

A Voz de Rosinha Boca Mole: astúcia feminina e masculina

Cássia Macieira

ATEBEMG, ABTB – UNIMA BRASIL (Belo Horizonte)



A folia no terreiro de Seu Mané Pacarú (2007). Dirigido por Danilo Cavalcante. Foto de Pablo Fernandes Santana.



A folia no terreiro de Seu Mané Pacarú (2007). Dirigido por Danilo Cavalcante. Foto de Pablo Fernandes Santana.

<http://dx.doi.org/10.5965/2595034701192018061>

Resumo: Esta pesquisa discute o caráter político da deformação verbal do personagem feminino no Teatro Popular de Mamulengo, disfarçada pela voz do bonequeiro. Este tipo de encenação caracteriza-se pela predominância do universo masculino, quando voz e fala femininas deveriam misturar-se, em uma ação provocadora para, juntas, compor o jogo cênico e acionar a imaginação do espectador. Entende-se que há transgressão do mamulengueiro, tanto no travestimento da voz quanto em outras “diabruras”, podendo ser um gesto prosaico como uma resposta a certas exigências da vida comum (*práxis*). Procura-se entender se a voz e a fala do personagem feminino são uníssonas – nos modos político e estético – e se podem ser percebidas como “astúcia”. Para tanto, investigou-se a fala de Rosinha Boca Mole na voz de Danilo Cavalcante, do Grupo Mamulengo da Folia.

Palavras-chave: Mamulengo. Artefato. Boneca.

Abstract: This research intends to discuss the political character of the verbal deformation of the voice of the female character of *Teatro Popular de Mamulengo*, disguised by the voice of the male puppeteer, highlighting the fact that this kind of *mise-en-scène* is mainly characterised as part of the male universe. Feminine voice and speech get mixed up in the teasing action against human pageantry and they compose together a *mise-en-scène* in order to activate the imagination of the audience. One senses there is transgression of the *mamulengueiro*, in the disguise of the voice as in other pranks, it may be a prosaic act as a response to certain demands of ordinary life (*praxis*), taken by the simplicity of the result. Therefore, one strives to understand whether the feminine voice and speech of the character are unison in political and aesthetical fashion– and if they can be understood as wit. As an object of investigation, the speech of Rosinha Boca Mole has been borrowed in the voice of *mamulengueiro* Danilo Cavalcante, from *Grupo Mamulengo da Folia*.

Keywords: Mamulengo. Artifact. Doll.

ISSN 1809-1385
e-ISSN: 25950347

O gênero feminino, tanto na representatividade de mulheres artistas quanto na quantidade de personagens, considerando o Teatro Popular de Mamulengo, tem presença quase neutra, uma vez que este tipo de encenação é um “mundo” dominado pelo viés masculino. Feminino e masculino não são entendidos aqui como padrões universais, pois é certo que há inúmeros modelos de masculinidade e feminilidade, cujas diferentes compreensões e arranjos talvez sejam incapazes de nomear/explicar as relações de gênero. No contexto do teatro de mamulengo, contudo, quase sempre a fala dos personagens femininos acontece pela voz de um homem. Pode-se entender, então, que há uma transgressão do mamulengueiro, tanto no travestimento da voz quanto nas “diabruras” dos diálogos improvisados, podendo ser um gesto prosaico como uma resposta a certas exigências da vida comum (práxis), tomado pela simplicidade do resultado. O mamulengueiro, porém, não vive da vanglória de se apresentar como panfletário do mundo machista; ele está vivo porque é potente em apresentar e representar as diferenças e igualdades da pompa humana. Entre outras manifestações estético-políticas, o desprezo pelo cânone e pelo poder compõe o jogo cênico para acionar a imaginação do espectador.

O teatro popular exhibe um tom de festividade carnavalesca exteriorizando os conflitos do cotidiano ao mesmo tempo em que estabelece uma relação dialógica: a percepção carnavalesca de mundo traz a ambivalência do riso, no sentido ritual da ridicularização, e suscita o riso porque há reconhecimento da transgressão pela plateia.

Existem normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade possui um código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas da vida, ou seja, ela é percebida como defeito, e a descoberta dele suscita o riso. (MAIA, 2006, p. 34).

Ao usar o disfarce de tomar a voz feminina pelo clichê, não se pode afirmar que a essência feminina foi agredida¹, ao contrário, deve-se “entrar no jogo mimético” e observar uma imagem fictícia, representada às avessas de seu meio natural (a sociedade): aí está a especificidade do teatro popular. O julgamento valorativo do ‘politicamente correto’ não caberia neste lugar, pois o teatro popular é a estética da interrupção do cotidiano. Há muitos mamulengueiros que questionam a adaptação de sua arte às cobranças e críticas referentes aos padrões ideológicos contemporâneos. Para tanto, contornam o dilema poeticamente – pelo improvisado que lhes é próprio, e pelos diferentes contextos de apresentação (urbano; público infantil etc.). Valem-se da alteridade, de sua performance e de recursos estéticos disponíveis: da voz à manipulação.

Também a mulher é sujeito da discriminação na tradição do Mamulengo. Para Danilo, o gênero, muitas vezes, exibe 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 da 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. (CARRICO, 2016, p: 104).

Em *Folia no Terreiro de Seu Mané Pacaru*, do Grupo Mamulengo da Folia², o narrador³ empresta e disfarça sua voz para diferentes personagens. Por manipular fantoches de mão, dribla o tempo, intercalando a voz ora a favor de um boneco, ora a favor de outro,

¹ “Já tive sim. Esse tipo de censura do feminismo, pegar no meu pé por conta de eu ter poucas bonecas... E não coloco mais homens. Para mim é muito ruim essa coisa do politicamente correto, principalmente na cultura popular, né? A cultura popular já é politicamente incorreta. Atrapalha. Mas eu enfrento tudo e não abaixo a cabeça não. Se tiver de criticar que critique. Não abro mão não.” Entrevista realizada com o mamulengueiro Danilo Cavalcanti em 24/05/2018, por mensagem de voz, via WhatsApp.

² Mamulengo da Folia: comandado “pelo mamulengueiro, artista popular, ator de

dando vida a dois bonecos simultaneamente. Múltiplo, exhibe, com sua potência vocal, uma paleta de diferentes entonações: voz de Benedito, do Cabo 70, Soldado Caganeira, Padre, Zé da Viola, Viúva, Diabo, além da onomatopeia da cobra Anacrônia, da voz sensual da ex-prostituta Xôxa e a de Rosinha, as duas últimas com timbres muito semelhantes.

A voz masculina disfarçada em feminina aumenta o humor do espetáculo, por meio do clichê (sonoridade). Não raramente, um personagem ou o narrador conversa com a plateia, provocando sua autodenúncia ao dizer que o espectador está participando de um teatro de mamulengo: operação metalinguística que leva à quebra da ilusão da encenação. Entre outros momentos de *Folia no Terreiro de Seu Mané Pacaru*, destaca-se a ‘chamada para a realidade’ quando o Soldado Caganeira revela a impossibilidade do manipulador (e narrador) fazer duas vozes ao mesmo tempo, ou quando adverte o Cabo 70 para que dê ordem ao soldado Caganeira de não bater forte em ninguém (após já ter batido muito), pois o teatro precisa ser educativo.

² teatro de rua, Danilo Cavalcante. É o nome artístico de Manoel dos Santos, que começou desde os treze anos a ver teatro de mamulengo em Canhotinho-Pernambuco. Mamulengo da Folia (Teatro de Bonecos da Cooperativa Paulista de Teatro). Desde que estreou em março de 2005 no Teatro Martins Pena não parou mais de circular com a sua barraca de bonecos”. Disponível em: <http://www.mamulengodafolia.com.br/quemsomos.html>. Acesso em: 22 fev. 2018.

³ O narrador inicia seu espetáculo brincando com a plateia, vestindo um boneco-burrinha – Mimoso. Fazendo o seu mise en scène, brinca com o sanfoneiro: “É um burro montado no outro? É!” O outro olhando, antecipa a cena: “Rosinha Mole quer falar contigo”, conversando com um moço na plateia. Interação com a plateia de forma pessoal, rindo da própria espontaneidade. Sua equipe é formada por sanfoneiros – que riem mais que a plateia, pois os bonecos peidam, cospem, xingam palavrões machistas e animalescos, e ainda vomitam neles. Os sanfoneiros também fazem a função de Mateus (‘olho’ do mamulengueiro dentro da tenda/mediador entre os bonecos e o público), colaborando com a dinâmica do espetáculo. Repetidamente, o narrador grita de dentro da empanada/barraca: “Arróche o fóle”, e os músicos dominam e rearticulam o tempo do espetáculo enquanto ele prepara a entrada e a saída de cena do boneco [impressões da autora deste artigo].

Cabo 70: [dando ordem inicial para a marcha do soldado, um personagem atrás do outro, dentro da empanada] Sentido! Um dois-cagadin-cagadão-um-dois-cagadin-cagadão. Por que é que tu não cantou junto comigo?

Soldado Caganeira: Porque tu só tem uma voz pra dois bonecos. [A plateia ri].

Cabo 70: Não bata. Para o teatro não ficar violento.⁴

A voz de Rosinha (e de Xôxa) poderia ser de qualidade aguda, esganiçada e histriônica, mas o narrador preferiu aproximar-se do disfarce ao invés de enganar por completo a audiência, fazendo uso da deformação verbal pela falsa delicadeza na voz, assim assumindo que a operação foi instintiva (*pathos*): “quando coloco a boneca na mão a voz vem junto (...), a voz é sempre de referência familiar e do universo dos amigos (...) e tem que ser simpática.”⁵ Pode-se afirmar que a sonoridade completa-se com o diálogo, a cantoria, ou com as loas (versos improvisados), formando um único “texto” – uníssono –, aumentando o travestimento:

Benedito: Minha coisa linda! Venha, meu coração. Fique de costas para essas mulheres invejosas. Meu amor. Olhe o cabelo dela! Balança esse cabelo pra você fazer inveja pra nós. Proooooonnto.

Rosinha: u...u...u...u....

Benedito: Rosinha Boca Mole, agora dê boa tarde.

Rosinha: Boa tarde! [virando para o público] [alguém ri, na plateia, da feiura de Rosinha]

Rosinha: Por que ele riu?

Benedito: Porque alguém contou uma piada pra ele. Posso te dar um beijo? Venha cá.

Rosinha: Não quero beijar você não.

⁴ Transcrição da autora a partir de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-rQTuTP4iM>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁵ Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-7e5ycVxVNE>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Benedito: Mas você não é o meu amor?

Rosinha: Souuuuu [voz bem fina]

Benedito: Venha. Venha! [os dois se beijam]

Benedito: Pronto. Eu fiz uma canção de amor pra você.

Rosinha: Ai, que emoção! [ela caminha de um lado ao outro, emocionada].⁶

Para além da voz travestida, já se tem o riso provocado pelo próprio nome de Rosinha Boca Mole. Segundo Danilo Cavalcante, o nome da protagonista foi inspirado pela ditadura da beleza. As características, esquisitices e o biótipo de Rosinha foram pensados (deturpados) para uma modelo de lábios carnudos e ex-namorada de jogador de futebol.

A fisicalidade de Rosinha, principalmente sua boca enorme, pressupõe que qualquer voz para ela emitida será divertida: o grotesco contribui/desvela o rebaixamento corporal, e seu caráter cômico forja uma percepção carnavalesca do mundo. No sistema de imagens da cultura cômica popular, proposto por Bakhtin (1895-1975), tem-se como traço marcante o rebaixamento, onde tudo referente ao corpo e ao material forma uma unidade, enquanto aquilo que for elevado pertence ao espiritual, ideal e abstrato. O “alto” e o “baixo” possuem um sentido topográfico, representando, respectivamente, o céu (cabeça) e a terra (órgãos genitais). Isto explica o porquê de Rosinha ter sido criada com a boca enorme (um “órgão preciso” – a bocarra): o aumento proporciona um fascínio e uma elevação não idealizante; neste caso, o deboche à ditadura da beleza.

Assim, não caberia para Rosinha uma voz dentro do padrão da normalidade, nem o mamulengueiro poderia manter seu timbre natural. O deboche é ampliado justamente pela fala

⁶ Transcrição da autora a partir de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-rQTuTP4iM>. Acesso em: 20 fev. 2018. espetáculo com texto e roteiro de Ana Velloso e direção de Sérgio Modena, em cartaz, em 2015, no Teatro Oi Futuro, de Ipanema – Rio de Janeiro.

manhosa, submissa, e quando o espectador reconhece que o engodo está completo: voz, entonação, artifício e personalidade masculina disfarçada de feminina, tudo isso acompanhado do sotaque pernambucano cantarolado, arrastado e charmoso. O jogo humorístico de trocar e inventar os nomes também faz parte do chiste. É um divertimento que se apoia nesse jogo verbal e de verossimilhança, e o espectador se reconhece na temporalidade do espetáculo e fora dele.

Portanto, entende-se o som e o texto de Rosinha como uma emissão uníssona, mas passível de crítica por seu caráter político-estético porque a voz “é expressão indissolúvel de conteúdo e forma, quer dizer: *o que é dito* está estruturalmente conectado ao *como é dito*” (IRLANDINI, 2012, p. 25). Tal eficácia pode ser entendida ainda como astúcia e capacidade imaginativa da performance. Vislumbra-se o sentido da astúcia no uso da voz como formação do *tipo* de Rosinha Boca Mole: superação do modo cartesiano de fazer teatro (texto acabado); marcação da identidade do feminino mesmo que pela representação “às avessas”; transgressão pela via do riso suscitado pela entonação da voz de Rosinha, denunciando a (sua) voz masculina; e transgressão do código das normas da vida, percebida pela voz deformada de Rosinha.

Rosinha: Meu amor, eu estava passando batom e blush. Eu passei o Mistral, aquele perfume da Avon que é maravilhoso, cheiroso. Mexi na minha chapinha.

Mateus-Sanfoneiro: Quanto tempo de chapinha?

Rosinha: 9 meses. Há 9 meses que eu tô à procura do meu amor. Amorrriiiiiiiii! [gritando] Cadê você, meu coração? Tá onde? [pergunta para a plateia].

[A cobra aparece e só a plateia vê. Ao fundo, a cobra abre a boca lentamente. A cobra come Rosinha. A cobra dá um arrote].

A voz deformada de Rosinha Boca Mole é a voz do “objeto”, presentificada pelo “sujeito” mamulengueiro. É uma voz que

aproxima da voz feminina; assim, esta é a voz dele e a voz dele é a dela. Quando o mamulengueiro afirma que ao colocar a mão na boneca “a voz vem”, é porque se trata de um único corpo: interpretação corpórea da própria voz. Não se pode negar que sua voz está a serviço da semântica verbal da dramaturgia popular – cuja mediadora é tanto Rosinha Boca Mole quanto o mamulengueiro; porém, a voz não opera como mero veículo de um texto. A diferença reside na ação em si: “*estar* a serviço” e “*ser* mero veículo”, pois o teatro popular é polissêmico e inacabado (Bakhtin). Diante disso, Rosinha Boca Mole não pode ser pensada como puro objeto. Ela é “coisa” e possui voz viva.

Tim Ingold propõe uma revisão do termo objeto: para ele, o conceito de “objeto” passou por alterações sob a perspectiva antropológica, criticada por manter e reproduzir uma divisão metafísica entre sujeitos e objetos, atribuindo-lhes fetichização. Neste contexto, Ingold propõe “a retomada da noção de ‘coisa’, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente” (INGOLD, 2012, p. 1).

A dicotomia materialidade (boneca Rosinha) x imaterialidade (voz humana) revela uma relação dialética entre “sujeito” e “estrutura”, e esta tem supremacia sobre aquela como condicionante na prática dos sujeitos. Se Rosinha e o mamulengueiro são os mesmos (um está a serviço do outro), novas relações configuraram-se a partir dessa atribuição. Assim, o conceito de “coisa” é menos cartesiano para o entendimento da relação objetos materiais x produtos da ação humana, e sobre a dicotomia entre humanos e não humanos. A respeito do agenciamento das “coisas”, tem-se uma dicotomia insuperável e, ainda, apenas uma assimetria conceitual entre ambos (não ontológica). A “coisa” (Rosinha) move o agente (mamulengueiro) e ele a move.

Os sujeitos se criam ao criar os objetos, a materialidade tangível, que, mesmo assumindo vida própria, não deixa de marcar as relações que os constituíram. (...) a cultura material surge como um lugar privilegiado para se observar como se cristalizam as intencionalidades

humanas (...). Um paradoxo, portanto, se faz necessário: a materialidade é tão importante justamente porque ela é o cultivo da imaterialidade. (ARONI, 2010, p. 5).

O Teatro Popular é o lugar da falácia, do prosaico, de ignorar, aceitar e subverter a dicotomia entre imagem e palavra; é também o lugar da exploração da materialidade da palavra (fonética e sotaques). Os mamulengueiros desprezam o sentido de divino do “politicamente correto”: cometem desvios nas cenas porque agem na profanação (Agamben) – aquilo que é devolvido ao uso e à propriedade dos homens – e proporcionam que o corpo seja afetado de infinitas maneiras. Entender a voz de Rosinha Boca Mole e a do mamulengueiro sem separar o objeto do humano eliminaria um distanciamento dos sentidos corporais e entenderia a vocalidade dissolúvel, sem afetar os valores femininos encadeados na rede de significação. Nesse mesmo lugar, poder-se-á compreender o humano sem tantos privilégios, deixando de ser o supremo ou “humano não é o centro”⁷ (WIAME, 2016, p. 245). Rosinha Boca Mole e o mamulengueiro agenciam a relação de partilha e de imaterialidade pela vocalidade (e outras vias), em uma rede interacional dos mesmos sentidos e intenções.

⁷ “*C'est dans cette perspective multifocale, non anthropocentrée, que les esquisses d'un "Théâtre de marionnettes" deleuzien peuvent nous être utiles: quoiqu'elles puissent imiter l'apparence humaine, les marionnettes ne sont pas humaines, et par là même peuvent nous aider à approcher un mode de pensée dont les êtres humains ne sont pas le centre. Nous voudrions donc, das les pages qui suivent, tirer quatre propositions du théâtre de marionnettes deleuzien afin de développer ce mode de pensée ainsi que l'éthique qui le sous-tend*” (WIAME, 2016, p. 245).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARONI, Bruno Oliveira. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos: **Revista Proa**, v.1, n.2, p 1-27, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENATTI, Barbara Duarte; BROCHADO, Izabela Costa. Gênero Feminino no Mamulengo. Um estudo de caso na cidade de Glória do Goitá (PE). **Revista Rascunhos**. Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, v. 4, n. 3, p. 150-169, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35456>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CARRICO, André. Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular. In: **Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 12, v. 15, p. 99-112, 2016.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, IFCH-UFRGS, v. 18, n. 37, jan./jun. 2012.

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **A voz no teatro de animação: artificialidade e síntese vocal**. Florianópolis, 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina (UEDESC).

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. **Ri melhor quem ri por último? O riso modernista e a tradição literária brasileira**. Porto Alegre, 2006. Tese

(Doutorado) – Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

WIAME, Aline. Penser au-delà et en deçà de l'humain: Le théâtre de marionnettes de Gilles Deleuze. In: BEAUCHAMP, H.; GARCIN-MARROU, Flore; NOGUÉS, J.; HAESEBORECK, Élise V. **Les scènes philosophiques de la marionnette**. Montpellier: Éditions L'Entretemps et Institut National de la Marionnette, 2016, p. 243-254.