



A participação do público no Mamulengo pernambucano

Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UNB)



Páginas 36 e 37: apresentação do Mestre Zé de Vina em Recife, dezembro de 2006.
Foto de Izabela Brochado.

Página 38: apresentação do Mestre Zé de Vina em Lagoa de Itaenga (PE). Foto de
Izabela Brochado.



Ainda hoje podemos encontrar no interior de Pernambuco espetáculos de Mamulengo que mantêm certas características que em outros contextos já foram alteradas. Estes espetáculos são destinados mais especificamente ao público adulto, embora sejam também assistidos por crianças. São geralmente realizados na rua (na zona urbana) ou no terreiro dos sítios (na zona rural). Geralmente iniciam-se por volta das 20h e podem durar por até seis horas.

O público é composto por pessoas de ambos os sexos e diferentes idades. No entanto, a partir de uma determinada hora (geralmente 23h) ele passa a ser composto basicamente por adultos do sexo masculino. Os espetáculos são resultantes de contrato feitos por pequenos comerciantes, em geral donos de bares, com o intuito de atrair clientes. Isto também ocorre na zona rural, uma vez que em muitos sítios funcionam pequenos bares que complementam a renda familiar de agricultores. Em geral, o contratante paga um pequeno cachê, ficando por conta do grupo a coleta suplementar de dinheiro que é feita durante todo o espetáculo. Assim sendo, tanto o contratante quanto o mamulengueiro têm interesse em prolongar o espetáculo, uma vez que isso significa maior arrecadação para ambos. A duração do espetáculo depende principalmente do público. É a sua participação ativa que consolida o sucesso da brincadeira e conseqüentemente, um satisfatório retorno financeiro.

Este texto refere-se à participação do público nos espetáculos apresentados neste contexto e é resultado de pesquisa etnográfica realizada durante 06 meses com três mestres mamulengueiros: Zé de Vina⁶ – “Mamulengo Alegria do Povo” de Lagoa de Itaenga; Zé Lopes⁷ — “Mamulengo Riso do Povo” de Glória de Goitá; e João Galego e Marlene Silva⁸ — “Mamulengo Nova Geração”, de Carpina, municípios da Zona da Mata de Pernambuco. Antes de discutir os aspectos relativos à participação do público, pontuo, em linhas gerais, a composição dos grupos e a estrutura dos espetáculos desta região.

O grupo

Diferentemente de outros contextos, na Zona da Mata o grupo é composto por cerca de seis artistas. Dentro da barraca ficam o mestre mamulengueiro, um contra-mestre e às vezes um, ou mais, ajudantes. Do lado de fora estão Mateus (o intermediário) e os músicos (sanfona de oito baixos; triângulo ou ganzá; caixa ou zabumba). Mateus é uma mistura de mestre-de-cerimônias e palhaço e tem um papel fundamental na dinâmica e ritmo da brincadeira, uma vez que dialoga constantemente com bonecos e com o público, servindo de ponte entre eles. Ele ainda atua como informante do mamulengueiro, passando-lhe dados sobre indivíduos presentes na platéia e sobre os eventos que acontecem no espaço externo da barraca.

O espetáculo

O espetáculo é composto por uma seqüência de diferentes cenas (passagens) que abordam temas diversos sem aparente conexão entre si. Em geral, o mamulengueiro possui por volta de 20 diferentes

⁶ José Severino dos Santos, nascido em Glória de Goitá em 14/03/1940.

⁷ José Lopes da Silva Filho, nascido em Glória de Goitá em 21/10/1950.

⁸ João José da Silva, nascido em Pombos em 01/10/1945 e Maria Candida da Silva, nascida em Lagoa de Itaenga em 24/12/1950.

cenar, que raramente são apresentadas todas no mesmo show. A seleção e ordenação das cenas dependem do contexto da apresentação, ou seja, do local, do público a que se destina e do tempo disponível para a realização do espetáculo.

A maioria das cenas faz parte do repertório tradicional do Mamulengo e em geral, apresentam convenções e regras específicas que os mamulengueiros podem seguir de forma mais ou menos acurada. Elas possuem um número fixo de personagens (principais e secundários) com tipologias (atributos físicos e psicológicos) e papéis bem definidos. Outras, entretanto, são criações individuais que apresentam estruturas mais flexíveis e abordam temas mais recentes.

O texto é um esquete básico sobre o qual são construídos os diálogos a partir da participação direta do público. Porém, importante ressaltar que os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas lingüísticas cômicas bem codificadas (muitas vezes em forma de verso) que são usadas em diferentes momentos do espetáculo.

A música, sempre tocada ao vivo, abrange quase um terço da totalidade do show e apresenta diversas funções: serve de chamariz para os espectadores dispersos; entretém os que já estão presentes aguardando o início do espetáculo; conecta as diversas passagens; pontua o ritmo das cenas de dança e de luta; e age como elemento importante na caracterização dos personagens principais, uma vez que estes possuem canções específicas que revelam informações importantes sobre suas tipologias.

Participação do público

O público participa intensa e constantemente, seja por manifestação mais coletiva (vaidades, assovios, gritos e xingamentos), ou mais individualizada, que são: respostas às perguntas feitas pelos bonecos e por Mateus; conselhos dirigindo as ações dos bonecos; comentários (positivos e/ou negativos) às falas e ações dos bonecos; oferecimento de comida e bebida aos bonecos; contato físico com os

bonecos manifestado através de toque, que tanto pode indicar a qual boneco se refere ou ser resultante de manifestação de carinho (carícias) ou raiva (empurrões e tapas); apostas (em dinheiro) para que um ou outro boneco faça uma determinada ação, o que, muitas vezes, decide o desfecho das cenas; participação na seleção das cenas.

Esta ativa forma de interação está ligada principalmente a três aspectos que estão interligados e são, portanto, complementares. São eles: especificidade do público; temática e linguagem empregada no espetáculo e estratégias de ativação da platéia empregadas pelos mamulengueiros.

Especificidade do público

Este público é composto na sua grande maioria por indivíduos que já assistiram a muitos espetáculos de Mamulengo, assim, conhece os diversos elementos (auditivos e visuais) que formam este teatro de bonecos e as convenções referentes à sua participação. Sabe que ela não é apenas aceita, mas que é também fundamental. Portanto, se sente livre para participar de forma ativa do espetáculo.

Os artistas e a maioria dos indivíduos que compõem este público fazem parte de um mesmo grupo social. São pertencentes à classe trabalhadora (rural ou urbana) que vivenciam as mesmas restrições econômicas e compartilham do mesmo universo sócio-cultural. A intensa atividade destes artistas nas cidades desta região possibilita o conhecimento entre os artistas e público, assim como os membros de uma platéia específica também se conhecem entre si.

Este universo compartilhado é a base da comunicação entre artistas e público, uma vez que os assuntos abordados se relacionam à história, expectativas e imaginário deste grupo.

Conseqüentemente, alusões a eventos, a autoridades locais e aos indivíduos pertencentes a esta comunidade são recorrentes. Mais ainda, os temas abordados, incluído os tabus, expressam pontos de vista culturais e ideológicos que dependem de entendimentos comuns.

Como apontado acima, a partir de uma determinada hora, o público passa a ser composto praticamente por homens. Esta mudança interfere no espetáculo, uma vez que o mamulengueiro passa a selecionar cenas e enfatizar temas que estão mais diretamente relacionados ao universo masculino (neste contexto a que me refiro). Desta maneira, se verifica uma maior presença de cenas de brigas e alusões sexuais mais explícitas.

Esta estreita vinculação potencializa a participação do público e promove interferências mais individualizadas. Esta característica é reforçada pelo aumento do grau étlico dos espectadores que ocorre com o desenrolar do espetáculo.⁹

Temas

Os temas presentes nas cenas referem-se principalmente à inversão de hierarquia, sexualidade e disputas entre valentões. Também falam das festas, folguedos, superstições e crenças¹⁰, entre outros, todos abordados com fins cômicos.

Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as diversas estratégias usadas pelos personagens representantes do povo no enfrentamento — e quase sempre nas vitórias — contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo, e outros seres sobrenaturais). Não importa se o confronto é expresso de maneira explícita (luta quase sempre seguida de morte), ou de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), o público imediatamente se identifica com esta inversão de poderes.

⁹ Algumas vezes também se verifica embriaguês entre os componentes do grupo.

¹⁰ Segundo Zé de Vina, as cenas com temática religiosa eram bem mais frequentes no passado (até meados da década de 70), sendo atualmente raramente encenadas, uma vez que não encontram a mesma ressonância no público atual. (Entrevista em Lagoa de Itaenga em 23/03/2004). Santos (1979:24) observa que o Mamulengo “na sua forma atual praticamente perdeu o caráter religioso, apesar de ligeiros remanescentes”.

Oposições também ocorrem entre os personagens representantes do povo. Disputas verbais, lutas e mortes entre valentões (os “machos”) acontecem por motivos diversos, como mulheres, preconceitos, bebedeira, ou por pura demarcação de território, como a escolha de uma música em um baile. Na maioria das vezes, os adversários são de um lado um jovem negro e de outro, um branco idoso. Os seus atributos podem ser entendidos como demarcações onde se opõem raças (negro x branco) e idades (jovens x velhos).

Sexualidade, obscenidade, funções e decrepitude do corpo estão representados nos elementos visuais (figuras, movimentos e gestos) e no texto. Sexualidade é expressa tanto por referências explícitas (representação das genitálias nas figuras dos bonecos e paródias de intercoito sexual) quanto por alusões mais sutis (trocadilhos e frases de duplo sentido). O tema também aparece nos inúmeros conflitos matrimoniais que são sempre resultantes de possíveis traições e nas referências à procriação, quase sempre se usando imagens hiperbólicas: Catirina está grávida e já teve 116 filhos, “58 de uma mesma barrigada;”¹¹ Ritinha teve 114 filhos. Sexo/vida se confrontam com a morte. A viúva está constantemente engajada em novos casamentos: Ritinha já foi casada 38 vezes, a Viuvinha 26. Esta última, ao dançar com seu mais recente marido percebe que ele está “mole demais pra um homem.” Finalmente, quando se dá conta que ele está morto diz, sacudindo o boneco: “eu vou sacudir, sacudir, sacudir, até ele ficar duro de novo.”¹²

As funções do corpo aparecem sob forma de arrotos, puns, urina, vômitos, etc. O corpo decrepito tanto se renova como encontra o seu inevitável fim. O Doente vomita sangue ou expele um imenso verme pela boca e é finalmente curado pela aplicação de uma injeção (clister) dada pelo Doutor. No entanto, Bambu, outro doente que insiste em vender sangue aos membros da platéia, tenta ludibriar a Morte por meio de uma cantoria, pedindo “à mulher magra, toda

¹¹ Espetáculo de Zé de Vina.

¹² Espetáculo de João Galego e Marlene Silva.

vestida de branco” mais tempo na terra: “Ô, morte tu não me mata, deixa eu viver mais um ano. (...) deixa eu viver mais um mês (...) deixa eu viver mais uns dias (...) deixa eu criar meus filhinhos”. Em vão, a Morte o carrega, pois seu tempo é findo.

O humor presente no Mamulengo, assim como na maioria das tradições populares de teatro de bonecos, é o humor carnavalesco de que nos fala Bakhtin.¹³ Ele nasce na praça pública e é feito pelo povo e se opõe às estruturas oficiais. Ele está centrado no corpo, nas imagens grotescas do corpo ambivalente e nas atividades relacionadas ao carnavalesco: intercoito sexual, festas, bebedeiras, brigas, entre outras. O humor carnavalesco também está presente nas imagens e estilos de linguagem empregadas no Mamulengo. Elas revelam padrões que subvertem os discursos oficiais.¹⁴

Linguagem

O “falar nordestino” possui peculiaridades que o faz distinto do português falado em outras regiões do país. E em certas áreas do Nordeste estas peculiaridades formam um “quase” dialeto. Esta distinção é especialmente percebida nas camadas populares que vivem nas áreas mais afastadas dos centros urbanos, pois é ali onde muitas expressões e palavras “inventadas” ainda resistem à ação homogeneizadora dos meios de comunicação. Como dito pelo poeta Haroldo de Campos (1984:32), “o povo é um inventa línguas, na malícia da maestria, no matreiro da maravilha, no visgo do improvisado tentando a travessia”. A travessia está representada nas poesias e

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana: University Press, 1984.

¹⁴ Sobre o Carnavalesco no teatro de bonecos ver: KELLY, Catriona. *Petrushka: The Russian Carnival Popular Theatre* (Cambridge, 1990); GROSS, Joan. The Form and Function of Humor in the Liège Puppet Theatre. In: *Humor and Comedy in Puppetry*, ed. by SHERZER, Dina and SHERZER, Joel (Bowling Green, 1987), p. 102-126.

Bakhtin (1984: 145-195) aponta que a linguagem rude e familiar das feiras e mercados públicos possuía um repertório vital e complexo de padrões de fala excluídos dos discursos oficiais e eram usados nas paródias, humor subversivo e inversões. Até mesmo as regras lingüísticas eram influenciadas pelo espírito carnavalesco

narrativas dramáticas populares escritas e/ou orais, como nos cordéis, nos desafios de cantadores e nos romanceiros, formas remanescentes da Península Ibérica que se perpetuaram no Nordeste brasileiro. Assim como nos jogos de palavra, trocadilhos e dizeres populares.

As imagens e métricas das narrativas e poesias populares desempenham um papel importante no texto do Mamulengo. Em algumas cenas, os bonecos dialogam inteiramente em formas versejadas, como no caso da cena dos “Glosadores” (ou Violeiros), em que dois bonecos duelam em versos (falados ou cantados). Ou, ainda, na cena dos “Caboclinhos”, com quatro bonecos representando ameríndios que dançam e dizem suas loas (versos), e com a última palavra de cada verso sempre completada por Mateus. Vejamos um exemplo de loas de dois dos quatro Caboclos:

Primeiro Caboclo: — De quarta-feira pra cá eu vivo pensativo e vário/ de eu ver cortar uma cruz benta pelo missionário./ Caso maior não se deu, nem se daria, nem se dá/ que até os passarinhos vive triste nos seus ninhos de quarta-feira...

Mateus: — Pra cá! Eita Seu Caboclo!

Caboclos: — Eita, Senhor meu amo!

Mateus: — Secundo Caboclo, diga a sua loa!

Segundo Caboclo: — A maré rema a canoa, pelo meio do navio/ eu tiro as águas do rio e sopro de proa em proa./ No centro de uma canoa, quando vi fiquei bismado/ lá no fundo de um ralado/ um caranguejo ainda moço, com uma corda no pescoço/ que tinha morrido.

Mateus: — Enforcado!¹⁵

Como pode ser observada, a imagem melancólica presente no verso do primeiro Caboclo advindo da tristeza de ver uma cruz derrubada, é desconstruída pela imagem incongruente e cômica do verso do segundo Caboclo, que relata a morte de um caranguejo

¹⁵ Cena do espetáculo de Zé de Vina, apresentado na Usina Cachoeirinha, município de Escada, em 25/12/2003.

por enforcamento. Rupturas como esta são recorrentes, uma vez que a linguagem poética presente no Mamulengo é quase sempre transformada, adquirindo contornos cômicos. As transformações se operam tanto nos elementos lingüísticos como nos pára-lingüísticos. Supressões e/ou inclusões de letras, palavras e expressões possibilitam a criação de imagens cômicas que são complementadas pelos movimentos, gestos e qualidade vocal dos bonecos ao pronunciarem esses versos. A linguagem empregada no Mamulengo está estreitamente vinculada às práticas lingüísticas de seus receptores. Ao lado das formas versejadas, as falas dos bonecos revelam um vívido e desenfreado *nonsense*. Elas combinam crítica social com referências escatológicas e obscenidades que são expressas por meio de trocadilhos, diálogos não lineares com duplos sentidos ou incongruentes. Vejamos dois exemplos presentes na fala introdutória de Benedito e do Doutor:

Benedito: — E boa noite rapaziada! Epa, Ah! Ah! Ah! Hoje aqui é Benedito José da Luz, bicho véio do oito, tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda, sou cortadô de cabresto e vendedô de carcunda.¹⁶

Doutor: — Eu sou Doutor Rodolera Pinta Cega Filho de Amansa Boi, aonde eu boto o dedo urubu bota o pico.¹⁷

Estas fórmulas cômicas textuais aparentemente incongruentes aparecem constantemente e têm sido muitas vezes tachadas de “arbitrárias”. Porém, como apontado por Pimentel (1998:88) sobre a fala de Benedito, “cortadô de cabresto e vendedô de carcunda”, refere-se ao roubo e subseqüente venda de cavalos, enquanto que “tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda” é alusivo à falta de higiene. Os “doze moradô” são os parasitas que vivem nos “cabelo no peito” que “nunca afunda”, ou seja, nunca toma banho. Em relação à fala do Doutor, Zé Lopes explica que “aonde eu boto o

¹⁶ Trecho do espetáculo de Manuel José Lucas. In: PIMENTEL, Altmar de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*, (1998: 64).

¹⁷ Cena do espetáculo apresentado por Zé Lopes em Glória de Goitá em 20/12/2003.

dedo urubu bota o pico significa que quem o Doutor Rodolera trata, acaba morrendo”. Esta frase, aparentemente incongruente, ao mesmo tempo em que promove o riso, revela a falta de credibilidade do povo em relação à classe médica. Esta aparente incongruência pode ser entendida como uma forma velada de comunicação e, como tal, provoca imediata reação do público. Portanto, deve ser considerada como um dos pontos-chave para a compreensão da popularidade do Mamulengo entre o seu público. Catriona Kelly referindo-se ao humor em *Petrushka*, o teatro de bonecos russo, observa que,

(...) a aparente inocuidade dos oxímoros¹⁸ cômicos frequentemente escondem referências que estão longe de serem inocentes”, e argumenta que “o que parecia sem sentido para um grupo burguês era muito bem compreendido pelos indivíduos pertencentes ao mesmo grupo social dos bonequeiros, ou seja, a classe trabalhadora de Moscou”. (KELLY, 1990:83)

Kelly observa ainda que a aparente infantilidade e inocuidade dos trocadilhos e das imagens incongruentes advindas das palavras sem sentidos mascaram referências a tabus sociais e sexuais e operam em dois níveis:

(...) para um observador acostumado ele transmite críticas sociais, enquanto despista o olhar do censor ou de quem não pertence ao mesmo grupo social. O prazer vem não apenas das analogias distorcidas, mas também da sensação de travessura, de se estar tocando em assuntos proibidos”. (KELLY, 1990:83-84)

Um outro exemplo de referência “mascarada” é o diálogo entre Inspetor Peinha (policial) e Mateus (o intermediário). Inspetor Peinha entra em cena, juntamente com outros policiais, para dar ordem de prisão a Joaquim Bozó, um dos negros valentões do Mamulengo:

¹⁸ O termo é usado pela autora como “impossível combinação de palavras”. (KELLY, 1990:81)

Inspetor Peinha: — (se dirigindo ao Sargento) Sargento, vamos fazer uma arromba!

Mateus: — Uma arromba, ou uma ronda?

Inspetor Peinha: — Mateus, vou prender o negro! (se referindo a Joaquim Bozó). Como é que eu digo pra prender ele?

Mateus: — Diga: “Têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — (se dirigindo a Joaquim Bozó) Esteje dentro!

Mateus: — Assim, não rapaz! É, “têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — “Têje” preso ou empurra e eu não agüento!

Mateus: — (nervoso) Mas rapaz, é: “têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — “Têje” preso que já tudo dentro!¹⁹

Ao ser pronunciado em cena, o diálogo parece ser apenas uma sucessão de frases sem sentido, uma vez que o ritmo e a tonalidade vocal empregada pelo mamulengueiro tornam o diálogo incompreensível para quem não pertence ao grupo, como eu, por exemplo, que só entendi o seu sentido após assistir diversas vezes à cena. No entanto, a alusão ao sexo anal contida no diálogo é imediatamente compreendida pelo público “literado” em Mamulengo, que reage dando gargalhadas e fazendo comentários maliciosos ao policial. Concordando com Kelly, compreendo que a linguagem empregada neste tipo de humor apresenta-se como uma estratégia clara de comunicação, pois permite que assuntos considerados “condenáveis” por outro grupo social, ou mesmo assuntos tabus para o próprio grupo, sejam abordados, sempre de maneira jocosa.²⁰ Assim, ela age como elemento de coesão do grupo e de demarcação de territórios culturais.

¹⁹ Cena do espetáculo de *Zé de Vina*.

²⁰ Esta forma de comunicação velada também permite que as crianças assistam o espetáculo apreendendo-o em nível diferenciado dos adultos. Obviamente que as alusões mais explícitas são percebidas. Nos espetáculos assistidos não presenciei nenhuma reação negativa por parte dos pais relacionada a tais alusões. No entanto, Alcure (2001:54) referindo-se a apresentações de *Zé de Vina* e *Zé Lopes* no Rio de Janeiro, relata a reação negativa dos pais (de classe média) diante dos espetáculos, taxando-os de obscenos e inadequados ao público infantil.

Muitas destas fórmulas cômicas têm sido repassadas oralmente de uma geração de mamulengueiros a outra. Porém, verificam-se também criações individuais muitas vezes resultantes de improvisação a partir de um dado imediato. Assim, podemos dizer que a maestria do mamulengueiro em fazer comentários e trocadilhos deste tipo está alicerçada na sua memória e na sua capacidade criativa, o que evidencia a interface entre tradição e criatividade no Mamulengo. Estas fórmulas cômicas picantes acendem a chama do público, levando-o a manifestar-se individual e coletivamente.

Fórmulas de ativação da platéia

Além dos aspectos relacionados à temática e à linguagem, os mamulengueiros empregam técnicas que estimulam a participação do público. Estas fórmulas de ativação, assim como outros elementos, são bem codificados e vêm operando por período de longa duração por meio de repasse direto entre mestres e aprendizes. As mais recorrentes são: fórmula de introdução dos personagens; quebra-de-molduras (*frame-breaking*); estímulo à participação direta do público no desfecho e na seleção das cenas. As duas últimas se apresentam como estratégias de coleta de dinheiro junto à audiência, como discuto mais à frente.

1) Fórmula de introdução dos personagens

O mamulengueiro quase sempre usa a mesma fórmula na introdução dos personagens principais. O personagem entra em cena dançando ao som de seu “baiano”. A música é interrompida. Ele diz a sua fala introdutória na qual está inserido seu nome, informações sobre si (como nos exemplos de Benedito e Doutor descritos acima), uma reverência ao público e a citação nominal do contratante do espetáculo (ou do dono-da-casa). A partir daí, o boneco²¹ desenvolve

²¹ O termo “boneco”, usado de agora para frente, tem sentido de “boneco-personagem”.

um diálogo com Mateus e com o público, informando-os dos motivos que o trazem ali, pontuando, assim, o enredo da cena. Só depois de alguns minutos (este tempo depende da resposta do público) é introduzido o próximo personagem a entrar em cena.

2) Quebra-de-molduras (*frame-breaking*)

Com o desenvolvimento da cena, a interação entre bonecos, Mateus e público se intensifica. Os bonecos fazem perguntas, pedem conselhos, provocam a audiência com comentários maliciosos e irônicos e respondem às opiniões dadas. Neste processo comunicativo, os bonecos se inserem nas experiências vividas pela comunidade e também passam a inserir os indivíduos presentes nas suas “pretensas” experiências passadas. Assim, os bonecos se deslocam para fora do espaço/tempo do teatro, rompendo com as molduras convencionalmente estabelecidas (*frame-breaking*).²² Uma vez que as “molduras” agem como ferramentas interpretativas, a quebra-de-molduras resulta em confusão momentânea quase sempre de efeito cômico.

Como apontado por Gross, o boneco, ao se referir a eventos que estão localizados fora da moldura do teatro e ao discutir questões pessoais com indivíduos do público, sugere que, embora boneco, possui atributos, qualidades e conhecimentos que somente um ser humano vivendo num ciclo normal de relações sociais é capaz de ter. Esta contradição, ao mesmo tempo em que tem efeito cômico, permite que assuntos difíceis de serem abordados fora do espaço fictício do teatro sejam expostos. Afinal, o boneco, embora pretendendo humano, não está constricto às mesmas regras sociais. Esta liberdade se estende ao público, pois os indivíduos sabem que estão protegidos pela “roupagem” da brincadeira e que interagem não com seres humanos, mas com “seres de madeira”, mesmo que em muitos

²² Sobre “*frame-breaking*” ver GOFFMAN, Irving. *Frame Analysis*. Victoria: Pinguin Books, 1974. (p. 345-377)

momentos esta percepção se altere. Exemplos de quebras de molduras são inúmeros, e relatá-los todos ocuparia muito mais tempo do que este breve estudo permite. Portanto, passo a demonstrar algumas variações:

2.1) Os bonecos se inserem no cotidiano da comunidade

Isto dá oportunidade para a realização de críticas sociais que são dirigidas principalmente, mas não exclusivamente, aos representantes da elite, e são sempre apresentadas de forma irônica e cômica.

Um exemplo é a fala do candidato a Prefeito:

Prefeito: — Boa noite a todos! Sou coronel, político e quero dizer que esse ano tem eleição novamente e conto com todos vocês! Estou pedindo voto, pois quero ajudar o povo.

Homem 1: — Mas qual é o seu partido?

Prefeito: — Meu partido é o PPP, Partido do Povo Perdedor, e estou dando tudo que o povo precisa! Nas ruas que não tem calçamento, eu mando cavar mais buraco!

Mulher 1: — Mas que candidato dos cachorro é esse!

Prefeito: — Se eu ganhar as eleições, as águas vão chegar geladinha nas torneiras, porque hoje em dia, em vez de água, só chega vento!

Homem 2: — Você tá parecendo Marinaldo! (o prefeito da cidade na época)

Prefeito: — E tem mais! Eu sei que os ‘home’ aqui nessa cidade toma café na cozinha, mas se eu ganhar, vocês vão tomar no cuião! (público ri). E se chover, não se preocupem, pois eu vou dar sombrinha pras mulheres e capo’s homens (capa para os homens).

Homem 3: — Tem muito homem aqui que nem precisa disso, pois já não tá funcionando mesmo! (risos)²³

Como pode ser observado, problemas concretos como calçamento das ruas e falta d’ água, são misturados a alusões sexuais,

²³ Cena do espetáculo apresentado por Zé Lopes em Glória de Goitá, em 14/02/2004.

como “tomar no cuião”, relativo a sexo anal e “capôs homens”, alusivo ao ato de castrar a genitália masculina. As propostas absurdas do candidato, ao mesmo tempo em que expressa de forma irônica a visão do mamulengueiro sobre a classe política local, dá margens a comentários por parte do público, como ao que se refere à impotência masculina. Críticas também são dirigidas a ações realizadas por membros da comunidade. O comentário feito por Quitéria (um dos principais personagens do Mamulengo pernambucano) referente à instalação de uma cerca elétrica na frente da casa de um dos moradores da rua onde se deu o espetáculo é bem ilustrativo:²⁴

Quitéria: — Pois é, agora eu tô rindo, mas antes eu tava chorando! Sabe, Mateus, levei foi muito choque! O portão da casa da filha de Antônio Inácio deu tanto choque que morreu dez passarinho. Nunca vi tanto choque naquele portão!²⁵

Neste tipo de quebra de molduras, boneco e bonequeiro se tornam inseparáveis. Por meio do boneco, o mamulengueiro se manifesta em relação aos problemas vivenciados pelo grupo, no qual ele está inserido.

2.2) Os bonecos inserem membros do público nas suas “pretensas” experiências passadas

Na maioria destas referências, os indivíduos são expostos de forma ridícula. Assim, se verifica um deslocamento do foco do risível do boneco para indivíduos presentes no público. Sendo o grupo composto na maioria por pessoas conhecidas, este efeito cômico é potencializado.

²⁴ A instalação de cercas elétricas na frente das casas para evitar a entrada de ladrões está se tornando cada dia mais comum e é assunto controverso pelo risco que representa para crianças e animais.

²⁵ Cena apresentada no espetáculo de Zé de Vina realizado em Lagoa de Itaenga em 06/03/2004.

a) Relações de parentesco

Os espectadores são incluídos como pertencentes à família dos bonecos. Ritinha, referindo-se aos seus 114 filhos, inclui membros do público:

Ritinha: — O primeiro chama-se Marimbondo. Olha moço, ele mamava tanto que pra ele largar a mama eu metia o tamanco na boca dele!

Zangô: — E depois de Marimbondo, a senhora lembra de algum outro filho?

Ritinha: — Sim, Zé Pequeno. Óia, Zé Pequeno mamou tanto, mamou tanto que meu peito ficou que nem um caroço!

b) Alusões a relações sexuais com membros do público

Essas referências são freqüentes e podem ser expressas de maneira mais sutil, ou direta.

A Viúva, após a morte do 26º marido procura um novo namorado entre a audiência masculina:

Viúva: — Oh, Chico, tu me quer?

Chico: — Quem vai querer tu, véia assanhada! Vá pra casa velha, tu tá feia demais e aqui ninguém te quer!

Viúva: — Agora que tô velha você diz isso, né? Mas bem que você já buzinou muitas vezes no meu peito. Óia, gente, ele buzinava tanto no meu peito que nem me deixava dormir!²⁶

Numa apresentação realizada em um sítio, antes do espetáculo, os donos da casa serviram um jantar com inhame e carne. Referências ao “inhame” de Inácio Correia, o dono do sítio, aconteceram inúmeras vezes, todas com alusões sexuais.²⁷

²⁶ Cena apresentada por João Galego e Marlene Silva em Carpina.

²⁷ Referências a “pênis” são feitas usando-se imagens de comestíveis como mandioca, inhame, fava, salsicha, linguiça, e de animais, como cobra, minhoca, pinto.

Catirina: — Comi o inhame grosso que Inácio me deu;
Quitéria: — Gostei demais do inhame de Inácio Correia! Dona Filhinha (esposa de Inácio) me disse que todo dia Inácio dá inhame pra ela comer;
Joaquim Bozó: — Inácio insistiu pra eu comer o inhame dele, mas quem gosta de inhame é Bilinga” (um dos músicos).

Em alguns momentos do espetáculo, membros da audiência se absorvem de tal maneira que os limites que separam humanos e bonecos são momentaneamente rompidos. Assim, estes indivíduos perdem temporariamente a noção da natureza fictícia do teatro percebendo os bonecos como seres humanos, e não como agindo como seres humanos. As reações resultantes desta alternância de percepção aparecem sob formas diversas. Pessoas oferecem comida aos bonecos, os agredem verbal e fisicamente e até se excitam sexualmente diante de algumas figuras.

2.3) Agressão física ao boneco

Um caso de agressão física aconteceu na cena “Velha Estreita e o Pássaro Jacu.”²⁸ Estreita conta ao público como encontrou Jacu, um pássaro que bota um enorme ovo, incluindo na sua história três espectadores: Carminha, Papudo e Cláudio. O relato é cheio de alusões sexuais referindo-se principalmente a Cláudio:

Velha Estreita: Um dia eu, Carminha, Papudo e Cláudio fomos pescar no rio. Daqui a pouco, Cláudio entrou dentro da lama e aí, começamos a ouvir: ui, ui, uuu! Fomos ver o que era, e era Cláudio que tinha sentado em cima de um muçu (cobra). E ele ficou aperreado! Aí, Carminha e eu ouvimos um piado, e era um pinto! O pinto tava mole, pois quando o pintinho sai do ovo num sai todo molinho, molhadinho? Então, levei o pinto pra casa, e hoje ele tá

²⁸ Cena apresentada no espetáculo de Zé Lopes realizado em Glória de Goitá, em 13/02/2004.

grande, gordo, já é um pássaro!

O público ri compreendendo o duplo sentido, uma vez que “cobra” e “pinto” são alusivos a pênis. Estreita então diz que vai trazer o pássaro pra mostrar ao público e solicita ajuda a Cláudio:

Estreita: — Ó Cláudio, quando eu empurrar o pássaro e perguntar: entrou? Se ele entrar você diz: entrou!

Cláudio, percebendo a malícia do jogo nega-se a participar. A platéia reage tecendo comentários à sua negativa. O mamulengueiro, percebendo a euforia do público instiga Cláudio:

Estreita: — Mas Cláudio, não tem nada de mais não, é que o pássaro tá gordo e fica difícil de entrar! Mas é entrar no palco, Cláudio! (gargalhadas do público).

A partir daí, Cláudio começa a xingar Estreita, avança em direção a barraca e dá um tapa no boneco gritando furioso: “Tá pensando o quê? Eu não sou frango, não!” (frango se refere a homossexual).²⁹ Logo depois, percebendo o seu descontrole, Cláudio começa a rir e volta pra segurar o ovo que Jacu acabou de botar.

2.4) Excitamento diante do boneco

Outro exemplo deste tipo de envolvimento ocorreu nas cenas de dança das “Quitérias,”³⁰ em que a platéia masculina parecia acreditar na natureza humana e sensual das bonecas. As “Quitérias”

²⁹ Incidentes como este são freqüentes nas tradições populares de bonecos. Pasqualino (1983:233) referindo-se ao público tradicional da Opera dei Pupi observa que além de insultos, os vilões eram agredidos com objetos lançados por membros da audiência. O mais famoso incidente desta natureza é a reação de Don Quixote ao desembanhar a sua espada no intuito de resgatar Don Gaiferos dos bonecos Mouros .

³⁰ Existe o personagem “Quitéria”, e as bonecas que são classificadas pelos mamulengueiros como “As Quitérias”, que são agrupadas, uma vez que apresentam as mesmas características de construção, manipulação e função no espetáculo.

são bonecas de corpo inteiro com articulação nos quadris e manipuladas por uma vara colocada na base de seu corpo. Quando dançam, requebram e giram suas saias, permitindo aparecer suas calcinhas. Neste momento, um dos homens da platéia grita: “Tô vendo a calcinha dela!” Este comentário desencadeia uma verdadeira ebulição do público masculino (quase que exclusivo nesta altura do espetáculo), que passa a assoviar e a gritar, tecendo os seguintes comentários: “Gostosas; quero dormir com você hoje; me dá um beijo,” etc. Um dos homens se aproxima da tolda e diz a Mateus que dá “um real” pra que só uma dance, tocando com a mão a sua boneca favorita. O público grita, assovia e faz comentários obscenos. A cena teve duração aproximada de 20 minutos, com intensa participação do público, que oferecia “recompensas” em dinheiro para que as bonecas se revezassem no palco, excitando-lhes as fantasias.

3) Participação do público no desfecho da cena

Isto acontece principalmente nas cenas de luta entre os “machos” valentes. Como já mencionado, os adversários são quase sempre, um jovem negro que luta contra um branco idoso. Segundo Zé de Vina, em geral o negro é quem sai vencedor, porém os velhos também podem ganhar.³¹

Nestas cenas Mateus instiga o público a apostar em dinheiro em um ou noutro adversário. À medida que vai recolhendo as apostas, Mateus anuncia ao mamulengueiro qual dos bonecos deverá ser o vencedor, ou seja, aquele que recebeu o maior número de apostas. A cena continua com a entrada de uma sucessão de adversários, o que permite uma maior arrecadação. Nestas cenas, os membros da platéia se dividem, expressando-se tanto na oferta em dinheiro como nos comentários, as suas preferências. Vejamos um exemplo:

Em cena, Dois-mais-um (negro) segurando um porrete e Bom-

³¹ Entrevista em 24/03/2004.

na-rasteira (branco/velho) segurando um facão, se enfrentavam, enquanto Mateus faz as apostas. Um dos homens do público chama Mateus dizendo:

Homem 1: — Quero apostar é no negro! Eu não sou negro, mas quero que ele tome a faca dessa desgraça! (se referindo ao velho)

Mateus: — E aposta quanto?

Homem 1: — Cinquenta centavos pra matar o velho, mas é pra meter o cassete nele!

Mateus: — (se dirigindo ao boneco) Dois-mais-um, é cinquenta pra você tomar a faca dele e meter-lhe o pau!

Homem 1: — É isso mesmo! Mata essa desgraça de velho, pois eu não gosto nem do meu pai!

Mateus: — (instigando o público a apostar no velho) E é quanto pro velho ganhar?

Homem 2: — Eu aposto um real pro velho!

Homem 1: — Pois eu dou mais um real pro negro tomar a faca do velho!³²

4) Participação direta do público na seleção da cena

Quando uma determinada cena não agrada, o público pode interferir solicitando a Mateus, ou diretamente ao mestre mamulengueiro, que haja alteração de cena. No caso, ele/ela propõe dar uma quantia em dinheiro, indicando qual a cena gostaria de ver encenada. Quando não há consenso entre o público, Mateus instiga a oferta em dinheiro para determinar se a cena deve prosseguir ou ser substituída. Estes dois últimos exemplos funcionam como estratégias de arrecadação em dinheiro entre o público.

Exemplos de estratégias de *quête* são inúmeros e ficam, portanto, para um outro estudo.

³²Cena apresentada por Zé Salo, contra-mestre de Zé Lopes em Glória de Goitá em 20/12/2003.

Conclusão

As formas de interação entre artistas e público nestes espetáculos de Mamulengo indicam caminhos para se pensar as tradições de teatro de bonecos em outros contextos. Os mamulengueiros possuem técnicas codificadas de longa duração que possibilitam e estimulam a participação do público. Portanto, identificá-las, registrá-las e compreendê-las se faz necessário e urgente para que este conhecimento não se perca. Elas são o arcabouço. A alma – anima-animar – são os sentidos compartilhados. Os artistas, por meio dos bonecos, são a multivocalidade da sua comunidade expressando idéias, pontos de vistas e acontecimentos que integram as realidades vivenciadas, assim como o imaginário do grupo.

Esses aspectos são dinâmicos, pois se alteram no tempo, e num mesmo tempo, nos diversos espaços onde se dá o espetáculo. Nesta dinâmica de alternância histórica- contextual, o que deve permanecer é a comunicação verdadeira entre artistas e público. Isto requer que o artista identifique quais as estratégias e fórmulas são eficientes num determinado grupo e quais as motivações deste grupo.

Muito tem que ser apreendido com a prática desses mestres. Além do imenso patrimônio imaterial que são suas histórias e os bonecos que as representam, eles ensinam que, para que as tradições se mantenham, não como forma cristalizada e esvaziada de sentido, mas com o verdadeiro espírito popular que as move, é necessário manter o prazer da brincadeira compartilhada.

Referências

- BAKHTIN, Michael. *Rabelais and His World*. Indiana: University Press, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.

- GOFFMAN, Irving. *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- GROSS, Joan E. The Form and Function of Humor in the Liège Puppet Theatre. In: *Humor and Comedy in Puppetry*, ed. by SHERZER, Dina and SHERZER, Joel. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- KELLY, Catriona. *Petrushka, the Russian Carnival Puppet Theatre*. Cambridge: University Press, 1990.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis para uma Sociedade do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- PASQUALINO, Antonio. Marionettes and Glove Puppets: Two Theatrical Systems of Southern Italy. In: *Semiotica* 47 n° 4, 1983.
- PASSOS, Alexandre. *Mamulengo e Bonecos de Santo Aleixo: Uma comparação*. In: *Adagio* n° 30/31, 2001.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1988.
- RABETTI, Beti. *Memória e Culturas do Popular no Teatro: o Típico e as Técnicas*. In: *O Percevejo* n° 8, 2000.