

Histórias de Teatro e Circo: intuindo conexões entre Performances Culturais e a Companhia Carroça de Mamulengos

*Daniela Rosante Gomes*¹

Recebido em: 15/09/2019

Aprovado em: 30/10/2019

DOI: 10.5965/2358092521222019052

¹ Mestra em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT). E-mail: danielagomes@mail.uft.edu.br

RESUMO

O artigo tem como tema o trabalho de vida e arte da Companhia Carroça de Mamulengos. Uma companhia formada por uma família de artistas itinerantes que durante 40 anos desenvolveu sua trajetória a partir do contato com as gentes das culturas brasileiras. Como objeto de análise específico deste artigo focalizo o espetáculo Histórias de Teatro e Circo, que se confunde com a própria história da família. Esta história, por sua vez, se confunde com a própria história da companhia, de forma que espetáculo, família e companhia nascem, crescem e continuam se desenvolvendo de forma integrada. Para estruturar uma reflexão analítica, me apoio no artigo "Pontes ou pontos de contato: o Cavalo-Marinho e a Arte da Performance" de Luciana Lyra. Suas reflexões sobre Performances Culturais, ação reparadora e outros conceitos e preceitos da Antropologia da Performance ajudam a pensar sobre aspectos do trabalho do grupo mambembe que se torna tradicional.

Palavras-chave: *Companhia Carroça de Mamulengos. Histórias de Teatro e Circo. História Oral. Performances Culturais. Antropologia da Performance.*

ABSTRACT

The article has as its theme the life and art work of Companhia Carroça de Mamulengos. A company formed by a family of itinerant artists who for 40 years developed their trajectory from the contact with the people of Brazilian cultures. As an object of specific analysis of this article I focus on the show Histories of Theater and Circus, which is confused with the family history itself. This story, in turn, merges with the history of the company itself, so that spectacle, family and company are born, grow and continue to develop in an integrated manner. To structure an analytical reflection, I rely on the article "Pontes ou pontos de contato: o Cavalo-Marinho

e a Arte da Performance” by Luciana Lyra. Her reflections on Cultural Performance, restorative action, and other concepts and precepts of Performance Anthropology help us to think about aspects of the work of the mambembe group that becomes traditional.

Keywords: *Companhia Carroça de Mamulengos. Histórias de Teatro e Circo. Oral History. Cultural Performances. Performance Anthropology.*

O artigo tem como tema o trabalho de vida e arte da Companhia Carroça de Mamulengos, tema de minha pesquisa de doutoramento². Uma companhia formada por uma família de artistas itinerantes que durante 40 anos desenvolveu sua trajetória a partir do contato com as gentes das culturas brasileiras. Como objeto de análise específico focalizo o espetáculo Histórias de Teatro e Circo, que se confunde com a própria história da família. Esta história, por sua vez, se confunde com a própria história da companhia, de forma que espetáculo, família e companhia nascem, crescem e continuam se desenvolvendo de forma tão integrada e orgânica que seria impossível falar de um sem falar de outro.

O que torna um espetáculo encantador? O que faz com que as pessoas não encontrem palavras para descreverem suas impressões, seus sentimentos sobre ele? O que o torna inesquecível? 10, 20, 30, 40 anos depois? E o que pode um espetáculo? O que pode a Arte (com *a* maiúsculo)? O que pode uma família que toma a estrada para fazer de sua vida uma vida na Arte? A Arte

2 Ingressei em agosto de 2017 no PPGT-UDESC, sob a orientação da Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni. Não possuo fomento. Ingressei na UFT em 2011 como professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro. Agradeço as instituições citadas e principalmente as pessoas que as compõe, em especial as que trabalham com afinco e lutam por um serviço de educação pública gratuito e de qualidade, não medindo esforços para que a instituição possa cumprir sua função social de servir a população (essa conjunto de gente invisibilizada que vive de servir as instituições, sejam públicas ou privadas).

pode mesmo (trans)formar/criar/modificar/melhorar alguma coisa nesse mundo (nas pessoas que nele estão para que estas o transformem)? Para estruturar uma reflexão analítica envolvendo as questões acima apontadas, escolhi dialogar com Luciana Lyra no artigo “Pontes ou pontos de contato: o Cavalo-Marinho e a Arte da Performance”. Suas reflexões sobre Performances Culturais, ação reparadora e outros conceitos e preceitos da Antropologia da Performance (ruptura, resistência, metacommentário) me ajudaram a pensar alguns aspectos do trabalho do Carroça, possibilitando minha primeira escrita sobre a família artista.

As questões acima apresentadas estavam no centro das minhas reflexões no início da pesquisa, quando eu ouvia e tomava, ainda informalmente, os depoimentos de pessoas que haviam assistido ao espetáculo, revelando de uma forma ou de outra essa emoção que por muitas vezes foi nomeada de encantamento³. Além disso, eu mesma possuía a marca deste encantamento em meu espírito. Havia assistido o Histórias de Teatro e Circo cerca de dez anos antes de ingressar no doutorado, quando, ao final do espetáculo, muito emocionada, pude notar a reação das pessoas que, primeiro, demoraram para aplaudir a família, enlevadas que estavam pelo que ali havia acontecido. E que, depois de aplaudirem, dançaram, cantaram e brincaram com e como as crianças ali presentes.

As pessoas pareciam não conseguir ir embora do gramado daquele campinho de futebol da escola de uma periferia da cidadezinha no interior paulista. Em São Carlos, sentada no refe-

3 Esses depoimentos foram tomados aleatoriamente através de encontros com pessoas que, ao tomar conhecimento da pesquisa, comentavam sobre sua impressão ao assistir o Histórias (o Carroça, a família), sempre denotando alguma forma de emoção, e ou comoção. Minha pergunta era feita da seguinte forma: “Como foi assistir o Histórias (Carroça, família)? Do que você se lembra?”. Foi recorrente a reação de algumas pessoas buscarem palavras para descreverem o que tinham visto, muitas vezes não encontrando, balançando a cabeça, tentando expressar algo indefinível. Há pessoas que diziam não se lembrar do espetáculo propriamente dito, mas destacavam a beleza, a singularidade das crianças em cena, muitas vezes extasiadas e empolgadas. Duas pessoas vieram às lágrimas, algumas silenciaram, negando a descrição, e outras se expressaram com muita alegria e até euforia ao relatar a experiência.

rido gramado, vi pela primeira vez abrir-se essa espécie de *portal* de encantamento. Um estado em que as pessoas não saem como entram. Saem outras. Um fenômeno que os estudos da recepção teatral investigam ao longo da história, tentando abarcar a partir de conceitos como *catarse*, *impacto*, *ato do espectador*, entre outros tateamentos, como no caso dos estudos da Performance, onde se a noção de *transformação* e *transporte* foi desenvolvida por Richard Schechner baseado nos estudos de Victor Turner⁴.

Depois do ritual do espetáculo, um outro ritual: durante a desmontagem, a família recebia quem chegava como se em casa estivesse (e estava!). Foi assim que conheci a mãe da trupe, Schirley França, que me conduziu pelo gramado enquanto conversávamos, me levando conhecer o outro membro da família, literalmente o motor de suas andanças pelo Brasil: o Brasilino⁵. Ela me falou dos filhos e das filhas, citando benesses e mazelas daquela forma mambembe de viver a vida. Na época Schirley e o pai da família, Carlos Gomide, estavam sendo pressionados para deixar os filhos matriculados em escolas regulares, obrigação exigida em lei. Estacionava-se o Brasilino e procurava-se compreender como caminhar.

Após conviver em algumas ocasiões com a família em 2016 e 2017, realizei o primeiro ciclo de entrevistas gravadas (áudio) em setembro de 2017 na cidade de Juazeiro do Norte⁶, tendo como temática principal o Histórias de Teatro e Circo. A partir das

4 Cf. SCHECHNER, Richard. *Performance studies*, an introduction. London e New York: Routledge, 2002. Cf. TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

5 Ônibus que durante muito tempo acompanhou a família em suas andanças, servindo como casa, transporte e companheiro de jornada. Foi aposentado em 2013, após o primeiro e único acidente grave, no qual Brasilino capotou em uma das tantas turnês feitas pelo Brasil.

6 Juazeiro do Norte-CE foi onde a família fixou residência em diferentes períodos de sua história, tornando-se uma espécie de terra escolhida, alfabetizando seus filhos nas culturas tradicionais da região do Cariri Cearense.

transcrições destas entrevistas⁷ e das inúmeras anotações de falas transcritas durante a convivência com a família em cadernos de pesquisa⁸ este artigo foi produzido em outubro de 2017. Primeiramente foi formatado como trabalho final da disciplina Dramaturgia de F(r)icção, ministrada pela Profa. Dra. Luciana Lyra, já citada. Mais recentemente, em outubro de 2019, o texto foi revisado tendo em vista esta publicação na Revista Nupeart.

Apesar de alguns aspectos da pesquisa terem encontrado novos e diferentes caminhos nestes dois anos subseqüentes, considere importante manter as reflexões, dado que, em seu cerne, elas seguem fazendo sentido. Para usar as palavras do avaliador deste artigo⁹: “É necessário pontuar a importância de ações acadêmicas como essa que valorizem os saberes e fazeres

7 Todas as transcrições da pesquisa foram e seguem sendo feitas voluntariamente por Teresinha Júlia Rosante Prates Ferreira, à mão (eu digito). A transcritora conta com a ajuda de Celso Prates Ferreira, que faz a organização dos arquivos de áudio e também digitalização dos acervos de imagens (positivos e negativos) da Companhia Carroça de Mamulengos, também tendo produzido registros (fotos e vídeos) por ocasião de uma pesquisa de campo em Juazeiro do Norte. Aos dois dedico esse primeiro escrito, mais uma vez expressando meus mais profundos agradecimentos!

8 Esses cadernos de pesquisa são conhecidos tradicionalmente nas pesquisas em Antropologia como *diário de campo*. Por não ser uma pesquisadora com formação nesta área, prefiro não utilizar a nomenclatura, fazendo somente a descrição do instrumento. Diferentemente das entrevistas, essas anotações do caderno de pesquisa não se referem somente ao período de setembro de 2017, abrangendo outros períodos e também outros lugares além de Juazeiro do Norte (Brasília-DF e Maricá-Rio de Janeiro). Tanto as falas das entrevistas, quanto as anotadas nos referidos cadernos se encontram em um acervo em processo de construção, que futuramente será disponibilizado e compartilhado com os leitores da tese após compartilhamento com os entrevistados.

9 O comentário foi recebido pelo suporte de e-mail enviado a partir da plataforma da Revista Nupeart pelo editor responsável, Diego de Medeiros Pereira. No esquema de avaliação às cegas o avaliador responsável pelo referido comentário foi identificado com avaliador B. Ressalto que as revisões requeridas pelo avaliador se mostraram extremamente pertinentes e contribuíram muito para a escrita final deste artigo. Agradeço a Revista, Editores e Avaliadores pelo precioso trabalho.

latino americanos e que enaltecem a cultura brasileira como manifestação estética e política, que se preocupam com a sustentabilidade da vida, da arte e do planeta”. Foi imbuída do espírito de valorização desses princípios, saberes e fazeres que propôs a pesquisa desde seu início, identificando como seu primeiro objetivo geral: “Realizar uma pesquisa acadêmica e artística de forma ética e afetiva, tendo como referência o trabalho artístico-pedagógico e respectivos princípios da Companhia Carroça de Mamulengos” (GOMES, 2017).

Perseguindo esse ideal, e ciente sobre a triste realidade de alguns trabalhos acadêmicos que se apartam de um compromisso mais profundo com as pessoas e comunidades envolvidas, assumi como metodologia geral da pesquisa a História Oral, seguindo entendimento desenvolvido por João Carlos Sebe Meihy e parceiras e parceiros de pesquisa (MEIHY, 2005; MEIHY, HOLANDA, 2011). Esta metodologia sistematiza o uso das entrevistas no já tão conhecido trabalho de campo do pesquisador social. Tecnicamente: “a História Oral é uma prática de apreensão de narrativas feitas através de registros eletrônicos (captação, tratamento e guarda) destinada a recolher testemunhos, promover análises de processos sociais, e facilitar o conhecimento do meio imediato” (MEIHY, 2011, p.18).

As práticas em História Oral agregam novos entendimentos que enfatizam a necessidade de toda uma ética para realização da pesquisa, a começar pela superação do sistema de pesquisa de campo mais tradicional, em que se considera as pessoas como objetos de uma pesquisa supostamente neutra. Junto a pesquisadores em História Oral, prefiro referir-me à essas pessoas como *tema* de pesquisa, acreditando que as palavras têm força, e produzem diferentes resultados no mundo. Também prefiro assumir um total comprometimento afetivo, com acolhimento de toda subjetividade e construção de toda sorte de vínculo com as pessoas envolvidas na pesquisa¹⁰. Para além

10 Como uma das estratégias que diferencia a História Oral das tradicionais formas de pesquisas de campo da Antropologia e outras ciências consideradas sociais e culturais, a História Oral prevê, como etapa *obrigatória* de seu desenvolvi-

de uma metodologia, trata-se de uma atitude que procura reconhecer a plenitude dos saberes não acadêmicos, transmitidos pela oralidade¹¹, favorecendo o estudo de memórias coletivas de forma ética e afetiva, na medida em que os processos de recolha e o compartilhamento dessas histórias promove a referida construção e ou modificação de vínculos com e entre as pessoas participantes. Tendo em vista estes horizontes para o trabalho de campo e a escrita da tese, este artigo é uma tentativa ainda tímida no esforço de compartilhamento das vozes da família¹².

SENHORAS E SENHORES, A COMPANHIA CARROÇA DE MAMULENGOS!

A Companhia Carroça de Mamulengos se forma nas entranhas do Brasil, ao longo das andanças de uma família iniciada por Carlos Gomide (conhecido por Carlinhos Babau, em homenagem a seu Mestre de Mamulengos, Antônio Babau) e Schirley

mento, proceder à *devolução* do material (acervo digital ou analógico) às pessoas e/ou comunidades de origem. Acrescento a esse procedimento a necessidade de convivência com as pessoas envolvidas, de forma que a vida siga sendo partilhada independentemente da colaboração para com a pesquisa.

11 Nesta perspectiva, tomo a família e outros colaboradores que viveram a história, não apenas como fonte, mas como referencial teórico da pesquisa, desejando assumir e valorizar a envergadura de seus conhecimentos na medida em que as teorias e conceitos produzidos por essas pessoas sobre suas vivências possuem tanta ou até mais consistência e legitimidade do que teorias e conceitos outros produzidos por teóricos em outros contextos e ou experiências. Como exemplo cito o conceito de *cameloturgia* cunhado pelo pai da família. Ou a própria pedagogia de Schirley França, que vai desenvolvendo seus métodos de alfabetização de acordo com as necessidades e habilidades de cada filho ou filha.

12 Ressalto que em escritas posteriores (também em fase de publicação no momento de finalização deste texto), este exercício já avançou, de forma que já tenho trechos inteiros em que minha voz é apenas o recuo. E a voz da família, o texto principal. Há também depoimentos sobre outros assuntos e envolvimento de outras pessoas que viveram e conviveram com a família em algum momento de sua trajetória.

França. Ao casal, seguem os filhos, que foram nascendo, um a um: Maria, Antônio, Francisco e João. E dois a dois: Pedro e Mateus (os primeiros gêmeos) e Isabel e Luzia (as gêmeas caçulas!). Oito! Com mais o primeiro genro e nora, dez!! Chegam mais deles, some-se as netas, dezesseis!!! Sempre chega mais gente... a família cresce... E tem ainda os que se juntaram à caminhada, convivendo e viajando com a trupe brasileira, que já foi chamada de os últimos saltimbancos modernos¹³.

Uma história que em muito faz lembrar a célebre história dos Músicos de Bremen, ilustrando todo um imaginário mítico, lúdico e profundamente quixotesco que também deu à Carlos Gomide o apelido de Dom Quixote do Cariri, fazendo referência à região onde a família decidiu estabelecer uma espécie de sede, na já citada cidade de Juazeiro do Norte, mas sem deixar de fazer suas itinerâncias pelas capitais e interiores do país. Sempre perseguindo o ideal de estar em convivência com o povo brasileiro, assim diz Carlos Gomide: **“eu sempre disse aos meus filhos que abaixo de Deus nós temos que estar nos braços do povo brasileiro. Essa gente simples que sempre nos acolheu em nossa caminhada”¹⁴**.

Nas estradas, andanças e paragens, alguém recebia e acolhia o Carroça... e o Carroça recebia e acolhia alguém. Entre vivências e convivências, outros tantos e tantas agregadas seguiam viajando, aprendendo, ensinando e compartilhando arte pelas estradas vida afora, vida adentro da família. Família que foi se ampliando para além dos laços consanguíneos, e contri-

13 Carlos Gomide é quem cita Luiz Carlos Vasconcelos, o Palhaço Xuxu da Escola Piolim de João Pessoa – PB, ao dizer que: “O Carroça são os últimos saltimbancos”, nos tempos em que a família, ainda mambembe, foi acolhida para morar na sede da escola paraibana, em meados dos anos 90.

14 Neste texto, todas as falas diretas dos integrantes da Companhia foram destacadas em negrito. Trata-se de um recurso para dar ênfase às falas que tanto desejava e desejo trazer para o texto. Para todas as falas assim citadas, a referência é a mesma: ACERVO: COMPANHIA CARROÇA DE MAMULENGOS. Entrevistas setembro de 2017, temática Histórias de Teatro e Circo. Cadernos de Pesquisa. 2017. A ser disponibilizado on-line para o público ao final da pesquisa em 2020, após organização final e aprovação da família.

buindo na formação de muitos artistas que foram iniciados e ou incentivados em sua Arte através da convivência com o grupo familiar. Percorrendo uma trajetória de intimidade com as gentes e as culturas tradicionais brasileiras, o trabalho realizado pela Companhia também se deu e continua acontecendo através da ação sociocultural (VIGANÓ, 2006), seja nas apresentações, oficinas e vivências¹⁵ realizadas junto às escolas, teatros, centros culturais e comunitários, seja nas ações diretas realizadas voluntariamente nas comunidades onde viveram e ainda vivem.

Como alguns exemplos dessas ações continuadas desenvolvidas (sem qualquer forma de fomento ou patrocínio) em comunidades de diversas localidades destaco: a Barraca da União (década de 80), em que a tenda era armada em praças públicas para compartilhamento de saberes e oficinas; os trabalhos de arte de rua e na rua, em que o Carroça desenvolveu um contato próximo com crianças e jovens (inclusive em situação de rua), trazendo-as para seu círculo de convivência e cuidado (década de 90); a União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus (anos 2000), fortalecendo o trabalho de brincantes, mestres e mestras da dita cultura popular; e os encontros de Vida Viva¹⁶ (há cerca de uma década e meia), nos quais aconteciam vivências e oficinas também em praça pública. Inicialmente a expressão Vida

15 Como exemplo de vivências que, com o tempo passaram a ser oferecidas como as oficinas: perna de pau; brinquedos populares (incluindo a confecção de: Rói-rói, Corrupio, Mané Gostoso, Galinha, Traca-traca, entre outros); contação de histórias; alimento; confecção de máscaras, bonecos e adereços, cameloturgia e bordado.

16 A expressão Vida Viva traduz toda uma visão de mundo inspirada em mestres e mestras, com inspiração daqueles a que Carlos Gomide nomeia como sendo os Mestres da Vida Viva: Padre Cícero Romão Batista, Antônio Conselheiro, Padre Mestre Ibiapina, Beata Maria do Araújo, Profeta Gentileza, Monge João Maria, para citar os principais. Alicerces para toda uma ética que influencia a família nos modos de ver e viver a vida e produzir sua Arte. Uma espécie de utopia que nos fala sobre respeito, dignidade humana e justiça social. Filosofia cunhada a partir de vivências e práticas em que a família buscava ser coerente com os princípios que pregava, a exemplo da opção de serem vegetarianos, respeitando os animais que protagonizavam o elenco de personagens do Histórias de Teatro e Circo.

Viva foi usada para se referir às oficinas de produção de alimento (curau, pamonha, pé de moleque, farinha, etc.) realizadas em praça aberta com o público presente ajudando a preparar o alimento, então compartilhado ao final da oficina.

Ações em que o mote não era apenas focalizado na Arte tomada isoladamente, mas em suas naturais e ao mesmo tempo complexas relações com a vida, com a natureza e com o sonho da dignidade humana. Tratam-se, portanto, de vivências profundas da família com uma proposta de vida comprometida com os ideais referidos, e Schirley França assim se recorda da época em que viveram com meninos de rua em Fortaleza: **“eu dava banho e penteava um por um, junto com os meus. Meu Deus, era aquela criança... E muitos anos depois a gente encontrou um desses meninos que veio falar com a gente, contando que vivia da arte que realizava nas ruas, e que tinha começado a aprender com a gente. Como ele, tem outros.”**¹⁷.

A partir da vida em convivência com as gentes mais simples que viviam essas tradições em seu cotidiano, a estética da Companhia seguiu agregando elementos de influências diversas ao longo de sua história, sendo possível caracterizar seu trabalho nas searas das Manifestações da Cultura Tradicional Brasileira, do Teatro de Rua, do Teatro de Bonecos Popular, do Teatro Popular, do Teatro de Feira, do Teatro Comunitário, das Artes Circenses, das Artes Públicas, da Cultura dos Vendedores Ambulantes (camelôs ao oferecem seus produtos/sua arte pelas ruas

17 Encontrei e entrevistei um dos meninos em situação de rua que conviveu com o Carroça no Rio de Janeiro na década de 90. Júlio Mandioca Frita me concedeu uma entrevista emocionada em maio de 2018 em Brasília, na qual conta como foi acolhido pela família, como era a convivência e como esse encontro modificou profundamente sua existência, chegando a dizer que devia sua vida ao Carroça. Além deste caso, me concederam entrevistas em setembro de 2018, em Juazeiro do Norte, artistas então adultos que participaram das ações acima citadas quando eram ainda crianças, ou bem mais jovens (palhaço, mamulengueiro, mágico e outros brincantes e artistas populares). Entrevistados separadamente, todos destacaram em sua fala a importância do trabalho da companhia junto à comunidade local, fortalecendo individualmente os participantes e coletivamente a comunidade, que aprendeu a se organizar, reivindicando seus direitos.

das cidades), entre outras¹⁸. Nessa miscelânea de influências e afluições, ao mesmo tempo em que nascia e crescia cada um dos filhos, nascia e crescia também o Espetáculo - ou Brincadeira (como a família prefere chamar) – Histórias de Teatro e Circo. Imagem: crianças cantando, dançando, improvisando versos, fazendo números tradicionais do palhaço circense, tocando instrumentos diversos, vestindo bonecos gigantes e ficando gigantes ao pular e dançar encima de pernas de pau! Cenas repletas de graça, surpresa, desafio e muita, mas muuuuuuuita poesia!

Luzia Gomide, filha caçula, assim relata: **“O Histórias é o primeiro espetáculo da Companhia, que meu pai e minha mãe montaram quando a Maria nasceu, para poder inserir a Maria na brincadeira [...] Ele foi se adaptando pra chegada dos filhos. Aí como são oito filhos, é considerável que teve muitas mudanças ao longo dos anos, se adaptando e agregando quem chegava”**. E seu irmão, Pedro Gomide, diz: **“Eu não tenho como dizer como ele começou. Começou no dia em que meu pai e minha mãe se conheceram! [...] Foi nascendo a Maria, já foi colocando no espetáculo, já foi co-**

18 Apesar dessa riqueza, é importante dizer que um trabalho amplamente conhecido entre tantas gentes e entre tantos artistas de tantos lugares no Brasil e fora dele (França, Holanda e Uruguai) ainda não encontrou lugar nos autos da academia brasileira. O único trabalho acadêmico que teve como tema central o Carroça foi um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) realizado por Aluizio Carvalho na Universidade de Brasília. Aluizio é uma das pessoas que morou por um tempo ao lado de alguns integrantes da família, vivendo aquilo que ele mesmo chama de “a escola da vida do Carroça”. O trabalho, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Patrícia Lima Martins Pederiva, ainda não foi disponibilizado, nem em banco de dados, nem impresso pelo autor, mas segue nas referências deste artigo (CARVALHO, 2017). Acessando o google acadêmico há 12 registros em que a Companhia é citada de forma subsidiária para discutir outras temáticas: Mamulengos e Teatro Popular de Bonecos, Palhaçaria, Circo, Ação cultural para o desenvolvimento sustentável, Comicidade, Trabalho cultural e social, Tradição e modernidade, Brincantes, Cultura Popular, Teatro de Bonecos e Teatro de Formas Animadas, Política Cultural, etc. Até o momento, a única publicação exclusiva tendo o Carroça como tema foi o livro recém publicado por Gabriela Romeu (ROMEU, 2019); uma obra literária que não possui escopo acadêmico. Mas em pesquisa no google normal é possível encontrar mais de 140 entradas, além de mais de 20 horas de vídeos no youtube.

locando Antônio. O nome Histórias de Teatro e Circo veio surgir mais na frente”. E Matheus Gomide: “Ele fez parte do processo de transição, de todo o crescimento do Carroça. [...] Quando começou a Companhia, e a Maria surgiu, não teve muito o pensamento de criar uma companhia. Esse processo foi mais natural e depois pensado”.

PONTES E PONTOS DE CONTATO: INTUINDO CONEXÕES

No percurso de encontrar elementos que favorecessem a reflexão sobre a Arte dita popular e sua força social (atuando em plena potência no espetáculo Histórias), encontrei as reflexões de Luciana Lyra no artigo “Pontes ou pontos de contato: o Cavalo-Marinho e a Arte da Performance” (2010). A autora inicia seu texto citando a obra *A Antropologia da Performance* de Victor Turner ao se debruçar sobre a experiência do filósofo e antropólogo Milton Singer em seu extenso trabalho de pesquisa realizado na Índia, a partir do qual se cunha o campo e a terminologia das Performances Culturais, abrangendo as manifestações que no ocidente ocorrem no campo da religiosidade, da Arte e da cultura, ou seja, em todas as manifestações inerentes à vida humana em seus aspectos fundantes.

Lyra apresenta a amplitude da terminologia, apontando como as Performances Culturais abarcam várias formas de rituais, de teatro e de outros gêneros performativos em seu bojo. E destaca a característica destas Performances enquanto agenciadoras de mudanças profundas e muitas vezes invisíveis no seio de uma comunidade. Seguindo a linha da teoria de Turner, as Performances Culturais não são apenas reflexos e expressões de alguma cultura específica, mas agenciadoras de transformações numa estrutura social que, em estado de *crise (fenda social)*, pede por uma *ação reparadora*, seja para produzir a *reintegração* social, seja para levar à *cisma*, desintegração definitiva. Assim, as Performances Culturais atuam como essa *ação reparadora*, estando relacionadas a uma ruptura no tecido social, que então se reorganiza.

Ao desenvolver sua teoria, Lyra, apresenta as reflexões do estudioso Marco Camarotti ao demonstrar que a história brasileira apresenta um extenso campo de *dramas sociais* que operam como *ações reparadoras* de conflitos, destacando manifestações culturais (Performances Culturais) que vão da escravidão indígena à escravidão negra, e que seguem resistindo e sofrendo novas rupturas, configurando algumas formas dramáticas que chegam até nós, a exemplo de folguedos e formas de teatro praticadas pelo *povo nordestino*. Lyra explica:

As formas de teatro praticadas no Nordeste do país, também denominadas de *teatro folclórico* em diferentes culturas, são exemplos destas ações reparadoras, de *performances culturais* que rompem com a linha convencional da arte, surgindo como manifestação artístico-ritual e reelaborando suas tradições através dos tempos. Nesse teatro, podemos englobar, especificamente, os espetáculos de mamulengo, chegança, pastoril e cavalo-marinho (bumba meu boi), os quais possuem uma estrutura dramática definida (LYRA, 2010, p. 263).

Luciana Lyra¹⁹ realiza toda uma análise muito pertinente sobre os pontos de intersecção entre as manifestações populares e a *Performance Art*, destacando em ambas os aspectos rituais. Ela vai elencando e analisando a história, as características, os processos e condições inerentes às *manifestações tradicionais*, especialmente o Cavalo-Marinho (Brincadeiras de Boi) e o Teatro Popular do Nordeste – TPN, estudado por Hermilo Borba Filho. E faz o mesmo e meticuloso exercício de análise com a *Performance Art*, demonstrando seus pontos de contato enquanto Performances Culturais. Em suas palavras: “Da mesma forma como sucedeu com o *Teatro do Povo*, a *Arte da Performance* surgiu no lugar de ação reparadora (*Performance cultural*), no seu contínuo movimento de ruptura com o que poderia ser denominado de ‘arte estabelecida’ no século passado”. Nesse processo, a ideia

19 Lyra é pernambucana e possui vivências no Cavalo Marinho. Seu processo de formação, dentro e fora da academia, se encontra vinculado ao desenvolvimento do campo da Performance no Brasil.

que permitiu o estabelecimento da Performance enquanto uma nova linguagem foi iniciada na Modernidade, no movimento de “*dessacralizar a Arte*, tirando-a de sua função meramente estética”. A Performance surge então como uma linguagem que “objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções” (Lyra, 2010, p. 264). A vida querendo ser Arte! A Arte querendo participar efetivamente da vida.

Essa característica de integração da Arte na vida e vice-versa é típica das manifestações populares por sua própria natureza, a começar pelas formas e condições de sua produção. Neste sentido, Lyra também apresenta a ideia de que “tanto o *Teatro Popular do Povo do Nordeste* como o [sic] *Arte da Performance*, vêm atuando como uma espécie de *metacomentário* das dificuldades e conflitos da vida e da arte, funcionando, para além das convenções meramente estéticas da dita Arte pela Arte (questionando o *status quo*), como uma reordenação interpretativa da própria experiência social e artística” (Lyra, 2010, p. 264). Dialogando com vários autores, Lyra intui sobre algumas características inerentes a estas Performances Culturais, analisando intersecções e conceitos que eu identifico na vida e no trabalho da Companhia Carroça de Mamulengos, a começar pelo próprio Histórias de Teatro e Circo, enquanto Performance Cultural, capaz de determinar toda uma reordenação da vida em diferentes momentos.

Essas reflexões me remetem imediatamente às palavras de Isabel Gomide, ao dizer: **O Histórias é o ganha pão, a brincadeira, a família, a Arte se perpetuando entre a família. Fico emocionada ao ver o espetáculo (as poucas vezes que vi de fora). A gente entra na brincadeira. Joga com o que tem. É a gente contando a nossa História. A sociedade impõe e a gente diz a gente não quer isso. A gente acredita numa vida mais saudável, em harmonia com a natureza, com respeito aos personagens da mãe natureza, numa vida com um outro olhar. Mais amoroso. Mais bondoso. Mais respeitador. Mais simples.** Matheus Gomide conta: **Uma coisa que aconteceu nesse período do Francisco, foi o meu pai que veio do interior da roça, minha mãe também foi criada por pessoas do**

interior, acostumados a comerem carne, por exemplo, nesse período do Francisco, meus pais pararam de comer carne e logo depois os filhos também, hoje somos vegetarianos. O Histórias de Teatro e Circo influenciou na formação do Carroça no geral, e representa a nossa transformação. Porque o que teve fora do palco foi o reflexo do que estava no palco.

Também identifico o Histórias como *metacomentário* sobre as dificuldades e conflitos do ofício do artista popular, da família e da dificuldade de sobrevivência do viver na Arte e da Arte, e destaco a fala de Antônio Gomide: **“Durante um tempo o Histórias de Teatro e Circo foi o único espetáculo que o Carroça tinha²⁰, porque era o veículo que a família tinha para todos estarem atuando. [...] O espetáculo na verdade é uma ferramenta, a cristalização do dia-a-dia da família, que não tinha outra fonte de renda senão a Arte. Era a forma que a gente tinha de sobreviver, de ser uma coisa clara, não só como uma fantasia ou uma vaidade, apenas por um capricho. Era necessário trabalhar”**.

Toda a trajetória vivenciada no conjunto de ações e expressões que abrangem o Histórias propiciou a constante reorganização das experiências da família-companhia como um todo, assim como também de seus integrantes tomados de forma individual. Para além do ganha pão, a brincadeira e as vivências (como nas culturas tradicionais) eram uma escola de vida para todos os envolvidos, fossem da família ou mesmo os agregados. As crianças da família aprendiam nas atividades cotidianas as habilidades que iam se tornando as cenas que seriam apresentadas: cantar uma música, tocar um instrumento, andar de perna de pau, brincar o palhaço ou o boneco (fazer, manipular, consertar, colocar, vestir), recitar ou improvisar um versinho, dizer um trava-línguas, desafio, etc. A vida estava sempre preparando para a cena, e esta, por sua vez, falava e manifestava as condições da própria vida.

20 Durante cerca de 30 anos o Histórias foi o único espetáculo da família. Em uma nova fase, mais recente, foram montados: Felinda, Pano de Roda e Janeiros, mantendo o que consideram a linguagem do Carroça (do Histórias).

Ao final do espetáculo, após as palmas, havia uma fala que não deixava dúvidas sobre quem era a Companhia Carroça de Mamulengos, conforme relata Maria Gomide: **“nós somos uma família de artistas, de brincantes, uma família de verdade, pai, mãe e filhos, que roda por esse país fazendo arte.”** Filhos que não foram educados em escolas, mas que contavam com a mãe e outros irmãos mais velhos para receber as lições das letras, dos números e do que mais tivesse de ser estudado e aprendido, geralmente com muita ludicidade, como explica Schirley Gomide sobre o momento de estudar: **“eu ensinava as letras com o desenho da montanha, com formas e coisas que estavam presentes na vida da gente e assim eles iam aprendendo aos poucos, no tempo deles”**.

Além do letramento, havia o aprendizado de ofícios diversos, o contato com várias pessoas e mestres com quem iam aprendendo e compartilhando saberes. Antônio Gomide chega a enumerar: **“Eu aprendi a fazer muitas coisas, elementos que o Carroça precisava, bonecos, caixas, utensílios. Sou músico, palhaço, escultor em madeira e barro, poeta depois que tenho uma compreensão da própria vida, da linguagem. Eu tenho 22 profissões que se eu quisesse viver de qualquer delas seria possível: pintor de tela, tecido, mural, de casa, desenho em nanquim, desenho científico, sou xilogravurista, cordelista (verso, poesia e xilo sem precisar da gráfica), restaurados, crocheteiro (tapete, colcha), padeiro, faço pães, massas, trabalhei com fotografia, não tenho equipamento mas faço, dançarino de Reisado, professor de dança, jogo de espada, compreensão e expressão corporal, capoeira, arte-educador, monto Reisado, Guerreiro, Banda Cabaçal, Confecciono instrumentos, sou lutier, faço zabumba, caixa, tarol, bumbo, espada e adereços, sei ensinar a brincadeira e sei fazer, sou técnico em agroflorestal, meliponicultuor, fruticultor, doceiro de vários tipos de doce, viveirista e no Histórias sou palhaço, ator, artista, detentor da linguagem do Carroça.”**

As cenas do Histórias (como a vida da família) surgem ao estilo das tradições, revelando um teatro bem popular (realizado a partir do sistema de quadros independentes) que bebe nas brincadeiras, folguedos, circo, tradição oral, boneco popular, arte dos camelôs²¹, etc. Cenas que contém um elemento de forte interação com o público, dinâmicas, abertas a um esquema de improvisação e jogo em que os espectadores se integram à brincadeira, independentemente de terem sido convidados a interagir diretamente no momento da apresentação. Cenas surpreendentemente simples, que não demandam grandes produções, mas antes, envolvimento, disponibilidade para a relação, para o jogo e para o improviso, o que, com o tempo, define um repertório de experiências de vida (e de vida em cena) que faz dos integrantes do Carroça multi-artistas. E grandes artistas.

Da mesma forma os elementos visuais: simples os figurinos, o cenário e os adereços de cena, estandartes que são verdadeiras obras de Arte! Tudo construído artesanalmente. Quem chega a uma apresentação enxerga primeiramente os grandes painéis de chita sustentados por estruturas de bambu, composição de um cenário que se adequa a ambientes fechados ou abertos, aumentando ou diminuindo de tamanho. Leves e versáteis estruturas aprimoradas no tempo, conforme a necessidade ia surgindo. Belíssimas estruturas, belíssimos figurinos (maquiagem primorosa!!!). Tudo muito cuidado, feito com estampas coloridas, geralmente florais, sinhaninhas, fitilhos, bordados, fuxicos, lenços, e toda uma sorte de materiais que geralmente não se compra em lojas *made in China*. Sem perder sua essência de simplicidade e sua relação de simbiose com a natureza, a relação com o teatro e as tradições ditas populares aparece também nos materiais utilizados: sisal, cabaça, bucha, buriti e outras fibras, sementes, etc., incluindo materiais recicláveis como papel e papelão. Tudo muito simples. Tudo muito sofisticado.

21 Daí o nome cameloturgia, dado por Carlos Gomide aos processos que abrangem o criar, recriar e improvisar para entreter o público, bem aos moldes dos camelôs que precisam vender seu trabalho para sobreviver.

Nesta caminhada de múltiplas influências, confluências e itinerâncias, as Performances Culturais do Carroça atuam enquanto resistência (promovendo a valorização dos elementos das manifestações) e também ruptura (reelaborando esses elementos em novos formatos, além de romper com vários outros padrões sociais vigentes). A família Carroça inventou sua própria história. Uma história bastante singular até os dias de hoje, mas particularmente singular no momento em que se inicia (virada para a década de 80), instaurando no cenário brasileiro uma experiência bastante original. Há um aspecto de ruptura e resistência na atitude de se formar uma companhia de teatro familiar de artistas itinerantes, e percorrer as estradas brasileiras fazendo arte em localidades onde às vezes não existia sequer energia elétrica, como recorda Maria Gomide recordando que **“a iluminação do espetáculo foi realizada pelo farol da van”**.

Toda a família Carroça tem consciência sobre essa raridade, mas não toma isso como um diferencial, no sentido de tomar para si ares de superioridade, considerando que seja melhor ou maior do que outros artistas ou companhias com outros princípios, propostas estéticas e modos de produção. Pelo contrário, as falas ressaltam sempre uma dimensão de humildade, reconhecendo-se pequenos diante da inexorável realidade, que tanto precisa de ações e atitudes que possam efetivamente operar mudanças no *status quo* social. Muitas falas dos filhos nas entrevistas de 2017 versam, com profunda consciência, sobre a responsabilidade de serem artistas e de estarem conectados com a sua gente (falas espontâneas que não vieram como resposta a uma provocação específica sobre esse conteúdo). Todos os filhos e filhas entrevistados reconhecem a força da Arte e o papel do artista diante de sua gente, mas ao mesmo tempo, e assumindo um papel ativo de trabalho e comprometimento, têm a dignidade de assumir sua impotência diante de muitos processos sociais que, mesmo se desejando transformar, são sistêmicos demais para que possam ser modificados com profundidade, em pouco tempo.

Antônio Gomide, segundo filho da família, refletindo sobre essa impotência (e evidentemente sobre a utopia da transfor-

mação social) fala que: **“A arte, em si, não muda muita coisa”**. E, talvez por essa consciência mesma, Antônio tenha se aprofundado no movimento de agricultura sintrópica²², estando hoje na ponta do Movimento Agrofloresteiro de Inclusão Sintrópica (MAIS) em pleno desenvolvimento no país, talvez como um avatar, dando continuidade aquilo que viu durante muitos anos na escola de vida da família Carroça: o amor às árvores, às plantas, aos bichos e à toda a natureza. Em tempos em que as questões ambientais ainda não haviam caído na pauta da mídia, o Carroça realizava a produção e a distribuição de mudas de plantas frutíferas e ornamentais para o público das brincadeiras (apresentações), das oficinas, vivências e ou ações socioculturais em vários cantos e recantos do país. **“O Brasilino andava lotado de planta”**, conta Carlos Gomide, que fazia (e ainda faz) o plantio das sementes que saía coletando por onde passava a trupe. Carlos Gomide enfatiza sempre que está seguindo os preceitos de Padre Cícero Romão Batista (considerado patrono no meio ambiente ou patrono das florestas), que dizia que se cada sertanejo plantasse uma árvore por dia o sertão ia se tornar uma grande mata.

O Carroça foi pioneiro em muitos sentidos. No tempo em que os festivais de bonecos e as academias brasileiras pouco discutiam sobre variação de técnicas e elementos do Teatro de Animação ou de Formas Animada (à época chamado ainda de Teatro de Bonecos nesses meios), o Carroça já possuía sua própria empanada de mamulengos na “barriga” de um boneco gigante, o Palhaço Alegria. Já possuía uma Miota e uma Dona Felicidade, bonecas gigantes vestidas no corpo como se veste uma mochila, montadas em cena aberta, diante do público, mostrando ao público todos os artifícios. Possuía uma boneca gigante que abria a blusa e entregava o seio ao filho, embalando a criança com o doce encanto de uma canção de ninar (e a parte musical do Histórias mereceria um artigo à parte!) E possuía variações dos

22A agricultura sintrópica nasce a partir do trabalho de Ernest Götsch, com quem Antônio aprendeu sobre os sistemas agroflorestais, popularizados no Brasil pelo nome de agrofloresta.

entremeios do Reisado que se tornaram personagens do Histórico (Boi, Burrinha, Jaraguá, Bode, Carneirinho). Personagens que depois foram reincorporados à tradição. Da mesma forma que muitas peças musicais compostas pelo pai da família.

Sobre estas inovações e a reincorporação dos elementos então transformados, ouvi Chico Simões²³, em entrevistas gravadas em Brasília (2016), Juazeiro do Norte (2018) e Florianópolis (2019). Em um de seus relatos, Chico Simões discorre sobre o pioneirismo e a atualização realizada por Carlos Gomide na tradição do brinquedo popular, tanto pela forma como ele aprende sua arte (indo até a cidade de Mari, na Paraíba, pedindo à Antônio do Babau para aceitá-lo como ajudante e aprendiz), como na própria atualização feita com relação ao personagem Benedito. Ao final de sua fala, destaco o que diz Chico sobre aquilo que motiva Carlos Gomide em seu processo artístico e de vida. Para além da performance do boneco, propriamente dita, Chico discorre essa espécie de fundamento do trabalho do Carroça: uma ética existencial dotada de toda uma humanidade, ilustrando a cultura coerente de uma filosofia de Vida Viva (anteriormente já mencionada). Nas palavras de Chico:

É a primeira pessoa que eu conheço que vai viver, volta e sai de lá para atualizar essa linguagem. O que ele faz? Ele atualiza o Babau! Isso não é só aprender com o Mestre e fazer o que ele fazia. [...] Ele atualiza porque ele também coloca esse boneco em contato com outro público. Crianças de classe média, da Escola das Nações [...] acrescenta suas questões [...] o Benedito já está lá, na luta sindical, aí já tem outros valores. O Benedito já cuida do filho, não é mais aquele Benedito machista, que nem pegava uma criança, quem cuida de criança é a mulher. Então

23 Chico Simões é um mamulengueiro brincante que iniciou sua trajetória com o brinquedo popular logo após o festival no Espírito Santo em que assistiu, pela primeira vez, a brincadeira de Carlinhos Babau, como ele o chama. Encantado, Chico Simões pediu para acompanhá-lo, e ambos pegaram juntos a estrada no início dos anos 80, nos primórdios da companhia. Chico Simões fez parte e acompanhou a história da família em toda sua trajetória, convivendo com Carlos e Schirley antes mesmo do nascimento de Maria Gomide, a filha mais velha, nascida em um festival de teatro em 1984.

muda completamente, nesse sentido, não tem nada a ver com a tradição. Porque o Benedito é completamente carinhoso. Um cara violento, brigador, brigava com peixeira e matava e fazia acontecer. E agora é um vaqueiro carinhoso, cuida do filho, põe pra dormir, canta uma canção. Embala na rede. Isso o Carlinhos Babau que colocou. Isso, ele atualiza uma tradição. Então a gente vai ver que uma tradição só existe se for atualizada. Se você repetir é folclore. Aí a gente vai entendendo porque as pessoas chamam as coisas de folclore [...] tem que se manter a pobreza. [...] Carlos Babau está preocupado com as condições de vida de quem faz aquilo. Como vive quem faz aquilo? [...] Muito importante gravar as canções, histórias e parlendas. Mas, e o patrimônio humano? Que órgão que cuida? Dos dentes, da saúde? Quem é que cuida da saúde desses mestres? Da saúde dessa comunidade? Você vê que não é um sujeito isolado, um mestre. É uma comunidade, porque é a família dele. Não adianta você pinçar o mestre lá da comunidade dele e colocar numa prateleira. Está em família, está em comunidade. É claro que a tradição precisa mudar. Ela precisa mudar para continuar viva. Então, Carlinhos Babau é o primeiro nesse sentido, eu não tenho a menor dúvida, de Teatro de Bonecos (SIMÕES, 2019).

Além do pioneirismo na modificação da tradição dos babaus (nome dado aos mamulengos na região da Paraíba) e tantas outras já apontadas, o Histórias de Teatro e Circo foi palco para desenvolvimento de experimentações diversas utilizando: máscaras, luvas, objetos, varas, números circenses, etc. Essas experiências foram iniciadas primeiro nas ruas, para depois seguirem se adaptando a outros espaços, sempre incorporando novos elementos e agregando novas pessoas e saberes, em uma construção criativa que segue uma estrutura sem apresentar uma forma final rígida e fixa. Uma brincadeira *em processo*, para remeter ao termo bastante assimilado pelo campo da Arte da Performance e do Teatro Contemporâneo, cunhado por Richard Schechner ao conceitualizar o *work in progress*. Ou simplesmente: uma Brincadeira, que se desenvolve a partir daquilo que atravessa a vida da companhia: os processos de aprendizagem vivencial, a convivência e a troca de saberes.

Sobre o esquema de quadros, diz Pedro Gomide, ressaltando a estrutura dramaturgica do *Histórias*: **O Histórias de Teatro e Circo é um espetáculo muito interessante porque o Carroça é elástico. Você encolhe, estica, encolhe, estica. Pode aumentar, botar cena... E o que eu acho interessante pro Histórias de Teatro e Circo é a convivência que tem com as pessoas. É um espetáculo livre que vejo de crianças a senhores chorando quando assistem o Histórias de Teatro e Circo, porque vê a interação que tem no palco, a interação que tem em cena. E o Histórias de Teatro e Circo não é só um espetáculo, ela [sic] é uma vida. A nossa... A parte que eu viajei, que eu fiquei convivendo com o Carroça é uma história de teatro e circo porque é apresentando nos lugares, é brincando, é tendo convivência com as pessoas, é tendo convivência!** – Pedro faz questão de destacar a palavra²⁴.

O Carroça ao viver sua história de pioneirismo rompe as fronteiras daquilo que em princípio poderia ser considerado convencional considerando as estéticas teatral e circense se tomadas isoladamente e em suas acepções mais clássicas. Rompe mesmo com o que poderia ser considerado como comum no contexto das artes realizadas em contexto de rua, haja vista que, mesmo entre esse meio, a trajetória da família tem se mostrado como uma referência única. Rompe com as tradições, das quais não é uma mera reprodução ou cópia. E rompe com as noções hegemônicas de seguridade familiar e hábitos de consumo que se espera convencionalmente de uma família no contexto da cultura capitalista vigente. O sucesso econômico como termômetro social, produzindo comportamentos competitivos, individualistas, consumistas, patológicos e predatórios do patrimônio natural não está na pauta da família, embora a mesma consiga auferir dinheiro suficiente para ter abundância para todos os seus membros e ainda garantir (a duras penas, é verdade) o trabalho comunitário engajado e voluntário. Mas... ao mesmo

24 Aqui cabe destacar um conceito que fundamenta as ações da família artista em minha tese: *poéticas de convivência*, terminologia que criei no sentido de tentar abarcar essa que constitui marca essencial da companhia.

tempo em que rompe, o Carroça respeita, valoriza, enaltece e preserva o que é tradicional, sabedor de que nessas raízes as criações e a vida encontram também toda uma potência que precisa ser acessada.

O tal encantamento associado ao Histórias no início deste artigo e a já referida singularidade da companhia talvez residam justamente na junção de todos esses elementos que, assentados sobre princípios éticos bem definidos aplicados como prática cotidiana, afloram no trabalho artístico como esse algo... *simples e encantador* que aparece nos depoimentos de quem presenciou a brincadeira. O trabalho é desenvolvido ritualisticamente (enquanto *manifestação artístico-ritual* que é) desde o primeiro momento, quando o pai faz ressoar um badalo (recebido de presente de seu antigo mestre mamulengueiro), provocando um efeito muito especial de tensão e atenção. O ambiente silencioso. A família se encontra ajoelhada e, na sequência canta uma loa de abertura chamada “Para Toda Criatura”, peça musical do Reisado reelaborada por Carlos Babau, tornando-se necessário destacar aqui a ligação do trabalho do Carroça com o conteúdo religioso do catolicismo popular, tão presente nas culturas brasileiras, e de forma muito especial no Nordeste²⁵.

Pensando sobre as influências e as qualidades éticas e estéticas do trabalho desenvolvido no Histórias de Teatro e Circo (similares ao que propunha Borba Filho no Teatro do Povo do Nordeste (TPN) e similares às manifestações tradicionais analisadas por Lyra), é patente a potência e a vivacidade das criações do Carroça em sua relação com as transformações das coisas materiais e imateriais da vida (as ações reparadoras). Isso se torna visível tanto em sua relação com o público (que se encanta), como em sua relação com as raízes mais profundas de uma comunidade, engendrando uma sensação de pertencimento a

25 Boa parte das paragens do Carroça se deu em Juazeiro do Norte, onde a família conheceu (e foi com a intenção de conhecer) o lastro deixado pelo famoso *Padim Padi Ciço*. Padre Cícero tornou-se assim um dos mestres que ajudaram a constituir o ideário de uma Vida Viva, tão almejado pelo Carroça para todo ser vivente.

algo maior. Através dos rituais das Performances Culturais (o da Arte, o de se preparar junto um alimento, o de aprender um ofício, uma canção da tradição, o de conviver no bairro e lutar por sua melhoria, etc), são estabelecidas dimensões de pertencimento e de comunhão entre os indivíduos e o grupo, aflorando um sentido que brota de toda uma dimensão mítica e ancestral envolvidas. As pessoas se reconhecem, se acolhem e se modificam, e assim, modificam a comunidade e o mundo, me fazendo de certa forma associar o processo ao entendimento de Mestre Paulo Freire ao dizer que a educação transforma as pessoas, e essas transformam o mundo. E tem sido comum ouvir que o Carroça é uma escola de vida e arte para aqueles que tiveram suas vidas transformadas pelo contato com sua trajetória.

Em qualquer expressão que seja (rituais da Arte e da vida), o contato com a *manifestação artístico-ritual* tem assim efeito duradouro e exemplar, e embora tecido no silencioso e invisível tecido simbólico, com o tempo produz seus efeitos no mundo. Nesse sentido, podem justificar-se tantos depoimentos de pessoas profundamente marcadas pela Arte do Carroça, e é possível afirmar que o Histórias e as ações socioculturais desenvolvidas pela Companhia Carroça de Mamulengos favoreceram (e ainda favorecem) a reorganização social em vários âmbitos, envolvendo as subjetividades dos membros da família e de outras pessoas, artistas e brincantes, e também, de forma muito objetiva, as dimensões coletivas, como se viu (e se vê) nas comunidades com as quais o Carroça viveu e conviveu (vive e convive) em suas caminhadas pelos chãos brasileiros.

Essa constatação chega através de muitos relatos que ouvi de diversos brincantes e artistas populares em Juazeiro do Norte em setembro de 2017 e setembro de 2018. Nesses depoimentos percebe-se o quanto a convivência continuada com o Carroça determinou (e continua determinando) modificações de ordem material e simbólica nos chamados grupos de tradição, modificações que se revelam através de processos de aprendizagem identificados na fala dos depoentes²⁶: “com o Carroça apren-

26 Estes depoimentos estão em meus Cadernos de Pesquisa, e reiteram de for-

demos a importância de ter a nossa própria sede”, “valorizar e compreender melhor a importância da cultura”, “lutar pelos direitos das pessoas e do bairro” “aprendemos a entrar e sair dos lugares que a gente não ia”, “ver que em qualquer lugar a gente pode ir e ter voz”; “importância de cuidar melhor dos figurinos e da brincadeira”, “fazer uma máscara bonita”, “arrumar e conservar os bonecos”, “fazer um entremeio bonito, bem feito”, “fazer uma brincadeira alegre”, “se unir”.

Isabel Gomide me disse: **“O Histórias é a gente mostrando o que sabe fazer. A gente dizendo que acredita num sonho, mas diz o que a gente é. O espetáculo está sempre mudando, mas tem uma estrutura, uma coletânea de algumas cenas. No Histórias eu sou eu mesma, eu não interpreto. Eu sou. A Burrinha, o Bode, o Carneirinho, o Tamanduá, o Jaraquá, o Dragão. O ensaio oficial era em cena. Se fosse ator/ atriz seriam horas de ensaio. Então é estar presente, brincar com a plateia. É um momento único, de espontaneidade, de jogo com a plateia. É muito forte a música de chegada. É um momento sagrado pra gente. É estar de corpo e alma. [...] A arte é um estado de espírito, e mostra vários caminhos. Uma vida com outro olhar, mais humano. Estar mais ligado com as pessoas. Um olhar melhor para a vida. O Histórias de Teatro e Circo é uma escola de formação para as pessoas, que participam e assistem. Eu não tenho como colocar palavras na boca das pessoas, mas elas vêm emocionadas. Saem diferentes”**.

A praça se ilumina. As pessoas não querem ir embora e falam sobre o que viram, não exatamente sobre o roteiro, sobre os elementos de cena, numa tentativa de dar forma aquilo que não cala, inefável. Enquanto isso, as crianças brincam. Os adultos também, retomando suas crianças esquecidas no tempo. O Carroça desmonta o aparato cênico ao mesmo tempo em que segue interagindo com as pessoas que chegam para trocar, para abraçar e para agradecer. Como um grande e completo

ma sucinta falas do mesmo teor colhidas em entrevistas realizadas com essas pessoas.

ritual, a brincadeira chega a seu fim. E me proponho novamente a pensar, sem querer responder de forma acadêmica e categórica as questões que me trouxeram a esta escrita: O que torna um espetáculo encantador? O que torna uma brincadeira encantadora? O que faz com que as pessoas que participaram dela não encontrem palavras para poder descrever suas impressões, seus sentimentos? O que a torna inesquecível 10, 20, 30, 40 anos depois? O que faz da cena esse poderoso catalisador de energia na vida dita real? O que pode um espetáculo diante da intratável realidade de um país de cultura colonial? O que podem as Brincadeiras? E o que podem os artistas e a Arte da Companhia Carroça de Mamulengos ao longo de 40 anos de itinerância? Essas e outras perguntas encontraram algumas pistas nestas linhas, e seguem sendo intuídas e respondidas não por mim, mas pelas vozes dos que viram e viveram as histórias do Histórias... Vozes que ainda têm muito o que contar...

REFERÊNCIAS

ACERVO: COMPANHIA CARROÇA DE MAMULENGOS. Entrevistas setembro de 2017, temática Histórias de Teatro e Circo. **Cadernos de Pesquisa**. 2017. A ser disponibilizado on-line para o público ao final da pesquisa em 2020, após organização final e aprovação da família.

CAMARGO, Robson. **Performances Culturais**: Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Karpa 6* (2013), *Journal of Theatricalities and Visual Culture*. California State University - Los Angeles. ISSN: 1937-8572. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/robsonpdf.pdf>

CARVALHO, Aluizio. **Companhia Carroça de Mamulengos**: tempos e territórios de aprendizagens (TCC). Departamento de Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação da UNB, 2017. (Ainda não disponibilizado pelo autor).

GOMES, Daniela Rosante. **Projeto de Pesquisa Cameloturgias, itinerâncias e outras poéticas de convivência da Companhia Carroça de Mamulengos**: cartografias para uma aprendizagem inventiva. Apresentado para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, 2017. Florianópolis, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2017.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Pontes e pontos de contato**: o cavalo-marinho e a arte da performance. In FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa e MULLER, Regina Polo (Org.). *Performance: arte e antropologia*. São Paulo, Editora Hucitec, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de História Oral**. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. **HOLANDA, Fabíola. História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2011.

ROMEU, Gabriela. **Album de família:** aventuras, memórias e efabulações da trupe familiar Carroça de Mamulengos. Ilustrações Catarina Bessel. São Paulo: Peirópolis, 2019.

SIMÕES, Chico. Entrevista gravada em abril de 2019 em Florianópolis. (acervo da pesquisa)

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo:** A ação sociocultural em teatro e o ideal democrático. São Paulo: Hucitec, 2006.