

Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular¹

André Carrico

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Natal)



Espectáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova* (2011). Grupo Imaginário. Direção de Sandro Roberto.
Foto André Carrico.



Mestre Valdeck de Garanhuns e boneco Benedito. Foto de Ruda K. Andrade.

¹ Parte deste artigo foi publicada na revista *Bastidores do Teatro*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 11-21, jan./dez. 2015. O texto é parte resultante da pesquisa de pós-doutorado *Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.



Espectáculo *A folia no terreiro de seu Mane Pacaru* (2007). Mamulengo da Folia. Direção de Danilo Cavalcante. Foto de Debora de Maio.



Espectáculo *Folia brasileira - Maracatu*. Mamulengo de Mestre Valdeck de Garanhuns. Foto Gilson Taniguchi.

Resumo: O Mamulengo sempre se manteve em estado de contágio com outras linguagens teatrais e temas. Por meio da análise do trabalho de três companhias: Teatro de Mamulengo, de Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia (Danilo Cavalcanti) e Grupo Imaginário (Sandro Roberto), este artigo reflete acerca de algumas mudanças no gênero: conteúdo, formação dos mamulengueiros, procedimentos de dramaturgia, de atuação e de encenação.

Palavras-chave: Tradição. Contemporaneidade. Teatro de Formas Animadas. Mamulengo.

Abstract: Mamulengo has always been influenced by other theatrical themes and languages. Through the analysis of the work of three companies: Valdeck from Garanhuns Mamulengo Theatre, Mamulengo da Folia (Danilo Cavalcanti) and Imaginary Group (Sandro Roberto), this article reflects on some changes in genre: content, training of Mamulengo players, procedures of playwriting, acting and staging.

Keywords: Tradition. Contemporaneity. Puppet Theatre. Mamulengo Theatre.

Introdução

O processo de transformação pelo qual passa o Teatro de Mamulengo não é uma novidade. Como todas as escolas da comédia popular, o Mamulengo nunca foi uma arte fossilizada. Ao contrário, desde que se tem notícia de sua existência, ele se articula como um teatro dinâmico e “Como tradição dinâmica, o Mamulengo é capaz de transformação e adaptação, além de absorver novas informações e materiais” (BROCHA-DO, 2005, p. 29, tradução nossa). Dessa forma, ele sempre se alimentou da aferição do pulso da plateia. A participação do espectador como co-criador do espetáculo é condição imprescindível para o estabelecimento

de sua poética. Suas metamorfoses, desde sempre, resultaram do acompanhamento de novos gostos, hábitos e valores de suas sucessivas plateias.

Assim sendo, ainda que sustentando matrizes próprias de conteúdo e forma, o gênero se manteve em permanente estado de contágio com linguagens e temas de outras artes e até da cultura de massa. Aliás, essa foi uma das táticas para sua sobrevivência. A pesquisa de pós-doutorado *Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção* procura identificar convergências e interações entre o boneco popular e a cena contemporânea por meio da análise de três companhias teatrais estabelecidas na região Sudeste: Teatro de Mamulengo, de Mestre Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia, em São Paulo, e Grupo Imaginário, em Niterói, Rio de Janeiro.

Longe de uma aparente imobilidade propalada pelas idealizações, a cultura popular não opera estaticamente, “[...] não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida” (BELTRAME e MORETTI, 2007, p. 15). O primeiro movimento de alteração dos mamulengueiros por nós pesquisados em relação aos antigos mestres da Zona da Mata se refere à relação com sua atividade.

A partir da década de 1980, o Mamulengo foi trazido para o Sudeste por migrantes pernambucanos que estabeleceram suas companhias de teatro em torno dos grandes centros urbanos, favorecidos por um amplo contexto de desenvolvimento na divulgação da arte popular nordestina. A partir do século XXI, no esteio da consolidação de leis de fomento e incentivo, políticas culturais pluralistas e mais heterogêneas, baseadas numa definição mais abrangente de cultura, forneceram mais estímulo, financeiro e simbólico, para as manifestações da cultura popular. Os institutos e centros culturais, sobretudo aqueles mantidos por fundações e serviços sociais, ampliaram o espaço dessas expressões em suas programações. O brinquedo², que durante muito tempo foi visto como uma manifestação *folclórica*, vai, lentamente, sendo compreendido como um gênero de comédia popular valioso e profícuo, de profunda empatia com a plateia. A quantidade de convites para apresentações, temporadas, turnês, palestras e oficinas aumentou significativamente, favorecendo o empreendimento de novas produções.

No caso dos migrantes pernambucanos estabelecidos em São Paulo,

² Nome como também é conhecido o Mamulengo.

eles vivem exclusivamente dos bonecos. Parte dos brincantes do interior de Pernambuco continua a ser de amadores ou semiprofissionais, isto é, mesmo quando ganham dinheiro com sua arte, têm no brinquedo um complemento em seus proventos, mas não sobrevivem dele. Concentram sua temporada de apresentações no período do ciclo de colheita agrícola ou de festas juninas e natalinas. Mestre Valdeck de Garanhuns e Danilo Cavalcanti apresentam-se, em média, de duas a três vezes por semana, durante os 12 meses do ano, sem intervalo. Percorrem semanalmente longas distâncias entre diversas cidades do Sudeste e de todo o Brasil. Esse contato intenso com o mercado de bens culturais influencia diretamente a poética cômica dos brincantes.

Mudanças de conteúdo

A partir do repertório de *passagens* dos mamulengueiros investigados por esta pesquisa, podemos afirmar que, no caso de Valdeck de Garanhuns, 70% incluem temas da atualidade ou citações da indústria cultural, 30% no caso de Danilo Cavalcanti e de Sandro Roberto. Uma das reinvenções do mamulengueiro na cidade grande é a adaptação de seu brinquedo aos padrões ideológicos contemporâneos, como a cultura do *politicamente correto*³. Entre os valores defendidos por esse movimento, destaca-se a forma de representação do negro e da mulher. Em que pese a ambivalência da abordagem do negro no brinquedo, muitas vezes o personagem-tipo é retratado como vagabundo, mau caráter e preguiçoso, vítima da injúria dos personagens brancos⁴. Em algumas *passagens*, ele é filho de uma prostituta. Danilo Cavalcanti, por exemplo, apresenta o afrodescendente como herói. “O Benedito é o herói da minha história. E tem gente que não gosta disso. Mas ele não é um coitado, não”⁵, afirma. Danilo evita a condescendência, mostrando-o corajoso e inteligente. Na

³ “O movimento de *correção política* nasceu com a luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960 e, com a queda do muro de Berlim, foi amplificado nos anos 1990 por parte das esquerdas e grupos de defesa de minorias americanos e europeus. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos, adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia” (CARRICO, 2013, p. 182).

⁴ Transcrições de gravações em áudio de apresentações de antigos mestres corroboram essa afirmativa. Cf. Borba Filho, 1966 e Santos, 1979.

⁵ Danilo Cavalcanti em depoimento ao autor, Guararema, SP, 20 jun. 2014.

peça *A Festa da Rosinha Boca Mole*, promove um casamento inter-racial. Rosinha, personagem-tipo que representa a donzela branca e filha do coronel, na sua versão, casa-se com Benedito, criado de seu pai e negro. O final de sua história é feliz, Benedito não é condenado nem punido.

Também a mulher é sujeito de discriminação na tradição do Mamulengo. Para Danilo, o gênero, muitas vezes, exhibe a mulher como devassa, bêbada, assanhada ou, quando a representa com dignidade, ela está sempre a serviço do marido. E pode aparecer em cena apanhando dos homens. Como forma de adequação de sua arte aos paradigmas da atualidade, Cavalcanti altera o *ethos* de seus títeres. Rosinha e Marieta, suas donzelas, são personagens que opinam, discutem, decidem. E muitas vezes, são as que mandam.

Valdeck de Garanhuns, em seu espetáculo *Mamulengo no cinema*, utiliza o brinquedo para a crítica de conotação ideológica. A fábula deslinda a viagem de Mister Dólar, diretor de cinema norte-americano, ao Brasil. O estrangeiro vem em busca de uma história e de personagens exóticos para seu novo filme. Mister Dólar explora o trabalho e a ilusão de seus figurantes durante as filmagens, prometendo-lhes dinheiro e sucesso, e tenta roubar as ideias de roteiro de Simão e também sua noiva, Marieta, por quem se apaixona. Suas falas são permeadas por alusões ao colonialismo cultural, também criticado na figura de Zé do Rock, o mamulengo-roqueiro. Durante a *passagem* da filmagem, Valdeck convida um espectador para segurar a câmera cinematográfica e outro para sustentar o refletor. Nesse momento, apresenta diversas alusões à supervalorização da imagem na contemporaneidade. Satirizando a disparada contumaz das *selfies* como instrumento de autopromoção, através de sua câmera de cinema cenográfica, promove um jogo entre o público e os bonecos, de conteúdo crítico e irônico.

A tendência do mamulengueiro é livrar-se do discurso hoje considerado conservador e preconceituoso de sua herança, no que diz respeito a temas como honra, violência, sexualidade e papel social de minorias. Não porque as novas gerações de brincantes tenham mais acesso à educação formal, o que é fato. Mas porque, pelo que pudemos averiguar em nossas entrevistas, já não compartilham dos mesmos valores dos antigos mestres.

Mudanças na formação do mamulengueiro

No Sudeste, os atores que se dedicam à arte do Mamulengo tiveram ou têm contato com a pedagogia teatral formal. Dos três mamulengueiros

analisados por este estudo, um tem nível superior, e todos passaram pelo palco italiano em sua formação.

Muitos mestres antigos creditavam seus desempenhos a uma “possessão” (SANTOS, 1979). Os mamulengueiros em São Paulo, antes e durante seus espetáculos, lançam mão de procedimentos técnicos objetivos: relaxamento, alongamento, aquecimento corporal e vocal.

Mesmo passando por escolas de teatro, tanto Sandro Roberto quanto Danilo Cavalcanti tiveram no convívio com Mestre Valdeck de Garanhuns o alicerce de seu aprendizado. Ainda que Danilo já tivesse travado contato com Mestre Zezinho em sua infância no sítio em Canhotinho (PE), o processo de ensino-aprendizagem através de um mestre foi bastante similar à metodologia não sistemática dos gêneros populares. O contato com o mestre se dava dentro e fora da barraca, seguindo seus passos, de manhã até à noite.

Entretanto, na contemporaneidade, a formação de novos mamulengueiros já não parece seguir o mesmo ritmo e liturgia. Outrora, era preciso atuar como ajudante⁶, passando-se a contramestre até poder armar sua própria tolda. Sandro foi durante longo tempo ajudante na barraca de Valdeck até que o mestre lhe abrisse espaço para solar no brinquedo. Não se aprendia em palestras e oficinas ministradas em espaços culturais, mas no acordo mútuo entre aprendiz e mestre, o primeiro solicitando acompanhar as turnês do segundo. A assimilação se dava não na teoria, mas por meio de observação e prática.

Danilo atua como formador de Felipe Barros, do grupo Mamulengo Rasga Estrada, em Presidente Prudente (SP), e do Grupo Tia Teatro, de Canoas (RS). No seu entender, o processo de formação do mamulengueiro está bastante curto e fragmentado. O período de iniciação de seus pupilos é muito menor se comparado à forte hierarquia e delonga do passado. Mesmo acompanhando o Mamulengo da Folia em algumas viagens, em pouco tempo seus alunos já começam a “botar boneco”. Facilitada pela agilidade da comunicação digital, a relação já não precisa dispor da proximidade física entre mestre e aprendiz. Morando no Vale do Paraíba, Danilo orienta o trabalho de um grupo sediado no extremo oeste paulista e de outro no Rio Grande do Sul.

⁶ Aquele que apenas manipula bonecos mudos, ajuda a carregar a mala, a montar e a desmontar a barraca. O contramestre é o segundo na hierarquia, pode colocar voz e manipular tipos secundários, mas não sola.

Mudanças de procedimentos dramatúrgicos

A ação dramática do Mamulengo estrutura-se sobre *passagens*, esquetes tradicionais que compõem um repertório, pelas quais se movimenta uma tipologia de funções fixas. Como profissionais, os brincantes precisam vender seu trabalho. E um dos procedimentos para configurar o Mamulengo como produto no mercado de bens culturais é a eleição de títulos para seus espetáculos. Os artistas passaram a estabelecer suas apresentações em torno de uma fábula⁷ completa, com começo, meio e fim. No caso de mestres tradicionais da Zona da Mata, como Zé Lopes e Zé de Vina, a apresentação, seguindo a tradição, é feita de *passagens* costuradas por entreatos. Entretanto, isso não impede que os mamulengueiros paulistas mantenham várias *passagens-pretexto*⁸ em seu repertório, para efetuar a entrada e a saída de certos bonecos. Mesmo lançando mão de enredos, seus roteiros são flexíveis para permitir a introdução ou exclusão de novas *passagens* e personagens-tipo ou mesmo de trechos já conhecidos da tradição.

O tempo de duração da função também diminuiu. Conforme o relato de estudiosos do gênero (BORBA FILHO, 1969; SANTOS, 1979), até a década de 1970, as exibições iam do entardecer à aurora. Brochado (2005) e Alcure (2007) já apontam para apresentações que, mesmo no contexto rural, duram de cinco a seis horas. No caso das sessões em praças e centros culturais no Estado de São Paulo, não podem durar muito. Elas levam, em média, de 30 a 60 minutos. Se o bonequeiro do campo cultiva, no mínimo, 20 *passagens* em seu repertório, o brincante do Sudeste, embora se apresente com muito mais frequência, mantém de três a quatro peças completas – que podem prolongar-se ou diminuir, conforme a inserção ou exclusão de cenas.

Ainda que o Mamulengo não seja um gênero de teatro para crianças⁹, a presença do público infantil, sobretudo em escolas e centros culturais – palco predominante do brinquedo na metrópole –, é majoritária. Nesse contexto, a utilização frequente de armas e palavrões

⁷ Utilizamos o termo *fábula*, conforme Aristóteles (2005), para indicar a sucessão de acontecimentos que constituem a ação de uma obra dramática.

⁸ Esquetes intercaladas entre as fábulas que servem para apresentar um boneco.

⁹ No interior pernambucano, a plateia adulta ainda é intensa, sobretudo no período tardio das apresentações que adentram a noite.

vai desaparecendo. Cacetes, revólveres gigantes, fuzis, espingardas e facões ainda são arsenais utilizados nos embates entre poderosos e oprimidos. Mas, talvez pela conotação negativa que as armas adquiriram hoje em dia, surgem com menos frequência. O palavrão é outra expressão distante dos espetáculos que temos acompanhado. Se ainda é um recurso ao riso recorrente em alguns artistas nordestinos (Augusto Bonequeiro, Gilberto Calungueiro, Cia. Mamulengando Alegria), nos brincantes por nós pesquisados, já não é utilizado.

Segundo Brochado (2005), se antes havia interlúdios apresentando atos sexuais com bonecos de articulação mecânica, através de revólveres de gatilho, feitos por Mestre Saúda, por exemplo, hoje eles desapareceram. No Sudeste, o sexo, tema frequente das brincadeiras, tomou proporções diminutas, quando não desapareceu das funções. Há pudor dos manipuladores em apresentar essas passagens, sobretudo diante de crianças.

Além da contenção moral, ocorre ainda uma adaptação semântica nos diálogos. No Nordeste, o público está familiarizado com as práticas linguísticas do brinquedo. O controle de sotaques e gírias integra a adequação dos bonequeiros pernambucanos a outras regiões. “Eu dizia: *‘vamo’ sarrar! Você sabe o que é sarrar? É namorar*”, diz Danilo, que confirma a mudança de algumas palavras¹⁰. Afinal, o Teatro de Mamulengo, como qualquer outro gênero de Teatro Popular, é feito da comunicação imediata com a plateia heterogênea que passa na rua, das mais diversas classes sociais e níveis culturais, e qualquer ruído pode bloquear esse processo. O entendimento é condição imprescindível para a instauração da comicidade. Para manter a comunicabilidade, é preciso afinar o código.

Se, por um lado, Danilo fala em trocar vocábulos ininteligíveis pelo público paulista, por outro, o sotaque pernambucano e alguns termos estrangeiros ao espectador sulista podem funcionar como condições para a ambientação do Mamulengo. Mais necessárias no Sudeste do que em Recife. É como se os regionalismos verbais atestassem a autenticidade do mamulengueiro.

Mas nem todas as alterações no Mamulengo são rupturas. Algumas são retomadas. Um exemplo de reconfiguração dramática de algo

¹⁰ Nas loas e canções do repertório clássico do brinquedo, essa adaptação é praticamente impossível.

praticamente extinto nas barracas pernambucanas é a atualização das *passagens* que apresentam folguedos nordestinos, como os Caboclinhos, o Pastoril, o Maracatu, o Coco, bem como o restabelecimento dos presépios de fala. Mestre Valdeck de Garanhuns apresenta cinco danças dramáticas em seu espetáculo *Folia brasileira* e, remontando à origem do Teatro de Mamulengo, leva à cena, nos últimos meses do ano, o *Auto de Natal do Mamulengo*.

A música é outro elemento que não se alterou na dramaturgia do brinquedo. Mantendo sua função de “esquentar” o público, conectar as cenas, apresentar personagens-tipo, tecer comentários musicais às situações e imprimir ritmo ao espetáculo, permanece como recurso fundamental na compleição do boneco popular.

Mudanças de procedimento de atuação

Dentro da barraca, muitos mestres antigos entregavam sua arte à condução intuitiva, creditando seus desempenhos a uma possessão sobrenatural (SANTOS, 1979). No caso de Sandro, a crença em forças metafísicas emanadas dos mamulengos no momento da encenação ainda se mantém. Mesmo assim, ele e os outros dois mamulengueiros lançam mão de procedimentos técnicos objetivos antes de seus espetáculos: relaxamento, alongamento, aquecimento corporal e vocal.

As técnicas de manipulação de diferentes subgêneros do teatro de formas animadas também passam a compor o conjunto de procedimentos dos mamulengueiros contemporâneos. Os três bonequeiros enfocados por esta pesquisa assumem lançar mão de técnicas que viram em outros grupos de teatro de bonecos ou que assimilaram por meio de treinamentos. Um dos fatores a contribuir com essa transformação é a presença das novas gerações de mamulengueiros em circuitos culturais metropolitanos. Por meio de viagens e participações em festivais no Brasil e no exterior, eles travam contato com a diversidade de linguagens do teatro de animação. Os novos atores-brincantes demonstram grande preocupação no aperfeiçoamento de suas habilidades no manejo do mamulengo. Participam de oficinas de outros estilos de animação, leem a respeito do tema, procuram acompanhar os principais espetáculos de teatro de bonecos, e trocam experiências e saberes com manipuladores de outras companhias.

Mudanças de encenação

A mudança mais significativa no Mamulengo observada em nossa investigação é aquela operada pelo Grupo Imaginário. Sandro Roberto, criador e atualmente único ator do grupo, é conhecido como o mamulengueiro que tirou o tecido da barraca. Manipula seus bonecos à vista do público¹¹. Em depoimento para este pesquisador, Sandro declarou que, quando atuava com seu mestre, Valdeck de Garanhuns, em São Paulo, na década de 1990, ambos trocavam de lugar dentro da barraca sem se olharem. Tanto um quanto o outro orientavam seus deslocamentos pela posição dos bonecos. Com o tempo, Sandro passou a olhar para o chão e a observar seu corpo. E percebeu que, dentro de uma barraca de Mamulengo, para além da cena vista pelo público, há uma outra cena sendo desenhada. Descobriu que existe uma coreografia na movimentação efetuada entre os mamulengueiros por trás do pano da tolda. No seu entender, essa dança carrega uma performatividade, descreve um bailado de movimentos de grande beleza plástica. Segundo Sandro, na disputa pelas trocas de posição dentro da barraca, improvisadas no calor da cena conforme a necessidade de posicionamento dos mamulengos, os corpos lutam por espaço, mas sem tropeço e esbarrada.

Esse *insight* dentro da empanada coincidiu com outra necessidade que o bonequeiro já acalentava. O artista não queria seguir apenas executando seu Mamulengo tal como estava, mas necessitava dizer alguma coisa nova através de seus bonecos. Revelar a graça do corpo que dá vida aos mamulengos poderia ser uma tentativa de saciar seu desejo de mudança. Sua atitude ousada foi também um ensaio de resignificação da arte do Mamulengo.

A partir de 2011, passou a apresentar seu espetáculo *A fantástica história do Circo Tomara Que Não Chova* sem o invólucro do pano de chita em torno da barraca. Foi mais longe: decidiu, simultaneamente, arrancar as túnicas de seus mamulengos, que entrariam em cena como se estivessem nus. Ou, por outro lado, seriam vistos a partir de suas estruturas (cabeças e mãos). Desta forma, experimentaria outra forma de arquitetura e de encenação do Mamulengo.

No *Circo Tomara Que Não Chova*, o público vê o manipulador por inteiro, segurando a estrutura de seus personagens; ora o corpo nu de

¹¹ Ressalte-se que no Mamulengo o manipulador fica escondido.

seus bonecos de vara, ora as mãos e a cabeça de seus bonecos de luva, sem a túnica, isto é, encaixados nos dedos de sua mão aparente. A cena é emoldurada apenas pela estrutura de alumínio da barraca, exposta. Trajado de preto, o manipulador busca orientar a atenção para os títeres.

No seu caso, ele não desnuda a empanada para desmistificá-la, revelar segredos ou por acreditar que o invólucro de tecido esteja obsoleto. Não há também a intenção de zombar da tradição. Ao contrário, ao reinterpretar a convenção, Sandro Roberto reafirma a sua importância. Ele mantém a tipologia clássica do gênero e as *passagens* tradicionais. Os personagens-tipo e as situações dramáticas do *Circo Tomara Que Não Chova* são os mesmos. A rearticulação poética não se dá no conteúdo, mas no código de encenação.

Em seu desempenho no 6º Encontro de Mamulengo em São Paulo, em maio de 2015, Sandro abriu mão inclusive da armação desnuda da barraca. Apresentou-se apenas com os bonecos entres os dedos, sem delimitação concreta do espaço. O artista deslocou o Mamulengo para o campo da metalinguagem¹². Ele faz o espetáculo de mamulengos e também o espetáculo da sua atuação como mamulengueiro. Além de representação, é enunciação de seu próprio fazer. Sandro é visto, ele próprio, dançando, enquanto põe os bonecos para dançar. Ao mesmo tempo em que se veste de preto para neutralizar sua presença, suas habilidades na manipulação e troca de mamulengos chamam a atenção. Age simultaneamente em dois campos: o que representa e o que revela os artifícios dessa representação. É como se coexistissem dois palcos: um no qual os títeres se apresentam e outro pelo qual o ator-manipulador se move. Ou talvez possamos assistir a três planos de encenação: um acima da linha da estrutura da barraca, outro entre essa linha e a altura de suas mãos, e um terceiro dentro da armação do gabinete. No primeiro, visualizamos os mamulengos a dançar; no segundo, o titeriteiro controlando a dança dos bonecos; e, no terceiro, o corpo do manipulador dançando junto.

Dentro da barraca, a manipulação de Roberto não objetiva apenas a precisão na movimentação e o posicionamento dos títeres, mas atinge uma dimensão estética. Cada manobra passa a ter significado, sua animação torna-se dança. No trabalho do Grupo Imaginário, outros elementos

¹² Aqui entendida como propriedade que tem a linguagem de voltar-se para si mesma.

estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra, como a coreografia na manipulação dos bonecos. Nesse sentido, sua criação aproxima-se das correntes do teatro contemporâneo.

O choque na recepção do trabalho de Sandro em apresentações de rua é comum. O desvio da atenção dos próprios bonecos para a execução do bonequeiro é inevitável. Alguns não entendem do que se trata. Outros pensam que o ator ainda está montando sua empanada ou ensaiando seu espetáculo. No meio dos mestres, há aqueles que entendem seu trabalho como profanação. Outros já não consideram seu teatro como Mamulengo.

Finalmente

Ainda que pautado por rígidas convenções, o Mamulengo tradicional vinha sendo um folguedo, manifestação voluntária e livre do mestre. Não é à toa que seu segundo nome seja brinquedo. Como conciliar essa natureza lúdica com as injunções da visão de mundo contemporânea, sobretudo na metrópole? Como adequar a liberdade do brincante de subverter as ordens do *status quo*, de mostrar o mundo “de cabeça para baixo”, num momento em que os novos paradigmas da cultura procuram delimitar as representações sociais? Ao ser domesticado, o Mamulengo não corre o risco de anestesiar seu caráter contestatório?

Como forma da tradição, é primordial entender o Mamulengo não como um fenômeno puro, mas em seu caráter de abertura para a mutação. Afinal, uma tradição só sobrevive pela sua força de adaptação. “Nesse sentido, podemos inferir que, para Cascudo, a tradição é reconstrução e não apenas repetição. Na visão dele, ela incorpora a herança recebida novas configurações prescritas pelo lugar e pelo tempo, ou seja, a tradição apresenta uma historicidade” (BROCHADO, 2001, p. 74). São a criatividade do mamulengueiro e sua perícia na recriação da tradição que levam o gênero de artesanato à arte. No exercício de recriar, o mamulengueiro hesita entre os limites de permanência e mudança nos procedimentos de uma arte rural que alcançou o mercado de bens culturais metropolitanos.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. 2007. Tese – Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna – 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BELTRAME, Valmor N.; MORETTI, Gilmar A. Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular. In: *MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o molengo que mora nas cidades 1990–2001*. 2001. Dissertação – Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília.
- _____. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21st century Brazil*. 2005. Tese – Doutorado, Trinity College. Dublin.
- CARRICO, André. *Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, rádio e circo na poética trapalhônica*. 2013. Tese – Doutorado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas.
- CAVALCANTI, Danilo. *Depoimento concedido a André Carrico*. Guararema, SP, 20 jun. 2014.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.
- PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1988.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.