

O mamulengo em múltiplos sentidos

Adriana Schneider Alcure

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ



PÁGINA 188: Mestre Zé Lopes no Ateliê ao Vivo dos Mestres Mamulengueiros – SESI Bonecos do BRASIL 2010 na cidade de Manaus - AM. Foto de Valmor Nini Beltrame. Abaixo: Mestre Seu Tonho de Pombos na cidade de Manaus – AM, (2010). Foto de Valmor Nini Beltrame.

PÁGINA 189: Espetáculo A chegada de Lampião no inferno (2009 - RJ). Cia. PeQuod. Direção Miguel Vellinho. Foto de Simone Rodrigues. Abaixo: Bonecos do Mestre Seu Tonho de Pombos. Mamulengos apresentados na Exposição do SESI Bonecos do BRASIL 2008 na cidade de Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



Resumo: O teatro de mamulengos possui uma multiplicidade de sentidos, de re-significações dependentes de quem o aborda, de como o estamos observando e de quem lhe está atribuindo, tornando a sua definição mais complexa e heterogênea. Neste artigo, problematizaremos uma parte desses sentidos, com a intenção de compreender o mamulengo sob tensão, expondo alguns de seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro de Mamulengos; Zona da Mata pernambucana; cultura popular; contemporaneidade.

Abstract: *Mamulengo* theatre has a multiplicity of senses, of resignifications, according to who approaches it, how we observe it, and to whom it is attributed, making its definition more complex and multifaceted. In this article we problematise a number of these views of *mamulengo* theatre, with the aim of understanding *mamulengo* under pressure, displaying some of its processes of construction in dialogue with the contemporary.

Key-words: Mamulengo theatre; pernambucan Zona da Mata; folklore; contemporaneity.

O que é o mamulengo? É possível defini-lo, em linhas gerais, como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. Mas não apenas. Na contemporaneidade, o mamulengo vem adquirindo uma multiplicidade de sentidos, de re-significações dependentes de quem o aborda, de como o estamos observando e de quem lhe está

atribuindo, tornando-o mais complexo e heterogêneo do que inicialmente pareceria. Neste artigo, problematizarei uma parte desses sentidos, procurando não emaranhar ainda mais a questão, com a intenção de compreender o mamulengo sob tensão expondo alguns de seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade. Muitas vezes fui surpreendida no decorrer destes anos de pesquisa por fatos e observações que me obrigaram a ampliar ou transformar meus próprios entendimentos acerca do mamulengo. Por estar acompanhando alguns mamulengueiros da Zona da Mata, desde 1997, freqüentemente me confrontei com surpresas, novidades e contradições, que, talvez, só uma pesquisa de longa duração poderia evidenciar. O aparecimento de novas categorias, ou usos diferenciados de palavras, conceitos e expressões fundamentais empregados pelos mamulengueiros, além da ampliação da presença do mamulengo em diversos circuitos culturais, que não os da Zona da Mata, são alguns dos problemas com os quais me deparei.

Tratar o teatro de mamulengos como um corpo único e invariável seria uma incoerência em relação às conquistas que a discussão em torno da cultura popular, conceito que por hora não problematizaremos, vem ganhando nos últimos anos. As questões da variabilidade e da criação artística são dois destes pontos, por exemplo, que contestariam um tratamento generalista sobre o mamulengo.

Somos treinados a suprimir os sinais de incoerência e de multiculturalismo encontrados, tomando-os como aspectos não-essenciais decorrentes da modernização, apesar de sabermos que não há cultura que não seja um conglomerado resultante de acréscimos diversificados (...) (BARTH, 2000: 109).

O mamulengo está presente em diversos circuitos, que não necessariamente os da Zona da Mata. Mesmo tendo um corpo “tradicional” bem definido, que seria referendado por um conjunto fixo de personagens, passagens, loas, músicas, pelo aprendizado dos mestres, entre outros aspectos, o mamulengo está inserido numa sociedade complexa que articula valores múltiplos, dinâmicos e amplos. Justamente por articular uma rede social densa, o mamu-

lengo põe em questão noções demasiadamente restritas de cultura, cultura popular e localidade.

Creio ser adequado mantê-lo sob essa tensão: a de que o mamulengo apesar de ser abordado em sua especificidade, possui, simultaneamente, significados diferenciados para os múltiplos atores internos e externos à Zona da Mata que com ele se relacionam, e entendo que:

isso de forma alguma diminui a primazia a ser dada às realidades que as pessoas constroem, aos eventos que elas ocasionam, e às experiências que elas obtêm. Essas constatações, porém, forçam-nos a reconhecer que vivemos nossas vidas com uma consciência e um horizonte que não abrangem a totalidade da sociedade, das instituições e das forças que nos atingem. (BARTH, 2000: 137).

A presença do mamulengo em diversos circuitos culturais e contextos, acredito, estabelece uma conexão com os principais movimentos brasileiros de valorização da cultura popular nos últimos anos. Vale dizer aqui que o mamulengo tornou-se também sinônimo para “teatro popular de bonecos do Brasil”. Esta idéia implementa-se na recepção do mamulengo em contextos internos e externos à Zona da Mata. Nesse sentido, legitimar o mamulengo através de tal sinônimo é também contribuir para a construção de uma imagem de Brasil. Os projetos de identidade nacional se apóiam em elementos e matrizes definidos como pertencentes à cultura popular brasileira. A “fábula das três raças”, uma idéia recorrente na análise de processos culturais e identitários brasileiros (DA MATA, 1984), encontra eco em alguns trabalhos de pesquisa sobre o mamulengo, sobretudo quando é preciso valorizar, legitimar ou recuperar as suas origens. Nessas abordagens a busca dos mitos e elementos supostamente fundacionais do Brasil é recorrente. E a difusão dessas idéias é repetida, tanto por meios de comunicação, quanto por trabalhos artísticos teatrais que se dizem inspirados ou alicerçados na pesquisa deste universo. Não que não seja possível encontrar elementos desta “fábula” no mamulengo, mas o que gostaríamos de problematizar, é a necessidade de justificar práticas apoiando-se no argumento de autoridade do “tipicamente nacional”.

Assim, o mamulengo é evocado, muitas vezes, a partir de uma

idealização, e não realmente daquilo que se verifica em campo. Parece-me, assim, que dentro das necessidades desses discursos, importa menos o que seria realmente o mamulengo, e mais a justificativa ideológica de algo genuinamente brasileiro. Além disso, um determinado conceito de cultura popular, que apóia a constituição de tais projetos, é uma idéia homogeneizadora, que impede observar os fenômenos dentro da dinâmica processual que lhes é própria, de enxergar quem são de fato seus atores e como agem. Há uma ideologia clara por trás de alguns autores e artistas e no modo como eles constroem suas definições acerca do mamulengo.

Em muitos casos, transparece o desejo de se construir o projeto de um teatro nacional de “raízes populares”, em que os elementos do teatro popular sejam alçados e ganhem visibilidade no cânone teatral. Com esta reflexão, não pretendo me colocar numa posição de restringir ou policiar o campo de definições, ou atribuir um verdadeiro sentido ao mamulengo. Como o mamulengo também é constituído por esta imagem idealizada, o mais interessante seria entender o porquê da eficácia em evocar o mamulengo como justificativa de projetos de identidade nacional. Também não se trata de julgar quem pode ou não se definir como mamulengueiro, um debate recorrente nesse campo de tensões. O que está em jogo é entender os critérios de quem se define como tal e, a partir daí, problematizar conceitos e definições. Não acredito que esta discussão possa enfraquecer o trabalho dos mamulengueiros na Zona da Mata, os portadores deste conhecimento específico, até porque os processos de legitimação para tornar-se mestre mamulengueiro neste contexto, também têm se modificado nos últimos anos. Portanto, não se pode correr o risco de que sejam criados perfis estereotipados de mestres, baseados em noções ambíguas, como a idéia de que há um único mamulengo de “raiz”. A discussão é polêmica, há muitas maneiras de compreendê-la, assim, é preciso ampliar e não dogmatizar o debate.

Outros circuitos, novos contextos

A circulação do mamulengo por outros contextos que não o

da Zona da Mata pernambucana pode ser compreendido de duas maneiras: de mamulengueiros que se estabelecem em lugares fora da Zona da Mata, oriundos ou não desta região; e dos próprios mamulengueiros da Zona da Mata circulando por outras cidades, Estados e países.

Os mamulengueiros que se estabelecem fora da Zona da Mata constituem-se, basicamente, em dois tipos: de grupos formados por pessoas, que em geral, não são oriundas da Zona da Mata, mas que inspirados na “tradição” do mamulengo fazem um trabalho de recriação, fenômeno que voltou a se intensificar depois dos anos 1990, em todo o Brasil, principalmente nas capitais; e de mamulengueiros, oriundos do Nordeste, não necessariamente da Zona da Mata, mas que por razões diversas migraram para outros lugares à procura de trabalho, e levaram o mamulengo em suas bagagens.

Há um caso muito interessante do cearense Lupércio Freire Maia, que se estabeleceu no Acre como soldado da borracha, em 1943, levando consigo sua mala de bonecos, com cerca de 25 personagens (ANTUNES, 2001: 14 e 15). Em 2001, tinha 80 anos, mas nunca deixou de se apresentar tanto nas colocações de seringal, quanto em pequenos municípios desta região, que faz fronteira com o Peru e a Bolívia. Apesar do novo contexto, ele mantém as características dos personagens, que se adaptaram à nova situação. Por todo Brasil podemos encontrar outros casos assim, como o de Waldeck de Garanhuns, artista estabelecido em São Paulo, ou do grupo Carroça de Mamulengos, constituído por integrantes da mesma família, fundado em 1977 por Carlos Gomide, e desde então se apresentam pelo Brasil, inspirados pelo contato que tiveram com bonequeiros populares do Ceará, Rio Grande do Norte e da Paraíba¹. Em Brochado (2001), a autora estudou os mamulengueiros que se estabeleceram em Brasília, alguns dos quais teriam migrado no período da construção da cidade. Este

fenômeno deixou um legado notável ainda hoje na cidade, através do trabalho de artistas como Chico Simões, Carlos Machado, entre outros, que foram buscar no mamulengo a força motriz de seus trabalhos, realizando uma espécie de “imersão” no brinquedo. Os grupos artísticos inspirados na “tradição” são muitos, e não contínuos, se fazem e se desfazem a todo instante, e quando divulgam seus trabalhos, apresentam-se como “recriadores do mamulengo”, podendo ou não ter ligação com os mamulengueiros da Zona da Mata, ou tendo ou não conhecimento prático do brinquedo propriamente dito. No entanto, há grupos fundamentados em pesquisa como o Mamulengo Só-Riso, fundado em 1975, cujo diretor, Fernando Augusto Santos é um autor importante no assunto (SANTOS, 1979). Fato é que o mamulengo tornou-se uma referência relevante no contexto de teatro de animação no Brasil e, pode-se até dizer, no mundo, se integrando ao vasto campo de estilos e técnicas do teatro de formas animadas.

O segundo caso, de mamulengueiros da Zona da Mata deslocando-se para outras cidades, estados e países, para a realização de apresentações nesses lugares, para pequenas temporadas, participação em festivais, e outras formas de circulação de espetáculo, é outro fenômeno recorrente. Pode-se dizer que este é um fato recente relacionado aos movimentos de valorização da cultura popular, ou em períodos históricos de intensificação deste debate. Para entender esta dinâmica, há relevantes análises de Abreu (2006/2007), Cavalcanti (1992 e 2004), Peirano (1992) e Vilhena (1997) sobre aspectos históricos destes movimentos no Brasil, com enfoque no contexto destas discussões, genealogia de conceitos e sobre a relação entre os estudos de folclore e as ciências sociais. Há também uma interessante discussão sobre patrimônio em Gonçalves (2002) e sobre a problemática contemporânea de tensões com a indústria cultural em Carvalho (1992).

No caso específico de Pernambuco, vale ressaltar alguns movimentos culturais importantes, que tiveram como foco o incentivo à cultura local, entre eles: o Teatro do Estudante de Pernambuco,

¹ Informações obtidas no sítio: <http://www.carrocademamulengos.com.br>

criado em 1947, e dirigido por muitos anos, por Hermilo Borba Filho; que, posteriormente, influenciou a criação do Teatro Popular do Nordeste, em 1958, fundado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, tendo direcionado uma parte de seus interesses ao estudo do teatro de bonecos (BORBA FILHO, 1987); depois, já nos anos 1960, vale destacar a ação do Movimento de Cultura Popular, idealizado por Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, entre outros, e que atuou no interior de Pernambuco, funcionando praticamente até o início da ditadura militar, conjugando educação e valorização da cultura popular.

O Movimento Armorial é também uma importante referência nesta rede. Surgido na década de 1970 em Pernambuco, foi um movimento artístico e cultural que tinha por princípio pensar uma arte brasileira erudita com referências na cultura popular. Dele participaram muitos intelectuais, entre eles o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o gravurista e artista plástico Gilvan Samico, o músico e compositor Antonio Madureira, fundador do Quinteto Armorial, integrado por Antônio Nóbrega, entre outros. Na virada dos anos 1980 e 1990, é necessário destacar o Movimento Manguê Beat (ou Bit), cujo principal expoente foi Chico Science, falecido em fevereiro de 1997, integrante do grupo Nação Zumbi. O princípio do movimento era e, ainda é, reelaborar com uso da tecnologia elementos musicais da cultura regional.

Em relação ao mamulengo propriamente, podemos destacar o I Encontro de Mamulengos do Nordeste, que ocorreu em dezembro de 1976, em Natal – RN. De Pernambuco, compareceram o Mamulengo Invenção Brasileira, provavelmente de Luiz da Serra, e o Mamulengo de João Redondo², cujo mamulengueiro não consegui identificar. O I Encontro de Mamulengueiros de Pernambuco foi organizado pelo Mamulengo Só-Riso, em 1977. Estes encontros previam apresentações destes artistas, promovendo

² Um brevíssimo relatório do encontro pode ser verificado na Revista Mamulengo (dezembro de 1977, ano 3, número 6), editada pela ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) p. 49-51.

seus deslocamentos para outras cidades, que não as das suas zonas de atuação, como Recife e Olinda.

Já nos anos 1990, se intensificaram os contratos fora de Pernambuco, inclusive para fora do Brasil. O mamulengueiro Zé Lopes³ se apresentou no Festival de Marionetes em Évora, Portugal (ZURBACH, 2002), e também fez exposição de bonecos no Rio de Janeiro, por duas vezes, em agosto de 1998 (ABREU, ALCURE & PACHECO, 1998) e em abril de 2001, além de diversas apresentações. O mamulengueiro Zé de Vina⁴ vem ao Rio de Janeiro, pela primeira vez, em novembro de 1998, volta em 2001, depois em 2007, ambas as oportunidades trazidas por mim, pela bonequeira Ananda Machado e outros companheiros. Desde 2004, o SESI vem organizando um grande evento, sob a forma de um festival itinerante, intitulado SESI Bonecos do Mundo⁵, e tem levado diversos mamulengueiros, brincantes de João Redondo e de Babau para circularem pelo Brasil. No evento, onde se apresentam grupos de teatro de bonecos tanto do Brasil, quanto estrangeiros, há destaque para o mamulengo, como o “legítimo teatro de bonecos do Brasil”, e em algumas edições construiu-se um dos pavilhões dedicados à exposição sobre as origens do boneco, com curadoria de Fernando Augusto Santos, com bonecos de diversos mamulengueiros, de diversas épocas, provenientes do acervo do Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá, de Olinda. Nos últimos anos têm acontecido diversos encontros focados no mamulengo ou sobre teatro de bonecos em geral que incluem os mamulengueiros e outros brincantes das formas de teatro de bonecos popular do Nordeste em suas programações, em diversas cidades brasileiras como Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, entre outras.

³ José Lopes da Silva Filho nasceu em 21 de outubro de 1959, reside atualmente em Glória do Goitá-PE.

⁴ José Severino dos Santos, conhecido também como Zé do Rojão ou ainda Zé Divina, nasceu em 14 de março de 1940, reside atualmente em Lagoa de Itaenga-PE.

⁵ Informações sobre o evento podem ser encontradas no sítio: <http://www.sesibonecos.com.br>

Outro ponto interessante são as oficinas e cursos onde mamulengueiros mais experientes, formam outros mamulengueiros, como, por exemplo, o trabalho do Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano, espaço inaugurado em 2002, no antigo mercado público, em Glória do Goitá, apoiado pelo Programa de Artesanato Solidário⁶. O objetivo era revitalizar o mamulengo, a partir de oficinas e da criação de uma cooperativa de artesãos, transformando Glória do Goitá, juntamente com Olinda, em dois grandes pólos de produção de bonecos e de mamulengueiros. As oficinas eram ministradas por Zé Lopes, que vem, desde 1998, tendo a oportunidade de experimentá-las por todo o Brasil, com público de características variadas. Em visita ao mestre mamulengueiro Zé de Vina, em Lagoa de Itaenga, em julho de 2010, este me revelou que está construindo um quarto em sua casa para receber pesquisadores e artistas de diversos lugares, que costumam visitá-lo, seja para fazerem pesquisas, seja para se tornarem seus “aprendizes”. Se analisarmos os processos de aprendizado e transmissão, que classificaremos aqui, por hora, de “tradicionais”, para uma pessoa “tornar-se mestre” de mamulengo⁷, em contraste com estas novas experiências, fica evidente, que elas também indicam prenúncios destes novos tempos.

Mais uma questão relevante é o fato de que vários municípios da Zona da Mata têm realizado projetos voltados para o reconhecimento das expressões populares locais, elegendo as mais influentes de suas localidades como imagem de propaganda turística de suas cidades. Em viagem à Zona da Mata, em julho de 2010, observei diversos outdoors nas vias de acesso a estes municípios, divulgando sua identidade peculiar através dessas expressões. É o caso de Glória

⁶ Projeto do governo federal implantado ainda na gestão de Fernando Henrique Cardoso, e cujo coordenador era o pesquisador e bonequeiro Fernando Augusto Santos que teve o apoio também da Prefeitura Municipal de Glória, Caixa Econômica Federal, Comunitas, SEBRAE, Banco Mundial, e do Centro de Produção Cultural Mamulengo Só Riso.

⁷ Faço esta análise em Alcure (2007).

do Goitá, conhecida agora como o “berço do mamulengo”, como podemos conferir na imagem que segue.



Foto de Adriana Schneider Alcure

O mamulengo da Zona da Mata no Rio de Janeiro

Ao acompanhar apresentações de mamulengueiros, em especial, de Zé Lopes e Zé de Vina realizadas no Rio de Janeiro, em locais diversos⁸, pude observar a relação que estabelecem com platéias bastante distintas e heterogêneas. Nessas relações estão implicadas: a qualidade das respostas do público às propostas do mamulengueiro; a reação da platéia ao próprio mamulengo; a escolha dos personagens e passagens que serão encenadas em determinadas apresentações; a duração do espetáculo; a qualidade da apresentação; e a satisfação ou não dos integrantes do mamulengo com os elementos novos que surgem na improvisação a partir dos estímulos e experiências vividas durante a viagem,

⁸ Dessa variedade, destaco: escolas, para crianças de dois a 15 anos, para estudantes em universidades, na Feira de São Cristóvão na manhã de domingo para muitos conterrâneos nordestinos, Museu de Folclore, casas de familiares, para admiradores e apreciadores do brinquedo.

entre outros aspectos.

Em quase todas essas apresentações pude notar um estranhamento inicial do público em relação ao mamulengo. Entre outras reações quanto à recepção, pude notar a existência de uma idéia generalizada sobre o teatro de bonecos, de que seja um espetáculo próprio do universo infantil, e essa expectativa orientava o público em relação ao que se assistia. Como o teatro de mamulengos é destinado ao público em geral, tendendo para adultos, a reação da platéia era inevitável.

A temática das passagens do mamulengo versa sobre o cotidiano, tratando, em geral, de assuntos ligados a dinheiro, briga e sexo, como diz Zé de Vina: “dinheiro, mulher e gente, é que bota o samba pra frente”. Os bonecos brigam, utilizando peixeiras, facões, cordas, e sempre há morte. Os personagens de status social supostamente elevado, como o Inspetor Peinha, o Cabo 70, o Coronel Mané Pancaru, sempre levam a pior, apanhando de mulheres loucas, de homens espertos, ou de velhos com problemas de dicção. Quando o assunto é sexo, as situações envolvem casamentos desfeitos, relações extraconjugais, gravidez duvidosa, viúvas fogosas, homens namoradores. A movimentação dos bonecos procura explorar a graça das situações, como, por exemplo, quando Colotilde e Simão dançam forró, e ele amassa a boneca num canto da empanada, enquanto ela mexe os quadris sensualmente. No mamulengo, os personagens vomitam porque beberam demais, ou abrem a boca para dar passagem a uma enorme minhoca, como se o boneco estivesse tomado por vermes. Para o mamulengueiro essas são situações altamente risíveis, certas de levar o público às gargalhadas.

Ao espectador carioca desavisado, porém, elas pareciam estranhas, e muitas vezes ouvi na audiência comentários do tipo “que horror!”, “mas isso é uma grosseria!”, “que pouca vergonha!”, “quantos palavrões!”, “isso não é para criança ver!”. Em algumas escolas, as professoras ficaram constrangidas e fizeram comentários semelhantes. A dimensão desse fato foi notada alguns meses depois, na vinda de Zé de Vina ao Rio de Janeiro, quando se mos-

trou muito difícil agendar apresentações nos lugares pelos quais Zé Lopes havia passado. No entanto, quando percebemos que era necessário um esclarecimento a respeito do contexto social no qual está inserido o mamulengo, as apresentações foram mais proveitosas, pois os professores puderam fazer, antes do espetáculo, um trabalho de contextualização do mamulengo para seus alunos.

Sem problematizar aqui a noção de cultura popular, essas situações demonstram que a idealização do que seja a cultura popular entra em conflito com a realidade da cultura popular quando exposta. Existe uma distância entre sua manifestação real e os padrões estéticos e éticos que permeiam os valores da classe média. A “folclorização” destas expressões impede que ela seja vista a partir de sua lógica interna, por vezes não facilmente digerível para quem se interesse em entrar em contato com ela. A compreensão da cultura popular em si exige uma iniciação contextual que leve em conta o entendimento da alteridade e da diversidade de culturas e valores existentes nas sociedades. O estereótipo da cultura popular que vem sendo propagado, por meio do politicamente correto e de justificativas nacionalistas, é recorrente, por exemplo, na maneira como o folclore ainda é ensinado nas escolas. A cultura popular precisa ser entendida em suas muitas especificidades e, principalmente, particularidades contextuais, com códigos, estéticas e éticas próprios a cada universo em questão.

No Rio de Janeiro, Zé Lopes foi notando esse estranhamento, e pensamos juntos a respeito, tentando fazer com que os espetáculos pudessem ser mais bem apreciados. Ele, então, criou uma apresentação, que fazia comigo, fora da barraca, antes de começar o mamulengo. Juntos, contávamos como teria sido a origem do mamulengo, e Zé Lopes se reportava ao canavial, e ao tempo em que fazia boneco em maniva, cortados na mandioca (aipim ou macaxeira). Isso situava o universo do mamulengo e minimizava os estranhamentos da linguagem utilizada por ele. Também passamos a escolher as passagens que melhor se adaptariam ao público de cada apresentação. No início, Zé Lopes selecionava as passagens

que, segundo sua opinião, obtinham mais sucesso nas apresentações que fazia em Pernambuco, mas eram justamente as passagens que mais atordoavam o público do Rio de Janeiro. Assim, começamos a mesclar essas passagens com outras menos polêmicas, segundo ele, passagens do que ele definiu para mim como sendo do “mamulengo tradicional”.

Já na Feira de São Cristóvão, ponto de encontro para os nordestinos no Rio de Janeiro, por exemplo, Zé Lopes ficou à vontade. Era um domingo, horário de almoço, fim de festa na Feira. A apresentação foi “quente”, e o público parecia extremamente familiarizado com o brinquedo, dialogando com os bonecos. Os bêbados entusiasmaram-se e ficaram dançando em frente à barraca, como nas apresentações nos sítios na Zona da Mata. Ofereciam goles de cachaça aos bonecos, mexiam nas saias das bonecas, tentavam levantar os personagens mortos. Mesmo competindo com os carros e aparelhos de som e com os muitos trios de forró da Feira, Zé Lopes saiu-se muito bem, não se preocupando em selecionar as passagens.

Aos poucos fui também me familiarizando com a brincadeira propriamente dita e comecei a distinguir as passagens que Zé Lopes definia como mamulengo “tradicional”, que, segundo ele, se “perdiam na origem”, porque eram muito antigas. Essas interferências foram enriquecendo a diversidade das passagens que ele ia colocando nas apresentações cariocas. Segundo ele, a opção por apresentar determinadas passagens levava em consideração a preferência do público do mamulengo da Zona da Mata, para quem Zé estava mais habituado a se apresentar. Lá, as passagens preferidas eram as de Joaquim Bozó e João Redondo da Alemanha, do Nêgo Goiaba, de Praxédio, de Simão, com muita pancadaria e situações amorosas. Assim, a partir da observação da recepção do público carioca, e a seleção de outras passagens, pudemos conhecer o Bambu e a Morte, a Cobra e Caso Sério, os Caboclinhos, o Xangozeiro, o Janeiro Vai Janeiro Vem, o Cego e a Guia, os Cantadores, entre outras. De acordo com Zé Lopes, essas passagens eram bem “tradicionalistas”, e ele não imaginaria que fossem fazer tanto sucesso, como acabaram

fazendo, no Rio de Janeiro.

Todas as apresentações tinham duração de aproximadamente 60 minutos, o que rendia em média quatro passagens por brincadeira. Em alguns dos novos circuitos citados na primeira parte deste artigo, a brincadeira não ultrapassa 30 minutos. Esse tempo de duração é bem diferente das apresentações que ocorrem para o público do mamulengo na Zona da Mata, onde o brinquedo não tem hora para acabar, podendo “ver o dia raiar”, e onde muitas vezes uma única passagem pode durar 60 minutos. Mas o ponto é: muitos mamulengueiros têm consciência dessa distinção e jogam com isso. Esta questão do tempo de apresentação em outros circuitos não “tradicionalistas” tem provocado debates entre os produtores destes eventos e pesquisadores ou artistas ligados ao mamulengo. O argumento para o limite do tempo baseia-se, nem sempre, na problemática da qualidade de apreciação e recepção em contextos não familiares ao mamulengo, ou ainda na capacidade individual de cada mamulengueiro em conduzir o seu brinquedo, mas, muitas vezes, em pressupostos artísticos e estéticos, que deveriam ser discutidos e não naturalizados por critérios de “gosto cultural”.

Considerações finais

O que presenciei nas apresentações no Rio de Janeiro se revelou esclarecedor em relação à capacidade do mamulengo em circular por diversos contextos. Esta observação colocava em xeque uma idéia recorrente de que o mamulengo necessitaria de uma identificação contextual para ser melhor compreendido. Sem negar esse fato, me deparei com outros. Em primeiro lugar a própria constituição do mamulengo como brinquedo, seus elementos, seu universo múltiplo de personagens e passagens, sua estrutura que relaciona a todo o momento enredo e improvisado, se mostraram extremamente adequados para atravessar não só décadas, fato atestado pela existência de longa duração do mamulengo, mas também para circular por diferentes espaços. O reconhecimento contextual, na verdade, acelerou os processos de adaptação ao brinquedo, tanto por parte

do público carioca, que teve que se despir de preconceitos e idealizações sobre a cultura popular para entender o mamulengo, bem como por parte dos mamulengueiros que tiveram que reconhecer os novos locais onde estavam se apresentando, demonstrando e colocando seu próprio conhecimento sobre o mamulengo em ação.

Enfim, são muitos os dados que se apresentam no novo contexto de produção cultural e artística brasileira como um todo. Nos últimos anos, diversos projetos foram lançados por todas as instâncias governamentais para a discussão e promoção da cultura popular brasileira, através de editais de fomento, de prêmios para



mestres populares, de seminários de discussão, de processos de registro para o patrimônio imaterial⁹. Também diversas empresas privadas e públicas têm criado editais de patrocínio a projetos de pesquisa específicos para este segmento, bem como ao patrocínio de grupos e artistas

Banner exposto na parede da casa de Zé de Vina sobre o Prêmio Culturas Populares 2009 - SID/MINC recebido por ele. Foto de Adriana Schneider Alcure.

⁹ Nesse momento, ocorre o processo de pesquisa para o registro como patrimônio imaterial pelo IPHAN das formas de teatro de bonecos popular do Nordeste: o Mamulengo - PE, o Babau - PB, o João Redondo - RN e o Cassimiro Coco - CE.

populares. A diferença é notável e, seguramente, muito precisa ser discutido, repensado, aprimorado.

Numa conversa com Zé Lopes em sua casa, em julho de 2010, ele fez questão de expressar suas opiniões a respeito destas novas possibilidades. Em sua reflexão, há o reconhecimento positivo nas mudanças, mas também há o incômodo com a dificuldade em lidar com os mecanismos de subvenção e, por consequência, na falta de autonomia que ele deveria ter para acessá-los. A dificuldade existente nos meios de apresentação de projetos implica, ainda, na necessidade da tutela e da mediação por parte de pesquisadores e produtores, constituindo um obstáculo para a autonomia dos artistas. Em suas próprias palavras: “é como se tivessem colocado um tesouro no fundo do oceano e nos dissessem que podemos mergulhar pra buscá-lo, porque é nosso. Mas, como, se não temos os aparelhos para mergulhar em águas profundas, se não sabemos nadar?”



Oficina de construção de bonecos de Zé Lopes, vizinho a sua casa em Glória do Goitá. Foto de Adriana Schneider Alcure.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: *Seminários temáticos arte e cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007. (29-41).
- ABREU, Maria Clara Cavalcanti de; ALCURE, Adriana Schneider; PACHECO, Gustavo. *Teatro do Riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes*. Catálogo de exposição. Funarte/Ministério da Cultura, 1998.
- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.
- _____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas / Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2007.
- ANTUNES, Archibaldo. A arte do mamulengo. In: SILVEIRA, Vássia Vanessa de (ed.). *Outras Palavras (revista)*. Ano II, número 14, outubro. Rio Branco: Secretaria de Estado de Educação e Assessoria de Imprensa; Governo do Estado do Acre/Fundação Elias Mansour, 2001.
- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.
- FILHO, Hermilo Borba. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004.
- _____; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina & VILHENA, Luis Rodolfo. Os estudos de folclore no Brasil. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 101-112, 1992.
- CARVALHO, José Jorge de. *O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna*. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 23-38, 1992.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.
- PEIRANO, Mariza G.S. As ciências sociais e os estudos de folclore. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 85-88, 1992.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- ZURBACH, Christine (ed.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul editora, 2002.