UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TRAJETÓRIAS DE CRIAÇÃO DO MAMULENGO DO PROFESSOR BENEDITO EM CHÃO DE ESTRELAS E MAIS ALÉM

ATO, RITUAL, ARTE E CULTURA POPULAR

PATRÍCIA ANGÉLICA DUTRA

FLORIANÓPOLIS
1998

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

"TRAJETÓRIAS DE CRIAÇÃO DO MAMULENGO DO PROFº BENEDITO EM CHÃO DE ESTRELAS E MAIS ALÉM - ATO, RITUAL, ARTE E CULTURA POPULAR"

PATRÍCIA ANGÉLICA DUTRA

Orientadora: Dra. Esther Jean Langdon

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:

Dra. Esther Jean Langdon (UFSC-Orientadora)

Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha (UFRGS- Co-orientadora)

Dra. Carmen Silvia Rial (UFSC)

Florianópolis, 17 de setembro de 1998.

RESUMO

O trabalho visa à compreensão daquilo que é característico do mamulengo, teatro de bonecos tradicional e popular em Pernambuco. A caracterização do que representa e do modo como é representado o mamulengo do Professor Benedito e o desempenho do mamulengueiro mestre Dengoso, na comunidade de Chão de Estrelas _ e outras localidades na Região Metropolitana do Recife _ conduz à identificação de características que se repetem na continuidade da própria manifestação artística. Experiências que integraram a pesquisa de campo foram registradas em gravações e fotografias, e também comparadas com outras informações publicadas, documentos e filmes sobre o assunto. O reconhecimento de características comuns aos diferentes mamulengos, aos desempenhos dos mamulengueiros e às condições nas quais eles têm existido, elucida o papel que o mamulengo do Professor Benedito tem desempenhado _ promovendo diversão e cura _ em Chão de Estrelas, e os papéis que estas artes e artistas populares têm representado, movimentando trajetórias de criação de culturas e sociedades ao longo de tempos e espaços pernambucanos. A sugestão sobre a necessidade de reflexões, medidas e ações orientadas para a preservação da manifestação artística _ através da preservação dos trabalhos destes artistas _ justifica-se pela compreensão da relevância dos papéis que mamulengos e mamulengueiros têm continuamente representado.

ABSTRACT

The work intends to comprehend what is characteristic of mamulengo, a popular and traditional theatre puppet in Pernambuco. The characterization of what master Dengoso's performance of the mamulengo of Professor Benedito represents and how it is represented in the community of Chão de Estrelas, and also in other localities in the Metropolitan Region of Recife, leads to the identification of characteristics which are repeated in the artistic manifestation through out time. Experiences which occurred during the research were registered in tape recordings and photos, and compared with published information, documents and films. The recognition of common characteristics in different mamulengos, in the masters' performances, and in the conditions in which they have existed, elucidates the rôle played by the mamulengo of Professor Benedito, promoting entertainment and healing in Chão de Estrelas, and also the rôles this popular art and its artists have played, provoking the creation of cultures and societies through out time and space in Pernambuco. The necessity for reflection, planning and actions oriented towards the preservation of this artistic manifestation, through the preservation of these artists' works, is justified by the comprehension of the importance of the rôles that mamulengos and their masters have been continually playing.

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas colaboraram com este trabalho, e embora todos os nomes não tenham sido citados, agradeço aos que participaram e contribuiram através das diferentes etapas e momentos de sua realização.

Agradeço ao CNPQ pelos dois anos de bolsa que me concedeu para a pesquisa.

Pelo apoio e incentivo ao início do mestrado agradeço ao professor Silvio Coelho dos Santos, a professora Elsje Lagrou, a professora Carmem Andaló e a professora Juraci Siqueira.

Agradeço a professora Esther Jean Langdon e a professora Ana Luiza Carvalho da Rocha que me acompanharam e orientaram durante o mestrado e a realização deste trabalho.

Pelas orientações e informações para a pesquisa agradeço a Fundação Joaquim Nabuco, particularmente ao professor Mário Souto Maior, a Isolda Pedrosa que me deu acesso ao acervo do Espaço Tiridá _ Museu do Mamulengo, a TV VIVA que possibilitou a gravação de alguns de seus filmes sobre o mamulengo.

Agradeço especialmente a mestre Dengoso e sua família, a Seu Ovídio, a Bezerra e sua família, a Israel, a Alzair, aos professores da Escola Comunitária, as lideranças comunitárias, aos artistas e moradores de Chão de Estrelas e Cabo Gato, cuja disponibilidade, participação e colaboração foram essenciais para as experiências vividas nestas comunidades e para o processo de construção deste conhecimento.

Agradeço também a mestre Salustiano, a mestre Zé Lopes, a Leila e a Fábio, que me permitiram conhecer um pouco mais sobre o mamulengo e sobre a animação de bonecos.

Agradeço muito a minha família, especialmente a minhas tias Dilza, Rosa, Lizete, Tude e Helena, a meu pai e amigo Antônio, a meus irmãos Antônio, Daniel, João José e Lélis, e a minha irmã Rosita, cujo carinho, incentivo e apoio foram fundamentais para que este trabalho pudesse ser concluido.

SUMÁRIO

Resumo

Abstract ii

Agradecimentos iii

Introdução **6**

1. Apresentação dos personagens : pessoas e bonecos **12**

1.1. A apresentadora 14

1.2. . Mestre Dengoso e o elenco social 17

1.3. Os personagens _ tradicionais, típicos e populares _ do mamulengo do Professor Benedito 30

1.4. Os personagens do mamulengo do Professor Benedito: forma, movimento e brincadeira 38

1.5. Pessoas e bonecos: ato I 46

1.6. Pessoas e bonecos: ato II 46

2. Pessoas _ bonecos _ e lugares : o corpo da memória **51**

2.1. . O dia em que a cobra saiu do rio Beberibe, na passagem da ponte da Amizade 52

2.2. Memórias da draga : removendo águas turvas e fedorentas 54

2.3. Uma Escola Comunitária 62

2.4. Reconstituição : fragmentos, Chão de Estrelas e constelações 65

3. Cenas e temas no mamulengo em Chão de Estrelas e mais além **72**

3.1. Corpo improvisado : o instrumento do mestre 74

3.2. Através da diferença 79

3.3. Comando, pancadaria e morte 88

3.4. Dança, mulher e lá vai tapa 94

3.5. Estética da miséria: fantasma da fome e da violência 103

3.6. Diferença e riso 109

4. Trajetórias de criação do mestre e do mamulengo : movimentos visíveis e invisíveis **114**

4.1. Mestre-aprendiz 116
4.2. Animação : ilusão de vida 128
4.3. Brincadeira : improvisação, performance e ritual 134
4.4. Improvisação : a arte do mestre 140
4.5. O mestre não se diz mestre 152
5. Trajetórias de criação cultural : riquezas sobre o não valor 164
6. Conclusão 181
Apêndice 1 : Momentos de festa em Chão de Estrelas 189
Apêndice 2: Alguns personagens típicos e populares no teatro de bonecos 192
Bibliografia 196

INTRODUÇÃO

Em Pernambuco existe uma manifestação de teatro de bonecos cômica e improvisada chamada mamulengo, que tem sido mantida através de várias gerações de artistas mamulengueiros, os quais têm vivido e *brincado* em lugares específicos e também se deslocado continuamente entre diversas comunidades. Em todo o estado, determinadas manifestações artísticas como o mamulengo, o pastoril, o bumba-meu-boi, cavalo marinho, etc, são conhecidas e designadas como brincadeira[1].

O mamulengueiro e seus ajudantes ficam atrás de um pano e manipulam _ animam _ os bonecos, combinam roteiros e fórmulas, representam personagens e cenas, inventam diálogos na hora, de acordo com o público e as circunstâncias; os músicos têm uma participação especial tocando instrumentos e ritmos tradicionais e contracenando com o mestre ou com seus personagens. Enquanto teatro baseado na improvisação, o mamulengo supõe a participação das pessoas presentes ao seu acontecimento, e portanto, um público que conheça a dinâmica da brincadeira.

No Brasil, e especificamente em Pernambuco, o teatro de bonecos[2] foi utilizado pelos jesuitas como instrumento de catequese, desde a chegada dos primeiros colonizadores no século XVI. Determinadas formas de representação foram sendo gradativamente construidas na medida em que os bonecos passaram a ser animados pelos índios, e depois pelos negros, também recebendo influências do teatro de bonecos europeu. A continuidade e as transformações da manifestação artística que veio a constituir-se no mamulengo estendem-se desde a época em que a sociedade brasileira era colonial, agrária e escravocrata, até a complexidade de uma sociedade capitalista, urbana e industrial, numa época atual.

---

[1]O mamulengueiro diz "vamos brincar hoje"(BORBA FILHO,1966a:90), brincar no sentido de jogar, na sua acepção dramática.

[2]Sobre o teatro de bonecos no Brasil e hipóteses sobre a origem do mamulengo ver BORBA FILHO,1966a:67-68,80; SANTOS,1979:21; AMARAL,1994:15.

Arte e vida social representam-se, reproduzem-se e transformam-se mutuamente. Os cenários onde o mamulengo brinca tem se modificado através de contínuos deslocamentos _ entre diferentes tempos e espaços _ em arrabaldes, sítios, vilarejos, praças, cidades. Personagens, temas, cenas e espetáculos repetem-se e mudam com os lugares, épocas, contextos particulares; os personagens incorporam formas, padrões de movimentos e ações, e seus relacionamentos refletem nas representações do mamulengo, aspectos da vida social. Nas formas e nas ações dos bonecos são articuladas idéias, sentimentos, lembranças, valores, crenças, ideologias, atitudes, etc, que permanecem e que também vão simultaneamente mudando. A brincadeira emprega fixação de estruturas _ materiais e imaginárias _ e técnicas para além dos limites do próprio evento _ num jogo de representação teatral improvisada que atualiza e resignifica uma prática artística tradicional, uma memória e um imaginário cômico compartilhado pelos moradores de Chão de Estrelas e, de maneiras particulares, por várias gerações de pessoas no Recife e outras regiões em Pernambuco.

Inicialmente, a proposta deste trabalho orienta-se para à compreensão daquilo que caracteriza _ o que representa e o modo como é representado _ o mamulengo do Professor Benedito e o desempenho do mamulengueiro mestre Dengoso, que brinca em Chão de Estrelas _ também em outras localidades na Região Metropolitana do Recife e ocasionalmente no interior do Estado. As representações do mamulengo elucidam as condições de existência da arte, do artista e dos moradores da comunidade, na periferia entre as cidades de Recife e Olinda, que são também representativas das condições nas quais muitos outros artistas e artes populares tem existido, através de épocas e contextos distintos.

A caracterização do mamulengo do Professor Benedito _ brincado por mestre Dengoso _ a partir de um contexto local, conduz à identificação de características que se repetem na continuidade da própria manifestação artística do mamulengo, ao longo de tempos e espaços pernambucanos. A identificação de uma arte baseada na improvisação remete à consideração dos processos de construção das formas, dos desempenhos técnicos, artísticos, comunicativos e simbólicos, dos lugares, contextos, atmosferas, de determinadas performances e performers, que possibilitam a emergência de um tempo-espaço no qual o prazer estético associa-se à participação lúdica e reflexiva, a diversão pode associar-se à cura, onde as pessoas podem se encontrar e reunir no interior da cidade.

O reconhecimento de características comuns à manifestação artística e ao desempenho dos artistas mamulengueiros nos permite compreender o papel que o mamulengo tem desempenhado na comunidade onde costuma acontecer, e o papel que artes e artistas populares têm histórica e processualmente representado, movimentando trajetórias de criação de culturas e sociedades.

Na busca de uma tradução da experiência _ do dito, do visto, sentido, etc _ através de um texto escrito, a noção de movimento gradativamente emergiu como essencial, remetendo inicialmente à própria noção de vida, feita de atos _ que podem ser espontâneos, criativos, habituais, rituais, técnicos, artísticos, culturais _ através dos quais o ser humano expressa-se, constroe-se e relaciona-se socialmente. O movimento lúdico está na base de um ser humano criativo _ Homo Ludens (HUIZINGA,1980) _ agente na continuidade da criação da cultura e da vida social, ser feito de forma, sensibilidade e capacidade simbólica, que desempenha papéis _ Homo Performans (TURNER,1987) _ que representa e que ao representar-se, revela-se e reflete sobre si mesmo. Através de seus atos os seres humanos movimentam trajetórias de criação.

Alguns elementos estruturais do mamulengo tornam-se parâmetros para a construção do próprio movimento do texto _ atores-personagens, lugares-cenários, temas e contextos dos acontecimentos _ estruturas que estando na base de uma manifestação artística improvisada, combinam-se para garantir um tipo de organização na qual os conteúdos vivenciados podem emergir. No decorrer dos capítulos, cenas do teatro de bonecos e cenas da vida social são frequentemente transcritas sob forma de script ou roteiro do desenrolar de ações e falas, com o objetivo de aproximar a composição e a dinâmica dos acontecimentos representados, ampliando assim as possibilidades interpretativas do leitor.

O levantamento e análise dos dados da pesquisa foi orientado pela idéia de movimento processual (TURNER,1974b,1981,1987), o significado de uma determinada experiência surge conectado com a consumação de um processo no qual, através do tempo, a parte contribui para iluminar o resultado total. A reflexividade e a retrospecção _ a memória e a cognição do passado _ influenciam a interpretação no presente. Cooperando para a atividade de significação, uma perspectiva temporal revela repetições, fatores constantes e também novidades, nas formas das representações e simbolismos que a brincadeira do mamulengo incorpora, nas condições de vida do artista e da manifestação artística que ele representa, nos acontecimentos da vida social. As unidades processuais e temporais

emergem e movimentam-se através das experiências vivenciadas durante a pesquisa de campo, nas explicações e lembranças das pessoas participantes, transitando também pelas informações e registros de caráter histórico.

Um paradigma centrado no ator _ contribuição dos estudos sobre performance[3] _ privilegia a explicitação de um sistema de pensamento a partir dos pontos de vista dos participantes das cenas sociais nas quais o mamulengo cria suas trajetórias.

Através da apresentação dos personagens que participaram desta história (I capítulo), algumas pessoas _ personagens sociais _ e bonecos _ personagens do mamulengo do Professor Benedito, são identificados e caracterizados. Eu sou a apresentadora (parte 1.1), personagem responsável pela composição deste texto que expõe, a partir de uma determinada experiência, uma visão do conhecimento. Mestre Dengoso, personagem central para o desenrolar das cenas, é o artista que brinca, entre outros brinquedos, o mamulengo. A caracterização dos moradores de Chão de Estrelas esclarece, simultâneamente, as condições de existência do mestre e do público participante das brincadeiras que acontecem na localidade (parte 1.2). Os bonecos-personagens do mamulengo do Professor Benedito são caracterizados como tradicionais, típicos e populares, através do modo como são reconhecidos pelos artistas mamulengueiros e públicos (parte 1.3), de como são construidos e das interações que estabelecem entre si (parte 1.4), enquanto também iluminam o processo de construção das pessoas e os relacionamentos que estabelecem na vida social (parte 1.5 e 1.6.).

Cenas que remontam processos de construção da vida social em Cabo Gato e Chão de Estrelas (II capítulo) _ "A cobra do Seu Neco"(parte 2.1.), "A transferência das casas" (parte 2.2.) e "A Escola Comunitária" (parte 2.3.) _ representam o modo como as transformações do espaço influenciaram a experiência vivenciada, as redes de comunicação e a memória compartilhada _ através do teatro de bonecos _ pelos moradores da comunidade (2.4.), elucidando situações e contextos através dos quais o mamulengo do Professor Benedito tem sido produzido e brincado.

Nas interações dos personagens, cenas e espetáculos do mamulengo, os temas pancadaria e dança repetem-se, são tradicionalmente representados (III capítulo). Os

---

[3]BAUMAN,1977,1992,1986; COHEN,1989; DREWAL,1992; FINNEGAN,1992; SCHECHNER,1982,1985, 1987,1990, 1992, 1995; TURNER,1974,1981,1982,1985,1986,1987.

significados que adquirem no mamulengo do Professor Benedito relacionam-se inicialmente com as experiências vivenciadas pelo próprio artista que os representa (parte 3.1.). Na vida social _ assim como na arte _ os temas pancadaria e dança atualizam-se enquanto transformam-se, integrando sistemas de pensamentos e práticas históricamente construidas, a partir de um passado colonial, através de processos e contextos de desigualdade social e "diferença" (3.2.). As ações de "comando, pancadaria e morte" no mamulengo (3.3.) representam práticas violentas histórica e processualmente construidas, e elucidam o modo como os moradores de Chão de Estrelas compreendem a violência "interna"e "externa" à vida comunitária. O teatro de bonecos representa ainda noções de honra e moral socialmente legitimadas, e alguns aspectos das relações estabelecidas entre homens e mulheres que moram na localidade (3.4.). As cenas da vida em Chão de Estrelas _ e seus temas _ assumem as formas de uma "estética da miséria"(3.5.); os temas pancadaria e dança são representados na estética característica do mamulengo _ caricatural e satírica _ para tornarem-se risíveis, ridicularizando não só determinados acontecimentos que integram a vida local, mas a própria miserabilidade dos relacionamentos humanos _ a privação, a violência, a crueldade, etc _ em sociedade.

A caracterização dos desempenhos requeridos para a atuação de um artista mamulengueiro elucida aquilo que é característico da própria manifestação artística (IV capítulo). Através da experiência de Dengoso revela-se o processo no qual o aprendiz gradativamente constroe e passa a brincar seu próprio mamulengo, tornando-se mestre de novos aprendizes (parte 4.1.). A abordagem da animação ou manipulação de bonecos (parte 4.2.) evidencia processos de composição _ forma e movimento _ de uma linguagem e de sua eficácia, através de determinados desempenhos técnicos característicos do mamulengueiro e do mamulengo. A identificação de qualidades e processos comuns às artes da improvisação, à performance e ao ritual, complementa a caracterização do mamulengo e coloca em destaque _ na especificidade da brincadeira _ o elemento do jogo (parte 4.3.). A contextualização e roteirização de uma cena social mostra como uma representação lúdica e improvisada emergiu num momento específico, processualmente construido (parte 4.4.). A arte da improvisação penetra na prática e na vida cotidiana do artista e da comunidade, a continuidade da brincadeira, a competência e a popularidade fazem emergir o mestre (parte 4.5.).

Semelhanças no modo como as condições de existência dos artistas populares foram afetadas _ pela perseguição, exploração e simultânea desvalorização de suas produções _ em contextos específicos tanto no Brasil quanto na Europa, especialmente a partir do século XVI, possibilitam a compreensão do papel que estas manifestações artísticas têm desempenhado, como agentes de determinados processos _ de comunicação e criação _ culturais e sociais (V capítulo). Na atualidade, o lugar dos artistas e das artes populares no Brasil _ melhor traduzido como um "não lugar" _ continua inalterado. Persiste o não reconhecimento daquilo que caracteriza cada uma destas artes e o respectivo desempenho dos artistas, persiste o menosprezo e a exploração, pela apropriação de suas composições, formas estéticas e conteúdos simbólicos _ que fornecem subisídios para a construção de uma noção de "cultura popular" e de uma "identidade nacional", e representam também o "celeiro criativo" do qual alimentam-se, para a inspiração e criação de seus produtos, diferentes setores das grandes indústrias culturais.

As considerações finais do trabalho orientam-se para sugerir a necessidade de uma política cultural imbuida de responsabilidade histórica, comprometida com o reposicionamento destes artistas _ através da garantia de seus espaços profissionais e a consequente preservação das brincadeiras _ justificada pela compreensão dos papéis que eles têm desempenhado, promovendo a saúde comunitária e movimentando trajetórias de criação cultural e social em Pernambuco.

I. APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS : PESSOAS E BONECOS

No começo foi o ato,
movimento que se fez verbo.
O verbo, feito palavra e carne, madeira e pano,
feito fala na ação e ação na fala,
fez-se essa mesma história,
que nós temos prá contar.

Toda história começa com as pessoas que a representam, elas constituem o que há de essencial e mais característico no acontecimento da relação humana. As pessoas, atores sociais, constroem-se e são construidas através dos relacionamentos que estabelecem entre si, incorporando e representando personagens sociais.

Na vida social, assim como na comédia improvisada _ a simplicidade da regra _ o primeiro elemento estrutural da performance (social ou artística) são os seus personagens. Os personagens são construções resultantes da combinação de características físicas e psicológicas, que definem aspectos dos seus movimentos e personalidades, no desempenho particular de determinados papéis. O capítulo começa com a apresentação das pessoas, personagens sociais que participam desta história.

Eu sou a apresentadora, personagem que inicia a cena ou estabelece vínculos entre as sequências representadas, transitando entre os papéis de mestranda em Antropologia Social, pesquisadora (com referência ao trabalho de campo), e autora (escritora). Minha própria apresentação (parte 1.1.) vai de encontro à questão da subjetividade[4], coincide com a identificação de um olhar, de uma certa visão do visto, através do processo no qual o mamulengo emergiu como tema desta pesquisa.

A apresentação de mestre Dengoso (parte 1.2.), personagem central nesta história, remonta momentos nos quais o mestre apresentou a si mesmo, através de suas falas, ações, dos lugares e acontecimentos que depõem sobre suas condições de vida. A caracterização

do personagem amplia-se através da caracterização do grande elenco social _ moradores de Chão de Estrelas _ do qual ele participa. O elenco social, por sua vez, conduz à compreensão do significado particular que Dengoso adquire no contexto da vida comunitária.

O capítulo continua com a apresentação dos personagens do mamulengo do Professor Benedito, que são bonecos. A abordagem evidencia quem são e como são alguns dos personagens que compõem o vasto elenco do mamulengo, enquanto também procura caracterizá-los _ tanto quanto a própria manifestação artística que representam _ como tradicionais, típicos e populares, através do modo como são identificados (reconhecidos) e compreendidos pelos artistas e públicos locais (parte 1.3.). Aspectos relativos às formas, movimentos e interações típicas acrescentam elementos essenciais à construção dos personagens e ao modo como eles se apresentam quando são animados (parte 1.4.).

. As reflexões finais do capítulo (parte 1.5 e 1.6.) apontam para aquilo que a construção dos personagens-bonecos e os relacionamentos estabelecidos entre eles pode iluminar sobre a construção das personagens-pessoas e seus relacionamentos na vida social.

---

[4]No panorama antropológico contemporâneo acontece a redescoberta da subjetividade, em relação ao "outro", objeto e sujeito da investigação, ao próprio pesquisador, sujeito-observador e sujeito-participante, e aos possíveis lugares da inter-subjetividade na relação pesquisador-pesquisado.

1.1. A APRESENTADORA

Minha compreensão do mamulengo foi certamente influenciada por minha própria experiência voltada para algumas das maneiras de se fazer teatro[5], através das quais interessei-me pelos diferentes aspectos estéticos da representação e principalmente pelos processos de criação característicos de determinadas manifestações artísticas, de grupos específicos, e suas respectivas formas de expressão.

Durante alguns anos dediquei-me à prática da mímica e do teatro físico, de algumas técnicas circenses, técnicas de palhaço, comédia, improvisação, máscaras. Este treinamento técnico, particularmente, ofereceu-me uma série de insights sobre o desempenho do mamulengueiro e alguns de seus significados, possibilitando-me por exemplo, perceber as "regras" predominantes nas dinâmicas das ações _ do artista e entre os personagens que ele cria _ o esforço físico empreendido, os estados de tensão musculares e emocionais envolvidos na realização dos movimentos da representação, etc.

Meu encontro com o mamulengo aconteceu ocasionalmente, na busca da continuidade de minha formação artística, em Pernambuco, e a compreensão dos significados que ele adquiriu ampliou-se gradativamente, na medida em que, pelo convívio (foram três períodos de permanência, somando dezessete meses), passei a entender melhor as culturas locais.

Minha primeira visita à cidade do Recife (1985) foi motivada por uma grande curiosidade em relação à arte popular nordestina. Relembro a forte sensação de "estranhamento" que tive na ocasião, ao perceber tantas diferenças, em tantos aspectos da vida diária. A exuberância das formas, cores, movimentos, sons, os aromas variados no ar da cidade, a diversidade contida na visão de locais como o Mercado São José: as frutas, verduras, legumes, grãos, ervas, os mais diversos tipos de alimentos, muitos dos quais eram

---

[5]Desde a participação na construção e na brincadeira do boi-de-mamão, a dança da ratoeira de ferro e o caranguejo, que ainda aconteciam em alguns bairros de Florianópolis durante minha infância, passando para o teatro estudantil, e em seguida um período _ associado ao estudo da psicologia _ de interesse pelo psicodrama, depois um trabalho de teatro com "meninos e meninas de rua", treinamento em diferentes técnicas de performance, as quais continuaram a ser praticadas e observadas durante alguns cursos que ministrei.

novos para mim; os utensílios e artefatos típicos que remetem aos hábitos locais e técnicas tradicionais (modos de utilização); as particularidades das comunicações cotidianas entre as pessoas; os tipos físicos, as expressões nos rostos, as roupas, o clima, a exuberância dos momentos estéticos e principalmente das expressões artísticas populares.

A arte, em inúmeras formas, permeava o dia-a-dia e a prática social, atribuindo à cidade uma atmosfera festiva especialmente caracterizada pela brincadeira. Impressionou-me não só o grande número dessas manifestações, mas sua originalidade, a beleza e o trabalho minucioso empreendido nos figurinos, acessórios, instrumentos musicais ou cênicos (máscaras, bonecos, alegorias, etc), e também a alta qualidade técnica e competência no desempenho dos mais variados artistas.

Durante o mês de janeiro as ruas e ladeiras de Olinda pareciam o cenário onde acontecia o ensaio geral (preparação para o carnaval) de uma performance baseada na criação coletiva[6], cuja organização fluia no trabalho _ sentados nas calçadas ou próximos às janelas e portas abertas, os moradores produziam fantasias, máscaras, bonecos, etc _ na brincadeira e na festa. Muita música, dança, pessoas se movimentando e apreciando as cenas do espetáculo, vários ensaios acontecendo: orquestras, bandas, clubes, troças, blocos, maracatús, caboclinhos, passistas de frevo, etc.

Ainda motivada pela variedade, quantidade e qualidade das formas artísticas, retornei à Recife (dezembro de 1992 a setembro de 1993). A percepção de estar vivendo numa cidade cujo ritmo é influenciado ou determinado por um processo contínuo de ciclos festivos e preparações para estes ciclos persistiu em mim durante este segundo período de permanência, embora as transformações das festas, principalmente quanto a alguns de seus aspectos tradicionais, fosse aparente em relação à experiência da visita anterior. Comecei a praticar algumas técnicas _ especialmente passos do frevo, maracatú e caboclinho _ passei também a conhecer o trabalho de alguns mestres, aprender sobre as diferentes brincadeiras, seus processos de criação, as técnicas, estruturas, os personagens, etc.

Nessa época recebi um convite para ministrar duas oficinas (máscaras e mímica) na XXII Festa Universitária de São José do Egito, no Sertão do Pajeú[7]. São José do Egito é

---

[6]Processo de criação no qual todos os participantes são igualmente importantes, colaborando em suas diferenças e particularidades.

uma cidade pequena, com uma praça central ao redor da qual estão os estabelecimentos comerciais, lojas, mercearias, bares, etc. O trânsito de veículos foi interrompido na rua principal _ local da festa _ e um palanque foi montado, havia várias caixas de som grandes; recordo que fiquei surpresa com as proporções dessas instalações em relação ao tamanho da cidade. A festa atraiu pessoas de Recife, de diversas cidades do agreste e sertão do estado, as ruas ficavam permanentemente cheias de pessoas e as atividades sucediam-se durante os dias e as noites.

Um final de tarde naquela semana, eu estava acabando de jantar e ouvi uma cantoria, da mesa onde estava pude ver (o restaurante ficava quase ao lado do palanque) as pessoas sentadas na porta, suas expressões, algumas cantavam também, batiam palmas, riam. A visão das reações do público despertou minha curiosidade e me atraiu para a calçada onde pude perceber que crianças, adolescentes, jovens, adultos, velhos, todas as pessoas pareciam envolvidas pelo mesmo encantamento. Algo nas reações das pessoas me fez suspeitar que aquele era um tipo de teatro de bonecos muito popular. Eu estava assistindo pela primeira vez um espetáculo de mamulengo.

No contexto de uma pesquisa de campo (abril a agosto de 1996), voltar a Recife mobilizou minhas emoções e memórias. Muitas lembranças atravessavam minha mente enquanto eu atravessava as ruas da cidade, revendo lugares, deslocando-me em direção a novos cenários, situações, cenas e pessoas.

As paradas de ônibus, chegadas e retornos, eram marcas no deslocamento através do qual descortinava-se meu olhar de pesquisadora, em direção a Chão de Estrelas (Campina do Barreto, Recife) e Cabo Gato (Peixinhos, Olinda). Tornou-se costumeiro ir até o centro do Recife para pegar o ônibus para Chão de Estrelas em frente à "praça do Diário". Enquanto esperava a chegada do ônibus observava as redes de comunicação entre os frequentadores da praça: vendedores ambulantes, prostitutas, pastores (pregadores), crianças de rua, homens velhos, mendigos. Nas calçadas ao redor muitas barracas vendiam água de côco, comidas e frutas típicas, artigos de camelô (roupas, bolsas, fitas, pilhas, etc). Meninos e adolescentes ficavam nas paradas de ônibus vendendo pipoca, picolé, bolinho de

---

[7]O programa da festa incluiu oficinas, atrações como Cátia de França, Boi do Severo, Capoeira, Valores do Pajeú (cantores regionais), Recitais de poesia, Exposição O Homem Gabiru (catalogação de uma espécie), Ciranda, Forró, Banda da Pífanos, Festival de Sanfoneiros do Pajeú, Concurso de Desenho (artistas locais), várias peças de teatro, grupos de dança popular, palhaços, mágico, torneios de dama, dominó, bilhar e

goma, etc. Utilizavam uma variedade de sinos, apitos e outros instrumentos tradicionais para anunciar seus produtos, e muitas vezes suas próprias vozes tornavam-se instrumentos, trabalhadas com a arte necessária para atrair o público passante.

Todas as paradas, particularmente as de ônibus, constituem pontos, e pontos são necessários à observação. Na imobilidade de um ponto _ de ônibus _ de observação, mesmo o observador mais inadivertido pode perceber que a cidade vive, plena de formas, movimentos, cores e sons.

1.2. MESTRE DENGOSO E O ELENCO SOCIAL

José Justino, também conhecido como Velho Dengoso (pastoril profano), Zé da Ciranda (cirandeiro), ou simplesmente Dengoso (o dono do mamulengo, do boi, do morto-carregando-o-vivo, da burrinha, etc), é o personagem cujo desempenho torna-se central para as diversas cenas que integram esta história.

Assim que cheguei em Recife procurei por mestre Dengoso, e a maneira como isso aconteceu, de imediato oferece algumas pistas sobre o personagem. Liguei para o telefone de contato e soube, através da pessoa que atendeu ao chamado, que aquele era o número de um telefone público. Fiquei um pouco apreensiva, mas não por muito tempo:

> O homem perguntou _ Quer falar com quem?
> Eu _ Eu gostaria de falar com mestre Dengoso.
> Ele _ Espere um pouco que eu vou ver se ele está por aqui.
> Ouvi vozes do outro lado da linha, o homem disse _ Vá procurar Dengoso, menino! Diga que tem telefone prá ele. Corra, vá logo!
> Aguardei por alguns minutos e mestre Dengoso atendeu ao telefone. Eu me apresentei e disse que gostaria de encontrá-lo para conversar.
> Ele disse _ Você pode vir de tarde?
> Eu _ Sim. Como eu faço prá chegar até aí?
> Ele _ Venha até o ponto final do ônibus.
> Eu _ Que ônibus tenho que pegar?

---

sinuca, bacamarteiros, vídeos (TV VIVA), campeonato de vídeo game, maratona rústico-ciclística, gincana automobilística, jogos de quadra, vaquejada, futebol, karatê, etc.

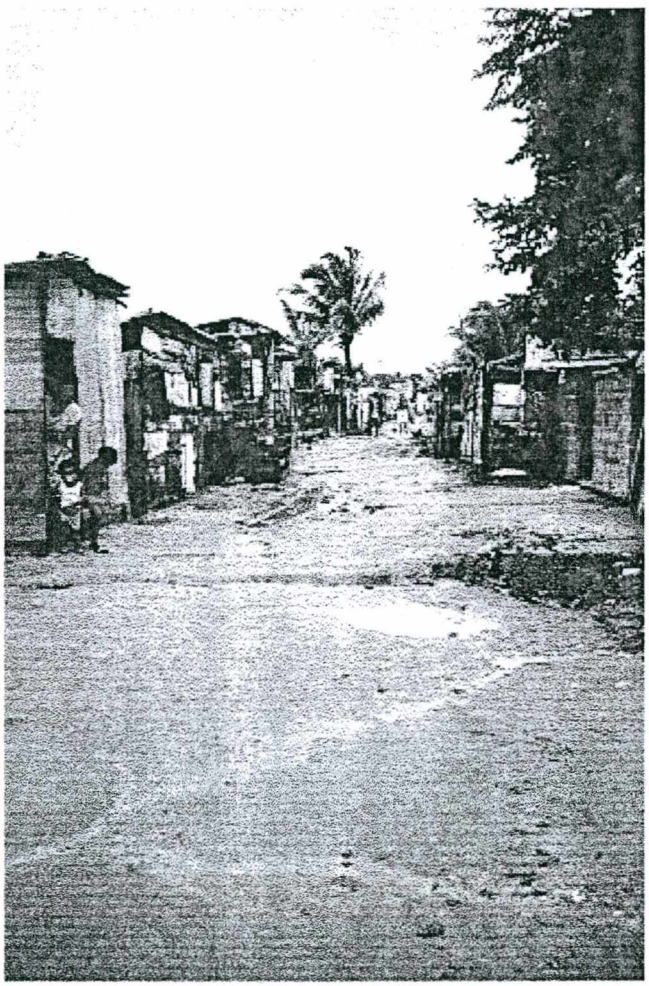
Ele _ Chão de Estrelas.
Eu _ E depois?
Ele _ Pergunte a uma criança, prá qualquer criança que você ver, pergunte e ela ensina o caminho a você.

Mestre Dengoso pode ser contatado através de um telefone público, o que indica, pelo menos, que ele é bastante conhecido pelas pessoas da localidade, as quais sabem como encontrá-lo, principalmente as crianças. Fui até o centro do Recife e descobri onde poderia pegar o ônibus para Chão de Estrelas. Ao saltar do ônibus olhei ao redor e vi muitas crianças brincando, fui até uma menina que estava sentada do outro lado da rua, olhando uma revista, perguntei onde encontrar mestre Dengoso e ela me explicou. Comecei a caminhar na direção indicada.

Os cenários e ambientes que se descortinavam também representavam pistas sobre as pessoas que ali vivem. O terminal do ônibus de Chão de Estrelas fica no final de uma rua pavimentada, onde há espaços comerciais, bares, mercearia, padaria, supermercado, açougue, etc. Atrás do terminal há um grande terreno utilizado como campo de futebol, e que próximo da rua transforma-se num pequeno depósito de lixo frequentado por alguns porcos. A partir dali, na medida em que aproximam-se do rio e dos canais, as ruas e becos são de terra batida, frequentemente esburacadas, com largas poças de água misturada com lixo e esgoto. As casas a princípio padronizadas vão se tornando cada vez mais improvisadas até chegarem os barracos do beira rio e dos canais, uma mistura de madeira, compensado, plástico, zinco, papelão, etc (vi um barraco cujas paredes eram feitas com o plástico, da parte interna, de geladeiras). Em algumas paredes e muros há placas: manicure, corte de cabelo, conserto de geladeira, costura, vende-se picolé, etc. Há algumas vendas (comércios) muito pequenas, verdureiras, bares, venda de frango abatido, ovos, etc.







Cheguei à casa indicada _ alguns rapazes jogavam futebol no pátio, bem na frente da casa _ a porta estava aberta. No local havia uma mesa de sinuca, um futebol de mesa e cinco máquinas de vídeo game. Alguns rapazes e uns poucos homens concentravam-se ao redor da mesa de sinuca. Havia muitas crianças brincando, tanto nas máquinas de vídeo game como também ao redor. Numa das paredes estava pendurada uma figa preta com um galho de arruda sobre ela, uma tabela com preços de cigarros _ Mistral, Super Fino, Corinthians, Derby Suave, Plaza, Hollywood _ e dois cartazes com os dizeres: "Ao entrá entre com Deus, ao sair saia com Deus", e "Por favor não cuspa no chão, si o seu pai é corno cuspa no chão".

Perguntei por mestre Dengoso e me indicaram o homem que estava vendendo fichas para os jogos. Ele já havia percebido minha presença e veio falar comigo. Um homem moreno e magro, com roupas muito simples e usadas, parecia ter menos de cinquenta anos

apesar de sua aparência maltratada. Percebi que minha expectativa era encontrar alguém mais idoso, principalmente em função do nome Véio Dengoso[8].

Enquanto conversávamos ele continuava a trabalhar, intercalando o diálogo com a venda de uma ficha para o vídeo game, ou recebia de volta as bolinhas de gude que algumas crianças haviam alugado, vendia um cigarro avulso, pedia um pouco menos de barulho, etc. Mantinha-se calmo e atencioso, respondia minhas perguntas. Falou sobre as diversas atividades que exerce em busca da sobrevivência _ entre as quais vender fichas para os jogos ganhado uma pequena porcentagem _ e dos poucos espetáculos que realiza quando contratado: " Têve época de eu fazer muito show, mas depois foi rareando, e eu também fui ficando desgostoso com umas coisa que foram acontecendo. Hoje eu faço biscate, de tudo eu invento, mas o dinheiro nunca dá".

Também trabalha como vendedor ambulante (exemplificou quando fazia suco, com uma fruta encontrada na região, para vender), "catador" de garrafas ou de ferro velho, faz animação junto com alguns vendedores ambulantes no centro da cidade, para ajudar na venda dos produtos, faz bonecos e artesanato para vender, etc. Mencionou a troca como um recurso importante através do qual os artistas e moradores locais encontram soluções para a satisfação de algumas de suas necessidades cotidianas.

Pouco a pouco nossa conversa tornou-se o foco central dos acontecimentos no "galpão", na medida em que o artista contextualizou as condições de sua vida em relação ao desempenho de sua arte, e começou a falar sobre o mamulengo. Quando o tema da conversa era o teatro de bonecos, as palavras faladas eram insuficientes para que o mestre expressasse o significado contido na representação. Sua fala constituia-se, então, de comentários, explicações e momentos de desempenho performático, com movimentos e especialmente vozes dos personagens, cantorias, sons diversos.

Nessas ocasiões suas ações adquiriam uma "tonalidade" particular, mesmo estando concentrado nas falas e vozes de personagens, que são bonecos, e que não estavam presentes, sendo manipulados, toda a disposição corporal, o tônus muscular e tensional do

---

[8]Numa das correspondências que recebi, em resposta a meu pedido de informação sobre os mestres mamulengueiros atuando na Região Metropolitana do Recife, havia uma referência ao "Véio Dengoso". De acordo com a explicação de um morador de Chão de Estrelas " o pastoril sempre ele tem, ele teve, o velho, entendeu? Então a criança pode sê... pode tê 13 anos, ou 9 anos, mas ele é um velho, ele tá assumindo o papel de um velho, entendeu?". Refere-se ao personagem central no Pastoril, o apresentador, animador da brincadeira. O mestre também é designado com o título de Velho por causa do pastoril do Velho Dengoso.

ator revelava um comportamento treinado, a caracterização da voz estando implicada em atos e estados emocionais que compõem os personagens.

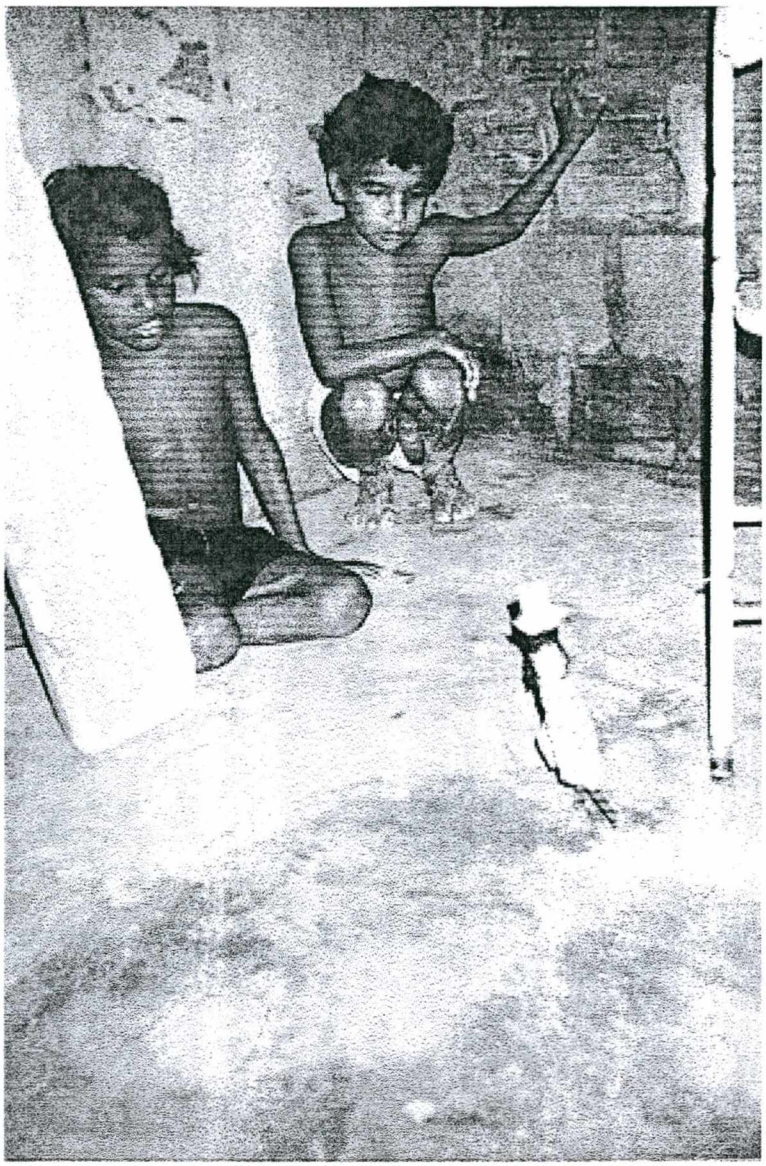
As crianças foram abandonando as outras atividades e aproximavam-se para escutar a fala performática do mestre. Percebi que muitas crianças conheciam as histórias, personagens e falas, pela maneira como participavam. Dois homens sentaram-se na mesa de sinuca para escutar, alguns curiosos olhavam pela janela e pouco a pouco o lugar foi ficando cheio de pessoas. O tempo passou na brincadeira, sem que nos apercebêssemos dele.

Durante minha segunda visita ao galpão conheci a esposa de Dengoso e suas duas filhas menores: Catarina, com um pouco menos de um ano de idade, muito agarrada à mãe, e Priscila, muito observadora, séria e silenciosa, magrinha, mais ou menos quatro anos. Miriam (mulher de Dengoso) é jovem, bonita, estava grávida mas parecia magra. Dengoso, a esposa e a menina pequena tinham muitas feridas pequenas espalhadas pelo corpo, principalmente nas pernas. Enquanto conversávamos Miriam ficou encostada perto da janela, segurando o bebê, e às vezes participava com o olhar, alguns poucos gestos concordando com o que o marido dizia, um ou outro comentário breve.

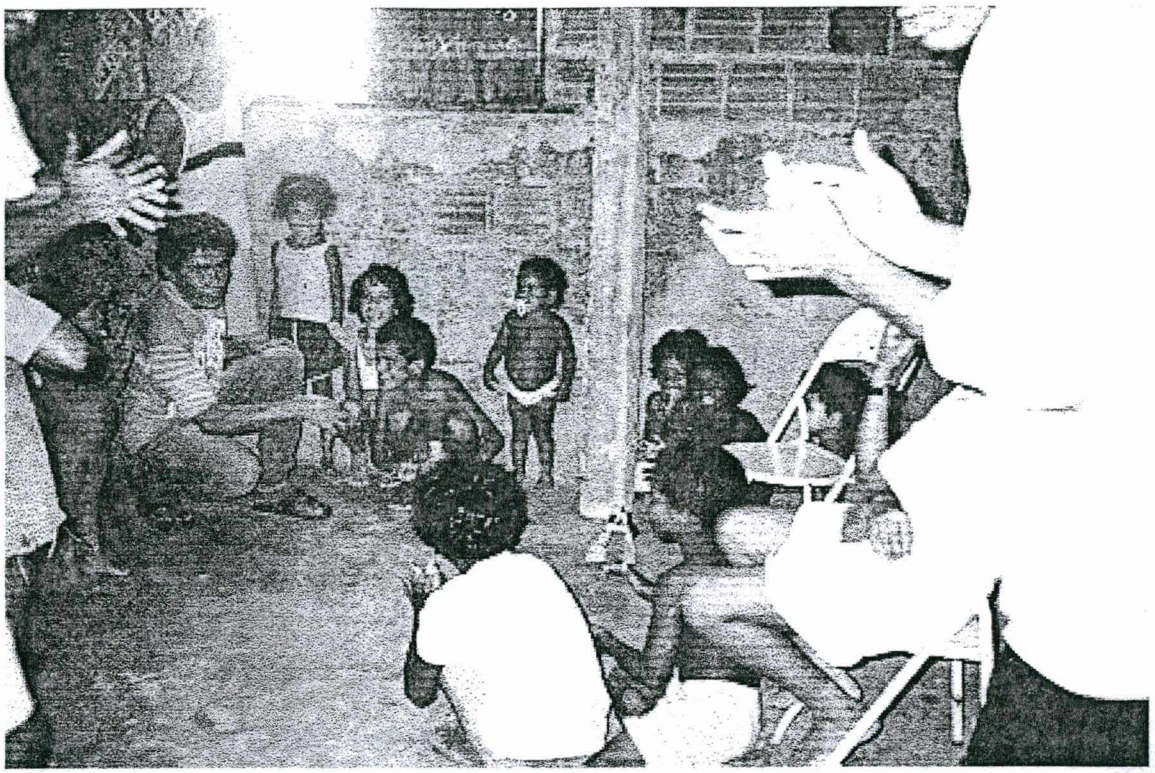
Dengoso tirou da bolsa um casal de bonecos pequenos, conectados pelos braços, feitos de cabo de vassoura (corpo e cabeça) e lata de óleo (pernas e braços), com roupas de pano. Amarrou a extremidade de um fio de linha numa cadeira, o fio passava pelo ponto onde os braços dos bonecos se encontravam, a outra extremidade do fio amarrou num dedo. Com o outro dedo batia na linha esticada fazendo com que os bonecos dançassem rapidamente, com movimentos muitas vêzes engraçados e sugestivos. Enquanto manipulava os bonecos cantava para que dançassem, cantoria da qual algumas crianças começaram a participar :

Oi tá, tá, tá, tá, tá, tá, dei um tiro de amor no coração de Mariá!

Oi tá, tá, tá, tá, tá, tá, dei um tiro de amor no coração de Mariá!



O público participante multiplicou-se para muitas crianças, adolescentes e adultos que cantavam, batiam palmas, riam. O número de pessoas presentes e toda a brincadeira começou a acontecer e crescer muito depressa. Com um casal de bonecos velhos que pareciam abandonados temporariamente, Dengoso reuniu uma platéia participante e fez uma pequena performance improvisada.



Os acontecimentos que fizeram parte destes dois primeiros encontros com Dengoso representaram uma série de aspectos relevantes à caracterização de seu personagem. Dengoso inicialmente falou sobre aquilo o que ele considerava importante apresentar sobre si mesmo, apresentou-se um pouco mais ao convidar sua família para participar do segundo encontro, e também tornou evidente seu papel de polarizador do encontro social, através da diversão informalmente organizada.

Convivendo com Dengoso e com a comunidade de Chão de Estrelas o personagem do mestre passou a adquirir contornos cada vez mais definidos para mim. Minha compreensão sobre a realidade de sua existência ampliou-se ainda mais quando Dengoso me convidou para uma visita a sua casa, onde ele estaria ensinando mamulengo a algumas crianças vizinhas. Num dos becos à beira do rio Miriam me aguardava em frente ao barraco feito de madeira.

Na sala de entrada havia um armário, duas cadeiras, um banquinho, e pendurada na parede, uma bandeira pintada com a imagem de São João. O espaço estava dividido por uma cortina, o outro lado era quarto e cozinha simultâneamente. Num canto ficava o fogão, algumas panelas penduradas na parede, no outro, uma cama e um bercinho com mosquiteiro. Um pequeno armário junto à cortina ajudava a dividir os compartimentos da

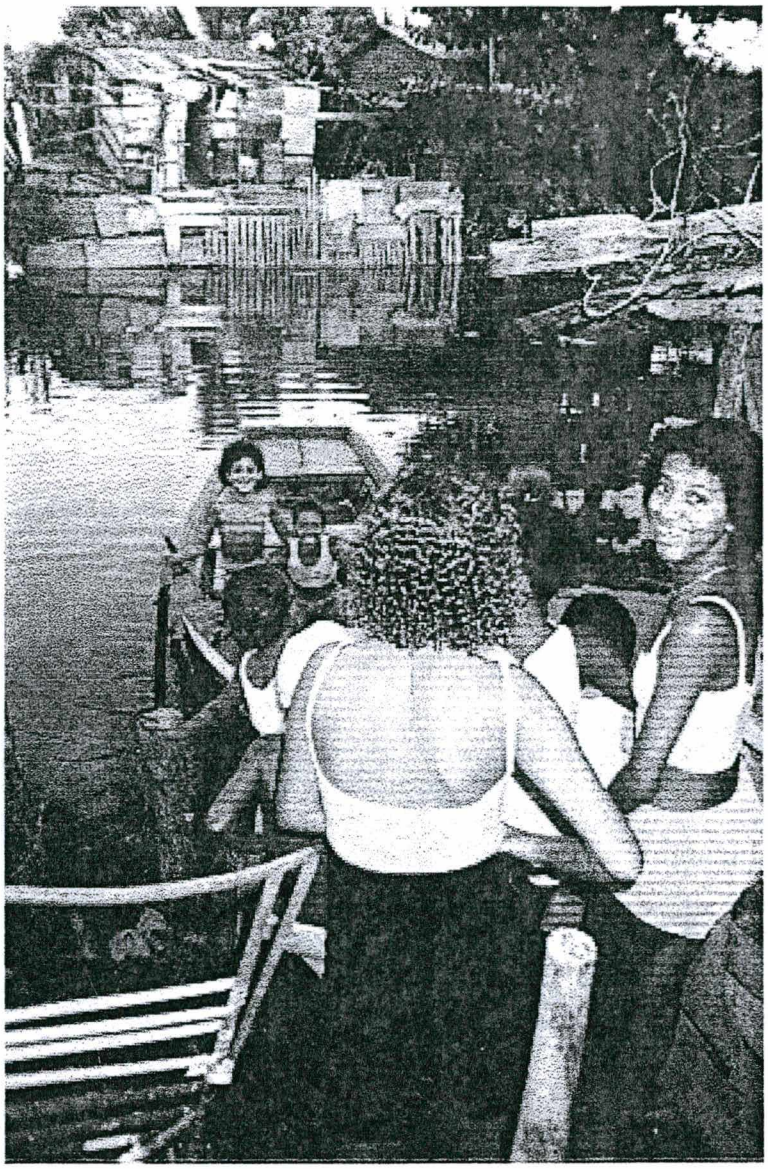
casa. Atrás do barraco havia uma pequena sala de tijolos, cuja construção estava incompleta. As crianças seriam reunidas ali. Nela havia uma mesinha com uma toalha, sobre a qual estava um cavalo de cerâmica branca e um vaso com uma flor; alguns bancos estavam espalhados ao redor . Nas duas paredes laterais havia um varal feito de arame, cheio de bonecos, de vários tipos, pendurados (modo como geralmente ficam dentro da "torda"[9]).



O rio Beberibe passa bem atrás da casa e seu cheiro, muito forte e ruim, invade o ar. Ao longo de suas margens, feitas de um lodo escuro, estão grandes depósitos de lixo, as águas são escuras e imundas, mas a pesca ainda é um dos recursos de sobrevivência dos moradores locais. Na beira do rio estava a canoa que Dengoso utiliza para pescar.

---

[9]Local onde o mamulengo é tradicionalmente representado. Tenda de pano, cuja estrutura pode ser feita de madeira ou de metal.



Dengoso vive em condições paupérrimas, como milhares de outras pessoas que vivem às margens do rio Beberibe e canais adjacentes, na Região Metropolitana do Recife. Ele é um dos muitos artistas que vivem nestes locais, nas mesmas condições. Mas Dengoso é também um personagem único e especial, pois ele representa, simultaneamente, a experiência de vida de um artista de teatro de bonecos, e a experiência de vida de uma manifestação artística, o mamulengo.

O mamulengo, por sua vez, enquanto teatro de bonecos baseado na improvisação e no riso, representa experiências da vida compartilhada pelas pessoas da comunidade de Chão de Estrelas, Cabo Gato e outras comunidades semelhantes na mesma região. Por isso, a partir do momento em que o personagem do mestre entrou em cena, muitos outros

começaram a surgir, fazendo emergir inúmeras histórias cujos enredos se entrecruzavam, em lugares, tempos e contextos de transformações vivenciadas por grupos de pessoas que atribuiam significados às suas experiências e passavam a perceber uma continuidade em suas histórias. O elenco participante multiplicava-se gradual e rapidamente para dezenas que representavam a experiência de centenas, e então algumas milhares de pessoas que compartilhavam a memória de um passado e tinham uma história para contar.

Através de Dengoso conheci muitas pessoas de comunidades diversas, vários artistas e líderes comunitários. Entre os personagens especialmente significativos, nas cenas do mamulengo, o elenco de mestre Dengoso conta com a participação especial de Bezerra e família, músicos _ instrumentos e músicas tradicionais _ que tem acompanhado o mamulengo e o pastoril do Velho Dengoso[10] no decorrer de pelo menos duas décadas. Seu Ovídio, um dos mais antigos líderes comunitários da localidade de Cabo Gato e Chão de Estrelas, assim como Dengoso, também desempenhou um papel fundamental na promoção de ocasiões para os encontros comunitários que sucederam-se. Ele foi responsável pela organização de uma série de reuniões nas quais moradores e representantes de diferentes grupos locais reconstituiram, através das memórias do mamulengo, a memória compartilhada pelas pessoas que vivem em Chão de Estrelas, e atravessaram a Ponte da Amizade[11], em direção ao início de um sentimento de vida comunitária em Cabo Gato.

Quando encontrei Seu Ovídio pela primeira vez, o album de fotografias do Movimento Cultural Desperta Povo (*do qual é coordenador*) fez parte de sua apresentação. As fotos, comentários e explicações sobre elas, por sua vez, apresentavam diversos atores sociais, situações e momentos significativos para a compreensão da própria comunidade:

> Aqui tá o Grupo Daruê Malungo (*dança popular*). Aqui tá o Cavalo Marinho (*brincadeira*), aí Bumba meu boi, aqui é capoeira, né? Aqui é capoeira, os mirins. Aqui tá Meia-Noite (*coordenador do grupo Daruê Malungo*). Aqui essas três pessoas que são o Guerreiro (*tradição popular*), de Cabo Gato (*comunidade vizinha, da qual provém grande parte das famílias que formam hoje a comunidade de Chão de Estrelas*). Aqui quando a gente morava nos barracos, do outro lado, um pessoal inventô uma história de uma cobra, pro povo não invadir a área, aí depois invadiram, né? Aí a gente fez uma cobra com 18

[10]No elenco do pastoril estavam Neide, Aninha, Letícia, Ana, Maria, Conceição e Érica.

[11]Nome da ponte que liga Cabo Gato a Chão de Estrelas, e que adquire um siginificado especial nas narrativas dos moradores sobre a história destas comunidades.

metros (*ri*). Esse aqui ensina frevo, ciranda.O Acorda Povo, é uma tradição que sai de meia-noite, no dia 23 de junho, pro povão, prá acorda o povão, aí sai na rua: _ Acorda Povo! (*Relaciona-se a São João. Desfile e cantoria tradicional pelas ruas e casas da comunidade*). Tem aqui e tem em Peixinhos *(bairro onde localiza-se a comunidade de Cabo Gato).* Aqui é a gente prestando homenagem à Zé da Ciranda (*Dengoso*), 35 anos de vida e 18 de luta. Esse aqui é Salustiano, é o show de homenagem à Zé da Ciranda. Aqui é o Pastoril (*brincadeira*). O Mamulengo (*Dengoso*). Essa aqui é Alzair, é de uma Banda de Afro (*Reflexos da África*) lá em Cabo Gato. Essa aqui faz remédio caseiro. Aqui tem gente que benze, tem rezadeira. Tem um trabalho na área de saúde, né? Tem os cursos que a gente promove, de reciclagem de papel, e outros. Aqui o pessoal da Escola. Aqui é Denis, ele ensina circo (*crianças com longas pernas-de-pau, fazendo malabarismo com bolas e claves. Mágica*). Esse é Caboclinho (*dança popular*), mora aqui perto. Aqui é Saúba, um cirandeiro nosso. Aqui é mestre Salustiano com o Boi. A gente todo 1° de maio tem uma discussão, aqui foi em 92, sobre a recessão, aqui sobre a moradia. A gente também discute o problema na área de saúde aqui. Festival de Arte Alternativa de Olinda, a gente participou. A gente tem muitos grupos culturais, a gente modificou convidando todos os grupos, foi muito (*muitos grupos*) e foi bom porque a gente teve uma relação...

Assim como mestre Dengoso e Seu Ovídio, muitos outros artistas e líderes comunitários integraram o elenco atuante nas cenas sociais, em Chão de Estrelas. Os personagens mais numerosos neste elenco, no entanto, foram os participantes das brincadeiras, o público constituido pelos moradores locais, e especialmente as crianças. A caracterização dessas pessoas que vivem na comunidade, a partir do ponto de vista de alguns moradores locais, encontra-se exemplificada nas seguintes falas:

As pessoas aqui são pobre, a mãe que tem 3,4,5,6 filhos. Crianças pobre mesmo...Você pode sair aí na favela. Tem pessoas pobre, pobre mesmo, que não tem nem o que comer. Tem uns que catam lixo, outros passam a pedir... Vive de biscate e quando não tem o biscate o quê é que vai fazê? Tem uns que acaba roubando, tem outros que se entrega à bebida, ao alcolismo, e por aí vai, o filho sem educação, e já tá vendo o pai, não tem o que comê em casa, vai prá rua. (moradora)

A realidade de uma família de Chão de Estrelas, de Cabo Gato, pouquíssima diferenciação, é a realidade de miséria, é miséria moral, miséria econômica, "miséria de cabeça", miséria de tudo. Quando os meninos (*as crianças*) então bóta prá pedir, prá catar lixo que eles chama de caçar, o menino sai prá caçar ele sai prá catar lixo, de Peixinhos a Rio Doce, chegando no final da tarde com pé cortado, com a mão cortada, todo alatanhado, outros que sai prá "dá ganha". A mãe não quer saber, se hoje é dia do pagamento do quarto, ou do espaço onde ele mora lá com ela, hoje (*o menino*) tem que trazê cinquenta reais. O menino tem que se virar no cão e trazer esses cinquenta reais. (moradora e líder comunitária)

> Então a realidade é mais ou menos essa, é muito difícel você ver uma família que tem assim pai e mãe dentro de casa. Geralmente é mãe e filhos e cada um se virando como pode prá sobreviver.(moradora e professora da comunidade)

Através de suas falas os personagens sociais se apresentaram focalizando aspectos do infortúnio socialmente compartilhado, provavelmente porque estes aspectos foram considerados essenciais para a compreensão de suas condições de vida. Mas os moradores de Cabo Gato, de Chão de Estrelas, e outras localidades vizinhas, também compartilham momentos de diversão e alegria. E quando o assunto era brincadeira, todas as pessoas com as quais conversei mencionaram Dengoso. A compreensão do personagem representado pelo mestre complementa-se na elucidação do significado que ele possue para as pessoas da comunidade, o qual foi expresso assim por um morador: " Zé (*José Justino, Zé da Ciranda*) eu acho que a comunidade tem um carinho por você, porque... você faz a ciranda, o côco, os tambor, o morto-carregando-o-vivo, o urso, o mamulengo, o pastoril, o boi, o acorda povo..."

A expressão do carinho que a comunidade tem por Dengoso também pode ser percebida através da seguinte narrativa:

> Aí fizeram a minha festa sem eu esperá, sabe? Eu tava sem nada, sem nada, aí a gente andô, foi lá no palácio, aí arrumou macarrão, 20 pacote de macarrão, 10 kg de feijão. Aí eu sei que fizeram (*pessoas da comunidade*) a festa. Mandaram fazê um bolo, eu nem sabia... também, sem nada... Arrumaram uma mesa, uma toalha bem grande. Aí eu fiz um palanque de umas tábua que eu tinha, aí o som, só tinha 'dois caixa pequeno', prá fazê uma festa, já viu! Aí arrumaram aqueles caldeirão grande do colégio, aqueles fogo industrial, e o pessoal todo cuidando de comida. Aí eu sei que era (*vieram à festa*) tanto de grupo, tanto de grupo, de Casa Amarela (*bairro de Recife*), de tudo quanto é de grupo. Veio dois bumba-meu-boi, do mestre Salustiano e de Casa Amarela. Veio tanto de grupo que não se apresentô a metade, sabe? Foi tudo convidado sem o pessoal me dizê nada, eu... sabia que era meu aniversário, mas depois o pessoal chegaro tudo de uma vez, que eu fiquei... parado! Fiquei! O bolo mandaro fazê, aí quando eu fui em casa, tomá banho, né?, prá começá a brincadeira, aí eu comecei logo organizando, né?, botei logo o palanque, o som ligou lá quando foi de tardinha, aí eles pediram prá arrumar uma mesa, aí eu digo: tenho uma mesinha pequenininha, né? _ Aí quando mandaram eu ir prá casa, tomá banho, trocá de roupa prá vim, prá começá as apresentações, aí arrumaram uma mesa grande, a toalha, botaram em cima do caminhão, aí quando eu cheguei o bolo já tava em cima do caminhão, né? Aquela multidão de gente, tudo quanto era de mestre, dos artista, tudo lá, quando fui chegando assim de surpresa, aí (*alguém disse:*) _ Vem cá Dengoso! Quem botô isso aqui (*algo, um objeto*) aqui? _ Assim, assim... (*pedido de explicação para induzi-lo a subir no caminhão para verificar algo*) _ quando eu fui vê, aí pronto! Aí começô a...(*ri, canta*): Parabéns prá

> você!... _ Pronto, começô a apresentá, era muito grupo, dava tempo não! Era meia hora prá cada um, mas acho que não apresentava meia hora não. Que era muito grupo a se apresentá! (Dengoso)

A organização de uma festa para comemorar o aniversário de Dengoso constituiu-se num evento comunitário. A celebração motivou o encontro de vários mestres, artistas e moradores de localidades vizinhas, e principalmente, representou o momento no qual aquele que costuma divertir as pessoas com suas brincadeiras foi festejado por elas.

1.3. OS PERSONAGENS _ TÍPICOS, TRADICIONAIS E POPULARES _ DO MAMULENGO DO PROFESSOR BENEDITO

Alguns dos personagens que participam do Mamulengo do Professor Benedito são novos, originais, outros são muito antigos, possuem uma ancestralidade, foram representados anteriormente, em outras épocas, por outras gerações de artistas mamulengueiros. Quando Dengoso apresentou o Professor Benedito ele explicou : "Todo mamulengo tem o Benedito, né? Mas o meu é o Mamulengo do Professor Benedito mesmo, sabe? Porque o nome 'vareia', sabe?"

Os bonecos-personagens, assim como as pessoas, tem uma história. No caso do mamulengo, a história de seus personagens insere-se e confunde-se com a história da manifestação artística, cuja continuidade de vida eles representam. O teatro de bonecos e os personagens que o mamulengo representa são tradicionais e típicos porque integram a continuidade de uma manifestação artística, que passa de geração em geração, de artistas e públicos, construindo trajetórias de criação, culturas e memórias compartilhadas socialmente.

O mamulengueiro recria tipos tradicionais e "cria" outros tipos que representam personagens cujas características (forma e movimento, aspectos físicos, emocionais, psicológicos) são reconhecidas pelo público acostumado com o mamulengo. Personagens típicos[12] são bem conhecidos por todos, representam algo simultaneamente geral e particular, sintetizam características comuns a determinados grupos de pessoas que fazem parte da vida socialmente compartilhada num determinado lugar, por isso é possível dizer que representam este ou aquele "tipo de pessoa". Os personagens que o mamulengo representa são típicos. Cada um deles é caracterizado por um acervo de motivações, intenções, ações peculiares, gestos, etc, cujos aspectos de composição (dos personagens) fazem com que seus tipos tornem-se reconhecíveis.

O teatro de bonecos que o mamulengo representa é, por sua vez, um tipo de manifestação artística cujos personagens podem ser relacionados entre si, eles apresentam semelhanças na continuidade de suas características, podem ser identificados e reconhecidos, passando de geração à geração. Repetem-se enquanto se transformam, em suas formas _ os bonecos ganham ou perdem características físicas _ e em suas maneiras de agir, representando a mesma-outra imagem de personagens que, repetindo-se, nunca são exatamente iguais. Estes tipos também podem ser associados a personagens que integram outras manifestações de teatro de bonecos, nas mais diversas sociedades, culturas, lugares e épocas[13]. O interessante nesta noção de tipo é que ela aproxima, focaliza, sintetiza, e também afasta, amplia, generaliza.

O Professor Benedito, por exemplo, é um personagem simultaneamente inédito e ancestral. Como Dengoso explicou, "todo mamulengo tem o Benedito"; sendo ele um personagem típico, sua origem confunde-se com o início da própria arte. Benedito percorreu longas distâncias através dos espaços e tempos pernambucanos, e através do seguinte relato sabemos que já desempenhou o papel principal anteriormente:

---

[12]Se especularmos sobre a origem dos personagens típicos e considerarmos que eles testemunham a trajetória de criação da própria humanidade, estaremos nos conduzindo ao lugar das práticas rituais e mágicas, quando os tipos representam elementos estruturantes da própria organização social. O surgimento do tipo confunde-se com o surgimento da própria representação. Os personagens típicos surgem em processos rituais associados a determinadas ordens ou concepções cosmológicas. No caso dos bonecos, eles originalmente representam deuses ou espíritos da natureza, e enquanto miniaturas da figura humana representam uma determinada concepção de vida, na origem do ser humano.

[13]Ver apêndice: Alguns Personagens Típicos e Populares do Teatro de Bonecos.

> ...uma noite no meio da rua, encontrei um homenzinho que movimentava uma casa de farinha [*cenas representadas por bonecos ligados a um mecanismo de roldanas acionadas por um motor*] com bonecos dos mais interessantes. Tudo feito por ele. Era magro, amarelo, com cara de quem passa fome, gago, e dizia-se chamar Benedito. (...) Benedito era o nome do boneco principal, um pretinho ardiloso e sabido, descendente de Karajós e Polichinelo. Ele tomara o nome do boneco e usava mão de mil ardis para esconder o seu próprio. (...) Benedito foi um dos heróis do mamulengo nordestino mais importantes que conheci : armava e resolvia intrigas, distribuia pancadas, amava, enganava, castigava os maus e defendia a honra das mulheres. Um paladino popular.(BORBA FILHO.1966a:142-43).

Benedito é um personagem negro, com uma personalidade muito bem definida através de sucessivas transformações, com muitos anos de idade, e tem sido frequentemente descrito como um tipo representativo do povo, principalmente no sentido de que situa-se entre os personagens de menor status social, os mais pobres. Mas o Benedito que Dengoso me apresentou é o Professor Benedito, e o Professor, por sua vez, também é um personagem típico bem definido, com uma ancestralidade longínqua.

Um dos personagens mais famosos na história do mamulengo pernambucano é o Professor Tiridá, que veio do interior e fez sucesso na capital. Através de mestre Ginu o Professor Tiridá se apresenta: "O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sô do interiô. O meu nome sempre é maió do qui os outro. Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Rego da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda Ademais e Aí! Este é qui é o meu nome"(IDEM,1966a:117). Professor Tiridá, assim como diz seu nome, tira e dá, distribue cacetadas em qualquer um que atravessar o seu caminho.

O Professor Benedito mistura o Professor e o Benedito, apresentando-se assim como um personagem inédito que combina as características[14] de dois tipos ancestrais. A seguinte cena ilustra o comportamento típico do Professor Benedito:

> Dengoso (*explica*) _ No baile, aí Benedito começa o barulho (*confusão*).

---

[14]Hermilo BORBA FILHO (1966a:266) caracteriza Benedito e Professor Tiridá como personagens burladores, que iludem os outros e castigam seus inimigos com cacetadas.

Voz de Benedito _ Tás dançando aqui com ordem de quem?
Voz do outro personagem _ Com a minha!
Voz de Benedito _ Com ordem de quem, rapaz?
Voz do Personagem _ Com a minha! Com a minha!
Voz de Benedito _ De quem?
Voz do Personagem _ Com a minha! Com a minha! Com a minha!
Dengoso (*explica*) _ Termina ele (*Benedito*) metendo o cacete, vai se invocando e... mete o cacete!
Personagem (*grita*) _ Me acode! Socorro! Me acode! (*risos dos participantes*)
Dengoso (*comenta*) _ Aí (*o personagem*) vai dizendo pro povo.
Voz do personagem _ Me acuda Seu Ovídio! (*senhor residente na comunidade*).
Voz de Benedito _ Não entre não Seu Ovídio, vai dá pro senhor não! Entre não!
Voz de Seu Ovídio _ Ôh Benedito, deixe isso prá lá, deixa de confusão por causa de...né?
Voz de Benedito _ Não entre! Não fale nada não Seu Ovídio, porque o senhor calado já tá errado!
Dengoso (*comenta*) _Aí o povo tudo...! (*Ri*).
Voz de outro personagem _ Benedito, acaba com isso rapá! Acaba de confusão! Confusão não bota ninguém prá frente não!
Dengoso (*explica*) _ E lá vai coisa e tal,[15] aí desce-lhe o cacete num, mata um, aí vai virando pro outro, sabe? Aí então:
Personagem diz para Benedito _ Então você faça de você o que você quisé!
Dengoso (*comenta*) _ Porque aquele nego é ... quanto mais você pedi uma coisa mais ele fica "ingnorante".

Dengoso caracteriza Benedito a partir da maneira como ele costuma relacionar-se com os outros personagens:

Tem hora que quando o Benedito se invocava, dava grito, dava pancada, espancava quem tava no palco, saia tudo chorando prá casa, aí vinha a mãe de Benedito pedi (*perguntar*) quem é que tava espancando as criança, sabe? A véia fala muito, a voz de véia, sabe cumé? (*Ri*) Ou o pai dele (*de Benedito*). Aí pronto! O pessoal (*crianças diziam*): _ Pronto Benedito! Tu agora vai vê a 'vaca feia'! Quê é a tua mãe, óia, o teu pai! Quero vê se tu vai falá com 'ingnorânça'com eles!
Voz de Benedito: _ A minha mãe eu respeito, meu pai (*também*), mas o resto é cacete! (Dengoso)

Entre os personagens típicos do mamulengo também estão os militares (SANTOS.1979:170) ou policiais (soldado, cabo, sargento, coroné, inspetô). No Mamulengo do Professor Benedito, segundo Dengoso, "tem dois policial grande, tem

---

[15] Expressão típica utilizada pelo mestre-mamulengueiro e várias outras pessoas da comunidade, que pode ser compreendida como : e muito mais, outras coisas do gênero, coisas do tipo, de outras maneiras diferentes, etc,etc,etc, e continua acontecendo; expressão frequentemente utilizada para conectar um ponto da fala e dos acontecimentos, a outro ponto que da continuidade à mensagem sendo transmitida.

quatro policial. É um soldado, o cabo, o sargento, e o chefe, né?, o inspetor. E tenho a viatura, o IML, é, tem dois caixão."

O coronel Mané Pacaru, personagem também tradicional (SANTOS.1979:171), no mamulengo do Professor Benedito perdeu a patente de militar, mas não perdeu o poder. Passou a ser o Seu Manoel Pacaru, um grande proprietário, o personagem mais poderoso do mamulengo, ou como diz o mestre, "o manda-chuva, sempre tem o manda-chuva, né?".

Tão antigos quanto os coronéis ou os grandes proprietários são os seus capatazes, seus empregados de confiança. O personagem que trabalha para o Seu Manoel Pacaru é Simão, também muito tradicional, um boneco negro, trapaceiro, extremamente violento, que Dengoso compara com Benedito para descrevê-lo assim: "Benedito no cacete, só temia mesmo o pai e a mãe dele, mas se os outro boneco dá opinião com ele era cacete mesmo na torda! Simão espanca até a luz! É cacete em todo mundo, espanca até a mãe!"

Alguns dos personagens típicos que o mamulengo representa não encontram seus tipos semelhantes em outras formas tradicionais de teatro de bonecos. Isto não significa que estes personagens não tenham existido em outros locais, épocas, culturas e sociedades, mas significa que embora eles possam ter existido e sido representados antes, não há documentação escrita a respeito. E significa também que eles tem algo de particular a dizer, em favor da caracterização de suas identidades, e da identidade da manifestação artística que representam.

Um destes tipos é especialmente importante porque sintetisa uma grande variedade de personagens sociais, bastante comuns na história do Brasil, e provavelmente também na história da humanidade, ainda que sob outras formas e designações. É o personagem do caboclo, que no Mamulengo do Professor Benedito surge com a forma (caracterização física do boneco) de índio, mas cujos movimentos, falas, canções, etc, estão carregados de ritmos, símbolos e significados que o relacionam à cultura e ao imaginário africano ou afro-brasileiro. Ou seja, o caboclo é uma mistura de índio e negro, como mostra o seguinte parágrafo:

> Tem uma tribo de índio, tem cinco caboclo e três caboclinha sabe? Botei umas "frechinha" na mão. Mas tá emprestado, tá lá em Aguazinha.... Aí (*quando os caboclos se apresentam*) vem subindo na "torda" dançando, aí fica as caboclinha com as "frechinha", sabe? É tudo de pena, pena nas cabeça, nos braço... aí fica... (*faz som do caboclo "incorporando o*

> *espírito"*), se manifesta. Aí Benedito quando chega na hora, aí chega assim, aí (*Benedito diz*): _ Vamo acabá de frescura aqui, que aqui não é terreiro de Xangô! Vamo acabá com isso! Aí o outro (*um dos participantes*) dá uma garrafa de cachaça a ele: _ Benedito, óia aqui! _ É mandado por mim mesmo, sabe? Aí vai, arrodeia pela torda e leva uma garrafa de cachaça prá ele (*para Benedito*), prá na hora que chega a tribo de caboclo, ele (*Benedito*) chega no meio querendo acabá com a bagunça, aí o menino chega, ou a menina, entrega a garrafa de cachaça prá ele, aí ele começa com aqueles "escracho"(*escândalos*) dele assim (*mímica, espalhando cachaça para todos os lados*). (Dengoso)

Outra característica deste personagem é que ele surge integrando um grupo de caboclos e caboclas, fazendo emergir a representação da coletividade ou comunidade, o "personagem" da tribo. A coletividade surge também representada na forma de "negros de briga"[16], que no Mamulengo do Professor Benedito são os personagens que participam dos bailes e das pancadarias. Outros personagens e cenas que representam uma determinada noção de grupo, traduzindo o "espírito comunitário", são os que reproduzem (com bonecos) as práticas sociais da brincadeira (ciranda, pastoril, bumba-meu-boi, cavalo marinho,etc), como explica Dengoso:

> No mamulengo... porque eu tenho quatro boneca (*pastoras*) , né?, que eu bóto, o pessoal pede o pastoril, bóto o pastoril, bóto o Benedito de velho (personagem central do pastoril), sabe? Mas eu tenho um velho, né? Um magrinho (*caracterizado*) de velho mesmo, chapéu... sabe? Aí eu bóto jornada de pastoril que o pessoal pede, mete bronca! Aí o mamulengo faz tudo, faz pastoril, faz Xangô, mete tudo. O que o pessoal pedi, da comunidade, a gente faz com boneco.(Dengoso)

Mas nem todos os personagens que o mamulengo representa são tradicionais. Sendo uma arte baseada na improvisação, o Mamulengo do Professor Benedito também representa pessoas que vivem em Chão de Estrelas, fazendo emergir significados que permitem uma

---

[16]De acordo com Fernando Augusto SANTOS (1979:171-73), os negros "aparecem em bandos geralmente destinados às cenas de pancadaria e mortes.(...) Gostam de cachaça e fumam cachimbo ou fumo de rolo. Riem e cospem no chão a todo momento. Possuem uma quase uniformidade no talhe e são pintados em preto brilhante. Destacam-se pelas loas licenciosas e destreza com que manuseiam cacetes, peixeiras ou revólveres." Embora não participem do elenco do mamulengo do Professor Benedito, os "bandos de cangaceiros" também são tradicionais, "além de Lampeão e Maria Bonita, aparecem vários outros cangaceiros armados de rifles e revólveres, fazendo os tiros pipocarem no ar e assustando todo mundo. É comum vê-los aparecer em bando com grande estardalhaço e barulho, ou ainda cantando xaxados e trovas comuns ao cangaço".

certa compreensão do relacionamento entre estes personagens sociais na vida comunitária. Dengoso comenta sobre personagens da comunidade:

> É Maria, é Letícia, é Sinha, é diversas menina daqui mesmo.Outra Letícia, Botanha da barraca... pronto! Cada uma pessoa (*do público participante*) que manda botá (*representar com boneco*), (*imita voz de alguém do público*): _ Bóta fulano aí, Dengoso! Bóta fulano! Aí eu bóto. Bóta prá ri, bóta prá ri! É... Aí depois ela (*alguém do público*) vendo que a gente já colocô ela, aquela personagem, aí ela vem arrodiá por trás do pano, aí (*imita voz*): _ Dengoso, bóta fulana agora. Olha como ela tá animadinha ali! Bóta! Ela tá com o menino no braço, assim, assim... _ Aí explica como tá a pessoa, mostra quem é.(Dengoso)

Conheci uma das moradoras que tem sido frequentemente representada como personagem do mamulengo. A reconstituição de parte de nossa conversa revela algumas características dessa personagem, conhecida como Magra, e também elucida o modo como ela compreende e reage ao fato de ser representada _ caricaturizada _ no teatro de bonecos:

> Dengoso _ Essa é que eu tava falando, que o pessoal pede prá botá no mamulengo.
> Magra _ É...todo mundo aqui também me conhece, né? Que eu brinco muito.
> Dengoso _ Aí bóta Magra bem altona, uma boneca bem grande, e o boneco assim, bem pequeninho.
> Magra _ Um grande e um pequeninho. Eu levo na brincadeira.(...) Essa de Cabeça com Magra a turma ri. Cabeça é meu namorado.
> Eu (*pesquisadora*) _ Ele é mais baixo do que tu?
> Magra _ (*Gesto de confirmação. Risos entre os presentes*)
> Dengoso _ Ele a gente bóta um bonequinho mais...coisado, pequeninho, e ela é uma boneca bem alta, né? Aí ninguém aguenta!

É essa capacidade que o mamulengo tem para fazer emergir significados compartilhados lúdica e reflexivamente, que propicia o surgimento de novos personagens. Na medida em que estes personagens passam e ser reconhecidos pelo público e tornam-se famosos, podem vir a ser recriados pelas gerações seguintes de mamulengueiros, e alguns deles tornam-se tradicionais, provavelmente porque continuam a ser representativos de um determinado tipo de personagem que integra a realidade socialmente vivenciada por aquele grupo de pessoas.

Os personagens típicos do mamulengo foram sintetizados através do trabalho de sucessivas gerações de artistas, com a participação de públicos diversos, através de tempos

e espaços pernambucanos. Eles foram criados e recriados pelos mamulengueiros _ suas formas características, ações típicas, etc _ em processos de participação popular. Os bonecos-personagens sintetisam, atualizam e representam, para as pessoas que participam da brincadeira, uma compreensão compartilhada a respeito de tipos de personagens específicos que tem continuamente sido muito populares. O tradicionalmente popular, neste sentido, representa algo conhecido por um grande número de pessoas, algo que se popularizou, passando a integrar a prática, a imaginação, a memória e a identidade socialmente compartihada pelas pessoas que vivem num determinado lugar ou região, e que se reconhecem como membros de um mesmo grupo.

Personagens típicos são produtos coletivos e mudam na medida em que relacionam-se com públicos diferentes[17]. Eles representam _ através de suas ações características _ modos de interação e de linguagem que contribuem para formar culturas e sociedades. Podem representar as relações que se estabelecem cotidianamente entre os moradores de Chão de Estrelas, assim como também representam relações que constituiram, durante milhares de anos, as trajetórias de criação de uma humanidade. Entre o particular e o geral, numa linguagem única, eles representam suas próprias existências, enquanto personagens que caracterizam uma manifestação artística chamada mamulengo.

---

[17]O mamulengo forma e é formado por seu público nos lugares onde costuma brincar. Existe público formado em comunidades onde moravam mas já não moram, atualmente, mamulengueiros atuantes, o mamulengo permanece na lembrança dos mais velhos e torna-se conhecido pelas novas gerações quando o teatro de bonecos retorna à cidade através do constante deslocamento desses mambembes.

1.4. OS PERSONAGENS DO MAMULENGO DO PROFESSOR BENEDITO : FORMA, MOVIMENTO E BRINCADEIRA

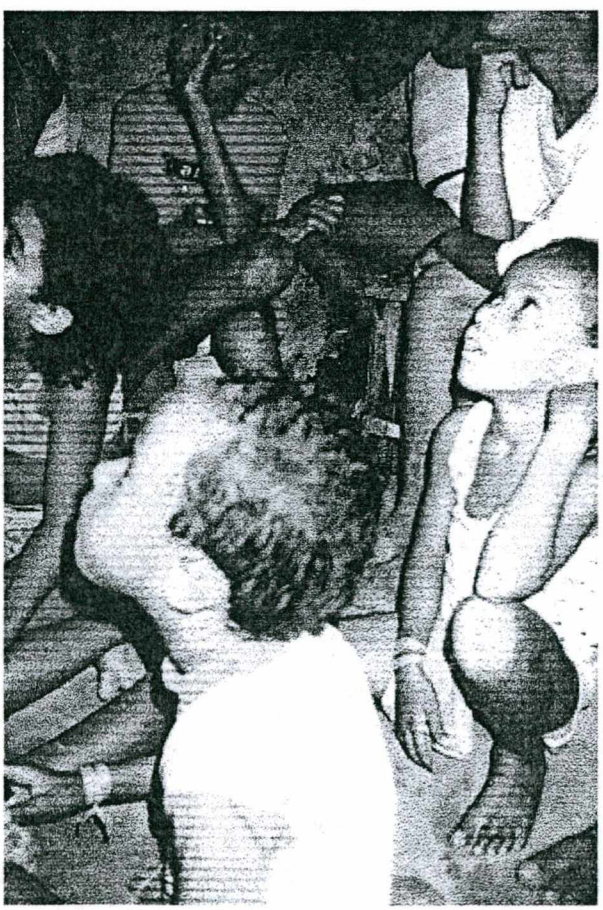
O mímico deve antes de tudo estar atento
a este contato sem fronteiras com as coisas.
Não há uma camada de ar isolante entre
o homem e o mundo exterior.
Qualquer homem quando se move
causa ondulações no ambiente do mundo
da mesma forma que o peixe o faz
quando move-se na água.
(Jean Louis Barrault)

A seguinte narrativa, proveniente de meu diário de campo, remonta o que aconteceu no dia em que conheci os personagens do mamulengo de Professor Benedito, quando eles foram, pela primeira vez, animados por mestre Dengoso:

> Eu estava conversando com Miriam, que ficou cuidando do trabalho no galpão enquanto Dengoso saiu por alguns minutos para ir até sua casa. Paramos de falar quando começamos a ouvir as vozes das crianças vindo da rua: _ Eita! É Dengoso! Eita! _ E Dengoso (dizia): _ Calma! Péra lá rapaz! _ Ele voltou carregando duas sacolas, seguido por um grupo de crianças curiosas para ver o que estava dentro das sacolas, mas todas já sabendo, e por isso ainda mais curiosas. Deixou as sacolas com Miriam e disse que ia organizar a sala dos fundos para que fôssemos para lá. Tentou evitar que as crianças o seguissem mas elas foram mais insistentes. Pouco a pouco, todos nós (adultos e crianças) estávamos seguindo o mestre para ver a arrumação.
>
> A sala dos fundos estava cheia de água porque havia chovido e o telhado tinha muitas goteiras. Dengoso estava varrendo a água para fora, abriu as janelas, algumas crianças começaram a pular pela janela para dentro da sala, alguns adolescentes e adultos se espremiam do lado de fora, para ver (através das janelas) o que estava começando a acontecer. Ele tentou organizar, sugeriu que as crianças fossem pegar cadeiras porque o chão estava muito úmido para que sentassem nele.
>
> Enquanto Dengoso arrumava os bonecos _ o mistério das sacolas _ sobre a mesa, as crianças se auto-organizavam trazendo cadeiras, ocupando o espaço ao redor, algumas preferindo ficar de pé, próximas da mesa, dos bonecos e do mestre. Na medida em que sentiam-se situadas e confortáveis, a atenção das crianças e de todos os presentes voltou-se naturalmente para as ações de Dengoso e para os bonecos.



Apenas através de suas presenças os bonecos do mamulengo exerciam um fascínio sobre as pessoas, ainda que não se deslocassem estavam plenos de movimentos e significados. Por alguns instantes, só as imagens falavam na sala então silenciosa.



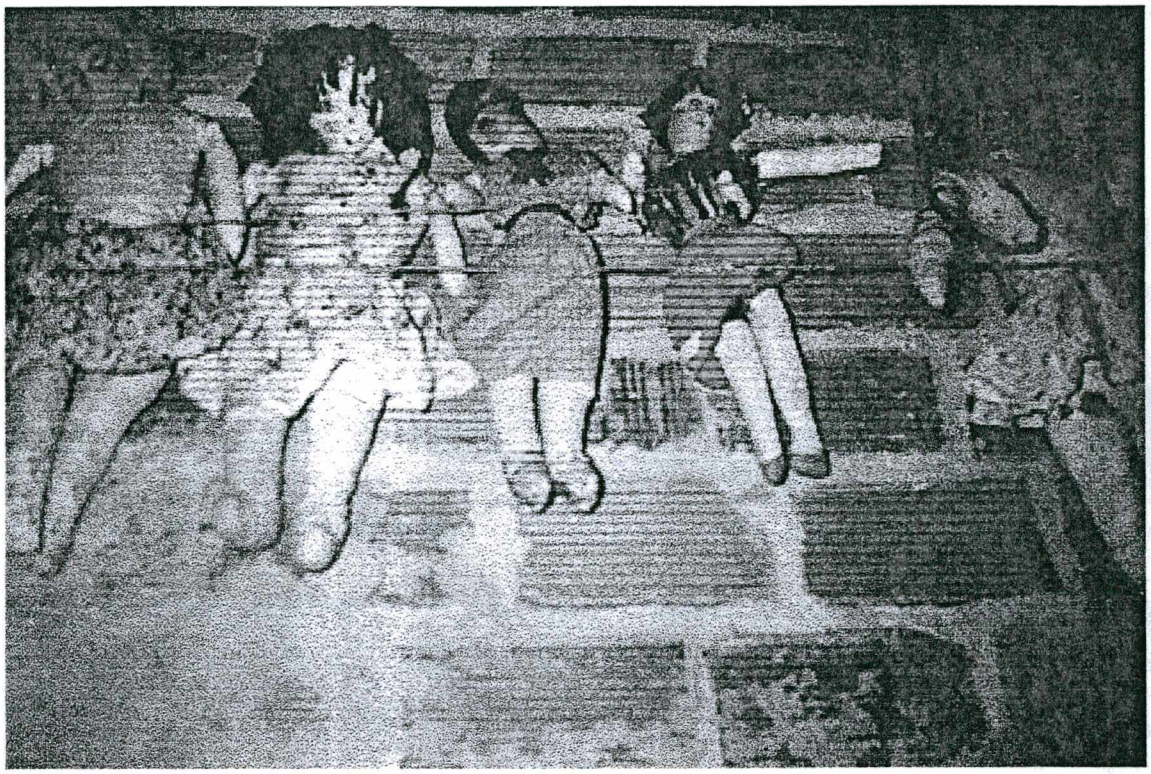
A forma, a aparência corporal, naquilo que lhe é particular, revela e torna reconhecíveis as características que compõem a personagem. O aspecto físico interfere na interpretação daquilo que é percebido: o que é dito, por quem é dito.

Os bonecos do mamulengo possuem formas caracterizadas de maneiras típicas, de acordo com os personagens, e são feitos de modo tradicional. As cabeças e as mãos são esculpidas na madeira, geralmente o mulungu *(tipo específico de madeira porosa, "fácil" de esculpir)* depois lixadas, pintadas e decoradas. Em relação à confecção dos bonecos, Dengoso falou: "meu boneco é tradicional mesmo, de mulungu, eu faço tudo certinho. Eu já fiz prá mais de trezentos boneco. O pessoal encomenda: Me faz um Benedito aí! Um polícia! _ Eu faço, tudo certinho".

No Mamulengo do Professor Benedito todos os personagens masculinos são feitos assim, com as cabeças e mãos de madeira, as roupas são de tecido, geralmente coloridas com tons fortes, vivos, muitos dos trajes e acessórios (chapéus, utensílios, etc) são típicos da região.



As bonecas são todas de pano, embora as personagens femininas também possam ser feitas com cabeça de madeira[18]. Ao contrário dos bonecos masculinos que são "de luva"[19], as personagens femininas são literalmente bonecas de pano[20], reproduções da figura humana em miniatura, com corpo, braços, pernas, etc.



Sendo o mamulengo um teatro do riso, os bonecos que o representam são feitos essencialmente para serem risíveis[21], e este é um dos ingredientes da arte. Seus bonecos tem

---

[18]Dengoso já utilizou bonecas com cabeça de madeira mas atualmente trabalha com bonecas de pano, o que já foi feito por outros mestres anteriormente.

[19]O corpo do boneco é representado pela vestimenta, possue braços e mãos mas geralmente não possue pernas, as quais estão substituidas pelos longos trajes sob os quais esconde-se a mão do artista manipulador.

[20]Estas bonecas são tradicionais no nordeste, as crianças costumam brincar com elas; são facilmente encontradas nos mercados públicos, lojas de artesanato, feiras,etc. Muitos artesões são especializados em suas confecções. Não só as bonecas de pano habitam expressivamente a cultura pernambucana, mas bonecos de todos os tipos, materiais e tamanhos. Desde os mais simples até os muito elaborados, feitos de madeira, pano, corda, metais, couro, barro, etc, desde miniaturas com 3cm de altura até os famosos bonecos gigantes de Olinda, maiores do que uma casa.

formas caricaturais, nas quais o exagero ou redução de algumas de suas partes anatômicas (especialmente da cabeça e face), estão associados à exacerbação de seus defeitos (físicos, morais), a aparência correspondendo à idéia expressa. Esta extrapolação da forma corporal "normal" desperta nossas percepções para as proporções e desproporções físicas, tornando possível a observação da diferença pelo contraste, da afinidade pela semelhança.

Uma forma, em si mesma, diz muitas coisas, e muitas mais ela diz quando se move, pela maneira como o faz, revelando inúmeras outras imagens e conteúdos. Alguns bonecos típicos do mamulengo são construidos para produzirem certos movimentos ou efeitos especiais que surpreendem e são geralmente muito engraçados: o boneco repentinamente estica um longo pescoço, arregala os olhos, abre a boca de um jeito exagerado, coloca a língua para fora, um boneco degola o outro que fica com a cabeça pendurada, outro ainda vira para o público e expele um longo peido feito de farinha. No Mamulengo do Professor Benedito vi um boneco que fumava e soltava fumaça pela boca, um diabo cujos chifres pegavam fogo e acabava incendiando um outro boneco, outro que ao "levar um tiro"[22] revelava um buraco aberto bem no meio da cabeça, de onde vertia "sangue", etc.

Os bonecos do mamulengo possuem um vasto repertório de formas e possibilidades gestuais, ritmos e ações típicas[23]. Eles são muito ativos, rápidos, espertos. Muitas vezes contrariam as possibilidades normais de movimento do ser humano, realizando movimentos que a maioria das pessoas não exercita cotidianamente (acrobacias) ou mesmo os que são humanamente impossíveis como voar ou esticar exageradamente alguma parte do corpo. Assumindo estas diferentes possibilidades de ação os bonecos tornam-se cômicos e preenchem a realidade de significados novos.

Já que os personagens do mamulengo integram uma arte baseada na improvisação e na comédia, eles gostam de falar livremente para provocar o riso nas pessoas. Representam

---

[21]De acordo com mestre Ginu, "não adianta boneco bonito. Boneco de mamulengo tem que ser feio. Não adianta ter boneco bonito. Se vem um bonito o pessoal nem liga, mas se vem um feio mesmo, arranca o riso do mais sisudo espectador"(SANTOS,1979:110)

[22]Substâncias como água, bebida, talco, etc, podem ser lançados pelos bonecos em direção aos participantes do público, assim como algumas substâncias podem ser queimadas para provocar cheiros, estouros, pequenas explosões, etc.

[23]"Para aprovar alguma coisa os mamulengos batem palmas, inclinam a cabeça para frente ou fazem reverências, quando ameaçados é comum levantarem um dos braços, darem pequenos avanços seguidos de recuos ou tremerem todo o corpo; quando surpresos ou admirados, inclinam o corpo subitamente para trás e,

cenas curtas, suas falas são diretas, simples, divertidas, e os assuntos são cotidianos. Os personagens não se preocupam ou pensam muito sobre o que vão dizer _ assim como a maioria das pessoas faz quando conversa informalmente _ o importante é a linguagem[24] que falam, o significado emergente, traduzido de preferência por uma boa gargalhada compartilhada.

O que cada personagem representa relaciona-se menos com o que ele diz, e mais com a maneira como ele age, interagindo com os outros personagens. O personagem surge no desempenho de seus papéis _ na forma assumida pelo movimento do ator _ no momento mesmo em que atua ou reage a uma situação específica em relação a outros personagens ou objetos em cena. O mestre sabe como cada boneco "se comporta", como "se sente", aquilo que é típico de sua personalidade. Ele também conhece os "segredos da arte" ou "regras da brincadeira", entre as quais estão um conjunto de estruturas[25], materiais e imaginárias, que estabelecem referências para as ações e interações entre os personagens.

Entre as ações frequentemente compartilhadas pelos personagens do mamulengo destaca-se a pancadaria[26]. É característica tradicional, não só do mamulengo mas do teatro de bonecos baseado na improvisação e na comédia, é característico da representação teatral cômica, é característico do personagem cômico, seja ele qual for, todos eles se batem. Alguns batem mais, em todos os outros. Outros personagens levam surras de um determinado tipo, mas por sua vez, batem em outros. Certos personagens levam surras de

---

se possuem articulações, arregalam os olhos e escancarram as bocas; manifestando amizade dão abraços, tapinhas nas costas ou mesmo umbigadas"(SANTOS,1979:178)

[24]Síntese do falar de um determinado grupo de pessoas. Língua, modos particulares de comunicação, ditos populares, gírias, trejeitos, expressões típicas,etc.

[25]Os personagens são estruturados através de suas ações que refletem os seus papéis. A relação entre os personagens é estruturada a partir de seus papéis no desempenho de suas ações. A cena que eles representam, por sua vez, é estruturada a partir de seus contextos materiais (local da representação, cenários, acessórios, etc) e contextos de ação (temas, circunstâncias, roteiros dos acontecimentos,etc). Conhecendo quem são, como são, porque se movem (motivos, interesses,emoções, necessidades,etc), como se movem (ritmos, estados de tensão corporal característicos) os personagens em seus respectivos papéis, sabendo que estruturas estão na base do desenrolar das ações (temas, acontecimentos), a representação do mamulengo é então deixada a cargo da improvisação. A liberdade que este tipo de estruturação da arte permite, aproxima a ação do artista da espontaneidade de representação desempenhada pelo ator social na própria vida.

[26]Nessas cenas que desembocam em pancadaria as ações intermediárias são ordens, ameaças, acusações, blasfêmias, que são passadas numa direção descendente (do maior para o menor status), e desculpas, explicações, problemas, que são passados como resposta na direção contrária (ascendente). Pancadaria e morte são critérios máximos de representação do poder.

quase todos ou mesmo de todos os outros. Ainda assim, um destes "sacos de pancada" pode acabar batendo em alguém, seja por auto-defesa, seja para aproveitar uma situação em que um determinado personagem, o qual o havia surrado anteriormente, está agora em condições de ser surrado.

No desenrolar das cenas, as regras da brincadeira são aquelas que regem às interações hierárquicas[27], através dos jogos de status, autoridade e poder entre os personagens, o que lhes atribue um "lugar social" e um "lugar emocional" nos acontecimentos e ações representadas. No Mamulengo do Professor Benedito, por exemplo, o personagem principal é Benedito, mas não é ele que possue o maior status na estrutura das relações que os bonecos estabelecem entre si, como evidencia a seguinte fala de Dengoso: "A abertura do mamulengo é... começa com Seu Manoel, né? O meu mamulengo é o mamulengo do Professor Benedito mas a abertura quem faz é Seu Manoel Pacarú, sabe? É um boneco grande que eu tenho, é o manda-chuva, né? Aí começa por ele aí vou prosseguindo pros outros."

O personagem que inicia o espetáculo é o que tem maior status, representa o grande proprietário, o chefe, o patrão. Ele é _ literalmente _ grande, em tamanho e poder. Manoel Pacarú não bate em ninguém porque ele é tão "grande" que tudo o que precisa é ordenar a pancadaria, ele manda, é o "manda-chuva". Quem bate, para garantir o domínio do patrão, é o Simão, empregado fiel à Seu Manoel Pacarú, e que não economiza cacetadas, bate em todo mundo.

Outros personagens que não entram em cena exceto para distribuir cacetadas são os policiais: batem para prender (obrigando os bonecos a entrarem na viatura), matam outros personagens na base da "paulada", e continuam a bater até mesmo nos "defuntos", caso não estejam corretamente posicionados dentro dos caixões do IML.

O Professor Benedito está entre os personagens que batem muito nos outros, mas eventualmente pode encontrar alguém mais forte no seu caminho. Personagens muito "valentes", que estão sempre surrando os outros, algumas vezes são confrontados com poderes maiores que os seus, de natureza sobrenatural. É o caso de Simão que acaba

---

[27]Esta é uma característica comum a outras formas de comédia improvisada que popularizaram-se nos mais variados locais, épocas, culturas e sociedades. As estruturas que regem as interações entre os personagens e suas ações inserem-se em ordens hierárquicas, classes sociais, castas, etc, e relacionam-se ao tipo do personagem e seus respectivos status.

carregado pelo diabo, e de Benedito que ao duvidar do poder dos caboclos, acaba ele mesmo, "incorporando" um espírito[28].

A personagem feminina representa, a partir da forma _ todas são bonecas de pano _ um tipo ou status generalizado: o de mulher[29]. No Mamulengo do Professor Benedito a principal personagem feminina é chamada Andreza, que pode representar o papel de mulher do Seu Manoel Pacarú, mulher de Benedito, mulher de Simão, ou ainda papel de mãe, etc[30]. Apesar das personagens femininas serem importantes para os acontecimentos de várias cenas, elas possuem um status muito baixo, estão sempre submetidas aos personagens masculinos[31], e levam muitas surras. Mas se a oportunidade se apresenta, também elas "baixam o cacete".

O modo como cada um dos personagens se comporta durante uma cena está diretamente relacionado com os personagens com os quais contracena, e é especialmente determinado pela relação de status que existe entre eles. Todos os personagens do Mamulengo do Professor Benedito possuem características próprias, de forma, movimento, fala, emoções, motivações, intenções, etc. Sua apresentação, porém, só acontece realmente quando eles são animados pelo mestre, passando e representar a si mesmos, agindo uns em relação aos outros, e revelando como suas ações particulares moldam-se através das interações que estabelecem entre si, de acordo com "as regras da brincadeira".

---

[28]Entrando em estado de transe, no qual o espírito de um caboclo se manifesta, apossa-se dos movimentos e falas do boneco.

[29]As personagens femininas no mamulengo tem sido frequentemente chamadas Quitéria (AMARAL,1994:20).

[30] Outras formas de teatro de bonecos populares representaram a mulher num único tipo, por exemplo, na Pérsia a tipificação da mulher é chamada Zen, ela pode interpretar o papel de mulher do professor, ou sua filha, dançarina, prostituta, etc. Na comédia dell'arte as personagens femininas não usam máscaras, ao contrário dos personagens masculinos cujos tipos são representados por máscaras.

[31]Quando Andreza representa a mulher de Seu Manoel Pacaru, por exemplo, e seu marido não está em casa, Simão deve tomar conta de todas as coisas do patrão, inclusive a mulher (que é patroa de Simão). É claro que Manoel Pacarú ordena o que Simão deve fazer, e este por sua vez transmite as ordens à Andreza.

1.5. PESSOAS E BONECOS : ATO I

Existem muitas semelhanças entre uma pessoa e um boneco. Eles são semelhantes em sua forma corporal, na construção de suas ações e personagens, nas relações que estabelecem entre si. Mas existe uma diferença fundamental entre eles : a origem do movimento. Na pessoa, a fonte do movimento orienta-se pela própria noção de vida, feita de atos, necessidades, motivos, e muito mais. Mas de onde vem a vida que move a necessidade, que move o ato, e toda a percepção do ser e do existir?

Apesar da continuidade destas dúvidas, é no ser humano, no seu corpo e apenas ali, que a vida humana está e se manifesta. Seja lá qual for a concepção que uma pessoa possa ter a respeito da vida e de sua origem _ e apesar dela _ sua percepção e compreensão da própria vida será sempre mais ampla e complexa do que suas concepções podem abarcar. Muito primariamente pode-se dizer que é porque alguém está vivo que pode perceber e até mesmo conceber a existência da vida. Esta é a diferença básica entre uma pessoa e um boneco. Ao contrário da pessoa, o boneco não é capaz de mover a si mesmo e deslocar-se através do espaço, para mover-se, ele precisa do movimento de vida da pessoa.

1.6. PESSOAS E BONECOS : ATO II

As interações que os bonecos-personagens do mamulengo criam durante as cenas iluminam a maneira como as relações hierárquicas (DUMOND,1992), relações de status (JOHNSTONE,1987), autoridade (MAUSS,1974) e poder (FOUCAULT,1982) se estabelecem na vida social, e nos ajudam a compreender como a pessoa _ e seu corpo _ é construida através das práticas socialmente compartilhadas.

No pensamento de Marcel Mauss a noção de status está associada às idéias de autoridade e prestígio, e relaciona-se às maneiras como as estruturas sociais impõem-se às

atividades corporais dos indivíduos, especialmente através de técnicas corporais, que são os "modos como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos"(MAUSS,1974:211). Técnicas corporais diferem-se e particularizam-se com os indivíduos, com as sociedades, seus valores, práticas socializadoras, educacionais, conveniências, prestígios, etc. "É precisamente esta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e aprovado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social"(MAUSS,1974:215).

Na abordagem de DUMOND (1992), status pode ser associado à noção de hierarquia, ou seja, cada sociedade reconhece certos tipos de experiências e pensamentos, atribuindo-lhes valores e importâncias relativas. As culturas possuem uma hierarquia interna, um sistema de valores sociais que moldam a vida do indivíduo. A hierarquia remete também a noção de poder como FOUCAULT (1982) o descreve, poder capaz de penetrar na vida cotidiana e intervir materialmente na realidade corporal das pessoas, moldando-as, transformando-as; poder cuja intervenção pode ser criativa ou destrutiva.

A noção de status em Keith JOHNSTONE (1987) torna-se particularmente interessante para as reflexões aqui desenvolvidas, uma vez que insere-se nas pesquisas realizadas pelo autor no campo da improvisação teatral[32]. Para Johnstone o termo status pode significar autoridade, prestígio, poder, mas além disso, status não é algo que a pessoa tem ou que se auto atribue. Socialmente, status é algo que a pessoa faz, através da maneira como age, da maneira como percebe-se e sente-se ao agir em relação às outras pessoas, e ao modo como estas, por sua vez, percebem, sentem e atribuem um significado às suas ações.

Toda ação é impulsionada por uma necessidade, um sentimento, um motivo, etc. Cada movimento, cada gesto, cada pausa, cada inflexão de voz, cada silêncio, implica um status. Os status vivenciados pelas pessoas em determinadas situações não estão necessariamente relacionados a seus respectivos papéis sociais[33], as relações de status são uma experiência

---

[32]O pensamento do JOHNSTONE é abordado com base em seu livro IMPRO : improvisation and the theatre (1987), cujos exercícios "de status", desenvolvidos pelo autor, tive oportunidade de praticar durante um treinamento em improvisação e mímica, em Desmond Jones Mime and Physical Theater School (Londres).

[33]Os elementos de status e poder também se estabelecem emocionalmente. Correspondentes à carga emocional que impulsiona os movimentos dos personagens estão níveis de tensão corporal ou de energia física. Na medida em que cresce a tensão nas ações estabelecidas entre os personagens, modificam-se também as relações entre eles.

permanente e variável. É permanente que estejamos vivenciando relações de status, qualquer que seja a posição que atribuimos a nossa auto-imagem, e apesar dela, nosso status sempre muda, difere em relação a pessoas e situações, em relação à mesma pessoa em situações variadas, em relação à mesma situação envolvendo pessoas diversas. Possuimos diferentes status porque possuimos características particulares, habilidades, hábitos, limitações, valores, histórias, inúmeros papéis coexistentes, em cada um de nós e entre nós.

O respeito às diferenças e à capacidade de trocar status possibilita a complementariedade e a manutenção da integridade nos relacionamentos humanos. Existem parâmetros socialmente legitimados para o reconhecimento do respeito mútuo entre aqueles que possuem diferentes status ou ocupam diferentes posições hierárquicas. Na vida, assim como na arte, as relações podem tornar-se cômicas quando a distância entre os status dos personagens é demasiadamente exagerada, como por exemplo, quando o senhor tem o maior status possível, e um metro de altura, e o servo, que mede um metro e setenta, mas tem o menor status possível, deve servi-lo, seguindo-o por todos os lados, andando de joelhos.

Outra característica que arte e vida compartilham é que, em ambas, o infortúnio ou a desgraça de alguém podem provocar o riso. A grande diferença entre a vida e a arte é que na vida de todos os seres humanos, os sofrimentos e dores são reais. As pessoas evitam outras que possuem um status inferior ao seu, não só por causa do prestígio de sua imagem social, elas o fazem também porque o baixo status está associado à necessidade, à miséria, à dor, à violência, e portanto as pessoas evitam o sofrimento. Assim, afastar o baixo status corresponde a afastar uma condição que implica certas possibilidades de sofrimento. A noção de diferença torna-se bastante conveniente para justificar o afastamento, no sentido de que é mais fácil suportar a idéia de sofrimento associada aos outros, "diferentes de nós", do que suportá-la quando relaciona-se àqueles que são semelhantes, "iguais a nós". O sofrimento, quanto mais perto, pior, quanto mais longe, melhor. É tudo uma questão de proximidade e distância.

As relações de status também influenciam e são influenciadas pela noção de espaço. Cada movimento do corpo modifica o espaço que ele ocupa, e o status das pessoas reflete-se nas formas como ocupam o espaço ao seu redor. Alto status geralmente está associado à grande quantidade de espaço disponível. Uma pessoa poderosa tende a ser "espaçosa" em

seus movimentos[34]. Baixo status está associado à pouca quantidade de espaço disponível. Uma pessoa *oprimida*, como o próprio termo sugere, tende a ficar num canto.

Os status regulam as proximidades e distâncias que as pessoas mantém entre elas. Personagens com alto status mantém distância de outros personagens, quer na ocupação de um mesmo ambiente[35]_ ocupam grandes palácios, casas imensas, etc _ ou ainda porque se movem entre grande número de propriedades. Personagens com baixo status tendem a ocupar espaços reduzidos, casas pequenas, cômodos apertados.

O espaço que as pessoas demandam ao seu redor se contrai na medida em que mais pessoas ocupam o mesmo lugar. Longe e perto são conceitos relacionados à quantidade de espaço disponível, e ao status de seus ocupantes. Na representação da ocupação do espaço, tanto na arte quanto na vida social, personagens com status muito alto ocupam muito espaço, e os de status muito baixo, ocupam pouco espaço. Uma vez que os personagens do primeiro grupo são proporcionalmente poucos em relação aos do segundo grupo, resulta que poucos personagens dispõem de grande quantidade de espaço, enquanto muitos outros dispõem dos poucos espaços que surgem representando os aglomerados humanos, feitos de muitas pessoas vivendo em pequenas casas amontoadas em espaços limitados. Poucos ocupam muitos espaços, amplos e centrais. Muitos ocupam poucos espaços, reduzidos e periféricos, como acontece em Chão de Estrelas e inúmeras outras comunidades existentes nas periferias das grandes cidades.

Os diversos personagens sociais, moradores de Chão de Estrelas, certamente possuem suas particularidades, diferentes status e constituem uma "hierarquia interna" à ordem comunitária. Mas essas pessoas também compartilham condições de vida muito semelhantes, as quais permitem identificá-las como um grupo com características específicas, cuja tipificação pode ser designada como Povo. O tipo representativo do povo, como Benedito, por exemplo, possui baixo status em relação a uma ordem social mais ampla, sua posição está geralmente associada à pobreza, frequentemente à miséria, a qual

---

[34]Personagens poderosos, além de ocuparem muito espaço ao movimentarem-se, também ocupam muito tempo em suas ações, no sentido de que movimentos que representam poder tendem a ser amplos e lentos.

[35]Na representação cênica o senhor ocupa o espaço central, enquanto os servos mantém, em relação a ele, a distância necessária à realização de suas tarefas. Se estão presentes apenas por conveniência, caso venham a ser necessários, costumam ficar "fora do caminho" do patrão, de preferência num dos cantos da sala, ou ainda perto da porta.

influencia a construção do personagem, do mesmo modo como determina a construção das pessoas[36] e de seus corpos.

As relações hierárquicas, relações de status ou de poder determinam e são determinadas pelo modo como as pessoas agem e localizam-se espacialmente, umas em relação às outras. Os corpos das pessoas habituam-se com os movimentos que fazem parte de suas rotinas diárias, os quais, através da repetição, acabam por moldar suas próprias formas corporais. Os hábitos instalam-se nas estratégias de ação e nas práticas sociais, que por sua vez os reproduzem, enquanto simultaneamente se transformam. São construidos socialmente, presentificam-se na construção das pessoas e testemunham sobre os processos, contextos e condições através dos quais são formados.

---

[36]Sobre a questão do corpo-pessoa socialmente construido ver MAUSS, 1974; FOUCAULT, 1982; SEEGER e VIVEIROS DE CASTRO, 1987.

II. PESSOAS _ BONECOS _ E LUGARES : O CORPO DA MEMÓRIA

Focalizando a vida social o capítulo visa ampliar a compreensão daquilo que a arte representa, em relação ao contexto no qual sua produção insere-se. A arte do mamulengo traduz experiências de vida comuns a diversas comunidades da Região Metropolitana do Recife, e muito particularmente, o mamulengo representa a vida das pessoas que moram em Chão de Estrelas e Cabo Gato.

Através da história da "Cobra do Seu Neco" (parte 2.1.) os moradores de Chão de Estrelas relembraram o início da sua própria história, gradativamente construida na medida em que as pessoas foram ocupando as terras do outro lado do rio, na localidade que viria a ser chamada de Cabo Gato.

Em seguida, a partir de uma cena do mamulengo, a representação de fatos que fizeram parte do processo de transferência das casas, de Cabo Gato para Chão de Estrelas (parte 2.2.), conduziu à reflexões sobre como as transformações do espaço determinaram mudanças e continuidades nos acontecimentos socialmente vivenciados por estas e outras comunidades localizadas às margens do Rio Beberibe e canais adjacentes.

A construção da Escola Nova Esperança (parte 2.3.) _ remontada na cena do mamulengo _ representou um dos momentos do processo no qual moradores de Cabo Gato e de Chão de Estrelas organizaram-se para dar continuidade a uma de suas trajetórias de criação coletiva, reconstruindo a Escola Comunitária.

A parte final do capítulo (parte 2.4.) analisa o modo como a organização e a transformação espacial influenciou as redes e processos de comunicação cotidianamente estabelecidos entre os moradores de Chão de Estrelas. O mamulengo, percebido enquanto forma de comunicação e de expressão característica da localidade, puxou o fio de uma meada feita de lembranças, através das quais as pessoas da comunidade reconstituiram uma memória socialmente compartilhada.

2.1. O DIA EM QUE A COBRA SAIU DO RIO BEBERIBE, NA PASSAGEM DA PONTE DA AMIZADE.

Quando os moradores de Chão de Estrelas falavam sobre sua história, eles frequentemente mencionavam pessoas, lugares e situações relacionadas ao momento que identificavam como sendo aquele no qual sua história começou. Alguns pontos de convergência emergiam naquilo que as pessoas da comunidade _ com suas semelhanças, particularidades e diferenças _ diziam, e eles repetidamente indicavam que a compreensão do significado de uma vida compartilhada em Chão de Estrelas iniciava do outro lado do rio, em Cabo Gato.

Entre as lembranças frequentemente evocadas por muitos moradores, estava a história da "Cobra do Seu Neco". Uma cobra com dezoito metros de comprimento, feita de pano, madeira e gente (pessoas que movimentavam o boneco), foi construida e animada pela música, cantoria e pela festa comunitária. As seguintes falas contém explicações sobre a "origem da cobra", e preservam o entusiasmo dos acontecimentos que marcaram "o dia em que a cobra saiu do rio Beberibe":

> A cobra...(*risos entre os presentes*) ...a cobra foi feita lá na rua da Azeitona, não foi? A cobra foi feita na rua da Azeitona e era um pessoal tudo organizado. O que eu queria, eu queria![37] E eu sei que a gente fez uma cobra! Porque... começô logo foi a cobra de Seu Neco, né? Aquela do rio, que assombrava o pessoal, comia o pessoal. Aí pronto, aproveitando essa história da cobra do rio, aí a gente fez aquela cobra.(Dengoso)
> O pessoal atravessava o rio de barco ou pela ponte de madeira, para pegar atalho prá ir à cidade[38]. Aí o pessoal foi morar lá perto da ponte, né? (*Se alguém perguntasse*): _ Você mora aonde? _ (*Respondiam*): _ Perto de Cabo Gato![39] Aí os primeiros que foram morar ali,

---

[37]A expressão significa que todo o material necessário para a construção do boneco foi colocado a disposição.

[38]Para pegar ônibus direto para a cidade. Cabo Gato fica no bairro de Peixinhos, Olinda, e Chão de Estrelas em Campina do Barreto, Recife.

[39]A origem do nome remonta a época em que Severino Pereira de Moraes passou a residir no local. Um dos mais antigos moradores me contou como este soldado da polícia militar, conhecido como Gato, salvou um grupo de oficiais durante a revolução de 30, tendo então sido promovido a cabo e recebendo autorização para residir naquelas terras. Sendo um personagem muito famoso na região, por sua esperteza, coragem e

> aí inventarô uma cobra aí prá dizê que quem invadí morre. Aí butaram um pedaço de pau bem grande (*dentro do rio*), aí pronto! Aí pegou essa história (*no sentido de popularizou-se*). Até disseram que um homem perdeu umas vacas porque a cobra comeu. Aí bem perto da gente vir prá cá (*para Chão de Estrelas*) aí a turma invadiu. Aí prá comemorá teve a fuga, a busca da cobra. Aí a gente fez uma cobra de 18 metros.(Seu Ovídio)
> Era muito grande! Era muita gente trabalhando, andava... né Seu Ovídio?, a gente fazia batucada e Seu Ovídio pegava mais na parte... fazia a cabeça, abrindo a boca dela assim e (*pessoas diziam*): Lá vem a cobra do Seu Neco! (*Risos*) A música da cobra quem fez foi... Vanilda, não foi? As música dela era legal. E Seu Ovídio saia assim fazendo... cobrinha (*liderando movimentos circulares*) pelo meio da rua (*e dizia para as pessoas*): _ Entra aí debaixo da cobra! _ Era muita perna debaixo...(*risos*).(Dengoso)
> O cavalo que chegava perto do Beira Rio ali desaparecia! (*Risos*).(Seu Ovídio)

A cobra que a comunidade construiu e fez desfilar pelas margens do rio, definiu na materialização da lenda, os lugares onde a necessidade superou o medo. Os moradores atribuem ao proprietário do cortume Santa Maria a origem da lenda da cobra, que teria sido criada para afastar as pessoas do local e conter as ocupações. As terras que viriam a ser chamadas de Cabo Gato[40] eram do cortume, cujo proprietário pagava foro à marinha para explorar o mangue, e também se apropriava e explorava outras áreas vizinhas. A partir de 1958 essas terras foram sendo ocupadas por famílias que vinham da Zona da Mata e de favelas da Região Metropolitana do Recife. As pessoas ocupavam a área por causa do rio, do qual extraiam sua sobrevivência, os homens como pescadores, as mulheres como lavadeiras.

As ocupações continuaram, principalmente depois que foi construida a primeira ponte (*construida por iniciativa do sr. Severino, conhecido como Cabo Gato*) ligando Cabo Gato (*Peixinhos*) à Campina do Barreto. A ponte facilitou o acesso às duas cidades (*Recife e Olinda*), e o movimento das pessoas que atravessavam aumentou, mesmo depois que um morador local[41] apropriou-se dela e passou a cobrar altas taxas de pedágio pela sua travessia. Muitas famílias ocuparam as margens do rio, não raro duas, três ou mais famílias

---

agilidade, as pessoas passaram a associar o seu nome, Cabo Gato, como referência à localidade onde moravam.

[40]Esta e outras informações relativas à história da ocupação destas terras encontram-se em ARAÚJO, CUNHA E MUSSER, 1993.

[41]Conhecido como "Mané de Rita"ou "Mané da Ponte". Durante quinze anos este senhor cobrou pedágio pela travessia da ponte, cujo valor correspondia a mais ou menos 60% do valor de uma passagem de ônibus, sendo que no inverno o preço podia ser dobrado, procedimento também adotado em relação às mulheres grávidas (pagavam dobrado por causa do peso).

morando num mesmo barraco[42]. Com o aumento populacional, a falta de infra-estrutura e de saneamento básico, cresceram os acúmulos de lixo e o rio tornou-se gradativamente muito poluido.

Em 1975, durante uma enchente, a ponte foi derrubada pelas águas. Os moradores decidiram se organizar e reconstrui-la para que servisse a todos, enquanto propriedade pública, sem fins lucrativos. Eles arrecadaram doações e construiram, em sistema de mutirão, a "Ponte da Amizade". O antigo proprietário reagiu tentando destruir a ponte, o que novamente motivou a organização dos moradores locais para proteger a construção comunitária. Mas a ponte era precária, e como no inverno as enchentes são muito fortes ela foi mais uma vez levada pelas águas. As pessoas então organizaram um empreendimento maior e construiram três pontes, que posteriormente também cairam, pela mesma razão. A comunidade direcionou-se para outro tipo de solução. Através de diversas ações cooperativas e repetidas reivindicações, conseguiram fazer com que as prefeituras de Recife e Olinda construissem juntas uma ponte de alvenaria e concreto, a qual continua a ser utilizada pelos moradores até hoje, e ainda é designada "Ponte da Amizade".

Durante esse processo, pessoas e famílias provenientes de diferentes lugares passaram a habitar um mesmo espaço, e vivendo em condições semelhantes, identificaram-se como um grupo capaz de encontrar suas próprias soluções para as dificuldades compartilhadas, reunindo esforços em direção a um objetivo comum.

2.2. MEMÓRIAS DA DRAGA : REMOVENDO ÁGUAS TURVAS E FEDORENTAS.

Chão de Estrelas surgiu da reunião de famílias provenientes de várias comunidades localizadas às margens do rio Beberibe e canais adjacentes. Além de Cabo Gato, de onde provém a maioria dos moradores, vieram compôr Chão de Estrelas pessoas das

---

[42]Situação que ainda é comum em relação aos atuais moradores do beira rio e nas margens dos canais.

comunidades de Ponte Preta, Cajueiro Recife, Cajueiro Olinda, Antártica, Portão do Gelo, Depurador, Saramandaia, Capilé e Arruda _ as três últimas localizadas às margens do Canal Vasco da Gama.

Uma cena do mamulengo, representada e comentada por mestre Dengoso, evoca lembranças de episódios que integraram o processo de "transferência" ou "remoção" de parte da comunidade de Cabo Gato (Peixinhos) para Chão de Estrelas (Campina do Barreto):

> A gente tem um vídeo aqui, que foi gravado com o mamulengo do Professor Benedito, sabe? Aqui no Cabo Gato, tem a draga, porque foi quando tavam derrubando esses barraco do outro lado. Tinha a draga, aqueles trator de esteira, derrubando. Se o pessoal não quizesse tirar as família, não quizesse sair, eles disse que botava por cima, ia derrubando pé de árvore e tudo. Aí eu construí, fiz uma draga. Aí tem o rio, uma ponte, a Ponte da Amizade, e tinha o trator, né? (*Cenarização e objetos utilizados no mamulengo)*
> Aí pronto, aí a gente fez a apresentação do mamulengo mostrando como é aquela coisa, aquela agressão que o draguista tava, sabe?
> O homem queria a área toda desocupada mas tinha família que não tinha prá onde ir. E não ia desocupá não. Aí (*alguém disse*): _ Não saio! _ Aí a gente colocava (*os bonecos*), fazendo (*representando*) o pessoal, a gente ía olhá, uma turma ía assistir.
> Aí a gente fazia aquela barreira na frente (*do trator*): _ Se o trator passá, pode matá todo mundo aqui!
> Aí o draguista disse assim, e o tratorista disse: _ Eu prefiro perdê o emprego do que matá o povo aí! _ Né? Ele foi pela gente, porque se ele tivesse ido pelo dono da firma, ia matá todo mundo ali, pegá aquela draga, aquele trator, jogá em cima!
> Pronto. Aí a gente tem a draga, uma draga amarela, mesmo número que a draga... (*ri*) tem também, tem o boneco (*motorista*), aí a gente faz, demonstrando, abrindo o rio (*faz som da draga*), ela sai girando sabe cumé? Aí derrama... o tanque (*óleo*).
> Aí chegô um colega meu, Palito, botô a mulhé dele, botô umas menina (*dizendo*): _ Daqui não saio! Aí (*disse*): _ Vamô cantá uma música prá ele!
> Aí (*pessoas da comunidade*): _ Bóra![43]
> Aí começô (*canta*) : Daqui não saio, daqui ninguém me tira.
> Onde é que eu vô morá?
> O senhor tem paciência de esperá,
> E eu mais com 18 filho, onde é que eu vô morá?
> Aí a turma vibrava, a turma da comunidade, criança, tudinho cantando, e chorava sabe?
> Aí pronto! O mamulengo do Professor Benedito mostrando o draguista querendo destruí as casa com o pessoal dentro. Aí fiz a draga, o trator, a caçamba.(Dengoso)

---

[43]Abreviatura da expressão "vamô simbóra!", "simbóra!", "bóra!", que significa "vamos em frente!", ou ainda o correspondente a expressão "vamos nessa!"

Transferência ou remoção foram termos frequentemente utilizados pelos moradores locais para referirem-se ao processo de mudança das casas que deu origem à comunidade de Chão de Estrelas. A descrição das sequências de ações representadas pelo mamulengo nos permite visualizar uma das situações _ literalmente de remoção _ envolvidas neste processo, enquanto situa o modo como os moradores locais reagiram à ameaça de destruição de suas casas.

A formação da comunidade de Chão de Estrelas decorreu de uma mudança inicialmente imposta, como explicou um morador: "nós fomos consultados e a maioria foi contra a transferência para Chão de Estrelas que era um sítio de coqueiro e mais parecia um lamaçal". De acordo com um dos líderes comunitários locais a idéia da transferência veio "de fora", no início de 1978:

"os técnicos da COHAB chegaram a Cabo Gato querendo informações sobre a comunidade para a elaboração de um plano de urbanização. Eu fui chamado prá colaborar mas depois descobri que não se tratava de urbanizar e sim de transferir a comunidade do local. O rio Beberibe seria alargado (*para dar vazão às águas e evitar as enchentes*), as casas às margens do rio iam desaparecer com as obras."

Neste contexto, os moradores de Cabo Gato organizaram-se em comissões para a negociação da transferência. Esta iniciativa inspirou outras comunidades que, localizadas às margens do rio Beberibe e dos canais, estavam sendo afetadas pela mesma situação, e também organizaram suas comissões. Cabo Gato constituiu-se na sede da "União do Beira-Rio", comissão responsável pela elaboração do projeto que representava o interesse das diferentes comunidades envolvidas nos acontecimentos da transferência.

Apesar das grandes mobilizações, as expectativas comunitárias foram continuamente frustradas. Segundo um lider comunitário, por exemplo, "durante a transferência vieram novas regras, as casas que estavam até 35 metros da beira do rio seriam transferidas e as outras ficariam onde estavam". A transferência aconteceu gradualmente, as casas iam sendo construidas aos poucos, as contruções demoravam. O seguinte comentário amplia a visão sobre os fatos: "no começo foram feitas algumas casas e se fazia uma inauguração, vinham as autoridades, os políticos, sabe?, faz fotografia.... As primeiras casas eram maiores, o material também era melhor. Usaram uns quatro tipos de material. No final já tavam dando parte do material pros moradores construirem."(morador e líder comunitário)

As falas do filme "Qual é o seu endereço", produzido pela TV VIVA (Janeiro de 1987, Olinda), apresentam um registro no qual as experiências decorrentes deste processo, vivenciadas pelos moradores de Cabo Gato e Chão de Estrelas, situam-se numa cena social mais ampla:

> Repórter _ Em apenas 15 dias aconteceram cerca de 14 ocupações de terras na cidade do Recife. Segundo dados, 75% das famílias da Região Metropolitana da cidade vivem em aglomerados localizados em áreas invadidas.
> Morador _ A situação desse lado do canal de Saramandaia tá péssima. Aqui a situação aqui, a gente tá com os barracozinho da gente aqui, que prometeram nos tirar daqui, certo? Prá poder colocar do lado assim, retiraria primeiro os barracos, depois colocaria a draga, entendeu? Aí Doutor Zé Carlos mandou a draga vim prá cá, o pessoal do departamento de água colocou a draga ali no canal e prejudicô os barraco da gente. Então agora já vem uma seleção, negócio do terreno. Terreno a gente não qué. Que eles prometeram que as casas que fosse danificada pela draga seria dado casa. (...)
> Repórter _ O povo de Saramandaia tá realmente organizado?
> Morador _ Realmente tá organizado, certo? Tamos junto com Cabo Gato, Ponte Preta, Chão de Estrela, Vila da Prata, Capilé, Canal do Arruda e outras comunidades. Tamos todo organizado (...) Conseguimos 16 casa, prometeram 24, só sairam 16. Inclusive não é uma moradia digna ainda, porque falta água, falta luz e falta sanitário, mas já é uma conquista, 16 casas já é alguma coisa, prá quem tava aqui na beira do canal com as casa caindo, já é uma vitória, né?

Enquanto as casas eram lentamente construidas a draga continuava trabalhando, os alagamentos eram maiores, "abalavam as estruturas dos barracos que caiam, provocavam acidentes, mortes, as pessoas perdiam tudo o que possuiam, ficavam desamparadas, doentes, por causa do contato com imundície das águas"(morador e líder comunitário). O modo como a transferência aconteceu conduziu a consequências muito graves na vida de várias pessoas, em diferentes comunidades, e causou muitos conflitos[44] de grandes proporções.

Foram muitos os significados que as palavras transferência ou remoção adquiriram para os moradores de Chão de Estrelas. Algumas pessoas com as quais conversei também utilizaram o termo fragmentação em referência à origem da comunidade, feita de partes

---

[44]Simultaneamente as dificuldades resultantes da mudança de suas casas, das enchentes, etc, alguns moradores que representavam papéis de lideranças comunitárias viveram outros tipos de problemas: "Então

aleatóriamente reunidas, "a remoção não foi uniforme, tirou parte do pessoal que tava lá (*em Cabo Gato*), tirou de outros lugares, quer dizer, isso aqui é uma colcha de retalhos"(moradora). A fragmentação das lideranças comunitárias[45] também foi percebida e comentada por alguns desses líderes:

> Quando o governo removeu a gente, o pessoal tava mais organizado, mais combativo. Foi uma maneira de desarticular o grupo, criando outras lideranças, misturando pessoas de outras áreas. (Líder comunitário).
>
> Prá anular essas pessoas, porque anulando essas pessoas a comunidade perde força, perde resistência. (...) Mesma coisa que você tirá uma pessoa, algumas pessoas que lideram o movimento, que tem determinada ação de falar, de mostrar, de denunciar, foi o que aconteceu em Cabo Gato. (Moradora e líder comunitária).

A separação das pessoas, em função da mudança dos locais de moradia, interferiu na atuação das organizações comunitárias, alguns grupos se desarticularam, novos grupos e lideranças foram reunidos. Ao lado dos diferentes líderes que representavam as necessidades e interesses dos moradores locais surgiram outros cujas ações e falas passaram a representar outros grupos de interesses e poderes diversos, externos à vida comunitária. Esta experiência de fragmentação foi expressa assim, por um dos líderes que dela participou: "Iam separando as pessoas, juntando pessoas de várias comunidades que tinham suas organizações próprias. O boato difamatório foi muito utilizado pelas lideranças políticas e comunitárias, na luta por interesses diversos, se denegriam, acusavam-se mutuamente e dividiam os grupos" (Líder comunitário).

Os conflitos entre as lideranças ainda deram lugar a situações como esta: "Eu fui obrigada a parar. Por causa de pressões. Ameaça de morte, ficaram passando na minha porta armado prá lá e prá cá, eu tenho família... Então prá manter minha integridade física e de minha família, eu tive que me afastar"(lider comunitária).

---

veio a perseguição política, os boatos difamatórios, as ameaças, as batidas da polícia, e o processo de transferência naquela manipulação, todo enrolado."(morador e líder comunitário)

[45]Chão de Estrelas comporta vários líderes comunitários, provenientes de comunidades diferentes, muitos dos quais atuavam juntos desde que o Conselho de Moradores de Cabo Gato tornou-se um foco de reflexão e organização para o projeto de "União do Beira-Rio", mobilização decorrente da perspectiva de transferência dessas comunidades.

O termo fragmentação contém diversos significados para os líderes locais, e ganha outras dimensões penetrando na vida comunitária, quase que como um sentimento de fragmentação. Durante a formação de Chão de Estrelas, a mudança aleatória de casas e famílias promoveu a separação de vizinhanças, redes de comunicação, vínculos de convívio e afeto, que vinham sendo mantidos entre pessoas, em Cabo Gato, por exemplo, há mais de trinta anos.

Por um lado, a mudança do local de moradia, a transformação do espaço, interferiu na continuidade de algumas práticas sociais cotidianamente exercitadas por determinados grupos de pessoas, por outro, novos relacionamentos foram sendo estabelecidos[46] e novas organizações sendo criadas. A comunidade de Chão de Estrelas foi surgindo na medida em que seus moradores se reconheciam e se organizavam, emergindo de uma fragmentação através da qual passaram a se identificar como parte de um grupo maior, de pessoas que vivem no Beira-Rio, com as quais compartilham uma mesma realidade.

O processo de transferência das casas prolongou-se durante alguns anos, mas os problemas básicos que costumavam afetar a vida das pessoas em Cabo Gato e depois em Chão de Estrelas continuaram inalterados. Muitas famílias foram residir em novas moradias, mas não receberam a posse legal das terras[47] que ocupam, as áreas desocupadas[48] ficaram abandonadas até que novos moradores voltassem a invadí-las.

As enchentes continuaram a fazer parte da experiência socialmente compartilhada e seus significados podem ser melhor compreendidos a partir da seguinte narrativa, proveniente de meu diário de campo, sobre os acontecimentos que fizeram parte de uma visita a Cabo Gato:

---

[46]As próprias enchentes constituiram motivos para a reunião das pessoas que precisavam ajudar-se mutuamente nessas ocasiões. Além disso, quando os barracos eram arrastados pelas águas, muitos moradores encontravam abrigo em locais públicos (escolas, galpões,etc), passavam a conviver, durante um certo tempo, dentro de um mesmo espaço, onde conheciam e se comunicavam com outras pessoas que estavam na mesma situação.

[47]De acordo com um morador local : " Isso não tem documento não, essas casas aqui, a COHAB ou outro órgão pode entrá (*interferir)* aqui."

[48]Uma líder comunitária mencionou que havia sido previsto a urbanização desses terrenos às margens do rio, que seriam arborizados e transformados em locais públicos.

> Entrei em outro beco e avistei um homem sentado, junto dele duas mulheres negras; algumas crianças estavam brincando por perto. Os cabelos do homem estavam grisalhos mas ele não parecia ser velho; estava doente, maltratado, muito magro, "os ossos na pele". A pele da mulher mais nova estava tomada por algum tipo de doença (doenças de pele são comuns nos moradores locais). Havia grandes buracos com lama, água e esgoto formando pequenos lagos. A mulher disse: "de noite essa água aí fica cheia de gabirú"(ratos grandes que disputam comida e atacam quando estão famintos, havendo casos de ataques a bebês deixados sozinhos nos berços). Ela comentou que na última enchente a água chegou a mais de um metro de altura dentro das casas, e as pessoas permaneciam ali, naquela água contaminada que às vezes engoliam, e por isso muita gente adoecia. O homem disse: "eu não sou velho, eu tô assim porque eu tô doente, maltratado, eu não consigo me mantê, não consigo pagá minha comida, não tenho trabalho, eu não tenho dignidade", e disse que quando tinha fome saia a pedir esmolas. Mais adiante uma senhora falou sobre a morte do seu marido por causa da enchente: "ele passou a noite e o dia todo com aquela água até o peito aqui e depois ficou doente. A gente pensou que era uma gripe mas era a doença dos ratos (lectospirose) e ele logo morreu". Outro morador explicou: "as pessoas ficam ali com água até o pescoço, bóia merda, animal morto, os rato saindo pelos buraco, tentando escapá por todos lados. Se o pessoal sai de dentro de casa a água leva tudo, e tem aqueles que se aproveitam prá invadir e roubar. Eles não querem perder tudo o que tem.

Assim como as enchentes, a fome que já fazia parte da realidade local persistiu na vida das pessoas, fato que emerge nas falas do filme "Pão Nosso de Cada Dia", produzido pela TV VIVA (julho de 1988, Olinda), cujas cenas registraram a distribuição da sopa comunitária, alternativa encontrada por alguns moradores e líderes para minorar a falta de comida em Chão de Estrelas:

> Repórter _ Toda semana a senhora vem buscar a sopa?
> Moradora de Chão de Estrelas _ Venho.
> Repórter _ Quantas pessoas comem dessa sopa?
> Moradora _ Só quatro criança. Eu e meu marido não come nada. Quando tem uma "fubinha" (farinha de milho) eu faço e a gente come um cuscuzinho seco, quando tem sardinha salgada a gente assa na brasa e come, quando não tem come (o cuscuz) seco mesmo e engole com água ou então com Quisuco. As vezes nem café tem.
> Repórter _ A senhora trabalha, tem alguma atividade?
> Moradora _ Faxina, lavage de roupa, quando não tem nada sai a catá resto pelo lixo.
> Repórter _ Dona Ivanilda, a sopa da comunidade, essa quantidade de sopa dá prás pessoas?
> D.Ivanilda _ Dá não! Sessenta litros e não tá dando mais, porque tem muita gente aí. (...)
> Repórter _ Não indiferentes à fome da população, algumas comunidades têm se organizado em busca de alternativas. Aqui em Chão de Estrelas, desde 85 funciona a padaria comunitária. Esta padaria já chegou a atender cinco outras comunidades produzindo seis mil pães por dia. Hoje, no entanto, produz apenas trezentos. (....)
> Repórter _ Ovídio, porque você acha que o povo passa tanta fome?

> Seu Ovídio _ Óh, o povo passa fome não é porque qué não, é porque a situação política do país acarreta desemprego, acarreta marginalidade da população, né? Nós somos um país jovem em que... onde tem mais de 50% de jovem, né?, tudo desempregado, sem futuro, né?

A fome está associada ao grande índice de desemprego na comunidade, assim como ao sub-emprego, que não garante um salário suficiente para a manutanção das famílias. Muitos moradores de Cabo Gato e de Chão de Estrelas sobrevivem de biscates. Alguns mais afortunados possuem suas próprias bancas ou barracas (ponto comercial), vários são ambulantes, vendem _ pilhas, fitas, relógios, cigarros, doces, etc _ pelas ruas, casas, bares e outros lugares públicos. Na feira de Peixinhos[49] ouvi alguém comentar: " Aqui cada um vende o que pode. Tem gente que vende só veneno de rato, passa o dia inteirinho vendendo veneno de rato! "

A fome e o desemprego são realidades que reforçam-se continuamente caracterizando os relacionamentos sociais, e as vezes fazendo com que algumas pessoas voltem a morar às margens do rio ou dos canais, como uma alternativa de sobrevivência, conforme explicou uma moradora:

> Muitos vende a casinha e volta prá beira do canal de novo. Se eles pensa assim: _ Eu vendendo a casa bóto no banco... _ Não! Quê (porque) eles não tem banco (não possuem conta bancária). Eles vende, a única coisa que eles tem prá aliviá é a casa. Não é nem questão de... é a necessidade, é a necessidade que obrigô, muitos deles eu conheço que foi a necessidade. Tinha muitos que vendia, aí (diziam) : _ Vão vendê, a gente compra um barraco, fica com um pouquinho de dinheiro, a gente faz as compra.

Algumas das crianças que cresceram em Cabo Gato constiuiram família e alguns dos que nasceram em Chão de Estrelas já tem seus próprios filhos. As comunidades continuam crescendo, ocupando um mesmo espaço, em transformação constante.

---

[49]Todos os domingos acontece a feira de Peixinhos na localidade, uma feira muito popular devido ao seu tamanho _ é muito grande _ a variedade de artigos e a diversidade de bancas e barracas.

2.3. UMA ESCOLA COMUNITÁRIA

O processo de transferência das casas também resultou na transformação de alguns espaços considerados públicos, de uso comunitário, interferindo nas práticas sociais cotidianamente compartilhadas pelos moradores de Cabo Gato e de Chão de Estrelas. O local onde funcionava a Escola Comunitária de Cabo Gato _ junto à sede da Associação de Moradores _ foi removido e a escola parou.

A construção da Escola Nova Esperança, relembrada por Dengoso através da seguinte cena do mamulengo[50], representa também um momento da reconstrução de uma escola comunitária, em Cabo Gato:

> O mamulengo do Professor Benedito mostrou, a caçamba quando vinha aterrá (*o buraco onde seria construida*) uma escola, Nova Esperança, do outro lado da ponte. Aí chegava (*a caçamba*), procurava (*o local a ser aterrado*), o boneco com a caçamba, o motorista da caçamba, aí (*pergunta*) _ Aonde é que vai construi aqui uma escolinha? ... Esperança... que é das criança carente.
> Aí chegava uma mulhé (*boneca*), uma velha (*voz da velha*) _ É aqui rapazinho! É aqui mesmo! Pode dá um ré que...
> Aí o boneco dizia (*voz*) _ Como é que eu vô entrá aí vó? Esse beco estreito, se empurrá a caçamba aí vai derrubá a sua casa!
> Voz da velha _ Não, pode deixá, pode deixá que eu vô ficá olhando aí.
> Aí vem o outro (*motorista*), na caçamba (*barulho da buzina*) _ Pipi, pipi, pipi! (*ri*) Aí o boneco (*diz*) _ e agora como é que vai espalhá esse... esse material, porque vai... não é uma caçamba só não! É cinquenta!
> Aí as criança (*representadas por bonecos*) tudo com lata de leite, sabe cumé? (*Para carregar areia*) Aquela danação de gente, caía em cima da areia, e carregando de lata, de caldeirão, de bacia, de balde, aí é... muito bacana! (Dengoso)

Algumas famílias que moravam em Cabo Gato foram para Chão de Estrelas, outras continuaram na localidade, e no decorrer dessas mudanças a escola deixou de funcionar por

---

[50]A cena do Mamulengo, que representa como nasceu a Escola Nova Esperança, tornou-se mais clara para mim através daquilo que alguns professores da Escola Comunitária, professores de escolas da rede oficial _ pública e particular _ de ensino, professores do Movimento de Meninos e Meninas de Rua, alguns líderes comunitários e artistas locais relembraram sobre estes acontecimentos, durante a realização de uma entrevista para o Jornal Chão de Estrelas.

falta de espaço físico. Algum tempo depois o projeto de uma nova escola começou a brotar, conforme relembrou esta professora:

> Eu fui convidada prá fazer parte de uma escola em Cabo Gato, eu me animei, eu digo: eu pôr uma escola em Cabo Gato?! Quando eu chego lá tinha um buraco imenso entre duas casas, cheio de lama, e ali seria a Escola Comunitária Nova Esperança. Aí eu fiquei me questionando: porque fazer uma escola aqui dentro desse buraco, quando a gente tem outras escolas? Porque o povo invocô de fazer uma escola aqui dentro desse buraco? _ Era o que não me cabia. Aí no desenrolar da reunião com as mães coisa e tal, começaram a falar da importância de ter uma escola na comunidade que atendesse pequenininhos, que quando a mãe saia prá ir trabalhar não tinha onde deixar os menino, né? E os adolescente que já tinha passado da idade de entrar na primeira série e que ficava por ali, que não tinha nada prá fazer, ou outro que saía prá catar lixo, "prá caçar", que eles chamam catar lixo "caçar", né? E não tinha escola porque eles não tava na área na hora de ir prá escola, e outros que já tinham passado da idade.

A construção da escola, atendendo aos interesses e necessidades dos moradores de Cabo Gato, constituiu-se imediatamente num empreendimento coletivo, os participantes organizaram-se em comissões e buscaram soluções para implantar o projeto. Conseguiram doações, entre as quais, trinta caminhões de barro para aterrar o espaço da construção, que foi (o barro) carregado pelas pessoas da comunidade do local onde foi descarregado, através de um beco, até o terreno da escola.

Uma professora local observou que o barro foi "tombado (*descarregado*) na cabeça, por mulheres, crianças e alguns homens! (*Risos dos participantes da conversa*) Trinta caminhões, caçamba de barro, tombado na cabeça por, repito: mulheres, crianças e alguns homens! Eu fiquei é danada!". Comentário que revela o grande envolvimento das mulheres na realização do projeto.

Com a construção da Escola Nova Esperança Cabo Gato voltou a contar com um local público, em cuja realização muitos trabalharam, onde não só as crianças mas também a comunidade se reunia. É o que, em outras palavras, uma professora explicou: "Tinha pessoas que não tinha filho na escola mas participava da escola de uma forma diferente, de um outro jeito como indo a reuniões, das reivindicações, montando, participando das comissões, para melhoramento da comunidade. Todos esses problemas são discutidos dentro da sala de aula com as crianças."

Através dessas reuniões os moradores encaminharam soluções para outros problemas que afetavam a vida local, como o abastecimento de água, que até então era feito por um único cano, de onde "o pessoal carregava água, tomava banho, dava banho em criança, fazia todas as necessidades. Todo mundo da comunidade usava essa água, era a maior confusão!"(moradora). Conseguiram também a construção de canaletas para facilitar o escoamento das águas e a drenagem da localidade[51], assim como a instalação elétrica (*posteamento*), pois toda a iluminação da área era feita com gambiarras *(instalações elétricas improvisadas).*

Enquanto Cabo Gato se reestruturava, algumas famílias que foram tranferidas para Chão de Estrelas também desejavam dar continuidade às atividades da Escola Comunitária no novo local de moradia. Eles tinham a expectativa de utilizar o prédio escolar construido pela COHAB, o que não aconteceu, conforme explicou um lider comunitário: "nós desenhamos, nós planejamos o prédio que seria feito ali, mas na hora, quando a gente chegou (*em Chão de Estrelas*), aí o governo, a prefeitura mesmo criou a associação chamada Campina do Barreto e o prédio foi tomado. Eles não deixavam a gente entrar."

A falta de acesso ao prédio escolar promoveu a mobilização dos moradores interessados na continuidade da Escola Comunitária, setenta e duas mães de alunos participaram da primeira assembléia que foi realizada, e a escola voltou a funcionar : "a gente conseguiu um espaço dentro de uma favela, de pedra, era um mercado público... todo mundo olhava a gente como marginal, né? Uma coisa assim... ia prá um lugar fedorento..."(lider comunitário).

As professoras passaram a ministrar as aulas dentro de um box pequeno e mal iluminado, num mercado público próximo à localidade de Chão de Estrelas. Apesar da distância as mães levavam e iam buscar seus filhos no local, a frequência escolar era boa. Mesmo depois que a Escola União de Chão de Estrelas conseguiu um espaço dentro da comunidade, as atividades escolares não foram interrompidas no mercado, onde existem hoje três salas de aula. Atualmente cento e trinta crianças estão matriculadas na Escola União de Chão de Estrelas e cento e vinte delas frequentam as aulas diariamente.

---

[51]Sobre o modo como as inundações interferiam na rotina escolar uma professora local comentou: "no lugar onde era o primeiro prédio da escola, se passava com lama no joelho prá chegar na escola, porque o barro mais prá (*época de*) cheia atolava até aqui. Prá poder passar levava o menino no braço, levava na

Através da Escola Comunitária, durante pelo menos quatorze anos, muitas crianças foram alfabetizadas, vários alunos se formaram, alguns terminaram o curso universitário, e outros cresceram profissionalmente. A escola tornou-se parte da vida de grande número de moradores de Cabo Gato e de Chão de Estrelas.

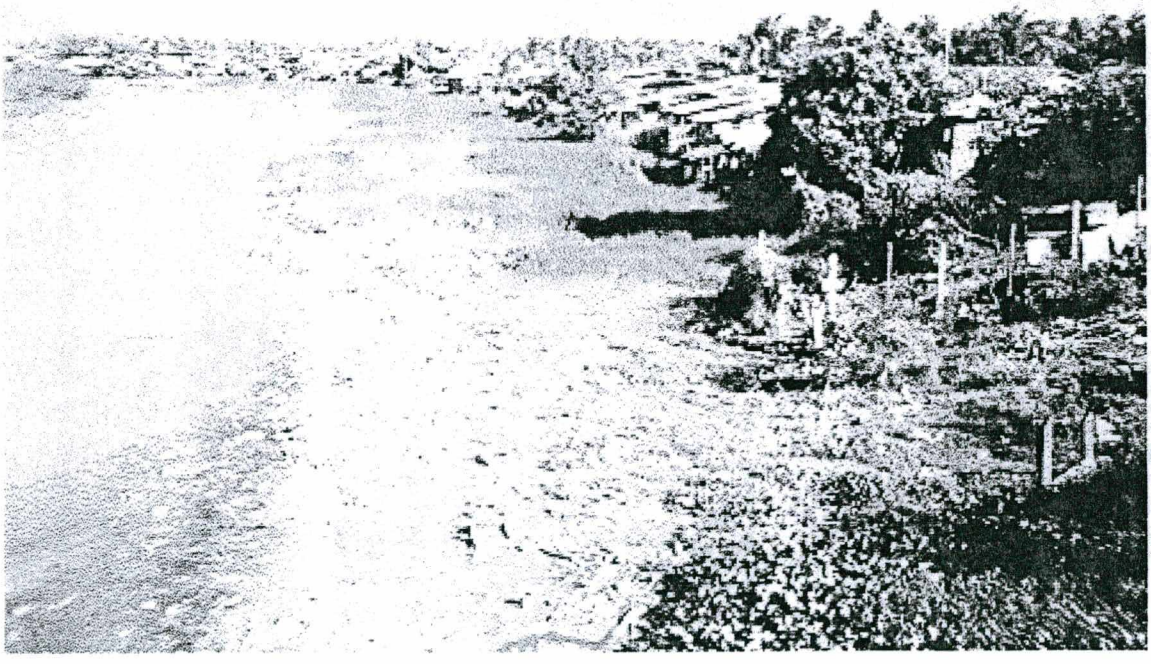
As trajetórias de reconstrução da Escola Comunitária, finalmente, nos permitem compreender que embora as transformações espaciais interfiram nas relações socialmente compartilhadas, o significado de um patrimônio educacional _ tanto quanto de um patrimônio cultural _ não resume-se ao espaço físico que ocupa, mas encontra-se prioritariamente localizado nas práticas sociais através das quais este patrimônio se expressa e se realiza.

2.4. RECONSTITUIÇÃO : FRAGMENTOS, CHÃO DE ESTRELAS E CONSTELAÇÕES

Vista de cima, numa grande lente panorâmica, Chão de Estrelas revelaria o fervilhar característico de um "aglomerado humano" feito de muitas casas espremidas na ocupação de um mesmo espaço, de muitas pessoas apertadas na localização de seus movimentos, principalmente na região do beira-rio e dos canais.

'calcunda', o menino se melava todo de lama, chegava na escola pegava um balde lá encostado, era pegando (*menino*) melado de lama, lavando as perna..."





Uma das decorrências da proximidade na qual os moradores locais vivem entre si, entre seus barracos e becos, é que eles inevitavelmente interferem nos espaços uns dos outros, através de suas ações e deslocamentos, através dos sons, de suas falas, seus estados

emocionais, etc. As construções são frágeis, os barracos são feitos de madeira, compensado, papelão, etc, possuem muitos buracos nas paredes e tetos, o que torna os acontecimentos vivenciados por pessoas e famílias particulares, permeáveis ao conhecimento comum[52].

O que se passa na casa de alguém vem a público no momento mesmo do acontecimento, e dependendo do fato ocorrido, das pessoas nele envolvidas, a novidade pode espalhar-se rapidamente, através dos becos, das ruas, nos lugares onde os moradores costumam se encontrar em suas rotinas diárias (bares, mercearias, etc).

Esses moradores de casas tão pequenas costumam ampliar suas ações para dentro do espaço publicamente compartilhado, constituindo através de seus encontros e deslocamentos, extensas redes de comunicação[53]. Estas características de proximidade e mobilidade, na maneira como as pessoas relacionam-se cotidianamente em Chão de Estrelas[54], influenciam a fala socialmente praticada, a qual torna-se central para a comunicação e a informação comunitária. O papel preponderante da fala talvez também esteja relacionado ao fato de que grande parte dos moradores locais são analfabetos, filhos de pais analfabetos, ainda os avós e seus antepassados antes deles não usavam a escrita. Neste contexto, a palavra falada é fundamental para que as experiências e conhecimentos adquiridos por uma geração sejam transmitidos à próxima geração. A fala, portanto, torna-se um instrumento da ação e da reprodução social.

Em comunidades como Chão de Estrelas, as pessoas não só falam umas com/sobre as outras, mas elas vivem juntas e se conhecem. A nível das experiências compartilhadas estas

---

[52]Isto também nos ajuda a compreender porque as cenas do mamulengo que reproduzem as brigas ocorridas no interior da comunidade são tão populares, já que muitas pessoas acompanharam o fato e comentaram entre si, o que contribue para a cumplicidade através do riso.

[53]Quando eu caminhava pelas ruas e becos, em Chão de Estrelas, grande número de pessoas surgiam ao meu olhar, compondo imagens cujas dinâmicas, observadas através do distanciamento, pareciam fluir na medida em que elas (as pessoas) também fluiam, afastando-se de algumas, aproximando-se e reunindo-se à outras, formando novos grupos, novas imagens coletivamente construidas através de contínuos deslocamentos e movimetos corporais.

[54]O modo como o público do mamulengo comporta-se em relação ao espaço que ocupa durante a apresentação torna-se representativo de uma ação social mais ampla, e remete ao significado das experiências de proximidade e mobilidade na vida cotidiana. A maioria das pessoas fica de pé, algumas procuram lugares mais altos para sentar, de onde possam ver melhor, os pais colocam as crianças sentadas sobre os ombros, etc. Seja lá qual for a posição que assumam é sempre, em primeiro lugar, uma posição de proximidade em relação a muitas outras pessoas, e em segundo, uma posição provisória, pois o público do mamulengo desloca-se continuamente durante o espetáculo.

pessoas são capazes de decidir, provisóriamente e em relação aos contextos da vida cotidiana, o que é bom e o que é ruim para a sua comunidade. Elas são as que mais sabem sobre as condições nas quais vivem (ambientais, físicas, emocionais, financeiras, etc), e por mais que suas opiniões possam ser divergentes quanto a uma determinada questão, no momento em que os acontecimentos requerem ação grupal elas acabam se reunindo em busca da melhor solução dentro do possível.

Conversando os moradores locais tomam decisões e buscam soluções para as suas dificuldades. Durante os episódios envolvidos na transferência das casas, particularmente, as reuniões e conversas foram fundamentais para que os membros da comunidade pudessem lidar com as transformações decorrentes do processo, e também para que encontrassem alternativas de continuidade para suas experiências e práticas sociais.

A fala, que intermediou as ações de reorganização comunitária, por outro lado também constitui-se em instrumento de fragmentação das lideranças, especialmente através dos boatos difamatórios estratégicamente utilizados nas disputas de poder que se travaram. Na voz desta lider comunitária, o que aconteceu foi exemplificado assim: "Foi montada toda uma campanha difamatória, prá que eu me afastasse do trabalho comunitário. Incomoda determinadas pessoas, principalmente ligadas a partido político, né? Os político-partidário que querem levar vantagem de determinadas pessoas, passam a perseguir essas pessoas".

No entanto, aquilo que as pessoas dizem umas sobre as outras quando elas compartilham um mesmo espaço, muitas vezes acaba confrontando-se com aquilo que elas fazem em ocasiões específicas. A proximidade e a mobilidade na comunicação estabelecida em atmosfera de convivência também influencia a escolha e a legitimação dos líderes comunitários. Representantes legítimos são pessoas muito populares, que diariamente demonstram preocupação com o bem-estar de outros membros do grupo, ajudam na solução de problemas cotidianos e por isso são frequentemente solicitados a participarem dos acontecimentos que fazem parte da vida de muitos moradores locais. Eles possuem credibilidade naquilo que dizem em função do que fazem.

Na medida em que os relacionamentos sociais se reconstituem, as organizações comunitárias e seus representantes voltam a emergir. A reconstituição dos relacionamentos comunitários, temporariamente fragmentados em decorrência do remanejamento espacial e das alterações das vizinhanças, foi facilitada pelos encontros diários e falas informais entre as pessoas. Simultaneamente, a comunicação social ampliou-se, passando a integrar novas

redes de comunicação entre os moradores de diferentes comunidades do beira-rio. Isto foi possível porque estas pessoas vivem de forma parecida, atribuem significados semelhantes aos elementos e fatos que integram suas experiências cotidianas, expressam-se numa linguagem comum, dentro de uma estética particular, que sintetisa um modo compartilhado de falar e de compreender a realidade.

Outro elemento característico dos relacionamentos sociais estabelecidos entre os moradores de diferentes comunidades do beira-rio são as brincadeiras[55], as quais constituem "modalidades de fala", formas singulares de comunicação. A atmosfera da brincadeira precede à presença do brinquedo, seja porque ele foi previsto e divulgado como parte da programação de uma de uma festa, ou mesmo quando é organizado "de improviso", começa a ser anunciado durante a tarde, e a notícia sobre o acontecimento "se espalha" através da comunidade e mais além, para as localidades vizinhas. Os moradores sabem que vai haver festa na comunidade, brincadeira, ocasião para o divertimento e o riso. Através do mamulengo as pessoas se reunem, confraternizam, cantam e dançam, expressam emoções variadas, relembram, refletem, etc, e na medida em que se reconhecem, num "sentir em comum"[56] estéticamente representado, elas também reconhecem determinadas concepções e significados comuns às suas experiências de vida.

A compreensão que os moradores de Chão de Estrelas tem de suas próprias experiências tornou-se mais clara para mim através das cenas do mamulengo[57] que traduziam conteúdos localizados na vida das pessoas, o modo como costumam agir e falar, a linguagem que utilizam quando se comunicam. Quando as cenas representadas relembravam situações que foram vivenciadas pela comunidade, tanto o mestre quanto as pessoas do público participante refletiam, comentavam, emitiam opiniões, acrescentavam informações sobre os contextos, estruturas materiais (lugares, cenários, elementos da

---

[55]Em relação à prática das brincadeiras em Chão de Estrelas uma moradora local comentou : "muito artista vive aqui. O pessoal diz que Chão de Estrelas é a capital cultural de Campina do Barreto (*bairro*)".

[56]Na materialização de uma estética particular que atribue forma à "expressão do nós" o mamulengo representa o que MAFFESOLI (1987:20-24) designa como aura estética, um misto de objetividade e subjetividade, emoção coletiva que se revela como algo encarnado, em circunstâncias nas quais o grupo compartilha, na proximidade de seus movimentos, um tempo e um espaço de sentimentos vividos em comum.

representação), e personagens sociais que fizeram, na época, parte dos acontecimentos[58]. O mamulengo representou o papel de fio condutor dessas conversas nas quais os moradores locais recordavam suas trajetórias e gradativamente reconstituiam uma memória socialmente compartilhada, através de fragmentos como estes:

> Na prefeitura Chão de Estrelas é chamada localidade, mas a gente daqui chama comunidade. (...) Porque alguns vieram dessa comunidade que chama Cabo Gato, que tá ligado a Peixinhos (*bairro*), do outro lado, né? A maioria veio dali, mas algumas vieram do canal; são dois, né? A gente chama Canal do Arruda, mas parece que tem outro nome.(Moradora)

> Chão de Estrela quem botô (*o nome*) foi o pessoal de Ponte Preta. A gente também deu (*o nome*) porque a gente tinha vindo. Porque era um sítio de coqueiro. Aí deu uma noite de lua, aí tinha... na lama... refletia a lua nas palha dos coqueiro, aí parecia... Os coqueiros e a lua, quando era noite de lua refletia as palha dos coqueiro no chão, naquele lamaçal, né? Formava (*a imagem*) aquelas estrela, então o pessoal colocou Chão de Estrelas.(Morador e líder comunitário)

Ao recordarem uma história em comum, os moradores de Chão de Estrelas simultaneamente refletiam sobre a importância de recordar, através de observações como esta:

> A gente quis comemorar o aniversário da comunidade e eles (*algumas lideranças locais*) disseram que não. Completou dez anos, eles não quiseram comemorar, completou quinze, todo mundo comemorou, eles não. Porque? Aquele método de relembrar o passado. Quem relembra o passado entra na história e fica na história. (...) Essas pessoas que querem destruir, hoje em dia vem com essa assim, quando nega o passado. Porque a gente tá falando de 15 anos (*de existência de Chão de Estrelas*), prá repensar, prá relembrar. Porque a gente tem história, né? E tem memória prá se lembrar. Sem memória joga fora. (Morador)

---

[57]Percebendo que eu estava tentando compreender o que o mamulengo representa sobre os personagens e a vida comunitária em Chão de Estrelas, Dengoso sintetizou dizendo: "Todas as coisa são importante prá entender. O mamulengo mostra de tudo das coisa que acontece aqui."

[58]Algumas dessas cenas foram registradas num vídeo, o qual assiti durante uma de minhas visitas a Cabo Gato, o que possibilitou uma melhor compreensão dos episódios recordados pelo mestre e pelas pessoas, através do mamulengo. As imagens filmadas também permitiram uma clara percepção da transformação do espaço, no qual a vida social continua a fluir, através do tempo.

Perpetuando personagens, temas e cenas, o teatro de bonecos perpetua a própria memória coletiva. O mamulengo representa a atualização de uma memória compartilhada, que pode ser compreendida, de acordo com HALBWACHS (1990), como reconstituição de experiências pessoais e sociais que se desenvolve a partir de dentro do grupo, de modo a oferecer dele um quadro de analogias no qual seus membros se reconhecem. Reconhecendo-se no e através do mamulengo as pessoas afirmam o reconhecimento de uma identidade comum. Elas se identificam enquanto um grupo em cuja memória o teatro de bonecos se insere. Nos termos de LE GOFF (1984:46), o mamulengo torna-se "um elemento social do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva". Através da repetição da brincadeira, de personagens, temas e cenas semelhantes, as pessoas que fazem parte do público do mamulengo se reencontram, entre o passado e o presente, e sentem que assim como a própria arte, eles também se transformam enquanto permanecem os mesmos.

O próprio mamulengo, por sua vez, perpetua-se através das gerações, enquanto manifestação artística _ e técnica _ tradicional, reproduzindo a memória do fazer de uma cultura. Finalmente, o mamulengo representa a capacidade que as pessoas e grupos tem para se auto-organizarem, para reproduzirem e transformarem seus relacionamentos e práticas, empreendendo trajetórias de criação nas quais a multiplicidade, a multivocalidade e a complexidade da vida social combinam-se através de um esforço comum para uma realização conjunta.

III. CENAS E TEMAS NO MAMULENGO EM CHÃO DE ESTRELAS E MAIS ALÉM

Nas cenas do mamulengo, assim como nas cenas sociais, emergem temas, conteúdos simbólicos, assuntos que repetem-se ou tornam-se predominantes através das interações estabelecidas entre os personagens, de suas ações, emoções, interesses, motivos, das causas dos acontecimentos, dos contextos nos quais inserem-se.

Na manifestação artística os temas pancadaria e dança são tradicionais, repetem-se nas ações dos personagens, através das cenas, e as cenas voltam a ser representadas integrando novos espetáculos. Durante a brincadeira do mamulengo do Professor Benedito o público ri, por exemplo, quando os bonecos brigam, se batem e se matam, quando a dança ou o movimento dos personagens sugere sexualidade, e em circunstâncias nas quais pancadaria e dança associam-se, como no confronto entre dois "valentes" durante o forró ou baile, ou de determinadas interações _ envolvendo sedução, sexualidade e violência _ estabelecidas entre personagens masculinos e femininos.

As experiências _ miséria, privação, doença (pancadaria), e necessidade da brincadeira (dança) _ vivenciadas por mestre Dengoso (parte 3.1.) refletem-se nas representações de determinados conteúdos temáticos que, de formas particulares, fazem parte da vida do artista mamulengueiro e dos moradores de Chão de Estrelas, assim como também interferem no acontecimento das brincadeiras.

Alguns dos significados que os temas pancadaria e dança incorporam esclarecem-se quando os sistemas de pensamento e as práticas sociais dos moradores de Chão de Estrelas são considerados como elementos de processos históricamente construidos em contextos de desigualdade social (parte 3.2.), a partir de um passado colonial, numa sociedade patriarcal, rural e escravocrata, em direção à periferia de uma sociedade contemporânea, urbana e capitalista. Através dos tempos e dos espaços, temas que atualizam-se enquanto transformam-se, inserem-se na reconstituição de uma "história da diferença".

Os significados das histórias e ações elucidam-se quando confrontados com o modo como as atividades sociais que representam foram gradativamente construidas, e também com o modo como são elaboradas através das experiências cotidianas, em diversos momentos do relacionamento comunitário. Em "Comando, Pancadaria e Morte"(parte 3.3.), as representações do mamulengo nas quais disputas de poder desencadeiam violência física e desembocam em morte tornam-se parâmetros para a compreensão de práticas violentas históricamente construidas, enquanto simultâneamente elucidam o modo como os moradores de Chão de Estrelas percebem a violência, tanto do ponto de vista "interno" quanto "externo" à vida comunitária.

As maneiras como personagens masculinos e personagens femininos relacionam-se nas cenas do mamulengo do Professor Benedito (parte 3.4.) incorporam determinadas noções de honra e moral socialmente legitimadas. O teatro de bonecos representa certos aspectos das relações que se estabelecem entre homens e mulheres em Chão de Estrelas, conduzindo ao esclarecimento do modo como estes relacionamentos são compreendidos entre os moradores locais, e também de como homens e mulheres tem se reunido enquanto membros de um mesmo grupo que vivencia uma realidade em comum.

A vida em Chão de Estrelas reveste-se de uma *estética da miséria* (parte 3.5.) cujas formas refletem-se no modo como os moradores locais compreendem o próprio tema miséria, em relação a sua realidade e a realidade da vida em sociedade num sentido mais amplo. Na estética característica do mamulengo, os temas pancadaria e dança _ através da "diferença" _ são representados de maneira caricatural e satírica, ridicularizando, tornando risíveis determinadas práticas sociais _ como a violência, a crueldade, etc _ e evidenciando a própria miserabilidade dos relacionamentos humanos em sociedade (parte 3.6.).

3.1. CORPO IMPROVISADO : O INSTRUMENTO DO MESTRE.

O corpo de uma pessoa, através de formas e movimentos, todo ele se expressa, constituindo mensagens aparentes cujos significados remetem ao que há de mais básico sobre a realidade de sua existência. Mais do que as palavras, o corpo do mestre mamulengueiro, suporte sobre o qual estão representadas as marcas de sua trajetória, testemunha sobre suas condições de sobrevivência e da arte que representa. Através da aparência corporal e de suas falas, Dengoso fez emergir os temas da miséria, da privação e da doença, como relevantes para a compreensão de suas experiências de vida. O seguinte comentário exemplifica as dificuldades que ele encontra para sobreviver, continuamente em busca de oportunidades profissionais escondidas entre bairros e cidades, de biscates que não garantem a satisfação das necessidades básicas, suas e de sua família:

> Somente tava lá direto, atrás de show, todo dia, todo dia, todo dia só perdendo o meu tempo, não aparecia nada. Começa aquela coisa que eu falei à senhora, às vezes arrumava um passe prá ir mas não tinha outro prá voltar, passava o dia todinho sem comer nada, entendeu? Às vezes ia anoitecendo, ia dar oito horas, às vezes quando os outros artista... Cafuringa (*por exemplo*) que trabalha, dá show lá na frente da Igreja do Carmo, tava por lá, aí eu fazia a roda (*juntar o público ao redor*) com ele, aí tirava dois, quatro real, aí eu... ficava mais animado, mais satisfeito. Um rapaz que trabalha com boneco, Joãozinho, sabe? Na frente da Igreja do Carmo, ele faz aquela propaganda, ele vende aquela banha do peixe boi, sabe cumé? Aí quando eu vou por lá aí eu dô uma força a ele, porque os artista é prá ajudar uns aos outros né? Aí quando eu passo lá aí dô uma força a ele, aí ele me dá uns trocado.

Dengoso começou a trabalhar muito cedo, praticando diferentes brincadeiras, danças populares, cantorias, etc. Especializou-se em atividades que, apesar de representarem a cultura popular pernambucana, são altamente desvalorizadas no mercado de trabalho.

Suas brincadeiras são muito solicitadas para o acontecimento de diversas festas, mas poucos são os convites que representam contratos remunerados. Os contratos, por sua vez, propõem quantias quase irrisórias para o pagamento do artista e de sua equipe, as quais ainda podem demorar vários meses para serem pagas.

A contínua desvalorização e exploração de seu trabalho geram no artista um sentimento de impotência e tristeza, que Dengoso expressou, entre outras maneiras, através da seguinte fala: "Eu fico... pode sê por isso que aparece essas ruindade em mim, doente. Porque um artista, ninguém dá valor ao artista, e vive nesse mundo desprezado, né? Tem de tudo e não tem nada, sabe? Aí... que eu me sinto sozinho, sabe?"

Na experiência particular do mestre, o tema da privação como decorrente do não acontecimento das brincadeiras relaciona-se à consequente falta de dinheiro que isto acarreta, mas também adquire outro significado especial. Para Dengoso, assim como para muitos outros mestres da arte popular, a necessidade de sobrevivência associa-se à necessidade de brincar, brincadeira é necessidade[59], como ele mesmo explicou:

> Eu era muito curioso, de tudo eu gosto...(*por exemplo*) se eu for assistir uma festa, você tá dando uma festa, eu chegá assim, eu fico curioso. Eu vô me chegando, me chegando, me chegando, eu afim que uma pessoa me chame que é prá eu tê...(*ri*) uma oportunidade, sabe? De participá daquela coisa também, porque enquanto eu não participá, eu sei lá, parece que eu me sinto, fico doente, fico todo frio. E se eu participá, ou pelo menos pegá numa peça daquela, prá mim eu... fico bem satisfeito, sabe? Venho prá casa mais tranquilo. Mas se eu não participá daquela coisa, aí eu fico...quando eu vô prá esse negócio de... e eu não brincá, não fazê uma graça qualqué, eu fico... chego em casa doente.

As circunstâncias que cerceiam o artista privando-o do exercício de sua arte constituem motivos para problemas de saúde. Na vida de Dengoso e de sua família, a doença e seus significados passam a ser regularmente experimentados como consequência da repetição de situações que remetem à privação

O que acontece a nível da experiência corporal de uma pessoa é sempre singular, e acaba por representar algo que é simultaneamente geral. Todo ser humano, a partir do momento em que existe, e sempre, tem necessidades e está colocado numa situação de dependência em relação a alguém ou algo externo a si mesmo, para a satisfação dessas necessidades. A sobrevivência humana depende de uma regularidade na satisfação das necessidades que

---

[59]Em outras palavras, é o que nos diz Fernando A. SANTOS (1979:64): "É como que mesmo um vício, como se poderá ouvir de alguns deles, que assim falam de sua entrega ao brinquedo do mamulengo. Diz,

garantem a vida, no nível corporal. A satisfação das necessidades, e a maneira como são satisfeitas, definem práticas repetidas, normas de ação, hábitos[60], e refletem-se no desenvolvimento do corpo-pessoa em processo de criação.

Entre as necessidades básicas do ser humano está o movimento lúdico[61], relacionado à atividades que lhe proporcionem prazer, diversão, alegria, riso. Ainda que nossa civilização considere a brincadeira como algo pouco importante, "coisa de criança", a privação das necessidades lúdicas, como a privação de qualquer necessidade básica, gera doença. Quando a privação dos elementos essenciais à manutenção da vida de uma pessoa passa a ser constante, ela gradativamente enfraquece, torna-se debilitada física, emocional e psicologicamente, adoece e morre[62].

A doença gradativamente instalada na experiência corporal de Dengoso emergiu numa crise e levou a sua internação no hospital. Os acontecimentos deste período podem ser melhor compreendidos através do seguinte relato, que foi registrado em meu diário de campo:

> Na entrada do setor de emergência, os bancos estavam cheios de pessoas esperando atendimento. Havia dois guichês, um é o balcão de informações e de atendimento do hospital, o outro um posto de polícia, ambos gradeados. Dois funcionários estavam na porta cuidando da entrada. Insisti para que um funcionário procurasse informação sobre Dengoso. Após consultar os registros ele disse que o paciente já havia recebido alta.
> Falei com Miriam e fiquei sabendo que Dengoso continuava na emergência. Voltei ao hospital, conversei com um ou dois funcionários, esperei por algum tempo para que procurassem os registros e então recebi um papel com o número do paciente. Falei com o porteiro e entrei. Várias pessoas doentes e feridas estavam deitadas ao longo dos corredores, nos bancos, nas macas, nos cantos, no chão. Os funcionários eram poucos e já pareciam _

---

por exemplo, Luiz da Serra, referindo-se a esse aspecto: "Eu sou aviciado". Em Glória do Goitá disse-nos o mamulengueiro Zé da Vina: "Tenho brincado... somente prá cumprir com o vício".

[60]As sociedades e culturas humanas adotam hábitos que se reproduzem nas práticas através das quais o corpo da pessoa elabora-se e é elaborado enquanto corpo-pessoa social. Essas práticas são o que Mauss designa como técnicas corporais, "modos como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos"(MAUSS,1974:211).

[61]A Teoria proposta por MORENO (1983), na perspectiva da abordagem psicodramática, é bastante elucidativa em relação ao papel desempenhado pelo movimento lúdico _ compreendido enquanto movimento espontâneo e criativo _ no desenvolvimento humano.

[62]Além disso, quando a privação passa a ser um fato constante na vida das pessoas, a necessidade, a ansiedade, o medo, a dor, a agonia permanente, podem levá-las a prejuizos e lesões auto-inflingidos, exatamente como acontece com os participantes de uma batalha, prolongadamente expostos a situações de extrema pressão e ameaça.

devido ao ritmo que imprimiam a seus movimentos sem pressa _ acostumados com aquela rotina; os recursos materiais disponíveis eram evidentemente escassos.
Alguns dos corredores eram divididos em compartimentos, pequenos espaços separados, com duas macas em cada um deles e uma cortina na frente. Dengoso estava num desses compartimentos, deitado sobre uma maca, tomando soro numa das veias. Ele sentia muita dor abdominal, gemia e gritava. A filha Kátia (dezessete anos) estava do lado, muito tensa. Disse que quando as crises de dor eram muito agudas Dengoso emitia gritos desesperados, o efeito da medicação que ele estava recebendo não durava mais de quinze minutos, a dor recomeçava. Ele havia passado a noite anterior sobre um dos bancos no corredor, os panos que lhe serviam de lençol haviam sido trazidos por ela naquele mesmo dia.
Havia um senhor deitado na maca do outro lado do compartimento, estava despido e quase inconsciente, suas mãos estavam amarradas, mas ele debatia-se, seus órgãos genitais e suas axilas estavam cheios de feridas e pus. Uma senhora que parecia ser a esposa estava sentada ao lado dele. Uma funcionária do hospital entrou e entregou-lhe uma receita, dizendo a ela que providenciasse a medicação da qual o homem necessitava. A senhora permaneceu alguns minutos olhando para o papel até que se levantou sem parecer muito certa do que ia fazer, colocou a mão na cabeça do marido e saiu.
Gritos, gemidos e choros ecoavam ao redor, o lugar era sujo, o cheiro era ruim. Espantei uma barata pequena que passava na parede, perto de Dengoso, então vi outra barata pequena atravessando sobre o corpo do senhor cujas mãos estavam amarradas. Procurei pela enfermeira algumas vezes para obter informações sobre o estado de Dengoso, depois de algum tempo veio um enfermeiro que examinou o prontuário e disse que estavam aguardando o resultado de um exame de sangue. Aguardei a chegada do médico que não fez um diagnóstico porque, segundo ele, os exames necessários ainda não haviam sido encaminhados. Em seguida o médico disse ao auxiliar de enfermagem para dobrar a dose de dipirona, o único medicamento disponível, que estavam aplicando em Dengoso.

A descrição do ambiente e das situações ocorridas no setor de emergência do hospital contextualiza a cena mais ampla vivenciada pelo paciente que internou-se em busca do alívio de suas dores e da cura de sua doença.

Dengoso permaneceu internado durante cinco dias e então voltou para casa. Os médicos não chegaram a fazer um diagnóstico, a medicação continuou a não fazer efeito. Ele me disse que quando as dores mais fortes (crises) diminuiam ele percebia o sofrimento das outras pessoas ao seu redor, algumas delas morrendo. Por isto, e depois de presenciar três mortes, resolveu ir embora.

Quando fui visitá-lo, no dia seguinte à sua saída do hospital, encontrei-o no galpão, sentado perto da mesa, abatido. Havia uma marmita sobre a mesa e perguntei sobre sua alimentação, ao que ele respondeu: " eu não posso tomar café nem leite, é muito dificel. Eu espero até que eu tenho bastante fome e aí tomo um pouquinho só, aí entra. Consigo comer um pouco de cuscuz ensopado com leite, não posso comer carne de porco, carne de charque, mas dá prá comer arroz, macarrão, feijão só se for novo, de um dia pro outro já

não dá, e frango só se for sem molho, sem gordura, e girimum, tomate, cebola e também pão".

Com a saúde frágil, e ainda necessitando de cuidados, Dengoso estava de volta ao trabalho para garantir, não a dieta adequada, mas a comida possível. Apesar de seus problemas de saúde ele tinha que continuar a buscar o sustento das duas filhas pequenas e da esposa, grávida na ocasião.

Várias pessoas amigas foram até o galpão para certificarem-se de que Dengoso havia retornado à comunidade. Algumas opinavam sobre as causas da doença, mas os assuntos frequentemente recaiam sobre as dificuldades para a obtenção do tratamento. Os significados emergentes nestas conversas foram o sofrimento e a impotência compartilhada pelas pessoas, quando confrontadas com a necessidade de contar com o atendimento ineficaz do serviço de saúde pública. O temor à doença relacionado não só aos seus efeitos mas à falta dos recursos necessários ao tratamento e à cura.

Circunstâncias que estabelecem limites à sobrevivência de uma pessoa ou grupo, como a privação ou a doença, refletem-se nas atividades diárias de outras pessoas e grupos, adquirindo significados socialmente compartilhados. Na comunidade de Chão de Estrelas a doença de Dengoso significa, entre outras coisas, o não acontecimento das brincadeiras.

Através das brincadeiras o mamulengueiro _ assemelhando-se ao xamã _ torna-se o intermediário entre as pessoas da comunidade, entre estas e os "de fora", entre pessoas, espíritos e bonecos. Seu corpo é o instrumento da performance, o suporte da técnica que representa a arte[63], e quando ele pára de se movimentar, os bonecos do mamulengo ficam silenciosos. Quando o mestre adoece, a comunidade também adoece, privada da festa e do riso compartilhado que cura.

---

[63]O corpo pode ser percebido como o mais natural instrumento do homem, como diz MAUSS (1974:217), "o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo". Então, num sentido generalizado, todo ser humano é um técnico _ aquele que pratica a técnica _ do próprio movimento, um performer corporal. No caso de um mamulengueiro como Dengoso, o que acontece é que o corpo passa a representar também um instrumento de criação artística e estética, e passa a ser utilizado de maneiras especiais. Na performance, as técnicas corporais, condicionamentos habituais do corpo, ações cotidianas, são substituidos pelos atores por técnicas extra-cotidianas. Esta idéia está expressa na abordagem da Antropologia Teatral (BARBA E SAVARESE, 1995:8), a qual ocupa-se do "comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação".

3.2. ATRAVÉS DA DIFERENÇA

O mamulengo do Professor Benedito representa os relacionamentos estabelecidos entre as pessoas da comunidade, mas enquanto manifestação artística que vem sendo passada de geração à geração, ele também representa significados muito antigos.

Uma das hipóteses sobre a origem do mamulengo, apresentada por BORBA FILHO (1966a:86), é que ele teria derivado do "boneco de engonço com movimentos nas pernas e nos braços, que se agitam puxados por um cordão", cujo nome é Mané Gostoso[64], o qual tornou-se um personagem do teatro de bonecos, passando a denominar a manifestação artística, como explicou o autor: "Mané Gostoso é um boneco que, na minha infância, ouvi muitas vezes chamar de mamulengo".

O personagem Mané Gostoso, assim como os temas pancadaria (violência, crueldade,etc) e dança (sexualidade) que o mamulengo representa, adquirem outros significados quando o processo da vida social é remetido à visão de um passado colonial. Quando os sistemas de idéias e práticas sociais que integram a realidade vivenciada pelos moradores de Chão de Estrelas são projetados através do tempo e percebidos enquanto processos históricamente construidos, eles refletem uma "história da diferença". Para contextualizar Chão de Estrelas nesta "história da diferença", uma questão torna-se especialmente relevante : de onde vieram e continuam vindo durante tanto tempo, todas essas pessoas que constroem mais barracos às margens do rio Beberibe, de outros rios e canais? Ou, num sentido mais amplo, de onde vieram esses e tantos outros "brasileiros pobres"?

Cabe também esclarecer que o local sobre o qual se indaga encontra-se em movimento processual, através de espaços e tempos históricos e sociais, cujos registros de origem estão dispersos, em grande parte perdidos, mas cuja existência pode ainda ser testemunhada na cristalização das formas, no contorno das ações, na cor da pele, nas feições dos rostos, no

---

[64]Também personagem do bumba-meu-boi, o qual canta entre outras "toadas" os seguintes versos: "Mané Gostoso / perna de pau / salta da cama / cai no jirau".(BORBA FILHO, 1966a:86)

que ficou marcado nos corpos e no imaginário, sobre o encontro das diferenças, entre o índio, o branco colonizador e o negro africano.

Regressando ao momento deste encontro e descrevendo a antropologia como uma história das diferentes concepções da diferença, Bernard MACGRANE (1989:2) segue as transformações na maneira como o homem europeu vê e descreve o homem não europeu, abordando-as como uma contínua crise de identidade em referência ao outro, ansiedade de identidade. "A história da antropologia é a história de uma crise de identidade, e a história de diversas identidades que nós temos existido". O autor (1989:4) sugere que as várias figuras e panoramas comuns a muitos escritos não são descobertas nem descrições, são invenções e construções que esclarecem o entendimento que o europeu teve do outro, não-europeu. Durante a Idade Média e a Renascença, num cosmos visto do hierárquico, as versões dos autores eram variações de anjos e demônios; durante o Iluminismo, num universo homogêneo e uniforme, tornaram-se versões de variações de "homens" e "seres civilizados" e, nos séculos XIX e XX, de acordo com um universo biológico (Darwing) , são vistos como "marcianos" ou "formas alienígenas de vida".

Em "O diabo e a Terra de Santa Cruz" Laura de MELLO E SOUZA (1987:21) considera que "os olhos europeus procuravam a confirmação do que já sabiam, relutantes do conhecimento do outro". No imaginário do europeu colonizador, durante o século XVI, alternavam-se a visão paradisíaca relacionada à natureza e ao universo econômico, e a visão demoníaca relativa aos índios, negros e logo depois os colonos. No encontro das diferenças, os índios, negros e os colonos, foram vistos como uma "raça de diabos", uma humanidade inviável. "A idéia de uma humanidade inviável, de início atribuida ao índio, impregnaria toda a população da colônia, associando-se à própria condição colonial. A mestiçagem seria um dos responsáveis por esse contágio."(IDEM.1987:64)

Para o europeu católico, a "humanidade anti-humana" vivia em pecado, contaminada pelos "vícios da carne", o incesto, a poligamia, o concubinato, a nudez, a preguiça, a cobiça, o paganismo, o canibalismo. Muitas mulheres para um homem: sobrinhas, enteadas, filhas e netas; e o mais censurável, muitos homens para uma mulher. A diferença percebida no comportamento sexual, se por um lado era diabólica e temível, por outro era fascinante, exótica, desejável. O colonizador encontrava na idéia de pecado a justificativa para castigar e torturar os índios, e assim também realizava seus mais sádicos prazeres. A maneira distinta como cada um destes grupos exercia sua sexualidade era interpretada como

demoníaca por aqueles que, através de uma moral cristã, associavam sexo às proibições prescritas por uma ordem do sagrado.

As relações de parentesco[65], as visões de mundo e concepções de sagrado, os significados que estas sociedades atribuiam a seus costumes como elementos constituintes de uma ordenação social e cultural, eram totalmente desconhecidos pelo colonizador que, se suspeitava de sua existência preferia ignorar sua compreensão. A diferença sob todos os aspectos foi feita sinônimo de negação e menosprezo, legitimando a repressão e a violência exercidas sobre os cativos. Segundo a autora, "para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravização. Colombo inaugurou assim o movimento duplo que iria perdurar por séculos em terras americanas, a edenização da natureza, a desconsideração dos homens _ bárbaros, animais, demônios"(IDEM,1987:36).

Os índios e negros eram catequisados, conheciam noções como paraíso, inferno, deus, diabo, salvação, pecado e castigo[66], enquanto simultaneamente confrontavam-se com uma realidade contraditória entre os valores religiosos e morais do colonizador e suas práticas. Especialmente em termos de sexualidade e violência, as concepções, normas sociais, valores religiosos e morais definiam e justificavam práticas sociais distintas entre os "iguais entre si" e aqueles que eram "diferentes", sob o ponto de vista do colonizador, cujos padrões de ação orientavam-se pela imposição do poder, para a realização de seus objetivos, e a satisfação de seus interesses.

Em relações de conflito e disputas de poder, os semelhantes entre si associaram-se transformando o senso da diferença em idéias e atitudes que justificaram a discriminação e a condenação do outro, em favor de suas "verdades" e interesses. O interesse do europeu colonizador era, em primeiro plano, a extensão de suas fronteiras sobre as "terras descobertas", o lugar paradisíaco de suas conquistas econômicas. Os índios eram, contraditóriamente, os habitantes demônios das terras paraíso, eram uma contingência a ser

---

[65]Sobre relações de parentesco e sistemas de descendência nas sociedades indígenas ver : MAYBURY LEWIS, 1979,1984,1989; BASSO,1973; OVERING,1975,1977; LARAIA,1986; GALVÃO,1979; GREGOR,1982.

[66]No mamulengo do Professor Benedito o diabo aparece, por exemplo, depois que a mãe de Simão amaldiçoa o filho, enquanto ele a matava. O diabo, personagem que Dengoso descreveu como sendo "todo trônxo", chega com cheiro de enxofre, com os galhos pegando fogo, para castigar Simão levando-o para o inferno.

administrada. Como os nativos mostram-se pouco úteis para o trabalho forçado, os interesses dos colonizadores fizeram vir os escravos da África[67], especialmente no Nordeste do país, onde toda a produção açucareira baseou-se na mão-de-obra escrava.

O trabalho exigido do negro africano submetia-o à animalização, além do que também serviam à satisfação sexual de seus senhores, sofrendo as formas mais cruéis de tratamento.

Em "O negro no Brasil" Julio José CHIAVENATO (1980:139) refere-se ao uso sexual que os colonizadores faziam dos negros dizendo que "sadismo era o grande privilégio da gente que tinha berço". Desde a infância eram "oferecidos negrinhos de presente para os sinhozinhos que precocemente iniciavam-se em uma relação sádica". Chamados de **Mané Gostoso**, esses pequenos escravos serviam como objeto de tortura e prazer sexual para seus "sinhozinhos", sob a complacência e também para o divertimento dos senhores. "Tudo muito divertido, sob o olhar da grande família senhorial; quanto mais violentas as brincadeiras, mais alegre o jogo inocente do sinhozinho, exercitando-se no sadismo que exerceria depois, desde a adolescência, nas negrinhas que ia emprenhar, deflorar e por fim sifilizar". De acordo com o autor, o hábito da prática sexual entre o sinhozinho e "seu mané-gostoso" frequentemente resultou no homossexualismo e sadismo masculino. As sinhazinhas também tinham suas escravas para praticar o seu sadismo. Onde a moral era extremamente severa em relação às mulheres brancas, e sexo era sinônimo de negra, surgiu um acentuado "homossexualismo feminino mesclado de sadismo". Também foram "passivamente aceitos os atos de crueldade das senhoras brasileiras na tortura de suas escravas, quando se sentiam humilhadas pela preferência sexual que as negras despertavam"(IDEM,1980:142).

Os escravos serviam para satisfazer os desejos sexuais e interesses econômicos dos senhores, o que transparece nestes anúncios de jornal que foram publicados em Recife no século XIX:

> Compra-se por 1:500$000 uma mulatinha que que regule os seus 15 a 18 anos, que seja ladina, de bonita figura, com dotes para mucamba.
> Vai à praça a bonita escrava Mariana, de 22 anos, nariz afilado, olhos grandes, regular estatura, de cor amulatada, sem doenças no corpo, muito esperta para o trabalho. Cose bem, cosinha, sabe ser doceira, e é traquejada em todos os serviços. (SETTE.1981:173)

---

[67]Sobre o tráfico de escravos ver WOLF, 1987:240-82.

As "negras ganhadeiras" aos 15, 16 anos, eram enviadas às ruas e dedicadas à prostituição, frequentemente pelas "sinhazinhas respeitáveis". Havia também "famílias modestas que viviam da exploração de duas ou três escravas que obrigavam a se prostituirem"(CHIAVENATO,1980:139). A prostituição das escravas como fonte de renda para seus proprietários "foi garantida pela própria constituição de 1824, através de seu artigo 179. Joaquim Nabuco conta o esforço de um oficial de polícia que pretendeu (em 1871) libertar as escravas prostituidas e que foi tolhido pela justiça, lembrando que, mesmo caracterizado o proxenetismo do senhor, a escrava não ficaria livre, porque o artigo 179 da Constituição do Império garantia a propriedade em sua plenitude"(IDEM,1980:139).

A partir de um universo de corpos torturados, mutilados e destruidos, num processo de mortificação e morte de inúmeras pessoas e grupos, outros corpos-pessoas são nascidos, do encontro de tribos indígenas com as mais variadas características, do branco europeu, e dos negros africanos, também provenientes de sociedades bastante distintas, resultando numa diversidade étnica cuja feição genérica é marcada pela descontinuidade. Estas pessoas que traziam em si a combinação de diferentes etnias, ainda sob o estatuto de uma outra humanidade não completamente humana, foram generalizadas sob a designação de colonos ou caboclos[68].

É tão incabível falar de um "colono ou caboclo geral" quanto falar de um "índio geral"[69], visto que, embora semelhantes sob muitos aspectos, ainda assim são distintos entre si. Eles tem sido definidos negativamente mais do que em termos positivos, o que deixam de ser, e não o que são. As definições de caboclo (CALVET DE MAGALHÃES, 1960; BUARQUE DE HOLLANDA, 1964; ROCQUE, 1968; FERNANDES,1974) retratam-no como um ser profundamente defeituoso: meia-raça, mistura de raças, híbrido, mulato, mestiço, pessoa de origem dúbia, gerado a partir do ameríndio ou do africano, um índio domesticado, uma pessoa pobre e infeliz, um mal caráter, ardil, astuto, matreiro, traidor,

---

[68]A combinação de diferentes etnias encontra-se representada no caboclo, personagem do mamulengo, pela combinação de características do índio e do negro.

[69]Segundo Alcida RAMOS (1988:2) num processo gradual e relativamente recente de politização que utiliza-se dos códigos legitimados pela sociedade civilizada, os povos indígenas passaram a se identificar

displicente, um indivíduo crédulo, imbecil, incapaz de tomar iniciativas, ignorante, etc. O termo caboclo foi utilizado oficialmente como sinônimo de mameluco, gerado a partir de um homem europeu e uma mulher índia.

Embora os caboclos tenham se multiplicado nas beiras dos rios, nas florestas, nas margens das cidades, as sociedades caboclas são vistas como formações sociais isoladas, as poucas referências a respeito estando vinculadas aos estudos feitos na Amazônia. Em relação às comunidades urbanas e periféricas prevalece um obscurantismo ou amnésia, sobre as relações entre suas atuais condições de existência e os processos nos quais inserem-se as questões de origem e identidade étnica.

Numa cidade como Recife, onde o movimento escravocrata foi muito intenso, esses que hoje são os moradores das favelas são simplesmente considerados os "brasileiros pobres", quase que naturalmente pretos e mulatos, alguns parecidos com índios, os quais jamais se pensariam enquanto caboclos[70]. Deserdados da terra e da identidade na fragmentação da memória de um passado.

Para Stephen NUGENT (1993:XVIII) a história da sociedade cabocla desenvolve-se enquanto "etnohistória de um povo sem um etno oficial". Falar da identidade étnica do caboclo é pisar num terreno de diversificações tão férteis quanto o das próprias concepções do termo caboclo. Segundo CARDOSO DE OLIVEIRA (1976:6) "a situação que engendra a identidade étnica é a situação do contato inter-étnico, sobretudo _ mas não exclusivamente _ quando este tem lugar como fricção interétnica". Nestas condições deparamo-nos com o que o autor designa como "fenômenos de flutuações de identidade interétnica", que devem-se a possibilidades abertas à sua manipulação (étnica), dentro do sistema de interesses e valores altamente dinâmicos que é a "cultura de contato".

Estas flutuações de identidade podem ser consideradas como resultantes das adaptações constantes que as pessoas e sociedades são submetidas através de suas condições de existência, que no caso dos caboclos, podem ser interpretadas como um esforço dramático pela sobrevivência. Tais pessoas e grupos nunca receberam status completo, foram

---

como índios perante os brancos, partilhando a consciência de que "eles são índios, não entre si, mas para os brancos, seus oponentes".

[70]O termo caboclo tem sido frequentemente utilizado de modo pejorativo. É o que exemplifica WAGLEY (1953) quando diz que alguns segmentos da população da Amazônia designam como caboclo aquelas pessoas com status sócio-econômico mais baixo do que o seu; ninguém usa o termo para referir-se a si mesmo.

considerados como uma presença ignorável, um atraso, tidos como transitórios, tratados como patogênicos, contingentes, incompletos, detritos. Surgem do encontro entre o índio, o branco e o negro, a partir de externalidades colocadas juntas, forçados à existência e à convivência como efeitos dos impérios expansionistas, então abandonados para fazer seu "próprio caminho". Sociedades indígenas e escravos africanos foram destruidos em massa, enquanto os caboclos surgiam. Ao invés de serem considerados como sobreviventes de um processo histórico de violência e muitas mortes, que extendeu-se por um amplo espaço de terror, insegurança, submissão, privação, doença, miséria, os caboclos têm sido vistos como más adaptações, híbridos marginais em estado de servidão permanente.

A "história da diferença" é pano de fundo para a compreensão do movimento contínuo da vida social, que se reproduz enquanto se transforma. Na atualização deste processo, cabe perguntar: como esses episódios podem contribuir para a compreensão das experiências vivenciadas pelos moradores de Chão de Estrelas?

Por certo não é possível abarcar as relações existentes entre as práticas sociais destes moradores e as práticas sociais outrora existentes, nas muitas sociedades indígenas, africanas, ou européias, cujos encontros longuínquos constituiram o substrato de onde emergiram, através das gerações, aqueles que hoje vivem na localidade. Mas é possível considerar que, embora por meio de vínculos imprecisos, a experiência da comunidade reflete aquilo que envolveu através do tempo, que os valores e atitudes incorporados na vida cotidiana dos moradores locais são aqueles que prevaleceram no decorrer deste processo, e que em maior ou menor intensidade representam o ponto de vista do grupo prevalecente em termos de poder.

O poder estabelecido como dominante, por sua vez, emergiu através de processos colonizatórios, de uma sociedade patriarcal, rural e escravocrata, para uma sociedade urbana inserida num sistema capitalista que gera milhões de "brasileiros pobres", trabalhadores desempregados e explorados. No encontro das diferenças, os grupos mais poderosos fortaleceram-se, a um só tempo impondo-se em termos econômicos, políticos, religiosos, sociais, e justificando sua superioridade. As condições produzidas pela dominação tendem a mantê-la, de modo que os preconceitos e atitudes de negação da diferença acabam por infiltrar-se no senso comum, incorporando-se entre os membros dos próprios grupos desprivilegiados. Esses sistemas de idéias e atitudes que fundamentaram a negação da humanidade de um "outro", diferente do dominador, incorporando-se na prática

compartilhada pelo grupo desfavorecido ou submetido pelo poder, consolidam a dominação, projetando-a "para dentro", fazendo dos grupos mais fracos seus próprios instrumentos de controle e garantia de uma nova ordem de poder, pela introjeção e legitimação dos valores prevalecentes. O terror cultivado pela manutenção de uma atmosfera de violência e de incerteza acaba por produzir a "normalização do anormal"(TAUSSIG.1988). A violência física dando lugar a um tipo de violência mais sutil e nem por isso menos efetiva.

Por outro lado, os grupos menos favorecidos também tendem a resistir a determinadas mudanças, resignificam valores (código de honra, moral, etc) e práticas sociais "rebatendo-as" sobre os acontecimentos da vida cotidianamente compartilhada. Nos bairros, nas comunidades periféricas e favelas das cidades brasileiras, são reproduzidos hábitos, práticas sociais, manifestações artísticas tradicionais, que simultaneamente atualizam e resignificam comportamentos ou ações culturais integrantes da experiência de vida localizada, passada de geração em geração, entre aquelas pessoas que tem estado, histórica, social, econômica e culturalmente, às margens dos sistemas prevalescentes de poder. Estes "brasileiros pobres" representam diversas etnias e o encontro de muitas manifestações culturais e artísticas, tradições, hábitos, etc, os quais provavelmente apontam para lembranças perdidas, origens imprecisas, e ainda assim constituem sínteses, nas quais, através do tempo, pessoas provenientes de sociedades e culturas diferentes desenvolveram formas comuns de expressão e de vida.

Essas formas de expressão características de culturas locais convivem com a cidade, na qual formas de expressão e meios de comunicação cada vez mais complexos veiculam produtos culturais, os quais resignificam as culturas locais e são novamente resignificados por elas. Numa comunidade como Chão de Estrelas os comportamentos sociais definem-se no encontro de uma realidade de vida "local", inserida na esfera de uma sociedade complexa[71]. Na periferia da cidade, categorias sociais e culturais distintas informam a vida cotidiana que integra-se no contexto mais amplo de um centro urbano[72], tradições diversas

---

[71] As sociedades complexas contemporâneas, e as formas de vida social que lhes são constituintes, caracterizam-se pela heterogeneidade e a multiplicidade , refletindo um processo cujas cenas incluem a revolução industrial, a acentuada divisão do trabalho, um espantoso aumento e velocidade de produção e de consumo, a articulação de um mercado mundial e um rápido e violento crescimento urbano (VELHO,1987: 17).

coexistem com a heterogeneidade cultural (VELHO.1987). As engrenagens e sistemas que movimentam a vida da cidade, através da heterogeneidade, representam "tradições modernas"[73] que orientam-se por interesses semelhantes. Elas garantem a continuidade dos processos através dos quais as ideologias, os valores de uma cultura nacional, os códigos de honra, a moral, etc, definem-se enquanto um conjunto aparentemente integrado, sob uma determinada ótica do poder.

O mamulengo movimenta-se em busca da sobrevivência numa sociedade espetacularizada, onde o lugar do artista pode ser melhor descrito como um não-lugar _ não só daquele que vive em Chão de Estrelas, mas do artista que vive na periferia das cidades brasileiras. A situação do artista popular, que será abordada no capítulo V, pode ser percebida como uma continuidade dos mesmos pressupostos que no passado basearam os processos de conquista e colonização, ou seja, a simultânea perseguição, depreciação e exploração de suas atividades. Os artistas populares que hoje vivem nas periferias das cidades são geralmente "brasileiros pobres", herdeiros dos preconceitos aos quais índios, negros e caboclos estiveram sujeitos durante centenas de anos, e que dando lugar a atitudes discriminatórias tornam-se extensivos às suas realizações. Sua desvalorização também decorre dos jogos de poder e dos interesses econômicos envolvidos em um mercado de produções artísticas.

Na continuidade deste capítulo, relembrar a perspectiva de um "olhar através da diferença" pode ainda ampliar a compreensão dos assuntos que serão abordados, sobre os significados que os temas da violência, da crueldade e da sexualidade adquirem nas cenas do mamulengo do Professor Benedito e nos acontecimentos da vida social, em Chão de Estrelas.

---

[72]É onde acontece o diálogo entre uma noção de cultura local, na qual as práticas sociais são interpretadas a partir de concepções próprias, motivos de como e porque agir, que informam a vida social das pessoas (MAUSS,1938; GEERTZ,1973; M.ROSALDO,1986; R.ROSALDO,1991; entre outros), e uma noção de cultura enquanto "redes de significados", fluxos de informação que ganham sentidos diversificados, redes de comunicação informal que articulam uma cultura no plural (CERTEAU,1995; MAFFESOLI,1987; VELHO,1987).

[73]A partir do pensamento de Renato ORTIZ (1988:207), "a moderna tradição brasileira" pode ser compreendida como "um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora temperada pela imagem de movimento e rapidez."

3.3. COMANDO, PANCADARIA E MORTE.

A pancadaria (violência) é um tema central no mamulengo, assim como nas mais diversas formas de comédia. O infortúnio alheio, a violência, a crueldade, são e tem sido, em diferentes épocas, sociedades e culturas, representados como motivo de riso. Um tombo, uma torta na cara, um atropelamento, uma explosão que faz alguém virar "churrasquinho": na representação cômica, o que provoca o riso é aquilo que levaria ao sofrimento, ao desespero, à dor e à morte, se de fato nos acontecesse.

Os personagens cômicos, até onde encontram-se registros sobre suas representações, sejam eles "personagens rituais", bôbos da corte, palhaços dos mais variados tipos, todos costumam carregar algum tipo de arma[74], feitas com materiais e formatos diversos (longos ossos, pedaços de pau, cacetetes de borracha, etc); e, é claro, sabem como tirar o máximo proveito delas.

Com o pressuposto de que arte e vida estão em íntima correlação, a "comédia do infortúnio" ou a pancadaria não persistiria, e com tamanho sucesso, através dos séculos, caso não fosse relevante para a representação do relacionamento humano em contextos específicos. A prática da pancadaria é e tem sido uma constante no relacionamento social da humanidade. Sua representação pode ser considerada como universal, especialmente na comédia improvisada, na qual uma estratégia comum ao desempenho dos atores é : em dúvida sobre o que dizer ou fazer a seguir, "baixe o cacete".

Mas ainda que as diversas formas de comédia improvisada disponham de uma série de elementos comuns, estas estruturas, em lugares, tempos e contextos específicos, adquirem feições particulares. No caso do mamulengo do Professor Benedito, as cenas de pancadaria iniciam normalmente com um confronto verbal, cuja característica é a disputa do poder de

---

[74]A respeito dessas sucessões do slapstick ver STAVEACRE (1987:12-13). Em 1990 assisti a um espetáculo do circo francês Archaos no qual palhaços com trajes metálicos utilizavam como armas correntes e serras elétricas, com as quais não só investiam uns contra os outros mas também em direção ao público, além de

comando. O que o teatro de bonecos representa pode ser melhor compreendido à luz dos acontecimentos sociais.

O dia-a-dia do falar "pernambuquês" é caracterizado pelo uso gramatical da forma imperativa. No exercício cotidiano da "fala social" expressões como: Diga! ,Vá logo!, Faça isso não!, etc, podem significar "intimidade" ou "comando", duas circunstâncias nas quais "obrigados" e "por favores" são naturalmente dispensados. A identificação da atitude prevalescente relaciona-se principalmente à interpretação da entonação e também dos aspectos gestuais que complementam a comunicação.

Quando a atmosfera é de discórdia, uma conversa que se estabelece a partir de bases gramaticais imperativas facilmente sugere briga e pode acabar em pancadaria. Como o bom humor também é característica marcante no relacionamento social, quando dois "valentes" confrontam-se verbalmente em público, a situação muitas vezes torna-se objeto de jocosidade e riso, o que ameniza o seu desfecho.

Nas cenas do mamulengo as falas dos personagens são representativas da comunicação informal socialmente praticada, a diferença é que essas cenas frequentemente tornam-se risíveis ocupando-se de situações nas quais o comando vira pancadaria e desemboca em morte. Não existe Mamulengo sem pancadaria e a força dessas representações fica marcada nas cabeças _ quebradas _ dos bonecos, e nos sons que a madeira e o ferro podem produzir:

> Esse boneco já foi trocado umas cinco vezes, porque ele dá muita cacetada e lasca muito, sabe? (*Ri*) As vezes quebra aqui, essa parte que pega o pescoço dele, porque a minha 'torda' é...é, a ferragem (*estrutura de ferro*), sabe? Essa parte aqui (*cabeça do boneco*), aí não tem possibilidade disso aqui sustentá, sabe? Aí quebra, aí eu saio variando, pego outro boneco desse aqui, aí passo uma lixa nele, aí pinto ele novamente... o meu outro Benedito,
> ele abria a boca, mas quebrou, aí eu não arrumei mais madeira prá coisa...(Dengoso)

A seguinte cena ilustra um episódio típico (briga no forró) onde o comando desencadeia a pancadaria e a morte:

---

serrarem as arquibancadas e vigas (metálicas) de sustentação do próprio circo, enquanto as faíscas voavam pelo ar.

Dengoso _ Aí Bezerra começa (*Bezerra começa a tocar: Dengoso imita som do sax e faz batuque na mesa*), aí Benedito (*representa a voz de Benedito*) _ Pára Bezerra! Pára! Pára! Pára! Ôh, Bezerra!

Aí começa aquela onda do... empata samba! (*dois personagens disputando o comando da música*) Aí chega outro boneco (*representa a voz do personagem*) _ Não pára não! Toca Bezerra!

Aí Benedito (*diz*) _ Pára!

Um diz toca, outro pára, né? Um toca, outro pára, aí Benedito se invoca, aí (*diz*): _ Você foi convidado? Quem lhe convidô?

Voz do outro personagem _ Eu vim porque eu quiz.

Voz de Benedito _ Foi? _ Aí Benedito mete o cacete!

Aí (*gritos do personagem*) _ Socorro, polícia! _ Aí quando vem os policial invocado, com a viatura. (*Começam a prender todos os personagens*)

Aí (*voz do personagem*) _ O que foi que eu fiz? Que foi que eu fiz?

Voz do policial _ Quieto aí rapaz!

Porque o carro da viatura ele é de lata de óleo, né? Aí tem o camburão, mas aquela parte de baixo (*fundo do carro*), ele não tem, sabe? Aí se tiver cinquenta boneco aqui na "torda", aí o policial sai prendendo, vai botando ele aqui dentro do camburão, vão botando, o soldado e o cabo, né? Aí pronto, eu vô pegando os boneco aqui (*por baixo*).

Voz do Policial _ Entra cabra!

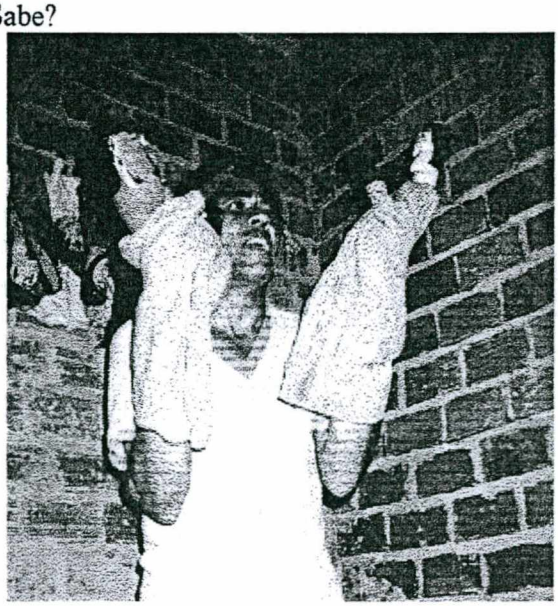
Voz do Personagem _ Péra (*espera*) aí, deixa eu falá! (*quase chorando*) Eu não fiz nada!

Voz do Policial _ Entra rapaz! _ Aí ele (*policial*) pega aqui no braço, aí tome cacete! _ Entra rapaz!

Voz do Personagem _ Péra aí que eu...

Voz do Policial _ Entra rapaz! Tás conversando bestera! _ Pega assim, mete-lhe o cacete e sai sacudindo dentro do camburão.

(*comenta e ri*) _ Que carro da murrinha prá cabê coisa que só! E não enche nunca! E do IML também, tem as gavetinha prá gente ir botando os boneco dentro. Aí a gente coloca (*o boneco*) e as vezes com o braço do lado de fora (*do caixão*), aí...os policial já dava uma cacetada. (*Comenta*) _ E o cara, além de morto, o cara além de morto ainda cheio de direito, com os braço de fora! (*ri*) Sabe?



confronto entre "valentes".



pancadaria

A confusão inicia com a disputa pelo comando da música; uma vez que a pancadaria começa ela aumenta, chegam os policiais, e a pancadaria é geral, o que resulta em muitas prisões e mortes[75]. Alguns significados contidos nestas sequências de ações representadas pelos personagens do mamulengo também podem ser identificados na história da sociedade, exemplificada na seguinte citação referente a acontecimentos do século XIX:

> Os moços ricos, donos do mundo, davam-se ao luxo de provocar badernas e, por vezes, tentavam acabar o pastoril. Era o suficiente para o começo de uma briga memorável. Até o velho do pastoril entrava na briga com sua 'macaxeira' (bengala retorcida, de três a quatro centímetros de diâmetro). Era a hora da repressão, a polícia entrava com todo vigor. Em nome da ordem e do pudor, esta gente simples e vítima da prepotência de moços ricos era também espancada pela soldadesca, a serviço do dinheiro e do prestígio. A onda de violência não parava. Os pobres também procuravam se defender. À sombra dos tablados de pastoris foram aparecendo os valentões e os brabos do Recife.(GONZAGA DE MELLO e PEREIRA.1989:29)

---

[75]De acordo com Ana Maria AMARAL (1994:22), nos espetáculos de mamulengo há "muita briga e muita pancadaria, acabando os bonecos quase sempre por se matarem uns aos outros. Tanto que no final, passa a 'rede da limpeza' para levar os mortos."

Personagens tradicionais, os "brabos" do século passado foram descritos assim por Mário SETTE (1981:85-88):

> Foram muito do Recife de ontem. Se-lo-ão ainda do de hoje, mas sem o realce e a importância quiçá o prestígio, de dantes. Uma classe. E respeitada, garantida, difícel de acabar, mercê dos préstimos que possuia, maximé no capítulo da política. Os chefões da época os amparavam. Eram os capangas.(...) Apontavam-se o do doutor fulano, o do coronel beltrano, o do major sicrano. Bolir com um deles seria cutucar com os esteios do mundo velho. Viria tudo abaixo. Uma facada sorrateira, num virar de bêco, era o que menos acontecia. De começo foram os capoeiras,, modalidade mais ágil e publica dos valentes. (...) O barulho tomava proporções terríveis. As facas riscavam os ares e mergulhavam em barrigas. Os porretes faziam desenhos nos ares e colidiam com os quengos dos adversários. Casas fechando-se, gente correndo, meninos chorando, feridos agonisando. Espetáculo de quase todos os dias.(...) Os capoeiras, em regra, pertenciam a esse ou aquele figurão dos tempos. Nos dias de eleição retribuiam com serviços valiosos a proteção e a impunidade. Desaparecidos os capoeiras, ficaram os brabos.(...) O brabo inquiria já em posição de romper hostilidades: _ Isso é comigo, seu safado?
> Sendo frouxo o interpelado, calava-se e ou o tempo melhorava ou ele recebia o pago da covardia numa tapona. Si mole não era o 'banzé' estava feito. Debandada, gritos, choros, ataques, gemidos, pauladas, apitos, tiros. (...) Quando muito os soldados apareciam fora de tempo. Os brabos já se tinham ido lampeiros de seu. E nesse caso quem apanhava de réfles ou ia preso pelos cós das calças eram os inocentes, as vítimas.

A partir do mamulengo, ingressando na travessia de tempos e espaços sociais, roteiros semelhantes caracterizados por ações de pancadaria trazem à tona uma questão central : a violência arbitrária e a impunidade dos poderosos[76]. Os conflitos são motivados por disputas de poder e interesses particulares, desencadeando processos de violência crescente que resultam em grande número de vítimas, a maioria delas inocentes, sendo que os responsáveis pela promoção da violência costumam sair ilesos, com proteção "da lei".

Nas cenas da vida social, o comando, a pancadaria e a morte não constituem ações exclusivas de determinados grupos ou personagens poderosos. Estes fatos acontecem no interior da comunidade de Chão de Estrelas, os moradores locais travam disputas, brigam

---

[76] Bastante elucidativo em relação a esta questão é o pensamento desenvolvido por Roberto DA MATTA em "Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil" (In Carnavais, malandros e heróis.1983:139-193). Ao abordar o modo como a autoridade e a hierarquia definem-se nos relacionamentos sociais, o autor nos conduz à percepção de uma sociedade brasileira povoada de "personalidades acima da lei", dentro de uma perspectiva que se resume no dito popular: "Aos inimigos, a lei; aos amigos, tudo!", ou "aos mal-nascidos, a lei; aos amigos, tudo!".

verbal e fisicamente entre si, também acontecem roubos, perseguições e eventualmente alguém pode morrer em decorrência da violência. Por outro lado, a arbitrariedade e a impunidade são proporcionais ao poder de seus agentes, e muitas vezes eles representam e são garantidos pela intervenção externa que se impõe às relações comunitárias.

É possível conceber a existência de uma "hierarquia interna de poder" em Chão de Estrelas, esta hierarquia, no entanto, difere substancialmente da "ordem de poder" que se estabelece a "partir de fora". A intervenção da polícia, por exemplo, é muitas vezes percebida pelas pessoas como ameaçadora, não igualitária ou discriminatória em relação ao modo como os policiais atuam em bairros residenciais economicamente mais privilegiados. Recorrer a proteção policial é uma atitude geralmente excluida da prática social, embora existam exceções. As pessoas reconhecem os policiais nos quais depositam confiança, entre outras razões porque "é gente boa", "mora aqui do lado, a gente conhece", "veio prá ajudá mesmo". Mas de modo geral, e ainda que existam divergências entre os membros da comunidade, a chegada de uma viatura da polícia em busca de algum morador local mobiliza uma rede de cumplicidade, significativa de um caráter implícito de "auto-defesa".

Existe violência na comunidade, mas a violência que vem "de fora" excede os limites socialmente aceitos. As brigas "internas" podem constituir elementos de resolução de conflitos sociais, os observadores evitam intervir, mas existem sanções sociais quando a violência vai além dos limites. O grupo reprova a violência contra as mulheres grávidas e as crianças, e o assassinato provoca reações de censura, pressões, protestos e boicotes no convívio social.

Para as famílias que ali vivem, Chão de Estrelas é uma comunidade, e a maneira como percebem a violência local pode ser traduzida na fala desta adolescente: "Eu moro aqui, nasci aqui, passo sempre aqui, não acho perigoso." Para os moradores da cidade _ como ouvi dizer algumas vezes quando mencionei o local de minha pesquisa durante uma conversa _ locais como Chão de Estrelas e Cabo Gato são perigosos. Mas para os moradores locais o perigo não é inerente ao espaço onde habitam, e ele muitas vezes "vem de fora".

3.4. DANÇA, MULHER E LÁ VAI TAPA

A dança é outro tema central no mamulengo, está presente em todos os espetáculos[77]. Pode significar celebração, festa, a cena toda girando em torno do acontecimento da dança, mas o forró[78] também é utilizado como um recurso para iniciar e finalizar pequenas cenas, estabelecendo um elo de conexão entre as diversas situações representadas. Ela também pode relacionar-se à pancadaria, como no tradicional acontecimento da briga entre os "valentes" durante o baile.

Ocasião que permite proximidade corporal, quando os casais executam juntos movimentos harmonizados pelo ritmo da música, a dança remete ao espaço do namoro, dos encontros amorosos, da sensualidade, da sexualidade. Como o forró é um ritmo bastante rápido, regido por movimentos de pernas, pés "levantando poeira" e ondulações de quadris extremamente coordenados, dançado "agarradinho" e "arrastado"[79], sugere fricção entre os corpos dos parceiros. Tais movimentos são executados pelos bonecos de maneiras frequentemente cômicas, favorecendo imagens que conduzem a interpretações referentes à sexualidade.

O esclarecimento dos meandros temáticos prevalecentes no teatro de bonecos ultrapassa os limites da representação artística e penetra na vida comunitária, em Chão de Estrelas, em busca das relações que se estabelecem entre a dança, percebida enquanto

---

[77]De acordo com Hermilo BORBA FILHO (1966a:99), "não existe mamulengo sem dança. Quase todas as histórias começam com uma dança".

[78]O forró é provavelmente o tipo de encontro dançante mais frequentado pelas pessoas, em diversas localidades em Pernambuco e outros estados no nordeste do país, e é constantemente representado no mamulengo.

[79]Para dançar forró o casal precisa executar movimentos muito rápidos e coordenados; o forró arrastado, cujo exemplo típico é o "forró pé de serra", que pode ser dançado em grande velocidade, baseia-se no contínuo arrastar, deslizar dos pés, deslocando-se sempre em contato com o chão. Alguns desses dançarinos, como parte de seu estilo, sequer "enlaçam-se"durante o forró, mantendo os braços soltos e relaxados ao longo dos corpos, unidos apenas pelos movimentos das pernas e dos quadris, que mantem-se muito próximos, seus corpos parecendo "colados".

sexualidade, e a violência (pancadaria). O fio condutor é esta cena do mamulengo, na qual família, comida, moral e sexo são as questões que emergem de imediato:

> Dengoso _ A família de Seu Manoel acabou de fazer a refeição, aí a filha mais velha comeu e se deu bem. As outra filha mais velha, uma de 21 anos, uma de 19 (*anos*), comeu e se deu bem, mas a de quatorze não se deu com a comida aí... adoeceu. Ficou lá na cadeira de balanço, assim recuada prá lá. Aí Simão (*empregado de S. Manoel*) muito curioso (*diz*) _ Dona Andreza, "qué qui tem" a sua filha? Óia como ela tá ali!
> Voz de Andreza _Óh, que é que tu tem Jacinta? Tu vem dizê à mamãe! (*Risos dos participantes*)
> Voz de Jacinta _ Mainha, eu tô sentindo uma dor, mainha! (*Geme*) Eu tô sentindo uma dor mainha!
> Voz de Simão _ Seu Manoel! Seu Manoel! Vem cá!
> Voz de S.Manoel _ Simão que foi? Que foi Simão? Simão que foi? Que foi Simão?
> Voz de Simão _ Calma S.Manoel, calma S.Manoel, calma S.Manoel, calma! Foi sua filha que tá...tá passando mal ali...mas não é nada de grave não. S.Manoel... agora, tudo indica, viu? Tudo indica que... porque... eu comi, me deu bem, Dona Andreza comeu, se deu bem, Dona Cleder comeu, se deu bem, Dona Kátia comeu, se deu bem, aí só... sabe? Só... só Jacinta que se sentiu mal.
> (*Dengoso comenta*): _ Aí Simão muito escroto, aí disse:
> Voz de Simão _ Então S.Manoel, eu acho que foi comida!
> S.Manoel (*grita*) _ Foi o quê? Foi o quê? (*Risos*).
> Voz de Simão _ Não, S.Manoel, não tô com ignorância com o senhor! Tô dizendo ao senhor, tô falando a verdade, não é melhor falar a verdade? Porque eu comi e me dei bem, sua mulhé comeu e se deu bem, suas duas filha mais velha comeu e se deu bem, só a sua mais nova que comeu e se deu mal. Então, foi comida S.Manoel!
> S.Manoel (*grita*) _ Ói! Se foi comida, mas vai casá! (*Risos*) Se foi comida, mas vai casá!

A piada contida na cena baseia-se no trocadilho "se foi comida, mas vai casá!", cujo significado reside na equiparação de sexo e comida. A sexualidade concebida como ato de comer, implica alguém que come, um sujeito ativo, e alguém que é comido, um sujeito passivo. A expressão parece ser mais utilizada pelos homens: "comi fulana", ou "Manoel comeu, Pedro comeu, Joaquim diz que comeu também". Embora algumas mulheres também possam utilizar a expressão, é aparentemente mais raro que se coloquem publicamente na posição de "comedoras" dizendo, por exemplo: "aquele ali eu já comi, o outro também, mas quem é o de cabelos pretos?".

Minha sugestão é que, quando o assunto é sexo e a comparação é alimentar, a mulher é vista como comida, talvez porque seja ela, de fato, a primeira fonte alimentar da qual o ser humano se nutre desde sua gestação, ou porque o homem ainda continue a sentir-se como

um caçador, mas também porque _ é o que indicam os contextos nos quais esta expressão é utilizada _ o homem precisa afirmar sua virilidade[80]. Esta afirmação do homem enquanto viril não reside em atributos que lhe são próprios, mas coloca-se para além dele, em direção a mulher, seja em relação a sua capacidade para gerar filhos, seja em termos de sua capacidade de conquista. Quando a questão é conquistar ou "comer" alguém, a virilidade masculina é assunto publico e passível de negociação. Isto porque o homem não se afirma como viril apenas para conquistar uma mulher mas para desfrutar de prestígio no grupo masculino.

Neste universo masculino, a mesma característica que atribue prestígio ao homem, sua capacidade de conquista, torna-se uma ameaça a sua segurança, quando a questão é honra. Homem viril é aquele que consegue conquistar as mulheres, mas homem honrado é aquele que consegue preservar a castidade das filhas[81] e a fidelidade da mulher. Quando o valor social em questão é a moral sexual, mais uma vez, a honra do homem coloca-se para além dele, tornando-se extensiva e mesmo dependente do comportamento da mulher.

No mamulengo do Professor Benedito todas as bonecas são de pano, a mulher é representada como um único tipo. As personagens tem nomes diversos mas o que realmente caracteriza o seu papel é o relacionamento com o personagem masculino. Andreza, por exemplo, pode ser mulher de Benedito, mulher de Simão, mulher de Seu Manoel. De quem ela é mulher, é o que diferencia sua atuação. Em contraste, os personagens masculinos tem tipos diversos, com diferentes prestígios, status ou poderes.

Se o assunto é sexualidade, os preceitos que regem a honra são distintos[82] para o grupo de mulheres e para o grupo de homens. A traição não afeta o prestígio feminino do mesmo

---

[80]Uma jovem moradora de Olinda me disse que os homens ali residentes "são muito namoradores", especialmente os mais velhos, célebres por suas dúzias de mulheres, assunto sobre o qual comentam com grande orgulho como eu mesma tive oportunidade de ouvir algumas vezes, pois quando estava no local conversei com alguns dos famosos namoradores de Olinda (homens entre 65 e 90 anos de idade). Um deles me disse: "sou casado a trinta e cinco anos e tenho mais de vinte mulheres. Minha mulher não reclama, não deixo faltar nada prá ela". A moradora de Olinda também comentou: "Aqui ainda é uma cidade pequena, os homens tem muitas mulheres e elas sabem."

[81]Isto permite compreender a popularidade do significado adquirido pelo "casamento na roça", representado em todas as muitas festas juninas que acontecem em Pernambuco, e no qual a temática é o casamento obrigatório da filha do coronel, uma vez que a noiva perdeu sua virgindade.

[82]Em "Feminino, masculino e formas de poder: o código de honra em uma vila portoalegrense", Claudia L.W.FONSECA (1988) discute algumas distinções entre os códigos de honra masculinos e femininos, as

modo como afeta o masculino, e para manter sua honra, que é a própria honra familiar, o homem deve garantir a fidelidade de sua mulher. Mas como a mulher não é de fato uma extensão do homem, como ela é dotada de vontade própria, o homem precisa manter sob controle os limites da "mulher que é sua", e é aí que a noção de proteção confunde-se com a noção de controle e vigilância. Também é aí, no espaço da moral sexual, que a "sacanagem"[83] e a violência tornam-se "autorizáveis".

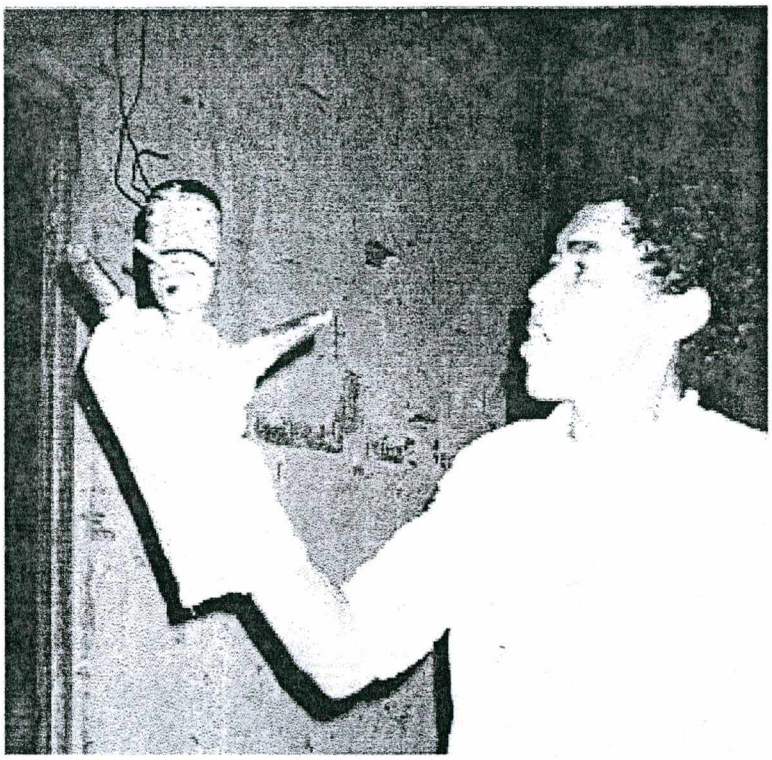
O controle que o homem exerce sobre a mulher difere em função dos meios disponíveis para fazê-lo, que são proporcionais, entre outros aspectos, ao status ou poder do homem em questão. O mamulengo é bastante elucidativo a esse respeito; um personagem poderoso como Seu Manoel precisa garantir seus domínios, e para tanto dispõe de outros homens. Simão é seu capataz, responsável imediato pela segurança dos bens do patrão, o que fica claro no momento de sua contratação, como mostra a cena:

> Dengoso _ Aí Seu Manoel tava procurando alguém que queria trabalhá, né? Saia assim perguntando à multidão. Aí vinha Simão, né? Se apresentava na "torda", aí:
> Voz de S.Manoel _ Boa Noite!
> Voz de Simão _ Boa Noite!
> Voz de S Manoel _ Você tá desempregado?
> Voz de Simão _ Eu? Tô!
> Voz de S. Manoel _ Qué trabalhá?
> Voz de Simão _ Quero.
> Voz de S. Manoel _ Então a partir de agora, a partir desse momento, você já tá empregado.
> Voz de Simão _ Sim, senhor mestre, sim, senhor meu patrão, sim senhor!
> Voz de S. Manoel _ Tem uma coisa também, você já sabe, já vô explica aqui, essas terra aqui é tudo minha, minha casa é uma mansão, vou entregá minhas filha à você, vai sê responsável pelas minha filha e minha esposa. Ôh, Andreza! (*Chama a mulher*)
> Voz de Andreza _ O que é Manoel?
> Voz de Manoel _ Ói, vem cá, venha cá! Ói, aqui é... é o empregado da casa. Vô deixa você entregue a ele, e as menina também, viu? Tem que obedece ele. O que ele quisé vocês pode fazê.
> Voz de Simão _ Pode ir "simbora", Seu Manoel, pode ir "simbora"! Aqui não vai haver nada!

---

quais apresentam aspectos de similaridade em relação ao modo como estas distinções se estabelecem em uma localidade como Chão de Estrelas, no Nordeste do país.

[83]Sacanagem pode ser interpretada como uma atitude reprovável, injusta, vulgarisadora, maldosa, mentirosa. "Que sacanagem!", expressão muitas vezes acompanhada de riso.



Seu Manoel.



Seu Manoel e Simão

O poder de Seu Manoel é incontestável. Ele é o dono das terras[84], o dono da mansão, o dono das mulheres, o mestre, patrão e senhor de seus empregados. Para contratar Simão ele não precisa de documentos, sua palavra é lei. Simão é o empregado da casa, mas na condição de representante de Seu Manoel, Andreza, a mulher do patrão, fica submetida ao empregado da casa. Isso porque ela é uma das "posses" de Seu Manoel, e portanto responsabilidade de Simão. Andreza não contesta, ela conhece a extensão dos domínios de seu marido e senhor[85], tudo pertence a Seu Manoel, não existem outros parâmetros a não ser aquele do poderoso que se impõe. A violência a que está sendo submetida reveste-se de normalidade. Em se tratando da mulher de Benedito, para Andreza as coisas são um pouco diferentes:

> Dengoso _ Aí Benedito mandô pará o forró, aí (*disse*):
> Voz de Benedito _ Ôh Andreza! Andreza vem cá!
> Voz de Andreza _ Péra aí, Benedito, que eu já vô!
> Voz de Benedito _ Venha cá logo sua "coxa véia", você tá pensando o quê Andreza?!
> Voz de Andreza _ Deixa de "ingnorânça" Benedito!
> Voz de Benedito _ Pois venha logo sua triste! Você quer vir ou quer que eu vá buscá Andreza?
> Voz de Andreza _ Eu já vô! Já vô! Eu já vô Benedito! (*Som dos passos de Andreza chegando na torda. Risos dos participantes*). Quê é? O que é que tu quéz?
> Voz de Benedito _ Eu mandei te chamá, veja esse multidão de gente aí, querendo vê você dançá e você demorando!
> Voz de Andreza _ Mas se acalma, meu filho! Não é assim não! Eu tenho que dá banho nas criança, tenho que dá o mamá deles, você deixa disso! Não é assim não!
> Voz de Benedito _ Mas Andreza, eu mandei lhe chamá é prá você vim! Tá pensando o quê Andreza! (*Bate em Andreza*)
> Dengoso comenta _ Dando-lhe a mão na cara (*de Andreza*).
> Voz de Andreza _ Ah, deixa de "ingnorânça"Benedito!
> Voz de Benedito _ Oh minha fia, me dê um beijo, me dê! (*Som de beijos*) Você parece que chupô "confeito géli" que a ponta da sua lingua tá é friinha! Toca aí diretor (*para o músico*) prá eu dançá com Andreza!

---

[84]Não é de se estranhar que Seu Manoel seja um *homem muito honrado*, considerando a própria noção de honra, do latim honos, que designava a divindade representativa da coragem na guerra, e por consequência, a concessão de terras com a vitória. (PITT-RIVERS.1992:17)

[85]A condição de ser mulher de um personagem poderoso reveste-se igualmente de privilégios, para cuja manutenção, como menciona Roberto DA MATTA (1983), a mulher pode orgulhosamente invocar o nome do marido "ao qual pertence": "Você sabe com quem está falando?" Ou seja, "sou mulher de alguém muito importante".

Apesar de ser o personagem principal do mamulengo e de possuir o título de Professor, Benedito não é patrão, não é poderoso, de seus interesses ele cuida pessoalmente, e mulher sua obedece é na base do tapa. Andreza reclama, apanha, beija e dança. Nesta cena, tanto quanto na anterior, Andreza está submetida à violência do marido.

O que se representa, projetando a vida social, é uma experiência característica de muitos casais, ou seja, a relação entre sexualidade e violência[86]. Isto também acontece em Chão de Estrelas, e provavelmente algumas mulheres submetem-se passivamente à agressividade dos homens, como Andreza. No entanto, são também várias as situações nas quais as moradoras locais não agem desta forma, como podemos perceber no seguinte parágrafo:

> Aí, eles gostam de apresenta, sabe? Aí, eu gosto de trabalha com os menino (*crianças*) assim, curioso. Tem menino aqui que vê o barulho, discutindo a mulher com o marido, né? Aí pronto! Tem menino aqui que fica curioso (*diz*): _ Hi, que pau medonho! _ Sei o que e lá vai coisa e tal (*expressão indicando muitos outros comentários feitos pelas crianças*), aí (*menino diz*) : _ Dengoso, deixa eu apresenta aquele barulho que teve ali?
> Sabe? Aí pronto! Uma menina pega a boneca, e outra pega o boneco, aí começa aquela esculhambação (*bagunça*)! E lá vai as tapa! E a filha (*imita voz da menina*): _ Ai mãe! Chegue prá lá mãe! Oh, mãe! Deixe o pai! (*gritos agudos. Risos dos participantes*)
> (*Comenta*) Pronto! Sabe? Aí eles apresenta tudinho, o pessoal fica naquela vibração, sabe? Aí falamo o nome da mulher, dos filho, e do marido, "sabecumé"?
> Aí o cara fala grosso quando... a mulher pega uma faca e vai prá cima dele, ela voa em cima, o menino 'avoa' e se agarra (*voz do filho*): _ Oh, pai! Deixe mãe!
> Lá vai, coisa e tal (*demonstra com bonecos, barulho de briga, risos*). (Dengoso)

Nesta situação _ gritos, tapas, a mulher pega uma faca e ataca o homem _ é difícel identificar a origem da violência, mas é possível supôr que a mulher se defende como pode, e talvez até mesmo tenha sido ela a iniciar a agressão. O que acontece, neste caso, com o prestígio e a honra de um homem que não consegue manter sua mulher sob controle? O que acontece quando ela não se submete passivamente a violência masculina? E principalmente, porque isso acontece?

---

[86]Sobre esta questão ver : GREGORI, 1989:163-175.

Entre outras razões, talvez porque para sobreviver em Chão de Estrelas, todas as pessoas, homens, mulheres e crianças, tem que aprender a se defender, no mais amplo sentido da palavra. Estas questões talvez possam ser melhor entendidas se considerarmos que elas inserem-se no campo de uma estética da miséria, a qual será abordada na continuidade deste capítulo.

Na comunidade, como acontece na maioria dos lugares em todo o mundo, os códigos de honra atribuem aos valores sociais um molde prioritáriamente masculino, e são eles que regulam as interações estabelecidas entre as pessoas. Mas estes códigos foram históricamente definidos a partir de grupos masculinos sócio-economicamente privilegiados. Na medida em que a aquisição das condições ou qualidades que atribuem prestígio a um homem tornam-se inacessíveis, simultâneamente afasta-se dele a possibilidade de posicionar-se socialmente como um homem honrado. Um homem que não consegue sustentar sua família, como é o caso de muitos moradores de Chão de Estrelas, perde prestígio. Ele não pode manter a esposa sob controle, cuidando da casa e dos filhos, onde "é o lugar da mulher". Ele perde prestígio porque ela trabalha fora, "denunciando aos olhos públicos" seu fracasso como "provedor do lar", por isso também ele se embebeda, e perde mais um pouco de prestígio, ou seja, ele torna-se um homem desonrado.

A honra, ou a falta dela, diz respeito ao prestígio e a autoridade que a pessoa adquire, ou deixa de adquirir, através de suas realizações, e também ao reconhecimento (do prestígio, da autoridade) que os outros lhe atribuem ou não. Um homem que vive em Chão de Estrelas, por exemplo, é aparentemente privilegiado como membro de uma sociedade regida por valores e normas masculinas, mas uma vez que não existe a sociedade dos homens, e sim sociedades ou grupos de pessoas vivendo em circunstâncias desiguais, este homem que é um "brasileiro pobre" e vive na periferia da cidade encontra-se destituido de privilégios. Nas palavras de PITT RIVERS (1992:21-23) "a honra está intimamente ligada à realidade do poder, seja ele político, militar ou econômico". Ela é sempre "influenciada pela riqueza e pelas posses, sejam quais forem as qualificações alegadas pelos homens da igreja". A honra, o prestígio, a virtude, a retidão moral, a decência, emergem então como privilégios, e estão colocadas à disposição dos homens poderosos[87], daqueles que falam a

---

[87]Aqui ROBERTO DA MATTA (1983:181) novamente contribui de forma relevante: "A superpessoa no Brasil tende a entrar num plano que já chamei de *Nirvana Social,* uma área onde ela fica acima e além das

verdade, porque sua palavra é lei, daqueles que cumprem suas promessas, porque está ao seu alcance fazer o que dizem, os que pagam suas dívidas, porque possuem capital disponível, e se eles dizem que não devem, suas condutas estão fora de questão, porque "não pisam em falso nem andam por caminhos tortuosos", tudo ao seu redor está limpo e sob controle.

Os homens que vivem em Chão de Estrelas não possuem este tipo de poder, e os valores socialmente predominantes sofrem uma refração ao refletirem-se sobre os acontecimentos vivenciados. Ninguém discorda quanto ao fato do homem ser o "patrão", responsável por sua mulher e filhos, e isto pode ser o seu fardo, quando lhe é vetado pelo contexto sócio-econômico do qual faz parte, assumir efetivamente a posição de "patrão ou homem da casa". As mulheres, por sua vez, não confrontam "seus homens", por exemplo, em termos de igualdade no que diz respeito à prática sexual extra conjugal. O consenso ainda gira em torno da idéia de que "homem que tem muitas mulheres é macho" e "mulher que dá prá todo mundo é puta"[88]. A briga de um casal repercute de modo distinto dentro da comunidade, se o marido bate na mulher porque "ela o traiu", ou se ele a agride "sem razão". O confronto acontece na medida em que o homem extrapola o "seu direito", quando por exemplo, "não desempenha o seu papel e vem dá uma de macho dentro de casa", como disse esta moradora. As agressões também acontecem em função da constante atmosfera de tensão, por causa da falta de recursos para a satisfação das necessidades básicas de sobrevivência.

Um aspecto relevante para a valorização das mulheres em Chão de Estrelas diz respeito à descoberta de novas possibilidades de atuação na vida comunitária. Algumas moradoras, diante da necessidade de resolver problemas imediatos que estavam afetando o funcionamento de sua casa (fornecimento de água, luz, etc), emergiram como líderes comunitárias, passando a representar outras famílias com as mesmas dificuldades. Diversas

---

acusações, passando a ser o que nós gostamos de chamas de 'nosso patrimônio'ou, melhor ainda, 'patrimônio brasileiro ou nacional'. Aqui estamos no plano quotidiano e familiar das pessoas cujos pedidos não podem ser recusados, cuja obra não pode ser atacada, cujo rosto não pode ser desconhecido, cuja projeção (e a expressão é significativa, como já notou Leedes, 1965) é avassaladora e cujo prestígio (eis outra palavra básica no nosso vocabulário político) não deve ser subestimado. E não é preciso acrescentar que são essas pessoas _ ou entidades _ que aglutinam em torno de si vastas clientelas e veiculam articuladamente as posições ideológicas".

mulheres encontraram uma posição socialmente respeitada atuando como curandeiras (remédios à base de plantas medicinais), rezadeiras (benzedeiras), agentes de saúde. Mas principalmente, elas descobriram que podiam atuar juntas, como fizeram na construção da Escola Comunitária, lutando pela educação de seus filhos, carregando barro para aterrar o local onde a escola seria construida.

Elas também perceberam a atuação dos grupos masculinos e femininos como diferentes em suas qualidades, particularmente quanto à maior propensão para a violência no conflito entre homens. Passaram a atuar estratégicamente para protegerem "seus homens"[89], substituindo o grupo masculino pelo grupo "das donas de casa" nos casos em que o confronto representava uma ameaça de violência e prisão caso os homens tomassem a dianteira. A organização das mulheres, desta forma, significou um avanço em termos de relacionamento social, porque elas se perceberam como capazes de transformar sua realidade, enquanto os homens passaram a respeitar a existência de um novo espaço de atuação feminina. Ainda que momentaneamente, os homens e as mulheres deixaram de ser grupos desiguais, reunindo-se em suas diferenças, como um grupo de seres humanos iguais, em busca de soluções alternativas para as dificuldades e injustiças a que estão igualmente sujeitos.

3.5. ESTÉTICA DA MISÉRIA : FANTASMA DA FOME E DA VIOLÊNCIA.

A característica mais óbvia da miséria é provavelmente a fome, da qual decorre o enfraquecimento corporal, a doença e a morte. Em lugares nos quais as pessoas não possuem segurança ou condições para garantir continuamente a satisfação de suas

[88]O panorama mais amplo de uma sociedade patriarcal na qual vigora uma moral livre ou libertina para os homens, e uma moral extremamente severa para as mulheres, pode ser apreendido em Gilberto FREIRE (1985, 1995) e Mário SETTE (1981).

[89]Exemplo desta atuação ocorreu quando houve tentativa de demolição da ponte comunitária, por parte do antigo proprietário da ponte que cobrava pedágio pela travessia. As mulheres ficaram responsáveis pelo

necessidades alimentares a fome instala-se para além dos momentos de privação de comida, passando a constituir uma ameaça constante. A mesa farta de hoje ajuda a esquecer o tormento de ontem, mas não elimina a expectativa da falta, o medo da fome possível, a incerteza sobre o que comer amanhã.

Em Chão de Estrelas muitos passam fome, vários dos que tem o que comer hoje provavelmente não terão a mesma "sorte" amanhã, todos os dias alguns tem comida na mesa e outros não. A fome ultrapassa o "ronco da barriga", "o choro do menino", o vazio estomacal preenchido pela dor, a tontura, a "fraqueza nas perna". Mais do que uma realidade que se traduz pela ausência do alimento, torna-se uma presença que ultrapassa a sensação corporal de carência alimentar, persiste ainda que o estômago esteja momentaneamente cheio. Ela vira um fantasma, que não é o espectro de um morto, apenas um sentimento difuso da própria morte, como uma presença no ar, rondando os corpos já marcados.

A continuidade da miséria e da fome na vida de uma comunidade acarreta uma série de consequências, introduz uma atmosfera de tensão no cotidiano comunitário, gera um "sentimento de privação" que se materializa nos "movimentos convulsivos" dos relacionamentos sociais e molda uma *estética da miséria*, formas assumidas pela miséria, presentes nos cenários, nos corpos e nas relações entre as pessoas, constituindo motivos e temas para os acontecimentos das cenas sociais, os quais remetem ao mais amplo significado da violência e da crueldade.

A seguinte cena de teatro que foi representada por moradores de Chão de Estrelas, e relembrada por Dengoso, contém uma determinada compreensão da experiência miséria, da fome e da violência que as acompanha:

> A gente fez uma peça de teatro uma vez, falando na *Jornada sobre a Fome*[90]. A gente fazia as casa (*cenário*) de aquela... caixa de geladeira, papelão, fazia o jeito da casa, o corte, se tem

---

contato direto com este senhor e seus empregados, enquanto os homens faziam a vigilância e manutenção da ponte.

[90]Show em benefício do "Movimento de Ação Contra a Fome e a Miséria e Pela Vida", promovido pela CBCA, Casa de Passagem, Movimento Cultural Desperta Povo, e também com o auxílio de grupos das diversas localidades onde o show aconteceu, em Recife e Olinda. Vários artistas participaram do evento; um dos programas (23/10/93, local: CECON-CAETÉS III) anunciava Mara, Marcianas, Palhaços, Mágico,

uma porta mesmo... aí a gente botô um aleijado, as menina de mendigo _ é tudo menina de colégio, sabe? (*estudantes*) _ aí, umas de mendigo, umas apresentavam barona (*referindo-se ao feminino de barão*), umas mendigo mesmo, tudo sujo, tudo rasgado, tinha umas que elas botava uma barriga de pano. Saia tudo caindo que não podia nem andá de fome, na 'Jornada Contra a Fome', Aí eu sei que a gente apresentô, que os menino quando ia pedi... tinha os barão, né? A gente organizô uma mesa bem bacana, aí escolhe uns prá apresentá (*representar o papel*) só os barões, aí a gente prepara uma bebida daquelas bebida cara, com KiSuco, esses negócio, é bebida diferente. Aí veste uma menina bem bacanazinha, bem engraçada, prá sê a garçonete, né? Servi, né? Servi bebida, o que eles pedir, tem aquelas... as fruta que a gente comprô, fruta de plástico, prá fazê decoração. Aí eles só bebia com fruta, aquela mesa cheia de fruta, só bebida cara, de paletó, gravata, sabe cumé? Relógio, pulseira, tudo isso, cheio de direito, tem uns que era charuto, era! Tudo metido a barão! O pessoal chegava, os mendigo, eles davam as costas, aí ficavam mesmo assim (*mímica com face,esfomeados*), os mendigo, e eles (*barões*) lá, comendo sua maçã, esse negócio , tinha outras coisa, faca, garfo na mesa, né? E os menino que já tavam com uma fome, quando termina ali que : _ Quanto é a conta?_ Aí cada um (*dos barões*) tirava o dinheiro prá pagar, aí os menino sai tudo assim, prá pedir um trocado, fazia assim óh! Aí, depois chegava o dono do restaurante com a comida, o que sobrou né?, aí eles (*mendigos*) ficava tudo contente, todo mundo pensava que aquele dono do restaurante ia pegá aquilo ali que sobrou e dá prá eles, né? Aí ele pegava aqui óh, mandava despejá dentro da...coisa do lixo. Era um tonel daqueles de lixo, daqueles feio, sabe? Aí a mulhé grávida, mesmo assim, não podia nem andá com fome, quando ele (*dono do restaurante*) vem com a bandeja assim pro lado dela, pensando que ele ia entregá prá ela, despejô dentro do lixo! Pronto! Aí caiu o pessoal tudinho em cima assim óh! (*disputando a comida no tonel de lixo*) _ Caía dentro da lata de lixo, os menino pequeno, a gente segurava assim pela calçãozinho assim, ficavam com as cabeça dentro da coisa de lixo, tudinho... o pessoal passando fome.(Dengoso)

O cômico está amplamente associado à exposição do ridículo em certas situações, e para tanto muitas vezes utiliza-se de um recurso infalível: o exagero na distância de status que separa os personagens. Isto acontece na cena acima descrita; os personagens desfavorecidos são muito pobres e famintos, os personagens privilegiados são muito ricos, de paletó e gravata, relógio, pulseira, charuto, "tudo isso", incluindo título de nobreza, são os barões, e obviamente dispõem de uma mesa muito farta. Os pobres e mendigos representam personagens sociais bastante comuns na comunidade, os barões, por outro lado, representam uma interpretação de personagens ricos e poderosos, que não residem em lugares como Chão de Estrelas, mas são bastante conhecidos.

Pagode, Teatro; outro programa (13/11/93, local: Escola São Judas Tadeu) incluiu: Edy Anselma, Misterdenis, Palhaço Mirim, Mágico, Grupo de Pagode, Teatro, Grupo Darue, Capoeira de Angola, Caboclinho, Tempos Cia de Dança. Para participar as pessoas deveriam levar 1kg de alimento não perecível.

Não existe diálogo entre os dois tipos de personagens, os barões são limpos, bem vestidos e cheios de dinheiro, os mendigos são imundos e miseráveis, ocupam espaços separados, o primeiro grupo de costas para o segundo. "Os barões" banqueteiam-se e ignoram os mendigos que a tudo presenciam através da parede de vidro. A interação entre eles é representativa de uma situação que, embora apresentada comicamente, expõe a violência dos fatos sociais, a tortura contida não apenas na fome, mas no faminto que testemunha a fartura, o exagero, o luxo dos ricos, e que até para ficar com as sobras precisa disputá-las com os outros mendigos num depósito de lixo.

Na cena seguinte, representada pelos moradores locais na mesma ocasião, o mendigo estabelece um diálogo com o dono da casa:

> Dengoso _ Tinha um aleijado que tinha um pão, que a gente mandava fazê um pão desse tamanho (*tipo de pão chamado bisnaga*), aí fazia ele grossão. Aí deixava o pão ficá bem seco, duro mesmo, aí quando ele (*mendigo*) batia na casa do aleijado (*Bate palmas, chama*):
> Voz do Mendigo _ Bom dia.
> Voz do Aleijado _ Que é? Não tem ninguém aqui não!
> Voz do Mendigo _ Olhe, me arrume aí um pedacinho de pão.
> Voz do Aleijado _ Tem não! Vá trabalhá, ou roubá por aí!
> Voz do Mendigo _ Faça isso não, tô com minha mãe passando fome, minha mãe tá grávida!
> Voz do Aleijado _ E eu devo rapaz?! E eu fiz filho na tua mãe?
> Dengoso comenta _ O aleijado cheio de direito! Aí ficava insistindo, batendo, batendo, batendo palma, aí quando lá vem o aleijado invocado, aí (*diz*) _ O que é? Já disse que não tem rapaz!
> Aí ele (*mendigo*) _ Mas não faça isso não! Qualqué coisa serve!
> E ele (*aleijado*) _ Então aguarde aí que eu vô vê se tem.
> Quando ele vinha, vinha com aquele pão desse tamanho! Uma perna só, na muleta, chegava assim (*dizia*) _ Você sabe o que é entrega na mão?
> E dava com o pão no nêgo que sacudia, que batia na parede lá e voltava. O pão tava tão seco que ficava os farelinho no chão, e ele... pegando e comendo, a mulhé grávida caía, ficava que não podia nem se levantá, comendo farelo do pão... e a turma (*público*) filmando e batendo foto, e... muito bacana.

O dono da casa, representado como um aleijado, é um personagem economicamente privilegiado em relação ao mendigo, possue casa e comida e é "cheio de direito". A violência que se retrata, neste caso, novamente não é apenas a da fome, mas da agressão verbal e corporal a que são submetidos aqueles que pedem comida, "perturbando a ordem e a tranquilidade alheia com suas necessidades pessoais".

As cenas representadas fazem emergir a violência de uma sociedade que gera a privação de alguns enquanto garante os privilégios e extravagâncias de outros. Sob a ótica destes atores sociais que convivem, eles mesmos, com a miséria e a fome, o que o teatro expressa é verossímel em relação a realidade, eles encenam formas de violência que integram suas experiências de vida.

A caracterização dos personagens sociais, moradores de Chão de Estrelas, no que diz respeito ao seu poder aquisitivo, refletindo-se no seu consumo alimentar, delineia-se através da fala desta funcionária (caixa) do maior supermercado existente na localidade:

> Funcionária do supermercado_ As pessoas aqui compra mais diariamente. Ou então prá semana, faz uma compra, compra uma cesta básica. As pessoas que mora aqui são muito pobre, o máximo é uma semana.
> Pesquisadora _ O que é a cesta básica?
> Funcionária do supermercado _ O básico, o básico é falá do básico mesmo, que é o arroz, o feijão, o macarrão, a farinha, o café, básico mesmo.

A maioria das pessoas residentes na comunidade sobrevive de biscates, o trabalho é irregular, a compra de alimentos também. Nestas circunstâncias, o apoio familiar vem a ser decisivo para amenizar o problema da fome, e a fonte da provisão de alimentos torna-se, por assim dizer, cíclica. É o que explica o morador de um dos barracos às margens do canal:

> A gente se ajuda para viver (*a família*). Aqui todo mundo vive de bico, fazendo o que dá. Às vezes um não tem trabalho e vai prá casa do outro, vai todo mundo, almoça, toma café, tudo junto, só vai prá casa prá dormir. (...) Teve uma enchente na outra semana (*havia marcas da água nas paredes*), aí, aqui nesse rio é sujo mas dá muito muçú, parece uma cobra, sabe? O pessoal diz que não come, sabe? Quando encheu tinha muçú na rua, dentro das casa, e o pessoal pegando muçú prá comê.

Alguns moradores locais encontraram uma alternativa para superar a fome assumindo a coleta de lixo como um trabalho regular. Os catadores de lixo não recolhem lixo para vender, embora isso também possa ocorrer; eles vão diariamente ao depósito de lixo em busca de alimento.

A comida que vem do lixo alivia a fome, mas está longe de constituir uma solução para as questões constituintes de uma estética da miséria. Estas pessoas, em número cada vez maior, adotam o lixo como um espaço de trabalho, elas passam várias horas, todos os dias, rodeadas de lixo, absorvendo odores de materiais apodrecidos, e inadvertidamente incorporando um cenário feito de restos, como parte fundamental de suas vidas, do qual de fato, extraem as condições de sua sobrevivência; o lixo, literalmente passa a integrar suas existências.

O cenário é feito de montes de lixo, os urubus desviam-se das pessoas mas disputam sobras entre si, os personagens tem idades diversas mas seus movimentos parecem adquirir um ritmo semelhante, não há pressa na execução de suas tarefas, e todos são hábeis em tirar o melhor proveito de suas atividades. No fundo alguns caminhões despejam novos montes de lixo, em primeiro plano, a repórter entrevista os catadores de lixo, para o filme "O Pão nosso de Cada Dia" produzido pela TV VIVA (Olinda):

Repórter _ Como é que é a sua vida normalmente?
Rapaz _ É essa aqui, nessa mesma! É o prato que come, ói aí, tudinho, é carne seca, tudinho aqui. (Tom de jocosidade, em sutil cumplicidade com os outros jovens catadores de lixo)
Repórter _ E você (dirigindo-se a outro rapaz) cata lixo prá comer também?
Rapaz _ É... Sardinha... (risos dos outros catadores)
Repórter _ O que que vem aqui normalmente que vocês comem?
Rapaz _ Vem pão, vem galinha, vem feijão, vem o rango, vem o rango! (Risos entre os entrevistados) Eles adora! O rango tá aí, pão e galinha.
Repórter _ Como é que é a vida da senhora aqui?
Senhora _ É catá lixo prá dá de comê a seis filho.
Repórter _ A quantos anos a senhora trabalha nisso?
Senhora _ A uns oito anos. A uns oito anos que eu trabalho no lixo, mas graças a Deus nunca peguei uma doença. Também não vivo pegando comida podre daí. O que dé prá comê a gente come, o que não dé também não vô comê, né?

Onde a estética prevalescente é a da miséria sobrevoa o fantasma da fome e da violência, os movimentos são convulsivos e as formas distorcidas pela dor, uma dor tão difusa que já não pode ser localizada em que parte de quantos corpos, de quais pessoas, ela se sente.

A miséria mata pela dor da fome, e mata quase sem razão, num ato de desespero como este que foi contado, sem grande emoção, por duas moradoras locais enquanto

caminhávamos através de alguns becos, quando uma delas identificou o local onde o fato havia ocorrido e disse: _"Ali naquele barraco o homem matou o outro, foi na outra semana, brigaro por duas batata, ele matou o outro homem." A outra mulher confirmou: _ " Por causa de duas batata, foi."

3.6. DIFERENÇA E RISO

Pessoas e grupos reconhecem semelhanças e diferenças entre seus aspectos corporais, suas práticas habituais e seus campos de representação simbólicos. As fronteiras que delimitam os grupos sociais, simultaneamente identificando-os e tornando-os distintos entre si, integram características e experiências diversas, que podem representar contradições, oposições.

As sociedades humanas tendem a perpetuar as relações sociais que lhes são próprias garantindo a manutenção da homogeneidade grupal, utilizam-se de sistemas de idéias, convicções, crenças e práticas aparentemente consistentes, altamente resistentes e cegas à crítica e à mudança. Desenvolvem noções de honra, moral, prestígio, status social, etc, as quais estão intimamente associadas a interesses econômicos e são forjadas para garantir a manutenção de um determinado poder. Também repelem as idéias, convicções, crenças e práticas que não lhes interessam, criando o espaço do preconceito, da discriminação, da censura e da punição, constituem poderosos substratos para o surgimento de sistemas de negação ou anulação da diferença.

Os elementos centrais destes sistemas talvez sejam sentimentos e atitudes muito antigas e enraizadas, de medo ou aversão pelo estrangeiro, diferente, "outro". Ambos, o medo e a aversão levam a uma evitação, misturada com uma certa dose de curiosidade e até mesmo fascínio pelo estrangeiro. A aversão[91] pela aproximação desse "outro" propicia o

---

[91] A formação dessas atitudes negativas em relação ao estrangeiro parece relacionar-se ao sentimento de

surgimento de idéias e crenças que incorporam-se nos costumes, nos comportamentos habituais, justificando o afastamento.

Para lidar com "a diferença" o ser humano tem continuamente recorrido à violência. Ao escrever sobre as migrações, conquistas e colonizações na história da humanidade, Herbert WENDT (1962:8) considerou que "crânios esfacelados e fêmures quebrados, encontrados em camadas terceárias na África do Sul" " demonstraram que há já quinhentos mil anos o encontro entre diferentes sociedades e culturas caracterizou-se pelo combate e o extermínio, e que assim também aconteceu em épocas posteriores.

Uma maneira peculiar como o ser humano lida com a diferença é através do riso. Situações engraçadas geralmente envolvem oposição, entre dominadores e dominados, ricos e pobres, homens e mulheres, etc. O que é considerado cômico em relação a estas oposições, ao modo como se estabelecem, varia de acordo com as culturas e sociedades. As formas e conteúdos simbólicos que provocam o riso distinguem-se particularmente quando os que são "iguais entre si" riem de alguns dos membros do grupo e de certa maneira de si mesmos, ou quando riem do que é diferente, "externo" ao grupo. Ambas as práticas possuem raízes remotas no comportamento humano e originam certos tipos de diversão.

Vários povos conquistadores, exploradores e colonizadores, desde tempos longínquos, ridicularizaram seus prisioneiros e escravos, aqueles que "eram diferentes", muitos dos quais destinaram-se a desempenhar exclusivamente o papel de provocar o riso[92]. Nas diferentes sociedades e épocas o riso compartilhado localizou-se em contextos rituais, sendo que, entre os membros de um mesmo grupo, a ridicularização frequentemente constituiu-se em instrumento para a reafirmação de uma norma, uma lei, ordem ou padrão de conduta, e também para diversão associada à cura.

---

estranheza proveniente da percepção da diferença corporal, étnica, dos padrões de hábitos cotidianos, e diversos outros fatores culturais.

[92]Por exemplo, em 2300 A.C. o caçador Harchuf, que também era governador e cobrador de impostos da zona sul do império, entregou ao faraó do Egito Fiope III "o objeto que conseguira apanhar, depois de tanta labuta, e mandara à Capital, media quatro pés e meio de altura, bem esticado; parecia-se com uma criança assustada e era membro da tribo dos bambuti, do povo de pigmeus Aca". Isto aconteceu quando os egípcios dispensaram a interferência de traficantes de escravos e foram eles mesmos em busca dos negros para o trabalho, das mulheres negras para os haréns e prostíbulos, e daqueles "anões divertidos que alegravam as mansões e palácios"(WENDT,1962:54-55). Os Astecas mantinham bandos de palhaços miseráveis, em determinadas épocas na Europa muitos reis e rainhas tiveram seus bôbos da corte _ alguns dos quais eram contratados (STAVEACRE,1987:10-14).

Rindo do "outro" e de si mesmo, segundo Jean DUVIGNAUD (1985) o grupo demarca uma norma, mantém a homogeneidade grupal, e também momentaneamente agride e inverte a ordem do mundo e suas hierarquias. Na abordagem de Victor TURNER (1974a) a ridicularização e o riso podem ser vistos integrando determinadas etapas de processos rituais de elevação ou reversão de status. POWELL E PATON (1988) consideram o humor como um elemento importante para os processos de resistência _ de um grupo em relação a outros grupos _ e controle _ manutenção da ordem _ sociais. Paul RADIN (1956) e Ellen BASSO (1987) buscam esclarecer _ através do personagem mitológico do trickster _ o humor entre os Winnebago e os Kalapalo respectivamente, o modo como compreendem suas realidades, e como percebem a quebra dos padrões[93] de comportamentos socialmente aceitos.

A vida numa sociedade específica é feita de estruturas, hierarquias, papéis, normas, valores, tradições, leis, tabus, etc, e aqueles que não estão familiarizados ou que de alguma forma transgridem a visão de mundo e a prática socialmente legitimada pelo grupo são considerados diferentes, estrangeiros, desadaptados, marginais ou perigosos[94]. De acordo com Powell "um evento, idéia ou expressão cultural anômala, estranha ou desagradável é muitas vezes inicialmente definida como engraçada"[95]. O riso denuncia e estabelece uma certa apreciação da diferença.

A natureza do humor compartilhado pelas pessoas e grupos implica a compreensão dos aspectos importantes da vida social e da cultura que estão sendo ridicularizados. Os moradores de Chão de Estrelas compartilham _ através do mamulengo _ determinadas

---

[93]As pessoas possuem valores sobre como a relação interpessoal pode ocorrer. De acordo com Ellen BASSO (1987:241-243) é a nível da relação pessoal que se define quando a transgressão dos valores e normas é percebida, e é a nível social que seu significado elabora-se e é reconhecido como cômico.

[94]Estas entre outras características tem sido atribuidas ao personagem mitológico do trickster (RADIN,1956; BASSO,1987) Elas também aplicam-se, nas palavras de Victor TURNER (1974:5) às pessoas de passagem, "liminares não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção das leis e da ordem". As mesmas características podem referir-se ainda àqueles personagens designados mágicos, do modo como são descritos por Marcel MAUSS (1974:57-70).

[95]Chris POWELL (1988:87-88) constroe uma estrutura que ordena comportamentos numa gradação onde a percepção das regras rompidas torna-se de insignificante a cada vez mais significativa, de inofensiva a cada vez mais ameaçadora ao indivíduo e à sociedade. Os limites entre estes comportamentos, em sequência gradativa, são tênues.

noções de humor, reconhecem os modos como os personagens se opõem[96], em que circunstâncias, por que motivos, e quais são os significados que suas ações adquirem quando confrontadas com os relacionamentos, situações e temas da vida comunitária.

Os temas que emergem no mamulengo, quando presentes na vida dos moradores de Chão de Estrelas, podem assumir significados tristes, dolorosos, cruéis, etc, completamente contrários ao riso, pois inserem-se na representação de uma "estética da miséria", que materializa-se nos cenários, no cheiro que vem do rio Beberibe, nos corpos, nos movimentos e relacionamentos das pessoas. Os temas que fazem parte das cenas sociais ganham outros significados quando representados no teatro de bonecos. Existe um elemento básico para a construção dos significados que os temas adquirem nas cenas do mamulengo: eles são representados _ numa estética surpreendentemente colorida e dinâmica, característica da manifestação artística[97]_ para tornarem-se cômicos, risíveis.

Os personagens do mamulengo do Professor Benedito representam tipos diversos, desde aqueles que possuem "baixo status", os mais pobres, como muitos moradores locais, até os que são muito ricos e poderosos. Os bonecos são movimentados com muita vivacidade, as ações entre eles são tensas ou cheias de energia, eles se batem e se matam constantemente, muitas vezes por razões aparentemente irrisórias. Os poderes dos personagens são proporcionais a suas posições hierárquicas ou papéis sociais, e o riso pode decorrer de um jogo de inversão desses papéis ou poderes, mas não necessariamente. O reconhecimento do cômico, num sentido mais amplo, relaciona-se à maximização, ao exagero caricatural, ao grotesco, ao satírico, que desmascara a trama da interação entre eles, ridiculariza-os, fazendo emergir os temas e motivos prevalescentes em suas ações, igualando-os em seus defeitos e na miserabilidade dos relacionamentos humanos por eles representados.

---

[96]Nas cenas do mamulengo do Professor Benedito pelo menos três pares de oposições podem ser identificados: entre personagens masculinos mais poderosos e personagens masculinos menos poderosos, entre personagens masculinos e femininos, entre seres humanos e espíritos ou seres sobrenaturais.

[97]A estética do mamulengo define-se a partir dos contornos e qualidades que o caracterizam, desde os aspectos das estruturas materiais _ a "torda", os bonecos, os instrumentos musicais, etc _ e as feições que adquirem quando combinadas através das ações dos personagens, definindo emoções, formas expressivas, e significados cômicos.

A representação da miséria humana, na estética característica do mamulengo, torna risíveis os temas da crueldade, da sexualidade associada à violência, etc. O cômico altera momentaneamente os significados de determinados temas, transgredindo e transformando os próprios sentimentos aos quais esses conteúdos podem estar relacionados na vida social, substituindo o sofrimento, ainda que por um breve período, por uma atmosfera de bem-estar, alegria e festa.

IV . TRAJETÓRIAS DE CRIAÇÃO DO MESTRE E DO MAMULENGO : MOVIMENTOS VISÍVEIS E INVISÍVEIS

A atuação de um mamulengueiro envolve, simultaneamente, o conhecimento dos "segredos" da arte, tipos especiais de treinamento, alto grau de qualificação técnica e competência. A caracterização dos desempenhos do artista elucida aquilo que é característico da própria manifestação artística.

Através do processo de formação de Dengoso (parte 4.1.), particularmente de como veio a tornar-se mamulengueiro, podemos visualisar o panorâma mais amplo no qual o aprendiz passa a "ser dono" do seu próprio brinquedo, a realizar suas próprias brincadeiras, e gradativamente torna-se mestre de novos aprendizes.

A arte do mamulengo baseia-se na manipulação ou animação de bonecos e representa uma linguagem que encontra sua expressão no domínio físico, no espaço, na plasticidade das formas, movimentos e sons, cuja eficácia encontra-se naquilo que a cena teatral pode revelar ao redor e para além de qualquer fala, e especificamente, a representação do mamulengo possue a eficácia de produzir o riso. A consideração dos processos implicados na prática da animação esclarece alguns aspectos característicos do desempenho técnico do mamulengueiro e da construção do mamulengo (parte 4.2.).

A compreensão do teatro de bonecos que o mamulengo representa amplia-se com a identificação de algumas características e processos comuns às artes da improvisação, à performance e ao ritual, entre as quais destaca-se o elemento do jogo, na especificidade da brincadeira (parte 4.3.).

A improvisação é um recurso característico da atuação do mamulengueiro na brincadeira, resulta da reunião da habilidade com a técnica, para focalizar e lidar com o próprio momento da emergência de uma ação e de seu(s) significado(s), no contexto de uma representação em andamento. No decorrer do capítulo (parte 4.4.), através dos parâmetros de uma cena social _ a "viagem de caminhão" _ observaremos como uma representação que brota num momento improvisado também é processualmente construida, "vem a ser", através das combinações dos elementos integrantes das situações,

acontecimentos e ações sendo representadas por um determinado grupo de pessoas, num contexto específico.

Na vida de Dengoso a arte da improvisação transcende o espaço e o tempo das brincadeiras, torna-se uma prática cotidianamente experimentada nas relações que o artista estabelece com os moradores da comunidade. Sua popularidade decorre de sua competência, de sua capacidade para agradar o público, e também de sua atuação nas cenas sociais, em Chão de Estrelas. Gradativamente, na medida em que dá continuidade à(s) prática(s) da(s) brincadeira(s), o reconhecimento comunitário faz emergir o mestre (parte 4.5.).

4.1. MESTRE-APRENDIZ

A continuidade do mamulengo está relacionada à transmissão oral e à prática, de estruturas _ materiais e imaginárias _ e técnicas que têm sido passadas de mestre para aprendiz, através de várias gerações de artistas.

As estruturas são os aspectos de organização ou divisão, inerentes à construção interna da brincadeira, e também externa, em relação ao próprio evento no qual o teatro de bonecos acontece. Os aspectos mais estáveis, que atribuem ordem e permitem a reprodução de um espetáculo de mamulengo, ainda que estejam também sujeitos a adaptações e transformações, através do modo como são utilizados pelos diferentes artistas em determinados contextos e épocas.

O mamulengo movimenta-se a partir de um grande número de fórmulas para a construção do brinquedo, para abrir o espetáculo, para as entradas e saídas dos personagens, sequências de ações, falas, músicas, situações e cenas, conexões entre as cenas, fórmulas para encerrar a apresentação, etc. Cada um de seus elementos resulta de composições de qualidades e características bem definidas. Certas estruturas presentes no mamulengo do Professor Benedito emergem no decorrer desse texto e exemplificam alguns dos muitos "segredos", artefatos ou instrumentos que o mestre pode utilizar para compôr a brincadeira. Através das estruturas e técnicas, interessa-nos particularmente o modo como são tradicionalmente transmitidas, o modo como processa-se a formação do mestre.

A situação fundamental para o treinamento do mamulengueiro é o próprio momento da representação do mamulengo, o qual constitui-se em espaço de aprendizado e aperfeiçoamento contínuo, torna-se o laboratório experimental onde o artista exercita a integração dos "segredos do corpo" ou das técnicas, com os "segredos da brincadeira" ou fórmulas que sustentam a apresentação e a improvisação, na dinâmica da ação para cuja alquimia o público é o ingrediente indispensável.

O treinamento resultante da repetição desse tipo de experiência revela visões ou percepções mais amplas sobre a maneira como o artista pode utilizar o seu corpo e aperfeiçoar seus movimentos para alcançar determinados desempenhos. A segurança e a

maleabilidade adquirida no exercício da representação no/do *momento,* dá acesso a um refinamento perceptivo através do qual gestos, falas, comportamentos e reações podem ser moldados de forma imediata e conveniente em relação a outras pessoas, objetos, espaços e contextos específicos. Tão importante quanto os "segredos" que fazem parte do repertório do mestre é saber como e quando _ em que contexto, situação e momento _ utilizá-los, o que só pode ser aprendido através do exercício da performance.

Dengoso nunca deixou de satisfazer meu interesse em relação aos procedimentos técnicos, estruturas e processos envolvidos na construção de sua arte, ele nunca disse: "isso é segredo", mas frequentemente, confrontado com minhas curiosidades, ele dizia: "porque, assim...", e passava à uma demonstração prática, através da qual eu podia perceber uma série de fatores implicados na compreensão daquele aspecto sobre o qual eu havia perguntado. Minha consideração é que a dimensão da noção de "segredo" compartilhada pelos artistas reside, entre outros aspectos, no fato de que esses "segredos" constituem informações que podem ser faladas, explicadas ou escritas, mas o conhecimento intelectual está longe de traduzir a compreensão contida neste tipo de saber, que só pode ser atingida pela prática. São geralmente mencionados como pequenas dicas que podem até mesmo passar desapercebidas para o não praticante da arte, além disso, o mestre muitas vezes não sabe verbalizar o significado desses "segredos", mas sabe como mostrar o caminho para que sejam desvendados. Os "segredos" que integram a arte do mestre são de certa forma trocados com o aprendiz, na medida em que ele participa e auxilia na representação do mamulengo, enquanto simultaneamente aprende como fazer a brincadeira.

Históricamente o mamulengo pernambucano tem sido uma arte prioritariamente masculina, pode ser transmitido de pai para filho, mas não necessáriamente, pois em muitos casos o aprendiz não é um membro da família do mestre. Os aprendizes são meninos, adolescentes ou jovens que possuem inicialmente uma característica em comum: eles gostam de brincar, sentem-se encantados, atraidos para participar das brincadeiras. Por isso muitos mamulengueiros conhecem e praticam várias dessas artes populares, mesmo tendo se especializado em apenas um, dois ou três brinquedos diferentes. Ou seja, a formação do mestre mamulengueiro muitas vezes insere-se num processo mais amplo que é a formação do mestre de brincadeiras.

Esse é o caso de mestre Dengoso, mamulengueiro, cirandeiro, coquista, velho de pastoril, animador do acorda povo, do bumba-meu-boi, do morto-carregando-o-vivo, etc.

Sua formação começou muito cedo, no próprio ambiente familiar. As lembranças dessa trajetória, que emergiam durante nossas conversas, podem elucidar melhor os processos nela envolvidos:

> Outro dia eu vi um banco, que eu ri tanto... quando papai era vivo que brincô (*com esse tipo de banco*). Um banco desse redondo, agora ele tem que nem um torno aqui (*em baixo do assento do banco*) sabe? Pega uma lata de leite com aquela... bucha de limpá carro, aí eles bóta, molha ela com óleo e coloca aqui, o tamborete em baixo (*do banco*). Aí tem uma parte que ele (*o pai*) canta assim:
> Acendi o meu motor, na casa de Zé Vicente, (*Bis*)
> Eu botei luz em todas casa, mas só faltou foi no tenente.
> Fogo nele, quero vê rodá! Fogo nele quero vê rodá! (*Bis*)
> Ele roda (*sentado do banco*), sabe? Muito bacana! Ele botava uma bucha dentro da lata, com aquele fogo, ele botava aquele fogo acesso, aí ficava quente aqui (*no assento do banco*), sabe? (*Ri*). Aí: (*canta*) _ Fogo nele! Fogo nele! Aí, fogo nele! _ aí o Mateus ficava arrodeando com aquelas bexiga (pequenos sacos com água) na mão, aí (*canta*) _ Fogo nele, quero vê rodá! Fogo nele, quero vê rodá! _ Aí danava (*jogova*) bexiga nas costa, (*canta*) _ Fogo nele!
> Fogo aqui no chão, aí fica aquela quenturinha, né? (*ri*)
> Papai era Severino João, um artista também, fazia muito Mestre Sardanha, era... Seu Manoel, e... Mané Chorão (*personagens de determinados tipos de brincadeira*). Uma coisa que eu gostava muito de brincá é Mané Chorão, sabe?, porque... assim (*canta*):
> Mané Chorão, não chore não!
> Mané Chorão, não chore mais! (*Bis*)
> Aí ele faz (*som de choro*): Ãh!Ãh!Ãh!
> Aí o Mateus chega "danado da bexiga" (*irritado*) _O que foi capitão?
> Voz do Capitão _ Roubaram...
> Voz do Mateus _ Roubaram o quê?
> Aí ele (*capitão*) _ Foi o lenço de minha mãe... Foi Bastião!
> Aí (*voz de Mateus*): _ Foi Bastião da onde? _ Aí danava bexiga nas costa dele.
> Voz do Mateus _ Tu dá Bastião?
> Voz do Bastião _ Dô!
> Voz do Mateus _ Então diabo é quem chora mais!
> (*canta*) Mané Chorão, não chore não!
> Mané Chorão, não chore mais!
> Aí ele (capitão chora novamente): Ãh! Ãh! Ãh!
> Faz aí quem quisé, né? Improvisando, sabe? Dizendo assim (*estrutura do diálogo*): _ É fulano. _ Fulano da onde? _ Tu dá, fulano? _ Dô! _ Então diabo é quem chora mais! (*canta e bate palmas*): Mané Chorão, não chore não!
> Mané Chorão não chore mais! (*Bis*).

Foi um banco que Dengoso viu em algum lugar que evocou todas essas recordações. Mas não um banco qualquer, e sim um objeto especialmente construido para servir como elemento de cena, com o qual seu pai costumava brincar. A visão do banco levou o artista

ao encontro de personagens, cantorias, estruturas de fala e ação, brincadeiras que haviam ficado num tempo de infância, ainda assim presentes com toda a clareza e vivacidade na memória do mestre, cujo repertório remonta ao início de sua trajetória como aprendiz.

Dengoso acompanhava o pai nas brincadeiras e desde a adolescência gostava muito de participar da ciranda, ficava repetindo e memorizando as cantorias, antes de começar ele mesmo a compôr e atuar como cirandeiro. Mais tarde interessou-se pelo pastoril e decorava as diferentes músicas, como ele explicou: " o pastoril religioso, infanto-juvenil, é jornada, e o pastoril profano é cancioneta." Quando tornou-se velho de pastoril começou também a adaptar e compôr cancionetas. Na trajetória do artista, o aprendizado do mamulengo está associado ao encontro com Biu, aquele que foi seu mestre, e sobre quem Dengoso falou em diferentes ocasiões. A seguinte versão remonta a primeira participação de Dengoso no mamulengo de Biu:

> ...Aí, eu não era mamulengueiro, né? Eles me chamavam de folgazão...eu ia assistir todo final de semana o mamulengo de Biu. (...) Pronto, através de Biu mesmo eu brinquei no mamulengo dele, no pátio da feira todo domingo, era ele, Fuchico, Reginaldo, Cândio, tinha uma equipe, né? Ali em Peixinhos, do outro lado, sabe?
> Aí eu ficava muito curioso, encostava na "torda", eu ficava levantando o pano, né?, por trás, aí arrodeava a "torda" aí ele (*Biu dizia*) _ O que é menino? Vai lá prá frente! Aí eu... curioso, eu quando dava uma "colher de chá" (*uma oportunidade*) eu puxava um boneco. E eu olhando por detrás da "torda", arrodeando, e abri a cortina assim, e ele (*disse*) _ Diz, tu qué brinca também? Eu (*Dengoso*) digo _ Eu nunca brinquei não... _ Mas pedindo a Deus que ele me chamasse prá dentro da "torda" prá... prá botá boneco também. Porque eu ficava olhando como é que ele botava na mão, e a voz né? Eu digo _ Ah, rapaz! Olha a voz do velho! Bóta bronca o safado!
> Aí ele (*disse*) _ Entra prá brincá também rapaz! Tem o que fazê não!
> Aí eu entrei pela "torda", uma "torda" larga, né? Aí entrei, fiquei observando ele botá o boneco e lá vai coisa e tal, aí (*Biu disse*) _ Vai rapaz, bóta (*o boneco*) aí na mão!
> Eu sei nem como é que pegava no boneco. Ele (*Biu explicou*) _ Aqui, um dedo na cabeça, esse num braço, esse no outro, pode movimentá!
> Aí eu sei que ele... e entrei dentro da "torda", aí acharam bom, gostaram do meu show, eu fiquei. Todo domingo era o primeiro que chegava lá no pátio da feira, era eu. Quando Cândio ia chegá, ou o mamulengueiro mesmo, Biu, o dono do mamulengo, quando ia chegando eu já tava lá.
> Aí toda vez que ia ter mamulengo ele (*Biu dizia*) _ Dengoso, bóra prá lá pro mamulengo! Ele começô naquela folia, sabe? Aí (*Biu dizia*) _ Bóra! Já tá certo o sanfoneiro, tá certo tudo!

O que aconteceu na ocasião em que Dengoso brincou o mamulengo pela primeira vez foi narrado pelo artista algumas vezes, em versões que apresentavam pequenas variações,

principalmente quanto ao que motivou a decisão de Biu para convidá-lo a participar. Numa das versões o convite aconteceu porque um dos auxiliares do mestre havia faltado, noutra, o mamulengueiro estava cansado e queria ser substituido para um breve intervalo de descanso, mas em todas as versões algo ficou evidente: Dengoso estava sempre por perto, curioso e insistente, intrometendo-se no espaço da "torda", abrindo caminho para a aproximação.

A atitude de Biu em relação a Dengoso parece circunstancial, mas não é. A insistência e a curiosidade daquele que, sem perceber, já era um aprendiz, não passou desapercebida pelo mamulengueiro, e o modo como ele relacionou-se com Dengoso foi pleno de intencionalidade. A intenção de provocar, motivar a iniciativa do "candidato a auxiliar", contida no comportamento de Biu, ilumina-se quando confrontada com as explicações de Dengoso, agora ocupando o papel de mestre que motiva a participação de novos aprendizes:

> Quando eu vejo que o menino tá... curioso... (*penso*) _ Eu acho que esse menino vai dá prá alguma coisa! Eu chego, puxo o laço (*amarração da "torda"*), sabe? Aí ele fica botando a cabeça e tirando, botando a cabeça e tirando, aí eu digo: _ Vem cá, pega um boneco aí. As vezes eu nem chamo, né? Aí mesmo ele fica curioso. Aí pego um boneco, com o pé aí chuto o boneco lá prá perto dele. Ele pega no boneco, aí eu: Vem botá aqui, vem! _ Sabe? Aí ele (*diz*) _ Mas não sei botá. _ Aí bóto na mão dele assim, aí (*digo*): _Chama teu pai. Aí (*voz de menino*) _ Paiiii! Óh eu aqui! (*Risos dos participantes*) Eu levanto ele um pouquinho, né? (*voz de menino*) _ Painho, ói eu! (*Risos*).
> Aí eu fico com aquela... o espírito, sabe? Cria alma nova!
> O dedo é pequeno, eu seguro a roupa do boneco aqui, eu digo _ Fala qualqué coisa!
> Aí quando ele fala eu solto o pano (*roupa do boneco*), a cabeça do boneco arreia (*cai*), (*ri*) eu digo _ Tá doente, tem que sê medicado!
> Prá ele (*o menino*) é...ele fica lá em cima! (*o menino fica alegre, satisfeito, realizado*).

A curiosidade é uma característica importante para o aprendiz, é um sinal através do qual o mestre identifica a motivação, o desejo de participar. A curiosidade do aprendiz encontra-se com a do mestre, o qual também sente necessidade de compartilhar e dar continuidade a experiência artística, como expressam essas palavras de Dengoso:

> Eu sou um cara curioso. O que eu vejo eu gosto sempre... vô pegando as instrução. O que eu sei, o que eu aprendo, eu gosto de repassá pros outro, sabe? Porque todo o tempo eu não tô

> vivo, um dia Deus tem que me chamá, aí eu gosto do que eu sei eu repassá prá outra pessoa, que a pessoa vai dizer: _ O trabalho de fulano, óh quem tá fazendo agora! Ele morreu mas tem uns...uns artista aí óh, o trabalho que Dengoso tava fazendo, tão fazendo aí, né?

O mestre mamulengueiro dispõe de uma série de estratégias através das quais seus auxiliares vão gradativamente sendo treinados no desempenho da representação, e talvez alguns deles, com o tempo, construirão seus próprios mamulengos. A motivação do aprendiz é essencial para que ele continue a praticar o brinquedo e, como explicou Dengoso, também para o desempenho que ele é capaz de atingir:

> Às vezes eu levo um meninozinho desse assim óh (*indica com gesto tratar-se de uma criança bem* pequena), um menor, aí no caminhão[98] eu levo um banco, porque a "torda" é bem alta, ele (*menino*) fica abaixo (*do espaço onde os bonecos devem ser movimentados*), aí sobe no banco e fica (*com o boneco na* mão), aí eu fico, se ele tivé fazendo, se ele tivé enrolado eu falo pelo meu boneco, pelo dele, sabe? Aí ele (*menino diz*) _ Pode deixá Dengoso que eu vô fazê bonito! _ Aí eu... eu saio e entrego a "torda" a ele, né? E saio, vô vê o movimento como é que tá cá por fora...aí ele... mete bronca! (*se empenha na* representação) Quando eu tô dentro parece que ele fica mais devagar, sabe? Aí quando eu saio, deixo ele a vontade, aí ele dá arraso! Assim a gente vê uma coisinha desse "tamainho", mal alcança, fica de ponta de pé, a gente tá vendo que ele tá com vontade! (*Dengoso diz*) _ Vô te ajudá! _ Aí bóto um banco, ele fica em cima, e dá arraso mesmo! É...

A curiosidade e a vontade de brincar conduzem os jovens aprendizes em direção a um tipo de treinamento que inicialmente implica em aprender a manipular os diferentes bonecos. Eles contracenam com o mestre e gradativamente familiarizam-se com as falas e movimentos dos personagens, com as suas cantorias, com as histórias que representam e com as mais diversas estruturas que integram a arte. Passam a ser responsáveis pelo desempenho de alguns personagens, assumindo movimentação e vozes, exercitam os roteiros e fórmulas transmitidas pelo mestre e então criam seus próprios personagens e histórias.

Para chegar a atuar de modo independente, o aprendiz precisa conhecer muitos "segredos" relacionados a composição, a maneira como são construidos personagens,

---

[98]Quando o mamulengueiro vai apresentar-se fora da comunidade aluga um caminhão para transportar não só a equipe (músicos e auxiliares) e o equipamento ("torda", bonecos, instrumentos musicais, etc), mas também o público comunitário.

histórias e espetáculos. Seu desempenho, portanto, requer um grande armazenamento de informações, é baseado na atividade da memória. Memória essa que diz respeito a interação de elementos verbais ou sonoros (roteiros, diálogos, falas e expressões, ruidos e sons, etc) e visuais (imagens, composição de formas, cores, dimensões, movimentos, etc). É a partir desse estoque de material memorizado que ele vai organizar, atualizar e criar seu mamulengo.

O aprendiz que se faz mestre reproduz uma bagagem proveniente do passado, em constante renovação. Conservação da ação e recriação coexistem. A repetição[99] não só constitui uma estratégia no treino da memória, como é a própria base de sustentação da capacidade transformacional da brincadeira. Dengoso chamou a atenção para a relevância da memória no aprendizado: "Eu sô um cara curioso e parece que tenho um gravador dentro da mente[100]. Qualquer vez que você fazê uma coisa, cantar qualquer coisa (*por exemplo*), eu gravei, sabe cumé?" Ele também exemplificou como os aprendizes são treinados para relembrar:

> Porque se eu vô dá uma aula o menino vai logo construí o boneco dele. Aí pronto, eu tô construindo o boneco e tô cantando qualqué coisa, sabe? Ou dizendo piada, cantando uma música, botando o nome no boneco, cantando uma música com o boneco... ele (*a criança*) ali faz de conta que é um gravador, sabe? Não é possível que ele passando duas, três, quatro, cinco horas comigo aqui dentro, ele vendo eu fazendo aquilo, cantando aquilo, ele (*diz*): _ Ói Dengoso, eu já aprendi aquele versinho que tu tava cantando ali. _ Aí eu : _ Dá prá você apresentá o seu boneco com esse verso que eu tava cantando? _ Ele (*diz*): _ Dá!

Dengoso orienta as crianças através de processos nos quais o boneco, a personagem e a história são simultaneamente moldados. Segundo o mestre, elas gostam de representar personagens e situações que inserem-se na experiência compartilhada pelas pessoas da

---

[99]Sobre a noção de repetição na experiência da performance ver DREWAL,1992:1-5.

[100]John Lee, um professor de jogos e técnicas de palhaço com quem tive a oportunidade de treinar, utilizou uma expressão semelhante a de Dengoso para referir-se a atuação da memória durante o acontecimento da performance. Disse que o palhaço precisa ter sempre ativo o seu *computador cerebral*, para registrar o que, num determinado momento, provocou o riso no público. Para testar sua percepção ele repete o movimento, fala ou trejeito que acabou de realizar, pois o que provoca o riso uma vez pode ser repetido três vezes, o que fará o público rir novamente, a cada vez que o fato voltar a acontecer . A descoberta fica armazenada para ser testada em relação a outros públicos.

comunidade, estabelecendo uma aproximação de suas vivências com as cenas do teatro de bonecos:

> Aí fazia o boneco. Digo (*para a criança*): _ Você mesmo faz por sua conta. _ Ia botando o nome logo no boneco, a personagem que é, sabe? E (*Dengoso dizia*): _ Eu quero exigi logo a história de vocês, prá quando a gente faz apresentação, e você vai apresentá a sua história. Aí vão apresentá o que eles vê, o que aconteceu dentro de casa, na barraca... Aí pronto, cada um fazia uma história que viam, sabe cumé?

Quando Dengoso começa a trabalhar com as crianças na construção de bonecos eles utilizam materiais diversos, especialmente sucata, mas o mamulengueiro considerado mestre faz seus bonecos de forma tradicional. O artista relembra momentos nos quais aprendeu e exercitou esse modo específico de construir bonecos, através de seu mestre Biu:

> Eu ia lá prá casa de Biu e ele (*Biu dizia*) _ Vamô fazê boneco Dengoso?
> (*Dengoso respondia*) _ Vamô. _ Trazia uns pedaço de mulungu (*madeira tradicionalmente usuada na escultura da cabeça e mãos do boneco*) e... _ Bóra construir!
> Ia nas praia, nesses pedaço de madeira de jangada deitado pela beira da praia, eu com a bicicleta, aí amarrava aqueles pedaço... quarava assim um pouco...só prá gente cortar ele, sabe? Não é nunca que nem o mulungu, a gente chega aqui, tira uma galha, bota ela prá secar, sabe? Aí já é a madeira polida, né? Prá fechar ela, prá... arredondar ela todinha...
> Daí, através de Biu, aí digo _ agora vou construir! _ vendo ele construir boneco, né? Aí eu fiz os meu. Eu já brincava Pastoril, né? Aí depois eu fazia meus boneco mesmo, depois ele (*Biu*) me deu uns porque eu ajudava a fazer lá na casa dele. Tinha muita cabeça, ele tinha um baú, tinha uns três mamulengo (*conjunto de personagens*) ou era mais, porque ele vendia, o pessoal vinha prá comprar, sabe? Aí eu já construia com ele, aí eu (*dizia*) _ Biu, hoje eu vô fazê essas cabeça, vô levá umas prá mim. Aí, ia botando a roupa, ia deixando lá, né?
> Dengoso _ Biu, vai construir boneco quando?
> Biu _ Tal dia.
> Dengoso _ Vô prá lá viu? _ Aí dava uma força, fazia umas cinco, sabe? Aí pronto, a gente arrumava um jeitinho, comprava uma roupa, as vezes uma roupa velha em casa mesmo, rasgava uma... um vestido, uma coisa.... fazia uma roupa pras boneca, e fazia a roupa pros boneco, e lá vai ...

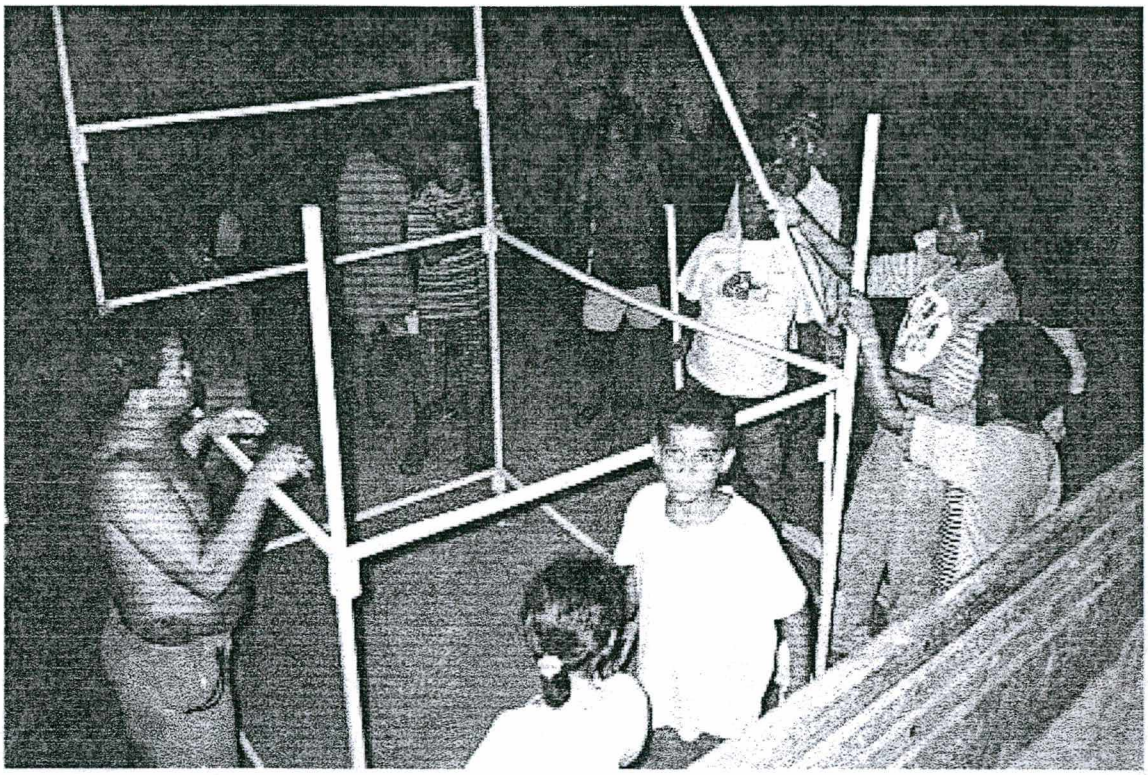
Através de trajetórias de repetição e transformação o aprendiz do mamulengo exercita um esquema de representação amplo, que pode tornar-se complexo, constroe bonecos e seus próprios personagens, gradativamente define um repertório de cenas prediletas, que serão repetidas e recriadas, e desenvolve um estilo particular de brincar. Para construir seu

próprio mamulengo o artista também precisa engajar-se num trabalho conjunto, com a participação de músicos e auxiliares. O papel desempenhado pelos músicos é de fundamental importância. Eles tocam instrumentos (clarinete, tarol, sanfona e zabumba) e rítmos (forró, xaxado, baião, etc) tradicionais, participam da cena de forma bem definida, em momentos nos quais a música é essencial, e também contracenam com os personagens do mamulengo. Para explicar a importância dos músicos Dengoso disse:

> às vezes eles me chamam prá fazê um show mas diz que só tem tanto (*valor do pagamento*). (O *contratante diz*) _ Vai só você, não precisa levá músico não que já vai tê músico lá. Aí eu digo: _ Vô não, rapaz! _ Sabe? Porque eu já tô acostumado com Bezerra (*nome do principal músico que acompanha Dengoso*), sabe? Ele sabe tudo como é que faz a apresentação. Se eu vô trabalha com um som (*músicas gravadas*) ou com outros músicos mesmo, eu fico todo atrapalhado, porque é uma equipe, sabe cumé?

Bezerra é um senhor com setenta e oito anos de idade, com sessenta anos de atividade musical, seu conjunto é formado por filhos e sobrinhos, e acompanha Dengoso no mamulengo e no pastoril, a mais ou menos duas décadas. Ele me disse que atualmente tem problemas de audição, mas isso não interfere no seu desempenho porque trabalha a muito tempo com Dengoso e domina sua parte na cena.

A brincadeira resulta dos desempenhos coordenados dos membros de uma equipe, o mestre é o ator principal, quem representa e dirige o mamulengo. Além disso, para promover o acontecimento do teatro de bonecos, ele precisa dispôr de recursos materiais como a "torda", que é uma construção relativamente grande para requerer um veículo para seu transporte, projetada de maneira particular para ser armada e desarmada, articulada de modo a compôr uma estrutura forte o suficiente para suportar a enorme movimentação envolvida na manipulação dos bonecos, que frequentemente brigam e são atirados contra seus suportes (a "torda" pode ser feita de madeira ou metal, coberta de pano). Outros elementos são os bonecos e objetos de cena, os instrumentos musicais, fios e lâmpadas caso seja necessário iluminar o local da apresentação, e dois microfones, um para o bonequeiro, outro para os músicos.



Para aquele que continua a representar a brincadeira, ela torna-se um recurso de sobrevivência. O mamulengo pode participar de eventos que inserem-se nos ciclos festivos (junino e natalino), em cujo caso é contratado, mas também pode ser promovido pelos próprios artistas, em ocasiões distintas. Quando deseja apresentar-se num local público como uma feira, um parque, etc, o mamulengueiro dispõe de estratégias para a negociação do espaço, como Dengoso exemplifica (na feira):"Aí, às vezes a gente ia botá na frente de uma barraca assim, aí o barraqueiro (resmunga, imita a voz do homem) : _ Quero nada! Quero nada! (resmunga). Aí (Biu dizia) : _ Você não vai pagar é nada rapaz! A gente vai botá é por conta da gente, o que a gente arrumá no terreiro é da gente, também se a gente não arrumá nada... não arrumô nada!"

A estratégia utilizada por Biu e também por Dengoso implica em tornar claro para o "dono do espaço" que ele não precisa fazer nenhum investimento, pagar pela apresentação, a qual atrairá público e consequentemente fregueses para seu negócio.

Estando acertado o espaço para a realização da brincadeira, o mamulengueiro ainda precisa dispôr de estratégias para ganhar algum dinheiro do público. A sorte representa este tipo de estratégia, visa o envolvimento dos participantes na ação cênica, com o objetivo de

motivar alguma forma de pagamento ou colaboração financeira. Dengoso explicou como é "botar a sorte" num local público:

> Eu levo logo uma caixa de sapato pendurada logo aqui do meu lado, muito esperto (*comenta em relação a si mesmo*), aí é sorte direto! ...Mangova... finado Mangova... era um artista também, que trabalhava comigo, dava uma força, as vezes eu ia fazer show com ele, aí (*Mangova dizia*) _ Dengoso, bóta uma sortezinha aí que é prá ajeitá o dinheiro trocado da passagem, sabe?
> Aí eu... "sabe cumé?" Aí, Benedito inventava um barulho (*confusão*) _ Arrecolha! E tal... e a polícia atrás dele, aí ele chegava _ descarado esse nego (*comentário sobre Benedito*) _ aí (*dizia*) _ Quem de vocês que pode dá uma força aí prá eu "construir" um advogado agora prá eu não ir preso?
> Aí (*público reage*) _ Ah, Benedito!
> (*Voz de Benedito*) _ Quem de vocês que coopera?
> Aí os menino (*crianças presentes*) já tava (*dizendo*) _ Vá mãe, dê dinheiro prá Benedito não ir preso! E... (*repetiam*) Vá! Vá!
> Aí Benedito passava o chapéu, fazia (*dizia*) logo assim _ Óh, bote aqui!
> Num instante enchia o chapéu. Quem não tivesse dinheiro _ Dê um passe, dê um cigarro! (*ri*).

De modo semelhante, a sorte é uma estratégia usada quando a brincadeira acontece na comunidade:

> Logo na frente da minha torda tem dois furo, um d'um lado, outro do outro, aí quando o de cá não dá prá eu vê a pessoa, aí eu vô pro outro lado. Aí a pessoa (*alguém do público*) chega, ou encosta no pano e diz: _ Dengoso, quando botá uma sorte, bota tal fulano, ele tá aqui óh, do seu lado. _ Manda uma sorte prá ela, tá com o menino no braço _ Aí diz a roupa que tá trajando, sabe? Aí eu vô, ai... (*pergunta a um dos meninos presentes*): Como é teu nome?
> Voz do menino _ Éric.
> Voz de Benedito _ Ôôh Éric! Ôôh Éric!
> Aí ele (*Éric*) _ O que é Benedito?
> Voz de Benedito _ Óia, sabe prá quem vai esta sorte bonita e maravilhosa, beleza desse lugar?
> Ele diz (*voz de Éric*) _ Eu não sei não, que eu não sei adivinhar!
> Aí, (*voz de Benedito*) _ Vai prá este cidadão aqui óh, que tá aqui do meu lado, tás vendo?
> Tás vendo? Tu és cego, é Éric?
> Voz de Éric _ Aí é aonde?... Tô vendo, tô vendo! Que tá com uma criança no braço, tá trajando camisa tal cor, assim, assim...e calça, é um cidadão de bem.
> Voz de Benedito _ Diz a ele que Deus que abençoe ele e a família dele, dê muitos anos de vida a ele, diz a ele que mande o miolo da carteira dele, o que tiver dentro (*risos*), mande prá mim...(*risos*) que de amanhã por diante ele trabalha, que Deus...(*risos*) faz ele ganhá o dobro.
> Aí (*alguém diz*) _ Mas esse Benedito é ladrão! (*risos*) Diz a ele que não tem não!
> (*comenta*) Mas termina mandando, sabe? Aí eu tenho um lenço, sabe?, que joga, aí os

menino vai, entrega o lenço prá ele, aí ele bota o que ele tem, aí dá um nó, aí os menino chega assim _ Óh Benedito! _ Prá botá a sorte do moço, que mandô... um real... aí ele (*Benedito*) vai, desata (*o nó do lenço*), aí _ Ôh Éric, ele quer que carimbe?
Aí bota (*o dinheiro*) assim em cima da "torda", aí...(*risos*) aí senta em cima (*risos*), aí _ Tô carimbando! (risos)
Voz de Benedito _ Deus que abençoe a ele, a família dele, dê muitos anos de vida a ele...
(comenta) Agora, quando não manda aí ele (*Benedito*) dá um baile, diz tudo quanto é de coisa. Aí o cara _ Não, não se assunta mais não, eu vô mandá!

A "sorte" durante a brincadeira comunitária acontece de maneira peculiar, porque os personagens do mamulengo falam diretamente sobre ou com determinadas pessoas que são conhecidas pelos moradores locais. Os artistas também passam a identificar aqueles participantes do público que costumam colaborar financeiramente com o brinquedo.

Na comunidade, a formação do mestre relaciona-se a formação do público participante, o qual por sua vez, representa o prestígio do artista. O reconhecimento da competência do mamulengueiro está intimamente associado ao seu desempenho técnico, especialmente à manipulação de bonecos (animação), à improvisação, e seu talento para provocar o riso nas pessoas.

4.2. ANIMAÇÃO : ILUSÃO DE VIDA

Ao sentir a forma exata que emanava daquele pedaço de madeira,
ouviu um Deus que sussurou-lhe em silêncio.
A partir daí, por todos os lugares que percorreu,
sempre que a madeira ganhava vida e se movimentava,
era tamanho o seu encanto, que as pessoas imediatamente
reuniam-se para compartilhar seus sofrimentos e alegrias.

Existem diferentes maneiras e razões pelas quais um boneco pode ser movimentado, e provavelmente as mais comuns são a manipulação espontânea da brincadeira infantil, as práticas mágicas ou rituais, e o teatro de bonecos[101].

Os mais diversos tipos de bonecos e técnicas de animação_ movimentação dos bonecos _ desenvolveram-se como elementos integrantes de rituais, em muitas sociedades, culturas e épocas distintas. Os atos constituintes das cenas rituais, simultâneamente mágicos e técnicos, estão na origem das mais diversas "artes do improviso", "artes da performance" ou "artes do fazer"[102].

As práticas rituais e mágicas integram conhecimentos que podem ser chamados "artes do corpo"_ da pessoa, entre as pessoas, entre estas e os objetos, outros seres ou aspectos da natureza. Implicam longos períodos de preparação, treinamentos que visam despertar e desenvolver as mais diversas percepções e habilidades humanas de movimento, a partir do exercício e da observação dos próprios processos corporais, e destes em relação a todos os aspectos essenciais à vida, dos seres e do universo no qual se inserem. Resultam frequentemente de experimentação compartilhada, são repetidas e aprimoradas por muitas pessoas através das gerações, são fatos de tradição. Reunem a compreensão que essas pessoas têm do seu universo, são modos práticos de se relacionar com ele _ através da comunicação com o sobrenatural ou espiritual _ e também de transformá-lo, pois destinam-

---

[101] A utilização de bonecos em diferentes práticas mágicas encontra-se exemplificada em FRAZER, 1982. Sobre a história do teatro de bonecos ver BORBA FILHO, 1966a; SANTOS, 1979; AMARAL, 1993,1994.

se a provocar um determinado acontecimento, supõe uma eficiência, na qual todo um grupo acredita. Eles são eficazes, transformadores, criadores.

De acordo com Marcel MAUSS (1974:49), a magia e a técnica, ambas envolvem a realização de uma série de atos uniformemente coordenados, embora quanto ao modo como operam, no caso da técnica sabe-se que ela "resulta diretamente da coordenação dos gestos, dos instrumentos e dos agentes físicos", enquanto os atos mágicos baseiam-se na eficácia de forças ocultas, onde reinam os espíritos e " todo um mundo de idéias que faz com que os movimentos, os gestos rituais sejam considerados como possuidores de uma eficácia toda especial".

Numa representação cênica, atos rituais ou mágicos são capazes de provocar uma forte impressão no público predisposto a acreditar que tais movimentos, habilidades excepcionais ou anormais são manifestação de um poder oculto. O conteúdo simbólico da crença, associado ao movimento, pode mobilizar intensos estados de emoção coletiva. Mas também na cena artística as ações podem despertar intensas emoções, as técnicas de representação visam à eficácia de promoverem o envolvimento, participações ou reações do público[103]. As representações cômicas como o mamulengo _ associadas à festa e à brincadeira _ são eficazes na promoção do riso que momentaneamente restitue a saúde coletiva. A combinação de cura e diversão[104] é extremamente antiga. Representado ocasiões sociais para a ação lúdica e cômica, a arte do mamulengo aproxima-se do ritual, desempenhando um papel de cura dos males socialmente compartilhados.

---

[102] Note-se a relação nas considerações de Marcel Mauss : "Na índia, a palavra que mais corresponde à palavra rito, é *karman* (ato)", "a palavra alemã *Zauber* tem o mesmo sentido etimológico; outras linguas ainda, para designar a magia, empregam palavras cujas raízes significa *fazer*"(MAUSS,1974:48)

[103]De acordo com MAUSS (1974:48), "também as técnicas são criativas. Os gestos que elas comportam têm igualmente reputação de eficazes. Deste ponto de vista, a maior parte da humanidade tem dificuldade em distinguí-las dos ritos. Não há, aliás, um único fim que nossas artes e indústrias tenham penosamente perseguido, que a magia não julgue ter atingido. Tendendo às mesmas finalidades, elas associam-se naturalmente e sua mistura é um fato constante, o que, todavia, produz-se em proporções variáveis".

[104]Diversos artistas profissionais _ com nomes também diversos _ atuaram em várias partes da Europa, durante muitos séculos, misturando entretenimento e cura, utilizando-se muitas vezes de técnicas semelhantes. Os termos charlatão, saltinbanco e curandeiro se tornaram pejorativos, mas nem sempre eram pejorativos no século XVI e XVII. O charlatão era "um vendedor ambulante de pílulas e outros remédios, que fazia palhaçadas ou desfiava uma arenga engraçada para atrair a atenção de fregueses em potencial". O termo juggler (malabarista) veio a significar mágico, o termo conjurer (conjurador), que designava quem invocava espíritos, no século XVIII passou a se referir a alguém que fazia prestidigitações, comendo fogo ou puxando longas fitas coloridas de dentro da boca. "Na Itália, a palavra ciarlatano (ou ciurmatori) pode significar um camelô que vende remédios ou um ator de rua"(BURKE,1989:118-19).

Os atos rituais ou artísticos distinguem-se pelo desempenho de atores particulares, pelas crenças ou idéias que lhes são correspondentes, mas podem ser pensados juntamente, num certo nível de sua eficácia, que relaciona-se aos movimentos executados, aos usos extra-cotidianos do corpo, às ações e aos estados de tensão corporal e emocional que elas representam.

As técnicas de animação variam de acordo com os bonecos (suas formas, tamanhos, materiais, pesos, etc). Bonecos cujos movimentos dependem de mecanismos mais sofisticados como alavancas, motores, circuitos elétricos, etc, frequentemente demandam esforços cada vez menores para serem movimentados, chegando a depender de um único dedo que aperte um controle remoto.

Na arte do mamulengo, a animação ou manipulação de bonecos e outros objetos possue um caráter técnico específico. Os "bonecos de luva" (BORBA FILHO,1966a; SANTOS,1979) _ colocados na mão, um dedo encaixado no pescoço e um dedo em cada braço do boneco _ são tradicionais no mamulengo[105]. São bonecos muito simples porém requerem muito esforço para uma boa manipulação, todos os seus movimentos, ações, rítmos e emoções dependem dos movimentos daquele que os manipula, as dinâmicas de seus corpos são como fluxos energéticos diretamente ligados ao corpo do artista.

Para Ana Maria AMARAL (1993:286) animar objetos é imprimir-lhes movimentos dotados de energia, carregá-los energéticamente. A manipulação de objetos pode ser compreendida, num certo sentido, como um processo alquímico. A busca dos movimentos para a expressão de uma personagem é um processo experimental no qual operam-se transformações e sínteses materiais-espirituais, de formas e conteúdos simbólicos, onde elaboram-se novas imagens, significados, modos originais de representação, a partir da energia contida no movimento de manipulação. O objeto ou boneco emite vibrações que são percebidas por nós com todo o fascínio que nos causam as imagens das formas animadas, cujo encanto reside exatamente na materialização de uma ilusão de vida.

O teatro de bonecos, enquanto manipulação e animação de objetos, assim como a mímica[106], cuja essência é a manipulação de objetos e formas visíveis-invisíveis, e algumas

---

[105]Bonecos movidos com fios e varetas também são tradicionais no mamulengo.

[106]Especialmente a mímica clássica, a qual baseia-se prioritariamente nas técnicas de ilusão. Sobre estas técnicas ver KIPNIS, 1974.

outras técnicas artísticas, podem ser consideradas como o que convencionei chamar de artes da ilusão. A idéia de ilusão está frequentemente associada ao ilusório como aquilo que é falso ou mentiroso, mas o que as técnicas de ilusão fazem é criar ou aproximar a percepção ou sentimento de uma realidade de vida, na materialização de uma forma em movimento. Kátia, filha de Dengoso, falou sobre este efeito causado pela imagem do boneco em movimento: "Quem vê do jeito que a gente faz, pensa que é o boneco mesmo falando.O jeito da boca assim quando mexe, bóta o boneco prá fumá, faz muitas coisas, né painho?"

A imagem de um boneco-personagem, cuja composição baseia-se em forma e movimento, revela-se enquanto aparência e aparição[107] dessa imagem. A aparência relaciona-se àquilo que aparece, tem forma, torna-se perceptível ao olhar. Aparição é o ato, movimento de tornar-se presente à percepção, da maneira como o faz ao mover-se. A ilusão de vida na imagem do boneco-personagem decorre da percepção simultânea da aparição (movimento, ação) de sua aparência (forma). O artista faz aparecer uma forma, presentifica-a (ainda que seja uma forma visível-invisível como aquelas criadas pelas técnicas da mímica), enquanto ela passa a ocupar o até então vazio, preenchendo o tempo e o espaço com sua imobilidade ou seus deslocamentos. O que era inexistente torna-se perceptível, tanto para aquele que representa, como para todos os que assistem e participam. A concretude do gesto abre espaço para a subjetividade, a abstração, a materialização de emoções, energias em movimento. Artes da ilusão podem, portanto, representar linguagens mágicas porque comunicam modos como os atores e participantes podem perceber e sentir.

A animação de bonecos remete ao surgimento e a construção de atos significativos, de gestos essenciais, revelações de conhecimentos adquiridos através da repetição de movimentos. A repetição ganha a dimensão da imitação, visando reproduzir algo já presenciado, cujo acontecimento produziu um certo resultado. Esta percepção decorrente da repetição, feito descoberta, gradativamente converte-se na conscientização de que a execução de um determinado movimento, num determinado contexto, sob condições particulares e em momentos específicos, produz ou faz emergir outro movimento, reação ou resultado. A ação torna-se significativa na medida em que passa a representar uma

---

[107]Termos aqui adotados apenas como convenções,em referência a aspectos que, na composição de um personagem, são indissociáveis.

estratégia de como fazer algo intencionalmente, o que também pode ser visto como representação da estrutura de uma técnica.

Para animar um personagem o artista manipula o boneco repetitiva e pacientemente, experimentando com as formas e os ritmos do movimento, observando os detalhes na variação dessas formas e ritmos, em busca da exata energia contida na ação, da emoção, em busca daquilo que acontece espontânea e acidentalmente durante a experimentação, o significado. O artista de repente percebe no movimento, não uma lógica mas um significado de ordem sensível, uma intuição de como o personagem se move, pela percepção de como ele (o personagem) é ao agir, desde os movimentos mais simples (por onde começa a experimentar) até os mais complexos. O personagem surge ao revelar-se, e o artista o encontra quando sente em seus próprios movimentos, o personagem que passa a movimentar-se. Animado, o boneco como que se auto-conduz, despertando no artista manipulador uma série de percepções, de inúmeras outras possibilidades de movimento e expressões de vida.

Mesmo em se tratando de personagens tradicionais e muito bem conhecidos como aqueles que o mamulengo representa, o processo de pesquisa dos movimentos dos bonecos ainda é o mesmo. Benedito, por exemplo, pode atuar em mamulengos diferentes, mas seus movimentos, embora semelhantes, nunca são exatamente os mesmos, desde que os artistas manipuladores são distintos entre si, imprimindo suas particularidades às ações do personagem, o que faz com que Beneditos diferentes venham a existir. Um personagem representa um tipo, mas é também único, há sempre algo totalmente original, algo que lhe é característico de maneira singular, em seus movimentos, em sua voz, em seus comportamentos próprios.

Todas essas caraterizações dependem de desempenhos técnicos, como exemplifica Dengoso, em relação ao aspecto vocal da representação: "Eu falo por hôme, mulhé, por criança, por velho, sabe cumé? Mudando a voz..." A maneira como os personagens do mamulengo são animados orienta-se também por um pressuposto de fundamental importância: as ações e interações que eles estabelecem entre si tem por objetivo fazer o público rir. Dengoso referiu-se a este aspecto:

> Tem que trabalhá com o boneco, porque tem gente que trabalha mas não faz graça, né? Eu não. O boneco que eu pegá, faço o pessoal ri. Eu quando eu digo que eu vô encerrá, o pessoal

> querem mais, sabe? (*fala ou reação do público*) _ Você quer quanto prá demorá mais um pouco? Lá vai e coisa e tal ... (*pessoas do público insistem*).
> (*Dengoso responde*) _ Não, tá encerrado! Prá você que fica, "chau"!, fecha a porta e mete o pau! (*Risos*). Aí a turma não se aguenta! (*a turma ri*).

Aquilo o que é visto como engraçado, pelos artistas e públicos, está no entrelaçamento das ações e falas dos personagens, com os comportamentos, situações e significados representados. O riso das pessoas emerge em acontecimentos improvisados, mas certamente também baseia-se na repetição de fórmulas previamente conhecidas e testadas. A animação dos personagens do mamulengo é uma prática tradicional, por isso atualiza sequências de ações bem conhecidas, as quais podem ser compreendidas, nos termos de Richard SCHECHNER[108] como comportamento restaurado. Sequências de comportamentos que podem ser rearranjadas ou construidas, não apenas como processos em si mas como coisas, itens, materiais, que são feitos, que podem ser "vistos de fora" e elaborados, usados no desenvolvimento dos ensaios para fazer um novo processo, uma representação. Sequências organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos codificados, que existem separados dos executores que os realizam. Comportamentos que foram repetidos muitas vezes, passados através das gerações, armazenados, transmitidos, refeitos, transformados.

Como todas as técnicas que envolvem repetição de movimento, a manipulação de objetos (animação) produz e transforma energia, gera calor, exige muito esforço, ensaio, exercício. Os personagens do mamulengo são muito dinâmicos em seus gestos e falas; a energia que o ator empreende na performance é tamanha que suas roupas ficam molhadas de suor, o local da representação fica muito quente, como explica Dengoso: "a 'torda' fica um quenturão", devido a grande e prolongada movimentação corporal, " porque tem hora prá começá mas prá terminá não tem não. Enquanto o pessoal quisé, a gente brinca". Nas palavras de outro mamulengueiro, Antônio Biló, "o mamulengo é uma diversão que maltrata muito. As vez a gente começa às nove horas da noite, termina às quatro, dorme um sono debaixo dos aveloz e emenda na outra noite"(SANTOS,1979:92).

---

[108]In BARBA E SAVARESE,1995:205-210.

A animação de um espetáculo de mamulengo envolve todo o corpo do ator na construção da expressão, onde esforços musculares, estados emocionais e de tensão corporal integram-se na representação dos movimentos dos personagens. Requer um treino muito intenso já que o mamulengueiro costuma representar diversos personagens, durante várias horas consecutivas (um espetáculo de mamulengo pode alcançar, em determinadas circuntâncias, seis ou mais horas de duração). Além disso o treino da capacidade sensível, perceptiva e intuitiva desses artistas é um elemento essencial tanto na animação como no decorrer de suas performances, pois mesmo que os mamulengueiros sejam profundos conhecedores de seus personagens e histórias, o mamulengo também é uma arte baseada na improvisação, e isto significa que durante a brincadeira, por mais antigas que sejam as suas regras, o inesperado sempre pode acontecer.

4.3. BRINCADEIRA : IMPROVISAÇÃO, PERFORMANCE E RITUAL

Improvisação é um destes termos que possue um amplo espectro de significados. No senso comum, improvisar é criar uma solução ou resposta nova e adequada, para uma situação que tanto pode ser corriqueira quanto inesperada. A ação improvisada no contexto cotidiano adquire o sentido do provisório, de uma substituição dos procedimentos normais por outros, não usuais. Essa utilização não usual dos comportamentos, materiais, objetos, etc, acarreta uma certa originalidade, mesmo quando não visa ser original mas prática. Alguém que foi convidado para um determinado tipo de reunião, por exemplo, e não dispõe de trajes adequados para a ocasião, conseguiu algumas roupas emprestadas mas elas não lhe serviram bem, o que levou tal pessoa a adaptar o uso daquelas roupas de uma maneira original. Para explicar o que fez essa pessoa poderia dizer: eu improvisei uma moda.

Uma outra possibilidade da improvisação no cotidiano diz respeito àqueles acontecimentos ou ações que introduzem uma quebra no nexo da "normalidade", focalizando não só a atenção dos que respondem à situação inesperada, mas também

daqueles que assistem. São frequentemente os momentos percebidos como engraçados, "piadas" que emergem espontaneamente na medida em que alguém é levado a lidar com um fato incomum, incômodo, estranho, absurdo, ilógico, etc, apresentando uma resposta ou solução que simultaneamente coloca o próprio fato em evidência, de modo que adquira um sentido cômico.

Particularmente utilizado em relação a atividades artísticas, o termo improvisação encontra-se associado aos momentos, aspectos ou etapas de criação espontânea de uma performance, embora a improvisação também constitua uma arte em si mesma, sobre a qual MORENO (1983:83-84) comentou:

> A improvisação (impromptu) não é um substituto do teatro mas uma forma artística independente. O nome teatro que se lhe associou deu azo a analogias errôneas. Os historiadores do teatro ensinaram durante duzentos anos que as peças dionisíacas improvisadas (indianas, gregas, européias) foram as precursoras do teatro dogmático do drama, que a forma caótica inferior foi então substituida pelo Teatro Apolíneo superior. Mas o drama espontâneo e o teatro para a espontaneidade não devem ser concebidos como o começo e o fim de uma linha de desenvolvimento. Eles promanam de impulsos separados e tem objetivos mais ou menos diversos.

Ao recorrer às combinações drama espontâneo e teatro para a espontaneidade o autor associa a representação improvisada à presença do fator espontaneidade, distinguindo-a do teatro ou drama, que dependem da fixação de um texto escrito[109] e portanto de uma estruturação rígida. MORENO (1983:83-84) referiu-se ao aparecimento da peça improvisada (dança, música, teatro, etc) no começo de muitas culturas nacionais da era pré-histórica e clássica, e considerou que "o significado do momento e sua relação com a técnica do ato criador, não foi reconhecido pelos artistas e filósofos desse tempo. (...) Foi o puro imediatismo como forma inicial de um processo, em busca de um conteúdo sagrado. Logo que sua meta foi alcançada, a expressão mais adequada (drama de Ésquilo, Sófocles,

---

[109]De acordo com SCHECHNER, citado em BARBA E SAVARESE (1995:69) o teatro baseado na encenação de um texto previamente escrito e o teatro baseado num "texto da representação" definem diferentes abordagens do fenômeno teatral e duas representações diferentes. "Enquanto o texto escrito é reconhecível e transmissível antes e independentemente da representação, o texto da representação existe apenas no fim do processo do trabalho e não pode ser transmitido". Além disso, espetáculos altamente

Eurípedes, etc) fixou-se e foi assegurada para sempre, e a procura de espontaneidade, então desnecessária, pôde extinguir-se".

As manifestações que MORENO designa como improvisação são mencionadas por COHEN (1989:41) como uma "corrente ancestral de performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionísicas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaret do século XIX e na modernidade".

Assim como a improvisação, o termo performance também possue um amplo espectro de significados. Embora na atualidade performance possa designar uma vasta gama de situações e eventos, as manifestações artísticas consideradas performance são muito antigas e possuem características específicas. Nas práticas constituintes dessas manifestações a idéia de performance está tão intrinsicamente ligada à improvisação que seria redundante falar em performance improvisada. Performance ou improvisação constituem, então, uma mesma forma artística.

A diversificação dos sentidos que os termos improvisação e performance incorporam parece relacionar-se à existência de um processo ou conjunto de acontecimentos históricos[110] através dos quais o significado das palavras foi gradativamente dissociado do objeto ou fenômeno do qual inicialmente derivavam sua significação.

Provenientes de quando ritual e arte eram partes integrantes de um mesmo acontecimento, as artes da improvisação ou performance (teatro de bonecos, mímica, comédia, máscaras, mágica, malabarismo, etc), anteriores à prática do teatro oficialmente institucionalizado, vieram a constituir a atividade e a forma de expressão dos artistas e espetáculos populares durante centenas de anos. Elas existiram e tem existido dentro de uma especificidade própria, as artes da experiência, da prática, do fazer, do momento. Representações baseadas em estruturas, técnicas, e especialmente na inter-relação entre performers e público. Passadas de geração em geração, perpetuando-se através da transmissão oral.

---

ensaiados limitam as escolhas, constroem uma partitura, um "ritual de contrato", "um comportamento pré-fixado que cada participante concorda em fazer"(Ibid,1995:206).

[110]As transformações ocorridas na Europa durante a "reforma da cultura popular"(BURKE,1989), por exemplo, são representativas dos processos através dos quais esta dissociação tornou-se possível.

Inserindo-se num contexto pós-moderno, a noção de performance[111] "ressurge" na arte e ingressa na abordagem da antropologia, literatura, linguística, psicologia, história, etc, caracterizando-se pelo foco na ação do ator, performer social, pela multidisciplinariedade, heterogeneidade, diversidade, intertextualidade, subjetividade.

No pensamento de Victor TURNER (1974b:31) o curso geral da ação social é considerado como processo social. Compreendida enquanto performance, a vida em sociedade movimenta-se e transforma-se continuamente, fluindo através de processos nos quais estrutura e anti-estrutura (liminalidade e communitas), estabilidade e crise, ordem e falta de ordem encontram-se e adquirem significados nas atividades realizadas pelas pessoas. Para o autor o termo performance pode aplicar-se tanto à ação social humana, de uma forma em geral, como às atividades específicas executadas pelos participantes de um ritual ou evento artístico. Refere-se ao momento da experiência, ao acontecimento atual de um evento.

A vida social pode ser entendida como performance, ou como representação improvisada, ainda assim nos deparamos com aquelas ocasiões nas quais os acontecimentos sociais adquirem uma dimensão específica que nos permite identificá-los como performáticos, improvisados, situações emergentes como performances menores, momentâneas, no contexto de uma performance social mais ampla. Neste sentido, performance abordada por Richard BAUMAN (1992:41) é um tipo de comportamento e de evento comunicativo distinto ou colocado em destaque em relação a uma forma de comunicação normal ou cotidiana, com frequência caracterizada estéticamente, sugerindo uma comunicação intensificada, emoldurada[112] de maneira especial e exibida para um público.

---

[111]Renato COHEN (1989:30) refere-se a influência do movimento Body Art, no campo das artes plásticas (durante os anos 50), para a emergência de inúmeros eventos artísticos designados como performance. O Living Theatre, entre outros, integrou o movimento de Live Art, arte ao vivo e arte viva, parte de uma atitude de valorização do momento de criação.

[112]A concepção de performance como uma moldura (BAUMAN,1977:9-24; 1992:45) que coloca em exibição finalidades intrinsicas do próprio ato de comunicação , é central para o pensamento do autor. Performance estabeleceria ou representaria uma moldura interpretativa dentro da qual as palavras sendo comunicadas devem ser compreendidas. Igualmente relevante é a maneira como esse emolduramento é realizado, quais são as características de indicação/sinalização - Keying nos termos de Goffman - da performance.

TURNER (1974:76) e BAUMAN (1992:47) consideram que a performance, assim como a cultura, emergem da e na ação social. Situações de performance são ocasiões nas quais o público e os performers, na experiência do acontecimento compartilhado, tornam-se reflexivos individual e coletivamente, sobre os significados das ações. A performance torna-se instrumento reflexivo da expressão cultural, uma linguagem que possibilita a reflexão sobre a linguagem e o processo de comunicação social cotidiano, um meio cultural de abrir a própria cultura e a sociedade para reflexão, uma manifestação metacultural. A reflexividade, para ambos, está associada à qualidade que a performance tem para fazer emergir conteúdos e formas expressivas, e a sua capacidade para o movimento de transformação, tanto do evento quanto da própria sociedade.

No século XX, associado ao advento da modernidade, o termo performance passa também a designar eventos cujas linguagens são amplamente baseadas em recursos tecnológicos, cada vez mais complexos. Esses eventos artísticos resultantes da emissão multimídia (teatro, música, dança, vídeo, efeitos especiais de imagens, luzes, sons, etc), através dos meios de comunicação e das linguagens das quais dispõem, acabam por transformar o público em espectador, promovendo uma recepção essencialmente sensorial-cognitiva, afastando a ação participativa e a reflexividade compartilhada.

Nesse contexto, onde o termo performance vem a abranger formas artísticas tão distintas, torna-se necessário falar em performance improvisada para designar aquelas manifestações, como o mamulengo, que entre outras características, não dispensam a participação do público no seu acontecimento. Ou, nos termos de COHEN (1989:29), aquele tipo de performance que assume forma ritual, possibilitando a ação participativa das pessoas presentes.

DREWAL (1992:7-8) focaliza a improvisação como elemento integrante da performance ritual entre os Yoruba. Segundo a autora, improvisação é a manobra do momento a momento, baseada em técnicas incorporadas e utilizadas para alcançar um efeito particular e ou estilo de performance. Na improvisação, cada movimento é contingente em relação a um movimento anterior e em alguma medida influencia aquele que se segue. Requer a maestria da lógica da ação e códigos incorporados, junto com a habilidade de intervir nos acontecimentos e transformá-los. Os performers são treinados em técnicas particulares que lhes permitem jogar espontâneamente com fórmulas aprendidas,

envolvendo as pessoas, levando-as a agir, a criarem relacionamentos entre si e com a performance, gerando discursos simultâneos e múltiplos.

O que há, então, de comum entre a improvisação, a performance e o ritual?

Eles articulam as pessoas e grupos num tipo de representação que promove participação, interação, reflexão. Promovem a ocasião para a produção de um conhecimento _ intelectual, emocional, intuitivo _ compartilhado, que por sua vez articula as pessoas e a sociedade numa produção cultural específica. Representam o lugar (o tempo e o espaço) da repetição de uma prática, de uma tradição e de uma memória que se atualiza. Representam também o lugar onde os componentes situacionais, as pistas do próprio processo social são privilegiados, um campo de espontaneidade e liberdade no qual a novidade e a criatividade são capazes de emergir. Estas características sugerem que a improvisação, a performance e o ritual tem em comum o elemento do jogo.

Segundo HUIZINGA (1980:10), "O jogo é uma função da vida , mas não é passível de definição em termos lógicos, biológicos ou estéticos." Anterior à cultura, o fator lúdico desempeha um papel fundamental para a civilização. A cultura nasce no e enquanto jogo. O fator lúdico promove a formação de grupos sociais surgindo como "criador de muitas das formas da vida social"(IDEM,1980:193). Jogo é uma atividade livre, prazeirosa, exterior à vida cotidiana, capaz de absorver intensamente seus participantes. Praticado dentro de limites espaciais e temporais, com regras particulares, articula mobilidade e regras na base de um "faz de conta", combina "as idéias de limites, de liberdade e de invenção"(CALLOIS,1967:48). O jogo constitui um sistema de regras de movimentação de um determinado grupo (SODRÉ,1988:23). Está entre a ordem e o caos, na falta de ordem (ROSALDO,1991:100), o lugar do inesperado, da prática, do improviso, da emoção, do novo. Relaciona-se ao aberto, anti-estrutural, espontâneo, criativo (TURNER,1987).

Compreender o significado do mamulengo enquanto jogo evoca a noção de brincadeira, designação atribuida a esta manifestação, assim como a outras artes populares, em Pernambuco. Mamulengo é brinquedo, reune determinadas estruturas e regras com o objetivo de promover um tipo de acontecimento artístico específico. São princípios de ordem que garantem, em sua própria organização, um espaço de desordem, liberdade, espontaneidade e criatividade para as ações a serem representadas. Um conjunto de fórmulas e normas de ação que visam à criação de um tempo e um espaço para o encontro lúdico.

4.4. IMPROVISAÇÃO : A ARTE DO MESTRE

Formas artísticas populares _ como o mamulengo_ em sociedades, culturas e épocas diversas, mantiveram em comum uma representação baseada em técnicas corporais, uma estrutura improvisacional (lúdica), uma linguagem prioritariamente baseada no movimento das formas e a rua como local do acontecimento. Elas refinaram-se no decorrer de inúmeras gerações de artistas, através do exercício lúdico publicamente experimentado. Além disso, estas artes foram populares exatamente quando e porque aconteciam regularmente em lugares públicos. As artes da improvisação nascem no espaço aberto e público, adquirindo gradativamente feições características. A improvisação pode basear-se em diferentes estruturas e fórmulas, mas há algo comum a toda representação improvisada: ela focaliza ações emergentes, sínteses transitórias de momentos presentes.

Os elementos e processos atuantes no acontecimento de uma representação improvisada podem ser identificados tanto numa manifestação artística como o mamulengo, por exemplo, quanto na própria vida social, desde que a improvisação adquira um "aspecto cênico", ou seja representada _ emoldurada, nos termos de Bauman _ de uma forma distinta em relação ao tipo de comunicação que as pessoas estabelecem cotidianamente.

A ação improvisada acontece num momento específico, que pode ser muito breve, mas ela integra um *movimento processual.* Uma série de fatores contribuem para que um improviso venha a ser, enquanto movimento e significação.

A partir dessas idéias pretendo seguir alguns acontecimentos vivenciados em Chão de Estrelas _ através de Olinda, Recife, em direção a Maria Farinha (município vizinho) _ cujo desenrolar nos permite refletir sobre os processos através dos quais a improvisação pode emergir. As seguintes passagens, transcritas de meu diário de campo, descrevem cenários,

situações, atmosferas[113], contextos e acontecimentos inseridos nos festejos juninos, através dos quais iremos em direção a um momento de improviso:

Sábado, véspera de São João. Através da janela do ônibus, passando pela rua do Amparo, vi muitas fogueiras montadas na frente das casas, o que acontecia em toda a cidade de Olinda e Recife, e especialmente nos bairros. De acordo com a crença popular dá sorte acender uma fogueira na frente da casa, às 18:00horas, no dia de São João.

Descendo as ladeiras do Amparo, onde a região é mais pobre, o número de fogueiras aumentava. Algumas dessas fogueiras eram muito originais, com decorações muito criativas. A decoração é parte integrante e importante para a festa. Não só as instituições participam na decoração da cidade, mas as casas particulares em grande número são decoradas. Lanternas típicas feitas de papel colorido, bandeirinhas, tiras de papel ou plástico, penduradas em longos fios multicoloridos extendidos nas casas, nos pátios, nas ruas, praças, etc.

Várias lojas e bancas de camelôs vendiam roupas e tecidos (chita, quadriculados,etc) tradicionalmente usados nessa ocasião. Havia toda uma área de camelôs, no centro de Recife, vendendo exclusivamente artigos para as festividades da época. Na cidade e nos bairros muitas barracas vendendo fogos de artifício, diversos acessórios decorativos e vestimentas. O cenário e decorações juninas também tomavam conta das ruas e estabelecimentos comerciais.

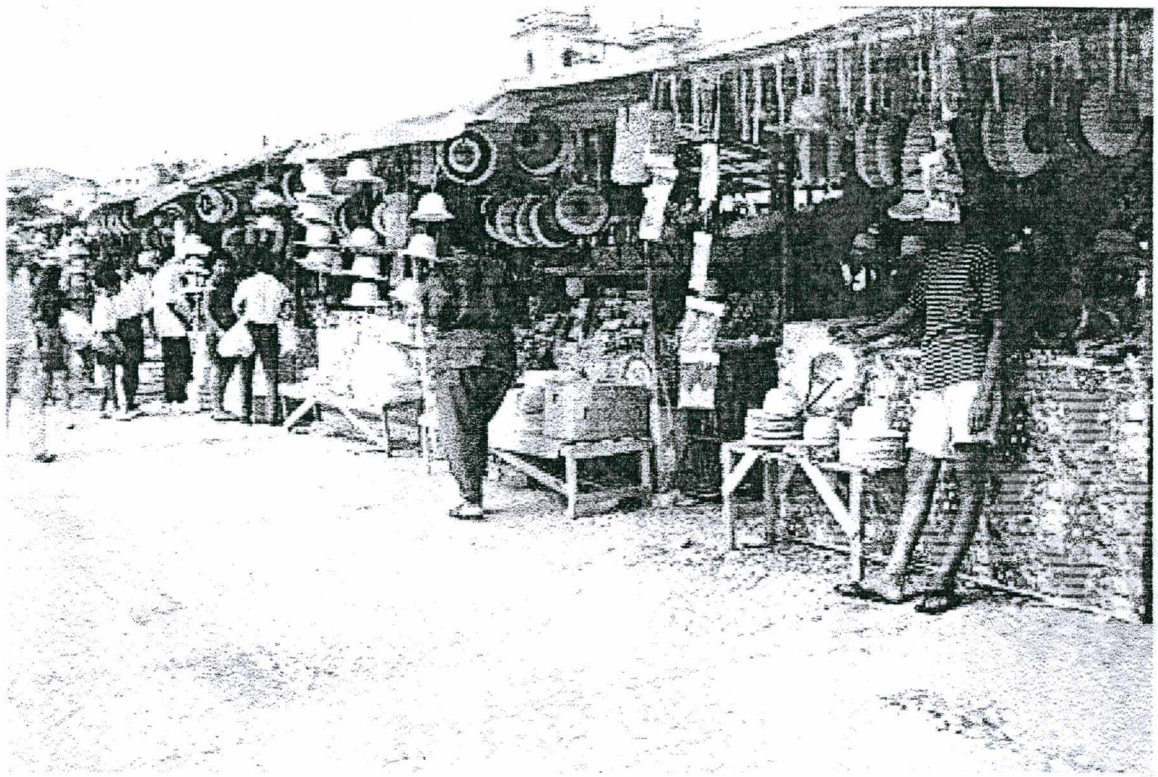
---

[113]De acordo com MAFFESOLI (1987:17) as atmosferas referem-se "as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais" e especificam "como estes grupos se situam nos seus contornos espaciais". As relações predominantes entre as pessoas num determinado local, por sua vez, acarretam um certo estado emocional ou disposição predominante entre as pessoas.



Olinda em atmosfera de festa junina





Recife durante o ciclo junino

Através de Olinda, de Recife, passando pelos bairros em direção a Chão de Estrelas, surgiam imagens, cenas, focos de movimentos e festas, "momentos estéticos" embelezando o trajeto. Arraiais foram montados em diversas localidades, representando empenhos comunitários e ou institucionais para a realização de uma festa. Estas construções tradicionais são os espaços nos quais concentram-se as festividades. Nos arraiais muitas "barracas" vendiam comidas típicas do ciclo junino, várias das quais feitas de milho: pamonha, cangica (creme de milho), bolo de milho, milho cozido ou assado, etc. As comidas assadas em braseiros (de barro, improvisados com latas grandes, etc) também são tradicionais; nas calçadas e praças frequentemente havia alguém assando queijo coalho (próprio para ser assado na brasa), tapióca (feita da goma da mandioca, com côco ou queijo), salsichão, etc. Havia sempre música tocando alto, através de grandes caixas de som espalhadas ao redor, ou dos conjuntos que se apresentavam ao vivo, tocando forró, xaxado, baião, etc. A música também participava das apresentações das quadrilhas (locais ou convidadas), do côco, da ciranda, etc (danças tradicionais). O casamento na roça é outra brincadeira indispensável nas festas juninas.

Na medida em que o ônibus se deslocava eu observava também o comércio de madeira cortada em pequenos troncos (lenha para fogueira), em diversos pontos nas calçadas, em diferentes locais. Havia também um grande comércio de milho, em algumas calçadas e praças formavam-se montes de milho ou cascas de milho.

Os bares estavam cheios, sempre com a música alta, músicas misturando-se no ar. Muitas pessoas com roupas típicas caminhavam nas ruas ("à moda do interior", vestidos de chita, calça remendada e camisa quadriculada, chapéus de palha, de couro [cangaceiro], etc) principalmente as crianças.

O ônibus chegou no terminal de Chão de Estrelas. O movimento de pessoas nas ruas era grande, em ritmo festivo, os dois bares próximos ao terminal estavam cheios, muita música tocando alto, crianças brincando por todos os lados, algumas dançando junto às mesas do lado de fora, enquanto os adultos bebiam e conversavam. Não muito distante do ponto final do ônibus alguns homens estavam empenhados em erguer as vigas de madeira do arraial, uma estrutura de sarrafos e arcos de madeira estava sendo feita sobre as vigas já firmadas, para ser coberta de palha posteriormente.

Alguns moradores vieram me convidar para participar do Acorda Povo[114]. Na véspera de São João, tanto nas cidades quanto nos bairros e diversas localidades na periferia, as pessoas costumam festejar e muitas brincam até o amanhecer.

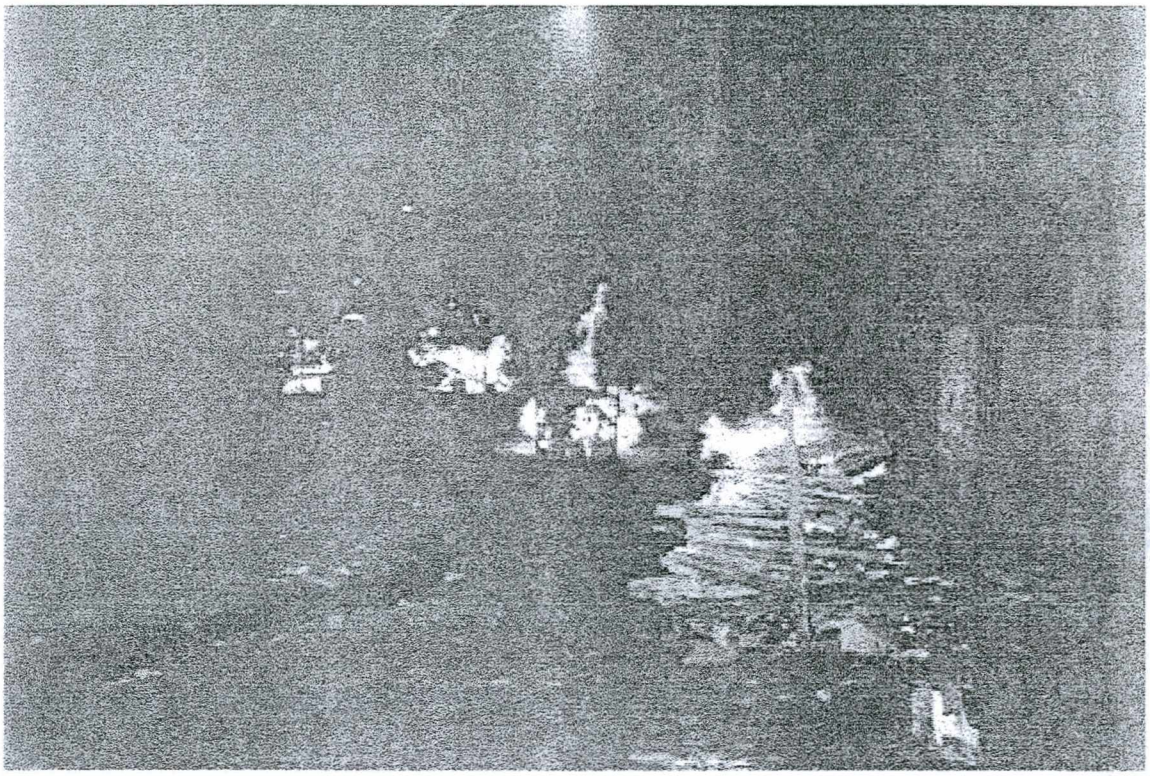
Dia 24/06, domingo de São João. O ônibus aproximava-se de Chão de Estrelas, eram quase 18:00hs, hora em que acendem-se as fogueiras (para dar sorte). As fogueiras sendo acessas na frente das casas, ao longo do caminho, constituiram um espetáculo à parte. Através das ruas surgiam inúmeros focos de fogo, pontos luminosos, e a brincadeira de adultos e crianças ao redor do fogo.

Em Chão de Estrelas a quantidade de fogueiras acessas era impressionante; quase todas as ruas e becos estavam cheios da claridade que vinha das fogueiras, em frente a quase todas as casas. Elas ardiam com tanta força e eram tantas que a fumaça tomou conta do

---

[114]Em Chão de Estrelas, Cabo Gato, assim como em várias outras comunidades em Olinda e Recife, tradicionalmente acontece a partir das 24:00hs do dia 23/06, o Acorda Povo. Pessoas da comunidade e músicos saem em cantoria, pelas ruas e casas locais, podendo extender-se a localidades vizinhas. Na frente, como num cortejo, carregam a bandeira de São João, uma estrela, velas e decorações com flores. Nas casas, os moradores oferecem bebida e comida àqueles que chegam trazendo festa. Muitas vezes novos participantes passam a integrar o grupo quando ele continua sua trajetória de casa em casa, cantando e brincando até amanhecer, quando a bandeira é "recolhida" na casa de um dos moradores, previamente escolhido.

lugar, tornou-se muito difícel manter os olhos abertos, as pessoas tinham os olhos vermelhos e lacrimejantes, as fogueiras eram então como pontos luminosos na fumaça branca, que embaçava a visão. Muita brincadeira acontecia ao redor do fogo, adultos e crianças usavam madeira em brasa para acender bombinhas e rojões.



fogueiras de São João em Chão de Estrelas

As pessoas se organizaram para decorar a localidade, as decorações eram vivas, com muitas cores. Casas, pátios entre as casas, áreas públicas ou comerciais, espaços entre becos e barracos também foram decorados. Alguns desses lugares foram iluminados com gambiarras improvisadas (fios extendidos e várias lâmpadas).

Grupos de adolescentes passeavam ou ficavam reunidos, parados em algum local, conversando. Alguns que eu havia visto durante o dia, com roupas simples e andando com os pés no chão, agora estavam vestidos para a festa.



Chão de Estrelas decorada para os festejos juninos

Às 19:00hs o pastoril do velho Dengoso (velho, pastoras, músicos e público) sairia em direção à Maria Farinha para uma apresentação. Enquanto esperávamos o transporte fiquei observando a festa local, o grande número de personagens das diferentes quadrilhas e outras danças típicas que circulavam pelas ruas (figuras do casamento caipira: a noiva, o noivo, casal de cangaceiros, ciganos, o padre, os pais do noivo(a); a princesa e a rainha do milho são tradicionais na quadrilha). As roupas eram muito coloridas, bonitas e bem trabalhadas, muitas vêzes feitas com material reciclado.

Às 20:00hs o transporte ainda não havia chegado, Dengoso saiu de bicicleta e voltou após uns quinze minutos, com a informação de que o veículo estava com um defeito mas seria consertado em breve. Às 21:00hs chegou um caminhão. Sete pastoras, Dengoso, Miriam (esposa de Dengoso), suas duas filhas menores, os músicos (Bezerra e filhos), eu (a pesquisadora), e o público comunitário, lotamos o caminhão.

As pessoas "instalaram-se" para a viagem, várias delas não queriam sentar porque fundo do caminhão estava muito sujo, "lamacento" por causa da chuva que de vez em quando caia. Havia cordas amarradas ao longo das laterais da carroceria, diversos passageiros se acocoraram e seguraram nessas cordas. Quando o caminhão começou a

andar e fazer curvas, ou frear, muitas vezes alguém caia sobre outras pessoas. A batucada e a cantoria animavam a viagem. O vento era frio, o ar estava úmido e às vezes chovia.

A viagem estava divertida, a festa parecia estar em todos os lugares _ nas casas, nas ruas, bares, praças, etc _ pelos quais passávamos, mas o caminhão já havia "pifado" duas vezes e precisou ser empurrado para voltar a funcionar. Ainda faltava, naquele ritmo, mais ou menos uma hora e meia até Maria Farinha. Alguns começavam a demonstrar cansaço, desânimo com a demora, fome. Dengoso, percebendo a situação, recorreu a sua habilidade de animador, fazendo brincadeiras, cantando, dizendo safadezas, fazendo gestos e trejeitos, todos riam. A batucada sempre acompanhando.

Quando o caminhão quebrou pela terceira vez, saltamos novamente. Foi então que Dengoso ficou de pé dentro do caminhão e segurou numa corda que estava amarrada na parte de trás da carroceria, onde, do lado de fora, as pessoas reuniam forças para empurrar o caminhão. Mantendo a corda bem esticada como se estivesse puxando com muita força (mímica), ele fazia de conta que estava ajudando a "puxar do outro lado", e dizia: _ Agora! Vamô lá! Força! Aí, vai, vai! _ Fazia posses engraçadíssimas, todos nós ríamos muito.

O caminhão voltou a funcionar, continuamos o trajeto, a batucada e a cantoria. Por onde passávamos estabeleciam-se breves comunicações com outros grupos de pessoas que acenavam, riam, gritavam, faziam gestos, etc. O caminhão não quebrou mais, a cantoria e a batucada animando, até Maria Farinha.

Ao invés de prosseguirmos em direção aos vários momentos improvisados que fizeram parte da apresentação do Pastoril, e de outras brincadeiras que também aconteceram no arraial de Maria Farinha, sugiro que reconsideremos a cena que acabou de ser narrada, procurando evidenciar alguns dos elementos que influenciaram os acontecimentos, e gradativamente conduziram ao momento do improviso.

Um aspecto fundamental é o intenso clima de festa prevalecente na época. O ciclo junino começa no início de junho e estende-se até julho. Durante este período, todo o estado de Pernambuco está repleto de festas. Quando chega São João paira no ar o ápice de um processo de aquecimento festivo, as pessoas estão profundamente contagiadas pelo "espírito junino". Os cenários, decorações, as brincadeiras, figurinos, as músicas, as comidas típicas, as atmosferas, a grande quantidade de festas ocorrendo simultaneamente, estes e outros aspectos propiciam o intenso envolvimento experimentado pelas pessoas durante o ciclo junino.

Este foi o contexto no qual uma cena particular aconteceu. O pastoril do velho Dengoso (elenco e público) reuniu-se para sair em direção à Maria Farinha. Naquele momento, portanto, entre os moradores de Chão de Estrelas havia um grupo de pessoas que embora presentes à festa local estavam na expectativa de um outro acontecimento: aguardavam a chegada de um veículo, e por isso mantiveram-se concentradas próximas ao "galpão".

Quando o caminhão chegou, a lotação estava completa e o trajeto começou, as pessoas se identificaram como participantes de um mesmo empreendimento: estávamos indo em direção à festa de Maria Farinha. Alguns para uma apresentação (Dengoso, pastoras, músicos), outros para assistirem (público). Mas enquanto o caminhão se deslocava, desempenhávamos todos o papel de viajantes, passageiros, entre os quais destacavam-se os músicos e Dengoso, porque também eram os animadores do grupo. Os passageiros do caminhão compartilhavam uma motivação, todos nós queríamos muito chegar até a festa, em Maria Farinha, enquanto diferentes momentos de muitas festas surgiam ao longo do trajeto.

Nesta cena, além dos personagens, atores-sociais, havia um outro elemento fundamental: o caminhão. Indispensável para o transporte, elo entre as pessoas reunidas e o objetivo para o qual se destinavam, localização espacial do grupo, e principalmente, foco sobre o qual canalizaram-se o roteiro dos acontecimentos e a dinâmica da interação representada. Se a cena fosse teatral e requisitasse um título, poderia ser : O Caminhão. Este seria o roteiro dos acontecimentos:

Esperávamos pela chegada do caminhão às 19:00hs. O caminhão não chegou. Às 20:00hs o caminhão ainda não havia chegado, mas ficamos sabendo que estava sendo concertado e que viria em breve. Às 21:00hs chegou o caminhão, o contentamento é geral. Iniciou a viagem, o clima era festivo dentro do caminhão e ao longo do trajeto, nas muitas festas que aconteciam ao redor. O caminhão quebrou, saltamos, vieram "os especialistas", procuraram o defeito e chegaram a uma conclusão: empurrar o caminhão. O caminhão pegou, subimos no caminhão, a viagem continuou, o clima era festivo, música e brincadeira, a chuva miúda caindo de vez em quando. O caminhão quebrou, saltamos, voltaram "os especialistas", a conclusão foi a mesma: empurrar o caminhão. O caminhão funcionou, subimos na carroceria, a viagem continuou, a festa continuou, alguém disse que estava com fome, outra pessoa lhe ofereceu uma bala, alguém perguntou as horas, eram 22:00hs, a

batucada estava animada, Dengoso cantava músicas engraçadas e conhecidas pelas pessoas, algumas delas acompanhavam a cantoria, vez por outra todos riam. O caminhão quebrou, expressões de desânimo, todos saltaram, menos Dengoso, era hora do improviso.

A improvisação relaciona-se, por um lado, a estruturas que regem a dinâmica da interação entre os personagens, relacionamentos e temas característicos, roteiros de acontecimentos, etc, e por outro, a estruturas materiais que integram a cena, os cenários e objetos que caracterizam o espaço da representação, estejam eles inertes, em plano secundário, ou sendo usados, manipulados pelos atores, conectando e atribuindo significado à suas sequências de ações. Outro fator fundamental é o público participante, a reunião aleatória de pessoas que acabam por constituir um grupo com características particulares e exclusivas. Na cena a que nos referimos, os passageiros do caminhão foram os atores e o público participante, simultaneamente.

Quando o caminhão quebrou pela terceira vez, o improviso do mestre interferiu nas ações representadas, e ofereceu a "deixa" (indicação) para que visualizemos aquilo o que caracteriza e constitue a especificidade da improvisação no contexto da brincadeira. O que aconteceu nesse momento para que fosse identificado como uma improvisação?

Em primeiro lugar, Dengoso transgrediu uma regra que vinha se estabelecendo: quando o caminhão quebrava todos saltavam. Dessa vez ele ficou de pé dentro do caminhão. Em segundo lugar ele utilizou uma técnica de mímica para criar a ilusão de que estava puxando o caminhão. Este comportamento introduziu um elemento absurdo, ilógico, ou seja, puxar o caminhão estando dentro dele. Finalmente, ele envolveu todas as pessoas presentes fazendo crer que enquanto elas empurravam de um lado ele puxava do outro, e ainda comandava a operação gritando: Agora! Vai! Vai! Vamô lá!

A improvisação bem sucedida combina estruturas e técnicas com os ingredientes fundamentais que são as pessoas _ suas ações e reações _ o contexto e o momento dos acontecimentos. A noção de momento remete à idéia de que o improviso acontece associado a um estímulo específico, informação ou fato emergente, algo novo ou inesperado que focaliza o acontecimento e "dá a deixa" para a ação.

Na atuação do improvisador, a percepção e a intuição reunem-se à memória dos detalhes sobre as ações e conteúdos dos acontecimentos em andamento. O momento da intervenção é dado no desenrolar da situação, emergindo no foco de um acontecimento específico, que desencadeia o improviso através da precisão contida na espontaneidade.

Uma verdadeira alquimia processa-se na medida em que o improvisador aprende a reconhecer as pistas, perceber intuitivamente o sentimento predominante no encontro, a energia do grupo, os fatos como indicativos de uma "história implicita" que origina a forma e o conteúdo improvisado da representação. O treinamento lhe permite identificar essas pistas do processo coletivo, desenvolver a intuição para segui-las, a espontaneidade para focaliza-las no momento mesmo em que emergem, simbolicamente sintetisadas por alguma ação ou acontecimento, a criatividade para lidar com a forma do imprevisto, inserindo-o no contexto de um "todo em andamento". Trazendo o acontecimento inesperado para dentro da ação cênica ao mesmo tempo colocando-o como central, no momento que traduz um certo espírito presente e emergente na relação com o público.

A improvisação localiza-se no próprio momento da construção de um acontecimento e de sua significação, permitindo acesso ao campo da ação reflexiva imediata e compartilhada. O desempenho do artista improvisador baseia-se em determinadas qualidades perceptivas sobre o processo de interação humana, entre personagens e pessoas, e ao movimento técnico-corporal. A percepção e a técnica integram-se numa ação ou resposta contextualizada e nova na cena em andamento, colocando um determinado acontecimento em evidência, de maneira instantânea e reflexiva.

Quando Dengoso representava cenas do mamulengo, entre as ações e falas de um ou outro personagem, vez por outra presentificava-se ele mesmo, fazendo um comentário em sua voz normal, o qual era seguido pela continuidade da brincadeira. Observando este tipo de performance, entre as múltiplas visões das metamorfoses nas aparências e vozes dos bonecos, inesperadamente, o mestre dá o testemunho da habilidade essencial do improvisador: sua voz emerge num foco objetivo e comenta, explica imediatamente algo que está ausente, algum dado complementar, cuja interrogação a respeito ele conseguiu captar na expressão do público, enquanto representava vários personagens ao mesmo tempo. Ou então aproveita um acontecimento do momento e o inclui na cena, e caso ache necessário, explica o que fez. Em resumo, o mestre dá sinais que significam: "meu pensamento está livre e eu continuo aqui"[115].

---

[115]Em "Mamulengo: um povo em forma de bonecos"(SANTOS,1979:72,87,93,104) encontram-se alguns depoimentos de diferentes mestres mamulengueiros, sobre a improvisação no mamulengo. Segundo mestre Zé da Vina "o que aparece por aqui tem que apresentar também na brincadeira. O que for acontecendo vai entrando na brincadeira". Luiz da Serra explica sua capacidade para improvisar: "comigo tanto faço com rá,

A experiência sensível, emocional, intuitiva, que o ator tem durante o processo de improvisação, uma vez que atingiu o devido aquecimento para a representação, pode ser comparada e de um imenso transmissor, um verdadeiro canal energético aberto para abranger personagens e público. Nesse estado ele não pode ser compreendido como pensante, no sentido lógico do termo. Pode-se descrever melhor o que acontece dizendo que o ator tem um sentimento de estar presente, sempre observante e capaz de perceber o foco emergente no momento, tempo e lugar onde brota o improviso, através da ação espontânea e criativa.

A ação ou fato ocorrido no momento da improvisação intervem nos acontecimentos da cena, o improvisador que move a cena, incorpora o acontecimento nas suas ações ou nas ações de seus personagens. Para tanto, a estrutura de sua performance deve permitir que o foco da ação possa deslocar-se, da cena sendo representada, para a participação do público, o que também implica uma ampla concepção cênica, na qual o espetáculo inclui de fato todos os personagens, pessoas e acontecimentos inseridos no espaço do evento.

A ação improvisada e emergente sempre revela algo de essencial sobre o ser particular do ator, mas também comum e significativo naquele momento, por razões variadas, para as pessoas que constituem o público participante. Para cada pessoa presente no acontecimento da performance, a ação ou cena adquire um significado ou interpretação específica, mas quando essa ação ou cena é fruto de um improviso no qual o público participa, então o que emerge não é a soma desses significados lógicos, mas a forma de um sentimento comum. Assim, é possivel supôr que brincadeira improvisada por Dengoso quando o caminhão quebrou pela terceira vez tornou-se engraçada porque, apesar do clima festivo e da enorme disposição que todos compartilhávamos para chegar em Maria Farinha, nossos esforços até ali haviam sido continuamente frustrados, o que a imagem de alguém tentando puxar um caminhão de modo inútil poderia, num certo sentido, representar muito bem.

A continuidade da cena improvisada por Dengoso contou com a cumplicidade dos participantes, os quais, embora rindo da situação, pretendiam cooperar com as instruções do mestre e continuavam a empurrar o caminhão. Os estados perceptivos, intuitivos, emocionais, reflexivos, etc, que os participantes de um grupo criam e experimentam

---

com bê, com bi, ou então com jó, com jê, jijireará, jeijivirou", "ninguém tá no meu pensamento". Antônio Biló diz que os bonecos "catuca minha cabeça", como se os personagens penetrassem nos seus pensamentos.

possuem propriedades comuns e só podem ser representados em conjunto. Sua representação depende de um esforço combinado, da colaboração espontânea entre eles. Dependendo do momento em que acontece, a improvisação pode traduzir a intensidade emocional envolvida na descoberta de um espírito coletivo, quando o grupo se reconhece, enquando simultaneamente percebe que a comunicação humana pode ser efetuada para atingir a plenitude da expressão do "nós".

4.5. O MESTRE NÃO SE DIZ MESTRE

A maestria do mamulengueiro é resultado de um longo e intenso trabalho. A partir do momento em que começam a praticar a brincadeira, a vida desses artistas reune-se com a própria vida do mamulengo[116].

Para ser considerado mestre o mamulengueiro precisa, como disse mestre Antônio Biló, pegar "a teoria todinha da brincadeira", aprender sua "ciência"(SANTOS,1979:93). A "teoria" ou "ciência" do mamulengo, porém, só pode ser adquirida na prática. Baseia-se num desempenho especializado o qual requer vários anos de treinamento para ser alcançado e aperfeiçoado O mamulengueiro desenvolve qualidades específicas que o habilitam a representar sua arte de forma característica. Algumas dessas qualidades podem ser identificadas através da seguinte narrativa de Dengoso:

> Um parque lá no... Jardim Brasil, na frente dos apartamento. Eu fui lá, eu digo: Quem é o dono do parque aí, por gentileza?
> Aí um cara muito invocado assim: Sou eu, qual é o problema?

Referindo-se ao desempenho de Ginu, o autor diz que o mestre possuia "uma intuição quase mediúnica e espantosa imaginação".

[116]Mestre Dengoso brinca o mamulengo há mais de vinte anos. De acordo SANTOS (1979) mestre Zé da Vina brincava há 18 anos, mestre Luiz da Serra há 51 anos, mestre Antônio Biló há 30 anos, mestre Ginu brincava há 50 anos, mestre Solon há 41 anos e mestre Otílio há 44 anos.

Eu digo _ Não... porque eu vim falar com o senhor prá deixar eu armar minha "torda" aqui. É boneco prá criança, mamulengo, aqui de lado... de lado... é mais uma atração prá o parque, prá chamar mais gente.
E ele _ Não percisa não, porque tem atração demais... e lá vai coisa e tal.
Dengoso _ Meu senhor, o senhor não vai pagar nada à mim não.Eu vô botá por minha conta, se eu arrumar alguma coisa no fim da feira, arrumei, se eu não arrumei, a amizade é a mesma.
Dono do parque _ Mas não precisa, tô dizendo à você que não precisa, você quer mandar no meu parque?
Eu digo _ Então tudo bem meu amigo, por causa disso a gente não briga não.
Aí dei um aperto de mão a ele. Cheguei, o parque dele era aqui, eu botei (*a "torda" do mamulengo*) do como daqui lá na creche (*mais ou menos a uns quinhentos metros local*).
Aí um colega meu fez uma gambiarra (*instalação elétrica improvisada*) só com quatro lâmpada, e tinha um "amplisom" (*amplificador de som*).
Aí comecei, instalei a "torda", botei um boneco grande meu _ agora eu dei pros menino brincar no carnaval _ pendurado, ficava rodando assim na "torda" do mamulengo, que é alta, né? Aí o pessoal passando... enquanto Bezerra chegava, né?, botava umas fita, no gravador e pegando no "amplisom". Aí foi o tempo, Bezerra chegou, aí (*Dengoso disse*) _ Toca forró, Bezerra! Toca forró!
O pessoal ia passando, que ia prá o... prá o parque, já não ia, já ia ficando. Aí quem tava na roda gigante lá, tava vendo aquela multidão de gente de cá, (*comentário das pessoas*) _ Acho que aquilo ali foi um acidente...
Aí aquela turma que já descia da roda gigante, já vinha tudo prá cá. Aí ficou assim óh! (*bate mão direita fechada na palma da mão esquerda. Gesto popular para indicar muito, grande quantidade*). O ônibus não podia nem passar. Eu trabalhando assim no meio do meio-fio, encheu e encheu a rua todinha, aí o parque dele parou. Parou tudo, parou mesmo. Veio tudo (*as pessoas*) prá frente do Mamulengo. E eu (*dizia*) _ Mete bronca Bezerra, mete bronca! _ E já tava com a caixa cheia de dinheiro, era moeda que só!, cigarro, passe, depois...
Aí (*alguém disse*) _ Dengoso, tem um rapaz aqui que quer falar com tu.
Dengoso _ Eu tenho satisfação à dar à ninguém não.
Aí ele (*dono do parque*) _ Não, é dois minutinho só, quero falar com você.
Eu digo _ Tenho tempo à perder não, rapaz! (*Pergunta ao público*) Como é que é, pára ou não pára?
Aí a turma (*público*) _ Não! Não! Não! Tá bom! Tá gostoso!
Aí é... é pau! (*continua pancadaria entre os bonecos*) E canta, e a turma toda acompanhando na palma, e o boneco, tome cacete! Lá vai e coisa e tal... ele não aguentou mais, aí chegou na torda _ Ei moço. É o senhor que é Dengoso?
Eu digo _ Sou, qual é o problema?
Ele (*dono do parque*) _ Não, venha cá. Quero falar com você.
Aí quando chegou perto _ Olhe, não é nada demais não. Eu vim falar com você prá... você dar um intervalozinho aí nos seus bonecos, óh o parque como foi que ficou! (*risos*)
Eu digo _ Eu sou o culpado? Quem é o culpado? Não é o senhor? Eu fui falar com o senhor prá quê? Prá botá os boneco lá. Eu exigi alguma coisa do senhor? Não. Porque isso aqui já é a maior atração prá qualquer um parque. Se tivesse certo toda semana eu tava botando, o seu parque, se tivesse que passar uma semana, duas, já passava um mês, dois, três, né? Mas o senhor não quis nada, então pronto! O senhor faz o seu, eu faço o meu.
Dono do parque _ Você quer quanto prá dar um intervalozinho só?
Aí eu _ Me dê trinta conto aí . (*Comenta*) _ Era dinheiro que só a murrinha (*expressão popular que significa muito, grande quantidade*).
Ele _ Olhe, eu vou lhe dar vinte. Você faz um intervalozinho só de meia hora.
Aí eu digo _ Eita! Com a bolsa aqui Bezerra, nós viaja! Pega ela, é só viaja!
Aí a turma _ Ah! Agora foi 'si imbora' tudinho (*todas as pessoas*) prá lá (*para o parque*).

> Aí eu comecei cá de novo. O terminal de ônibus é perto do parque, aí gente descia nem no terminal, já descia cá! (*risos)* O pessoal tava numa vibração medonha! Eu ganhando dinheiro, e depois ele me deu os vinte (*risos*), ajeitei o meu, acertei mais os trocados dos músicos.
> Eu digo: Olhe, a gente vai aventurar. Não tem dinheiro prá ninguém, mas o que a gente arrumar aqui é rachado. Porque Bezerra é um cara legal, sabe? E se eu dissé: Eu peguei um show, e é tanto (*valor do pagamento, quanto o artista vai ganhar*), o seu dinheiro é tanto! "Sabe cumé"? É por isso que o pessoal vem prá tocar comigo. Se eu arrumar um contrato agora de última hora _ Bezerra, tem um show hoje. Tal hora é prá tá aqui. _ Quando não espera ele chega. Chega primeiro do que eu (*Bezerra diz*) _ Vamô 'imbora, simbora' que a gente tem que chegar cedo.

A "torda" do Mamulengo erguida ao lado de um parque de diversões no Jardim Brasil "assombra" o dono do parque "roubando-lhe" o público. Esta passagem ilustra como o mestre não só forma o seu público ao longo do tempo mas também ao redor do espaço, tão logo decida armar sua "torda" e começar a brincadeira, evidenciando a relação entre competência e reconhecimento popular.

O público é o "termômetro" da relação estabelecida entre os artistas e as pessoas que assistem-participam da performance. O performer competente é aquele capaz de, em primeiro lugar, atrair o público. As estratégias utilizadas para atrair as pessoas a um teatro são substancialmente diversas daquelas necessárias para atrair um público passante.

Performances que acontecem em lugares públicos, como o mamulengo, competem com os mais variados estímulos aos quais as pessoas estão sujeitas quando caminham pelas ruas. A rua é um espaço aberto e seus passantes estão dispersos, movidos por interesses diversos. Atrair e reunir um determinado grupo de pessoas para uma performance, especialmente nas proximidades de um parque de diversões, requer competência desde o início do acontecimento.

Manter o público envolvido na brincadeira também demonstra a competência do artista. As pessoas aproximam-se gradativamente e se permanecem, outras vem se juntar a elas. A concentração do público torna-se atraente, despertando a curiosidade das pessoas, até mesmo à distância.

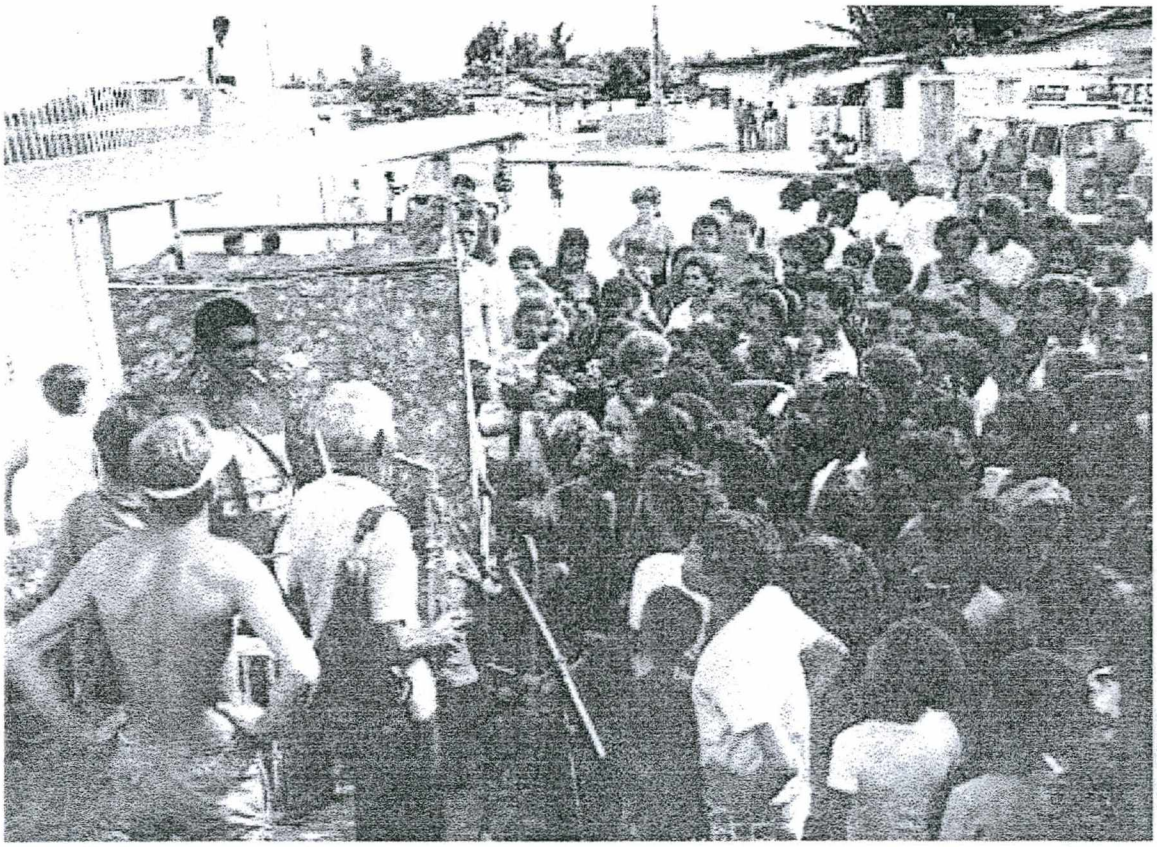
Voltar a reunir um público uma vez que as pessoas já tenham se dispersado, como aconteceu quando o mamulengo fez um intervalo e então recomeçou sua performance, é ainda mais difícel. Os "novos passantes" podem ser atraidos pela curiosidade, mas o público

que retorna move-se pelo desejo de participar da brincadeira, o que mais uma vez testemunha o reconhecimento da competência dos artistas.

A competência do mestre mamulengueiro para atrair e envolver o público na brincadeira é fruto de uma longa experiência através da qual ele desenvolveu estratégias e fórmulas, e aprendeu a identificar quais destas estratégias e fórmulas são eficientes, onde (um determinado espaço público não é exatamente igual a outro), quando, como, porque e para quem (características de um determinado público).

Além da competência, outra qualidade do mestre evidenciada neste episódio é a confiança que ele inspira nos membros de sua equipe. Os músicos com os quais Dengoso trabalha estão dispostos a acompanhá-lo mesmo quando a apresentação não é contratada, ou seja, quando o pagamento depende da arrecadação do dinheiro proveniente do público. Isto acontece porque, em primeiro lugar, eles confiam na honestidade do mestre para realizar a divisão do dinheiro arrecadado, e em segundo, porque eles sabem que a eficiência da performance é suficiente para motivar o público a contribuir com o pagamento (embora este tipo de trabalho seja geralmento muito mal pago).

O lugar onde o mamulengo atinge maior popularidade é provavelmente na comunidade onde o artista mora. O mamulengo do Professor Benedito costuma brincar em Chão de Estrelas, por isso é compreensível que seja bem conhecido pelos moradores locais. Como o mamulengo depende da participação do público, também é compreensível que, quanto mais as pessoas estejam familiarizadas com a brincadeira, mais intensamente participem dela. Outra razão contribuindo para a popularidade do mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas é a popularidade do mestre. De acordo com um morador local, "se ele (*Dengoso*) levantá uma torda aqui e dissé: Vô fazê o mamulengo hoje. _ É incrível, entendeu? Porque todo mundo aqui, todo mundo, o pessoal que faz parte dessa comunidade, certo? Se não conhece Dengoso, não conhece ninguém, entendeu? E... também em cima (*por causa do*) do pastoril."



A participação do público comunitário, enquanto motivação para uma performance bem sucedida, reveste-se de tal importância que Dengoso de certa forma considera este público como elemento integrante da brincadeira, como ele mesmo explica: "eu alugo um caminhão (*quando vai se apresentar fora da comunidade*). O pessoal da comunidade aqui todo mundo gosta da minha brincadeira. Aí eu enchia mesmo o caminhão! Só prá não ir eu, ela, outra menina, os músico, aí eu enchia mesmo! Já era uma força (*participação do público*) quando chegava lá, né? Negócio aí vai saí bom, aí a gente botava à representá, aí já viu!"

Todas as pessoas da comunidade conhecem Dengoso por causa das brincadeiras, mas sua popularidade é construida cotidianamente, principalmente em relação às crianças que costumam segui-lo por todos os lugares: "Quando eu tô ali na máquina (*vídeo game, onde trabalhava na ocasião*), quando eu tô ali sentado, tá tudinho (*crianças*) lá, óh! Eu vim prá cá, ficou assim (*bate com mão direita fechada contra a palma da mão esquerda, gesto popular que significa muito, cheio de crianças*), não foi? Tá vendo? Abri a janela, vai pulando (*a criança*) por ali, eu digo: Pára aí rapaz! _ Tá vendo? Se eu for prá ali, fica tudo ali, fica o tempo todo, começô a agitação."

Na época em que a preparação das quadrilhas estava acontecendo, grupos de quarenta, cinquenta ou mais crianças, pré-adolescentes e adolescentes reuniam-se nas ruas para ensaiar. Eles sabiam que eu estava interessada no trabalho de Dengoso e competiam com entusiasmo para demonstrar aquilo que conheciam sobre as brincadeiras, principalmente as cantorias. Numa dessas ocasiões, percebendo que eu não podia ouvir a todos ao mesmo tempo, eles espontaneamente reuniram-se e cantaram juntos algumas das músicas que Dengoso costuma cantar.

A popularidade de Dengoso com as crianças é decorrente do modo como o mestre relaciona-se com elas. Dengoso é paciente e mantém uma posição de igualdade, respeitando e permitindo que as crianças expressem suas idéias, mesmo quando não concorda completamente com elas. Ele organiza brincadeiras a partir dos interesses e das motivações demonstrados pelas crianças, como explicou: "Eu conheço se os menino tão animado prá brincá! (Ri)." A capacidade de perceber o nível de aquecimento ou motivação que um grupo de pessoas apresenta, num certo momento, para brincar, é uma das habilidades do mestre.

Representar a vontade de um grupo tão cheio de energia e entusiasmo, porém, nem sempre é tarefa das mais fáceis. As crianças são incansáveis, principalmente em se tratando de uma brincadeira nova, como é exemplificado por Dengoso a seguir:

> Esse Morto-carregando-o-vivo[117] é incrível! Quando eu vi, quem saia com esse morto carregando o vivo era Cândio, de Peixinhos, né? Eu via o cara passá, mas ele não dançava não, mas todo de branco, parecia um doutor né? Aí eu andei o dia todinho atrás desse cara, digo: Vô aprendê a fazê o boneco dele!
> Ele só andava com o "gonguê", aquele troço com o ferrinho (*instrumento de percussão. Imita o som*): tim-tim, tim-tim, tim-tim!
> Quando ele parava assim aí eu... me abaixava, fazia que tava fazendo qualqué coisa e ficava olhando... o boneco, quando ele andava fazia (*som*): Crac! Crac! _ A coisa (*sola*) do sapato parece que era de madeira porque quando batia fazia aquele barulho.
> Aí pronto, já fiz meu morto, aí saí sozinho. Aí depois (*crianças da comunidade diziam*): Eita, Dengoso! Lá vai Dengoso com o morto! Lá vai Dengoso! Vão Batê!
> Logo num instante improvisaram os bombo de plástico[118]. É pegando as lata no lixo e arrancando o fundo e butando o plástico e arrumava as borracha (*para amarrar o plástico esticado*) e...saiu uma batucada invocada!

---

[117]Tipo de boneco tradicional, do tamanho de uma pessoa, que o artista "veste". São dois personagens, a pessoa e o boneco, reunidos (encaixe) na altura da cintura, criando a ilusão de que o personagem morto carrega o outro que está vivo.

> Depois... quando eu não queria (*sair*), ficava dentro de casa e (*as crianças diziam*): Bóra Dengoso! Bóra saí Dengoso! Bum, bum! Bum, bum! Bum, bum! (*ri*).

A prática da improvisação, como qualquer atividade exercitada pelo ser humano durante muito tempo, acarreta o desenvolvimento de habilidades, que incorporam-se ao seu comportamento, tornando-se habituais. A própria improvisação passa a fazer parte da vida cotidiana de Dengoso, e uma vez reconhecido o momento favorável para a brincadeira, o mestre atua como canalizador da vontade do grupo, no momento mesmo em que esta se manifesta. O momento do improviso, invariavelmente, é "aqui e agora". Portanto, o mestre precisa também desenvolver uma grande flexibilidade e disponibilidade para harmonizar suas necessidades e seu "tempo pessoal" com o "tempo social" em função do qual é solicitado a atuar.

A brincadeira "de última hora" acontece assim: "Ontem a gente ensaiô uma quadrilha aqui de última hora, não foi? (*Requisita confirmação das pessoas presentes*) Era mais de... ia dar onze horas, era dez e pouco (*da noite*). Aí eu coloquei quatro par de um lado e quatro de outro aqui, mandei os menino encostá a sinuca aqui, foi uma vibração medonha! Eu sei que eu tava com uma dor nas perna aqui, eu... depois o povo veio vindo, e olhando aqui, e brincando aqui. Terminô, passô, não senti mais nada! (*Passou a dor*) (Ri)."

O mestre organiza brincadeiras nos momentos em que a alegria grupal está disposta a se manifestar porque ele percebe a vibração das pessoas preenchendo a atmosfera e é contagiado por ela. Como disse Dengoso, é uma necessidade de brincar, movida pela satisfação de ver as pessoas se divertindo. A alegria das pessoas satisfaz o mestre, e tudo aquilo o que representa as brincadeiras nas quais as pessoas se reunem para divertirem-se juntas adquire um significado especial para ele:

"a bandeira ficou lá na casa dele, não era nada demais ele mandá me chamá prá eu pegá a bandeira. Mas pegaram a minha bandeira e a estrela de São João, jogaram no quintal, numa lama sabe...? Aí quando eu disse que era meu, cheguei lá que olhei prá pintura _ que... (*porque*) eu tenho muito amor ao São João _ aí que eu vi dentro da lama assim, aí... aí eu comecei a chorá, chorá mesmo..."

---

[118]Os "bombo de plástico" são instrumentos de percussão improvisados, feitos geralmente com uma lata, da qual se retira o fundo, estica-se um pedaço de plástico resistente (ou outros materiais) sobre a abertura da lata, o qual é amarrado com tiras de borracha.

A bandeira de São João é um acessório fundamental para a realização do Acorda Povo na véspera de São João. O valor da bandeira remete simultâneamente ao trabalho do mestre e a própria manifestação na qual a comunidade se reune. A bandeira pertence a Dengoso, mas como ele mesmo explica, aquilo o que representa o empreendimento de um grupo, representa e pertence ao próprio grupo:

"Se participá vinte (*pessoas*) da quadrilha ali, se ganhá um troféu, aquilo é de todo mundo, dos participante da quadrilha. É do grupo que fizeram, né? O marcador (*aquele que coordena a quadrilha*) sô eu, mas porque eu sô o marcador quem ganhô foi eu, foi? Se eu fosse sózinho me apresentá eu... hein?"

Embora as brincadeiras não aconteçam sem a atuação do mestre, a participação do grupo também é fundamental, é para o grupo que elas se destinam, e é através dele que adquirem significado.

Os empreendimentos sociais e ou artísticos para cuja realização a participação colaborativa do grupo é indispensável podem ser compreendidos como processos de criação coletiva. Outra característica essencial é que este tipo de processo baseia-se na improvisação. A criação coletiva de uma representação teatral, por exemplo, é uma atividade experimental que parte de uma estruturação inicial. Personagens, temas, objetos, etc, podem servir como inspiração para a improvisação exercitada pelos atores, através da qual a performance gradativamente emerge e aperfeiçoa-se. Dengoso explica como organiza o grupo para fazer teatro:

> Eu não escrevo nada não. Se eu fazê uma coisa agora, peça de teatro, tudo... tudo improvisado, sabe? (*Por exemplo*) Vamo organizá um pessoal, vamo organizá isso assim, assim, assim, agora? É como é.
> (*Diz como organiza o elenco*) _ Qual é o seu papel que você vai fazê?
> _ Diga o seu! _ Sabe cumé?
> Aí vamo vê se a coisa vai sair como eu... como eu fiz (*organizei*). Faz o circulo (*com participantes*) aqui, sabe? Aí eu vô dizê o seu papel, o seu, o seu, sabe cumé? _ Agora vamo vê se dá! (vamos *improvisar*). _ Agora, você tem que gravá (*memorizar*).

O acontecimento de uma criação coletiva relaciona-se, num primeiro momento, ao consentimento grupal para um empreendimento conjunto. A aprovação e a motivação do grupo para a realização de determinadas atividades, por sua vez, está intimamente relacionada à recriação de práticas socialmente aceitas e valorizadas. Música e dança, por

exemplo, são partes integrantes do cotidiano e da vida social na comunidade. As mães dançam com os bebês no colo, as crianças que ainda não andam já ficam de pé e sacodem ao ritmo da música, crianças e jovens dançam nas casas, nas ruas, nos lugares públicos, onde quer que haja música, dançar é natural.

As pessoas costumam dançar em Chão de Estrelas[119]e isto explica a existência dos diversos grupos de dança locais, nos quais formam-se excelentes dançarinos. Um dos artistas que trabalha com dança popular e vive na localidade comentou sobre o processo através do qual os novos grupos de dança se organizam:

> Quando as menina fizeram outro grupozinho ali, improvisado, se apresentaram (*figurino*) de papel, não foi? Se apresentô, aí também ninguém vaiaro, todo mundo aplaudia, aí... ía aparecendo os grupo novo, as menininha preparavam o grupo delas (*solicitavam*): Dengoso, dá prá a gente... abri um espaço aí prá gente se apresentá? (*Dengoso respondia*) _ Tem nenhuma não! (*sem problema*)_ Sabe?
> (*Dengoso acrescenta*) _ Eles ficam dançando lá em cima do palanque e o pessoal (*público*) pedindo (*para continuarem dançando*). E o pessoal cá em baixo também, o que eles (*dançarinos*) faz lá (*no* palco) o pessoal (*público*) faz (*imita, faz igual*).

Os processos de criação coletiva também são frequentes na vida social, na medida em que a comunidade precisa reunir esforços e encontrar soluções alternativas para situações diversas. Nesse sentido, o mamulengo representa não só um espaço de criação coletiva através da arte, quando os pessoas participam e interferem nos acontecimentos da performance, mas também constitue ocasiões festivas nas quais alguns moradores da comunidade podem improvisar pequenas bancas para vender comidas e bebidas. Dengoso falou sobre o que acontecia quando a brincadeira era promovida com regularidade em Chão de Estrelas:

> Isso aqui era lotado, ficava cheio. E o pessoal (*moradores*) chegava, (*os moradores colocavam*) carrocinha, mesinha, né? Tudo botava assim arrodeando e todo mundo

---

[119]A comunidade de Chão de Estrelas não constitue exceção em relação a um contexto mais amplo, ou seja, os pernambucanos costumam dançar _ frevo, ciranda, forró, xaxado, maracatú, caboclinho, etc_ desde muito cedo. Pernambuco é um estado no qual as manifestações artísticas populares, inclusive as danças, reafirmam-se continuamente na dimensão de práticas coletivas.

> vendia, não ficava (*sobrava*) nada, sabe? Aí o pessoal fica cobrando (*a continuidade*) isso também, né? Que era um ganha pão, né? (...) Tem outra moça ali que botava (*botava para assar, vendia*) quando era segunda, terça, quarta, quinta (*feira*), aí botava salsichão, botava churrasco, sabe? E batatinha. Aí vendia, mas devagar (*pouco*) demais. Quando era sexta, sábado, domingo, o banco dela era bem grande, era aquela danação de salsichão com queijo, sabe?, e churrasco, e lá vai, era! Acabava tudo! O marido dela vendia não sei quantas grade de cerveja aí.

Embora pareça incoerente com o significado do termo, a criação coletiva comporta suas lideranças. Os líderes neste processo são pessoas que possuem determinadas características reconhecidas pelo grupo que os elege. O mestre representa este tipo de liderança.

A compreensão deste aspecto do papel desempenhado pelo mestre pode ser ampliada a partir de uma comparação com o desempenho dos líderes indígenas. Fernando GRANERO (1993) refere-se ao consenso existente entre os amazonistas quanto à falta de autoridade-poder manejada pelos líderes indígenas, isto associado à falta de meios para a coerção física. Este consenso baseia-se na concepção de autoridade-poder a partir de sua função repressiva, exercida através da violência.

Por outro lado, podemos considerar que a autoridade-poder dos líderes indígenas difere daquela atribuida aos líderes em nossa sociedade, e mesmo nela, não se pode explicar todos os aspectos do poder caracterizando-o por sua ação repressiva. Nas sociedades indígenas, estruturas sociais, políticas e religiosas específicas não só determinam o tipo de autoridade e poder a ser exercido, como as características do líder ao qual este poder será atribuido, e as formas como poderá ser exercido para que venha a ser socialmente legitimado[120]. O líder indígena pode ser, num certo sentido, comparado ao lider de um processo de criação coletiva. Sua autoridade pode estar presente através de sua aparente ausência. Ele utiliza seu poder para fazer com que as pessoas possam revelar, organizar, produzir e transformar a história entre elas já existente, ordenando múltiplas cenas numa realidade comum. O poder deste lider não é aquele que ele pessoalmente possui, senão a

---

[120]Nas abordagens de Joanna OVERING (1983), Cecília MACCALLUM (1990) e Fernando GRANERO (1993), a respeito da organização política de povos indígenas específicos, encontramos temas como igualitarismo, reciprocidade, ordem interna, harmonia, cooperação. Entre as características do líder está a capacidade de contribuir para o sucesso das atividades produtoras e reprodutivas da sociedade, árbitro de conflitos, promotor de paz, generosidade, sabedoria, conhecimento das tradições, domínio da palavra (orador competente em favor dos interesses coletivos), etc.

autoridade de dirigir que lhe é atribuida pelo grupo, enquanto ele legitimamente traduzir os anseios e interesses coletivos.

Dengoso representa, através do mamulengo, a multivocalidade comunitária, não essa ou aquela opinião particular, mas as diversas idéias, pontos de vista e acontecimentos que integram a realidade vivenciada pelas pessoas. Ele também promove, cotidianamente, encontros lúdicos nos quais os participantes podem se expressar livremente.

A *atitude de consentimento*, o respeito a "fala do outro", a tolerância à diferença de pensamentos ou comportamentos, resulta do exercício contínuo da improvisação. A criatividade depende do livre fluxo das idéias e ações, sem o que não pode haver improviso. Em seus procedimentos normais as pessoas costumam dar continuidade ou bloquear as idéias e ações umas das outras. Na prática da improvisação e a nível de uma proposta de criação coletiva, bloqueios frequentes na interação entre os participantes podem destruir habilidades individuais e a própria relação grupal, na medida em que impedem o movimento, a continuidade da representação.

Um grupo pode fazer ou destruir seus membros, sendo que o primeiro caso ocorre quando os participantes estão dispostos a brincar com seus papéis e status. Se um grupo de pessoas precisa criar soluções comuns, seja nos diversos aspectos de sua vida social ou num processo de criação artística, elas precisam agir em comum, cooperar com suas semelhanças e diferenças, e apesar delas, em seus aspectos de complementariedade. A performance, tanto da cena artística quanto social, só acontece enquanto fruto da reunião, através de ações compartilhadas.

Quando as pessoas reunem-se para uma criação coletiva, os participantes dos acontecimentos compartilham a motivação para uma realização comum, a cooperação e a cumplicidade que possibilita, através de um tipo de comunicação baseada no "sim", no consentimento[121], o surgimento da complementariedade que origina a forma do feito. Essas pessoas partem de uma posição de igualdade em suas diferenças. Todas as ações e palavras são valiosas num espaço de relações compartilhadas para o bem comum. Nenhuma idéia é

---

[121]Peter BURKE (1989:167) considera que apesar do auxílio que os atores da commédia dell'arte tinham nas fórmulas, motivos e personagens de repertório, "é difícel imaginar como dez ou doze atores conseguiam coordenar suas improvisações, embora saibamos que de fato eles realizavam muito bem essa proeza, como ainda fazem atualmente as trupes em certas partes da Ásia". Minha consideração é que tal proeza pode ser melhor compreendida sob a ótica de uma atitude de cooperação baseada no consentimento, incorporada durante o treinamento dos atores improvisadores.

genial, brilhante ou melhor do que qualquer outra. As idéias inserem-se na realidade possível e constituem única e exclusivamente o ponto de partida para a experimentação prática, a qual determinará a "última palavra". Idéias simples estão na base de todas as ações. Situações críticas podem evocar idéias aparentemente idiotas que às vezes são capazes de criar soluções mágicas.

É o tipo de processo de criação no qual está implícito que nenhum papel é melhor ou mais importante do que qualquer outro. Cada um é o ator e o personagem principal de sua história. A cena coletiva permite que seu foco se desloque espontaneamente através do fluxo dos acontecimentos, para fazer emergir personagens diversos, nas formas dos relacionamentos que, por sua vez, fazem emergir as muitas histórias implícitas no encontro daquelas pessoas e na formação dos grupos. A criação coletiva, enquanto expressão improvisada de um grupo, implica na conscientização da unidade formada pelos seus participantes, e do apoio mútuo que se torna necessário para a expressão dessa unidade numa ação ou forma.

Na organicidade desse processo, e testemunhando o poder do grupo, os líderes surgem do reconhecimento e da legitimação que vem das pessoas, na medida em que eles representam algo que lhes é comum. Este é o universo no qual surgem os mestres. Em outras palavras, o mestre disse : "Essa história de chamar de mestre, não fui eu não quem inventou. Foram eles, o pessoal, quem começou a chamar assim".

V. TRAJETÓRIAS DE CRIAÇÃO CULTURAL: RIQUEZAS SOBRE O NÃO VALOR

Provavelmente foi muito mais comum do que se pode imaginar, que um grande soberano, em desespero, expulsasse todos os seus súditos da sala, para refletir a sós, e com seu Deus.
Uma vez sózinho com seu bôbo _ que ficou, é claro, porque ele não é ninguém _ interrogou-o sobre os mais profundos mistérios da vida e do universo. Porque o soberano sabia, é claro _ este era um dos aspectos de sua sábia soberania _ que seu bôbo era idiota demais para mentir.
(O Povo, que era o bôbo, quer dizer, o nome do bôbo era Povo. É ele o autor. Foi ele que contou aquelas coisas que o soberano achava idiotas, e até ria. Ele também viu quando o rei repetiu o que ele, o Povo, havia dito, e todos os sábios do mundo vieram para ouvir, e comentaram: É verdade! É verdade!)

As condições nas quais o mamulengo e os artistas mamulengueiros tem existido em Pernambuco são decorrentes de uma série de situações bastante complexas, históricamente construidas, e não constituem exceção em relação aos acontecimentos vivenciados, durante centenas de anos, por aquelas formas artísticas e artistas ditos populares, tanto no Brasil quanto na Europa.

Aquilo que caracteriza a situação das artes e dos artistas populares no Brasil ilumina-se quando refletido sobre alguns acontecimentos que integraram as transformações e experiências das artes e artistas populares na Europa. As mudanças ocorridas entre os séculos XVI e XVIII foram particularmente relevantes num processo através do qual o papel e o lugar das artes e artistas sofreram grandes alterações, e para que possamos compreender porque, convém que consideremos brevemente como viveu o artista na Europa, antes deste período.

Na Europa feudal as festas e entretenimentos eram, em grande parte, informalmente organizados pelas próprias pessoas, sendo que provavelmente algumas delas possuiam maior habilidade ou eram mais requisitadas do que outras, para promoverem certos tipos de

diversão[122]. Outras ocasiões festivas eram aquelas organizadas pela Igreja. Esporadicamente aconteciam apresentações de menestréis e atores profissionais itinerantes.

Durante centenas de anos os artistas profissionais mantiveram-se em constante deslocamento, entre feudos e cidades feudais, percorrendo grandes distâncias para encontrarem os diferentes públicos, estabelecendo contato com os mais diversificados grupos de pessoas, sociedades e culturas[123]. Estes artistas eram os animadores populares por excelência e por serem itinerantes teciam redes de comunicação.[124]

Na medida em que as grandes cidades começaram a surgir, com a ampliação do comércio e da indústria, multiplicaram-se os mercados e feiras, e os artistas profissionais passaram a atuar nestes novos espaços de concentração popular. As apresentações aconteciam também nas tavernas e nos adros das igrejas (onde já costumavam acontecer durante a Idade Média).

As condições de existência dos artistas populares[125], assim como toda a vida nas sociedades européias, foram profundamente transformadas entre os séculos XVI e XVIII. Mudanças políticas e ecônomicas determinaram transformações nas esferas sociais e culturais, reposicionando o papel que estes artistas haviam até então desempenhado.

---

[122]Diversas artes em diferentes lugares da Europa parecem ter desempenhado, durante séculos, funções práticas, possuiam uma eficácia. Citado por Peter BURKE (1989:31-32), HERDER (1778) _ um dos primeiros autores a abordar a "cultura popular" na Alemanha _ por exemplo, considerou que a poesia possuia eficácia para os povos antigos.

[123]As apresentações desses artistas faziam sucesso através do todo o continente porque baseavam-se numa línguagem corporal, em habilidades técnicas que transcendiam à comunicação falada, ou seja, não dependiam da língua. Outra característica fundamental dessas apresentações, além de que envolviam demonstrações de habilidades, como o malabarismo ou a mágica, para divertir o público, é que elas destinavam-se a provocar o riso. Bufões, charlatães, palhaços, bobos, prestidigitadores, saltimbancos, etc, todos esses profissionais utilizavam determinados desempenhos de comediantes. Ou seja, a comédia era um elemento chave para a atuação desses artistas, e eles geralmente improvisavam no próprio momento da apresentação.

[124]BURKE (1989:121) considerou que "é a esses homens _ tanto quanto às tradições indo-européias arcaicas _ que se deve a unidade da cultura popular européia".

[125]Entre os séculos XVI e XVII o artista popular é aquele que "trabalha principalmente para um público de artesãos e camponeses"(Id.1989:116-118). Sucessores dos menestréis medievais, eram chamados apresentadores. Os termos correntes na Inglaterra para designá-los, neste período, incluiam: "cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos, equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas (pois mesmo os tira-dentes, operando ao ar livre, cercados de espectadores, eram uma espécie de artista de rua). Muitas dessas designações se sobrepunham porque as funções também se sobrepunham; esses profissionais de diversões certamente apresentavam um espetáculo de variedades".

A partir do século XVI a Europa fervilhava com o movimento dos artistas profissionais _ cujas apresentações baseavam-se em estruturas e técnicas tradicionalmente praticadas[126] e conhecidas. Mas esta intensa atividade, que aparentemente representou o período áureo da arte e da cultura popular, engendrava outros acontecimentos em decorrência dos quais, no final do século XVIII, a maioria dos artistas populares havia desaparecido.

Durante os séculos XVI e XVII grande parte das práticas, costumes e manifestações artísticas populares foram abolidas, inúmeras trupes e artistas populares foram perseguidos e eliminados. A "reforma da cultura popular"(BURKE,1989:231) foi decisiva neste sentido. Segundo Peter Burke tal reforma constituiu-se na tentativa sistemática, por parte de alguns membros da elite européia, de modificar as atitudes e valores do restante da população. A liderança do movimento estava nas mãos da Igreja, reformada entre católica e protestante, ambas atuando de acordo com as deliberações de um Estado nacional ascendente.

A modificação de atitudes e valores implicou na mudança de padrões de comportamento, hábitos, formas de interação e comunicação social, e efetuou-se, por um lado, no âmbito do sistema de produção material, e por outro na transformação ou resignificação de determinados conteúdos simbólicos[127], extendendo-se à esfera das experiências sensíveis e às crenças socialmente compartilhadas. As ações persecutórias movidas contra os artistas populares frequentemente baseavam-se em argumentos voltados para as dimensões da moral e da fé, eles eram acusados de feitiçaria, considerados como mendigos, sem honra, sujeitos a proibições e punições por parte dos religiosos e dos agentes da lei[128].

Assim como aconteceu na Europa, a partir do século XVI a atuação da igreja no Brasil de modo semelhante visava à "reforma da cultura popular", na medida em que pretendia

---

[126]As unidades básicas do teatro popular não eram as palavras, mas os personagens e ações. O repertório dos apresentadores correspondia a um estoque de fórmulas e motivos de uma tradição oral, sendo que estas "fórmulas e motivos podem ser vistos como o vocabulário do portador da tradição" (Id.1989:161).

[127]Os reformadores enfatizavam a necessidade de separação entre o sagrado e o profano; o profano era associado aos divertimentos e outras práticas populares, os quais eram considerados como pagãos, ligados ao demônio e à magia, propensos a licensiosidade e ao pecado da carne. As danças populares eram condenadas por despertarem a sexualidade, a obcenidade, a prostituição. As festas e jogos populares eram vistos como ocasiões para indecências e violência.

[128]A lei inglesa para a "contenção de vagabundos"(1572), por exemplo, juntava indiscriminadamente "todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis... todos os

reformar as atitudes, valores e práticas culturais prevalecentes nas mais diversas sociedades que aqui viviam. Durante o período de colonização as sociedades indígenas foram rapidamente exterminadas e transformadas, muitos aspectos característicos da vida social e cultural tornaram-se proibidos e passíveis de punição.

No passado _ tanto quanto no presente, apesar do enorme desaparecimento destas culturas _ as diferentes sociedades indígenas possuiam uma rica variedade de manifestações técnicas, artísticas e estéticas, as quais representavam significados socialmente elaborados, ordenavam e expressavam determinadas concepções sobre a própria sociedade, a natureza e o cosmos[129]. As artes revestiam-se de funções práticas na vida cotidiana[130] e constituiam-se em elementos integrantes de rituais diversos.

As produções indígenas foram desconsideradas pelos estudiosos da arte no Brasil. Na reconstrução da história do teatro, por exemplo, o século XVI e XVII são frequentemente considerados nulos, com excessão das atividades promovidas pelos jesuitas, aos quais se credita a iniciação do teatro no país[131]. Óbviamente as representações dramáticas já aconteciam antes disso, mas a história do teatro refere-se ao reconhecimento dos padrões europeus de manifestação artística.

O teatro foi utilizado como instrumento de veiculação de novos valores[132]e práticas sociais, o divertimento passou a estar associado a ocasiões religiosas. No século XVI as

---

latoeiros ambulantes e pequenos mascates", "proibindo-os de perambular sem uma autorização de dois juízes de paz"(Id.1989:123)

[129]A arte indígena possibilita a integração de conhecimentos, ordens sociais, filosóficas e cosmológicas, não apenas no resultado formal mas também através da seleção de materiais e de cada um dos estágios da realização de suas atividades. O fazer artístico implica não só o desnvolvimento das habilidades físicas (técnicas) mas da capacidade intelectual e de percepção espiritual que a preparação dos bens materiais incorpora. As manifestações artísticas dessas sociedades são formas de comunicação e mecanismos de afirmação de suas identidades étnicas, expressando concepções e requisitos necessários à construção da humanidade de seus membros. Sobre arte indígena ver LUX VIDAL,1992; GUSS,1989; LANGDON,1992; MULLER,1990; LAGROU,1991.

[130]Em algumas dessas sociedades certas formas artísticas são praticadas a nível de coletividade, como por exemplo entre os Kayapó, onde todas as mulheres pintam e todos os homens sabem como tecer cestos e fabricar cocares.

[131]Os missionários reuniam os índios em aldeias e tentavam impor-lhes "a disciplina de uma vida regular e não mais nômade", baseada no trabalho, na oração e no tempo livre, "utilizado sobretudo para o divertimento aliado à catequese."(CACCIAGLIA,1986:5-6)

[132] Em relação à mulher, por exemplo, no contexto de dominação colonial o espaço da "mulher descente" restringía-se ao espaço doméstico ou a sair acompanhada pelo marido. A exposição pública de uma mulher garantía-lhe o "título" de prostituta. Por isso nos espetáculos teatrais os papéis femininos eram em grande

atividades teatrais aconteciam nas vilas, nas praças, nas ruas e algumas vezes nos salões nobres dos colégios jesuitas. O mamulengo teria surgido[133] a partir do presépio da fala _ representado neste século no Convento dos Franciscanos de Olinda, por Frei Gaspar de Santo Antônio _ as imagens do presépio eram animadas e "falavam", a representação teria se distanciado gradativamente do conteúdo religioso, incorporando novos personagens, temas e cenas engraçadas. Hermilo BORBA FILHO (1966a:67-68) apresenta a hipótese de que "os índios passassem a movimentar os bonecos, que posteriormente os negros trouxessem uma forma de espetáculo desse tipo, que as correntes se entrecruzassem, juntando-se às dos europeus". O autor menciona duas versões sobre a origem do mamulengo, uma contada pelo mamulengueiro Manoel Francisco da Silva e a outra por Januário de Oliveira (mestre Ginu); de acordo com os artistas este teatro de bonecos teria sido inicialmente feito por escravos que o utilizaram, na primeira versão para homenagear, e na segunda para "mangar", ridicularizar os senhores, provocando o riso e a diversão que ganharam a aprovação na "casa grande", de modo que estes escravos foram autorizados a continuar com o brinquedo.

O teatro dos jesuitas esmoreceu durante o século XVII[134], as atividades lúdicas afastaram-se progressivamente das ocasiões religiosas e começaram a surgir numerosas formas de jogos e divertimentos populares, como o bumba meu boi, etc. Algumas das brincadeiras pernambucanas provavelmente surgiram neste período, quando a diversão foi em grande medida informalmente organizada pelas pessoas _ embora reunisse conteúdos simbólicos já marcados pela presença colonizatória. Neste século também surgiram as festas que originaram o carnaval.[135]

---

parte representados por homens. No teatro jesuita "inexistiam, rigorosamente, quaisquer alusões ao amor profano, a mulher era completamente excluída, e as poucas personagens femininas eram jovens travestidos."(Id.1986:15)

[133]Sobre as hipóteses de origem do mamulengo ver BORBA FILHO,1966a:67-68,80; SANTOS,1979:21; AMARAL,1994:15.

[134]O século XVII foi um período de muitas lutas internas e externas: guerra contra os franceses no Maranhão, contra os holandeses na Bahia e em Pernambuco, luta entre os colonos e os jesuitas em São Paulo, a expulsão dos jesuitas do Maranhão (Revolta de Manuel Beckmann,1686), etc

[135]Um viajante francês assistiu, em 1666, no Recife, festejos "cujos protagonistas eram escravos: depois da missa, cerca de quatrocentos homens e duzentas mulheres desfilaram pelas ruas mascarados, cantando e dançando músicas que eles mesmos haviam composto, ao som de cornetas e tamborins, vestindo roupas dos patrões, levando colares de ouro e pérolas."(CACCIAGLIA,1986:17)

No século XVIII, em todo o Brasil, proliferaram as proibições[136] das representações teatrais em espaços públicos, enquanto surgiam os teatros do tipo europeu, Casas de Ópera, Casas de Comédia, e as primeiras companhias de atores, cujos repertórios de peças eram predominantemente europeus. As primeiras companhias de teatro permanentes no Brasil eram quase totalmente compostas por negros e mulatos que cobriam o rosto com maquiagem branca para esconder a cor da pele. A representação teatral, como qualquer atividade de entretenimento, e especialmente a comédia, era menosprezada e considerada indigna de ser desempenhada pelos membros das classes privilegiadas, era "coisa de escravo"[137]. Ainda neste século as representações de origem portuguesa, os mistérios, pantomimas pastoris, brincadeiras e festejos populares continuaram acontecendo nas mais diversas localidades, o teatro de bonecos tornou-se muito popular no Rio de Janeiro.

No século XIX surgiram muitos teatros em todo Brasil, inclusive nas localidades mais longínquas, os quais eram frequentados pelas pessoas das classes privilegiadas; as manifestações artísticas populares continuavam nos espaços públicos. Com o declíneo do sistema escravocrata as trupes de artistas ambulantes movimentavam-se intensamente através das diferentes regiões do país.[138]

No início do século XX os espetáculos de teatro de bonecos eram muito populares em diversos estados. Havia o Briguela ou João Minhoca em Minas Gerais, João Minhoca em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, Mané Gostoso na Bahia, João Redondo no Rio Grande do Norte, mamulengo em Pernambuco (conhecido também como Babau em certas zonas, Benedito em outras)[139]. Os mamulengueiros_ assim como outros artistas

---

[136]O bispo de Pernambuco proibiu (1729) os espetáculos nas igrejas, e em 1734 proibiu a representação de peças em qualquer lugar. Em 1777 as autoridades civis recomendaram "a construção de teatros públicos confortáveis e permanentes, tendo em conta o grande valor educativo dos espetáculos e reconhecendo sua necessidade como escola de valor, de política, de moral e fidelidade aos soberanos"(Id.1986:19).

[137]Os atores negros eram vistos com desprezo, considerados medíocres, "tratados como servos e criados, controlados e obedientes a ordens, como seriam um copeiro ou uma arrumadeira. A dignidade do teatro existia apenas para seus patrocinadores ou para seus ilustres convidados"(DUARTE,1995:110-111)

[138]O intenso movimento desses artistas, assim como de outros personagens, como ciganos, negros fugidos e aquilombados, índios nômades, brancos que escapavam do serviço militar, bandidos, etc, é abordado por Regina Horta DUARTE (1995) em " Noites Circenses. Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no século XIX".

[139]De acordo com Hermilo BORBA FILHO (1966a:34) a notícia mais remota sobre o mamulengo em Pernambuco saiu no Jornal do Recife em 24/12/1896.

populares _ eram muito numerosos em Pernambuco, deslocavam-se em rotas ambulantes fazendo apresentações e formando seu público nas várias localidades.

Em 1927 o mamulengueiro Doutor Babau encontrava-se em Recife e sua brincadeira era famosa em diversas regiões do estado, a ponto de que o próprio mamulengo fosse conhecido em algumas delas como Babau[140]. Até a década de quarenta, Cheiroso, sucessor de Doutor Babau, foi o mais expressivo mamulengueiro atuante em Recife. Mestre Ginu aprendeu com Doutor Babau e com Cheiroso, e na década de setenta tornou-se o mamulengueiro mais famoso do Recife. Ginu podia interpretar sózinho todo um espetáculo, manipulando os bonecos com ambas as mãos e às vezes até com a boca, fazia seis ou sete vozes distintas, representava uma dezena de personagens, sendo capaz de prolongar a brincadeira por várias horas. Renovou temas, formas e expressões linguísticas, adotou os alto-falantes e o microfone pendurado no pescoço. Dizia que seu espetáculo era "todo irradiado" e dirigia-se ao público como "meus caros ouvintes". Dizia: "Estou apto para ir até para o exterior, exibir o entitulado Professor Tiridá como rei do Mamulengo nordestino, em todo o mundo. Aqui nesta praça da Mustardinha junto de duas mil pessoas prá lá, a questão é eu anunciar" (SANTOS,1979:111).

As atuações destes artistas do teatro de bonecos foram frequentemente alvo de vigilância, censura e repressão oficial[141]. Por um lado os mamulengueiros eram requisitados para a animação de comícios ou para atuarem como cabos eleitorais, por outro sofriam perseguição política e violência. A maioria deles viveu _ como ainda vivem _ em grande miséria, mesmo aqueles que tornaram-se populares para milhares de pessoas, brincando no decorrer de várias décadas[142].

---

[140]Sobre os mamulengueiros Doutor Babau, Cheiroso e Ginu ver BORBA FILHO,1966a:94-103; SANTOS,1979:103-113.

[141]Especialmente a partir de 1964, as transformações decorrentes da reorganização da economia e do sistema de comunicação de massa no Brasil acarretaram a expansão de determinadas esferas voltadas para a produção cultural, e a simultânea repressão ideológica e política de determinados pensamentos ou expressões artísticas. O moralismo censor representaria um dos artifícios do Estado cujo pensamento fundamenta-se na Ideologia de Segurança Nacional, a qual, nas palavras de Renato ORTIZ (1988:115), propõe-se a "substituir o papel que as religiões desempenhavam nas sociedades tradicionais". Na década de sessenta, especialmente a partir de 1964 (ditadura militar) tornou-se obrigatória a presença de pelo menos um policial nas apresentações do mamulengo. Nas zonas rurais as delegacias locais cobravam uma taxa a título de licença para as apresentações. Ainda sobre esta questão ver SANTOS,1979:61; MAURÍCIO,CIRANO e ALMEIDA,1978:62; AMARAL,1994:25.

Manifestações artísticas populares, como o mamulengo ou o pastoril, foram combatidas com base em acusações diversas. O pastoril foi reprimido e associado à indecência e à prostituição, enquanto por exemplo, paralelamente acontecia a veiculação do Programa do Chacrinha, uma produção televisiva baseada nas estruturas e na linguagem do pastoril profano[143]. Na década de setenta surgiram os discos "Pastoril do Faceta", "Pastoril do Barroso" e "Pastoril do Meloso". Músicas como "Casamento da Mestra" , "É mais em Baixo", "Oi, que Calor, Mamãe", entre outras, foram gravadas por "cantores ditos de música popular brasileira"(GONZAGA DE MELLO E PEREIRA,1990:8;14). A linguagem do mamulengo foi considerada primitiva, vulgar, obcena, imoral, violenta, o teatro de bonecos foi desvalorizado e reprimido em função daquilo o que lhe é mais característico _ os temas que focaliza, suas estruturas, suas formas de representação estética e de comicidade _ enquanto, por exemplo, o cinema nacional se projetava através das pornochanchadas e filmes pornográficos[144].

As trajetórias de criação das artes populares foram, em diversos períodos, alvo das mais duras críticas, proibições e punições, e no final do século XX persiste uma completa desconsideração destas manifestações, elas são vistas como irrelevantes, primitivas no sentido de pouco elaboradas, amadoras. O lugar que ocupam na sociedade e a condição na qual vivem os artistas populares é percebida como uma consequência quase natural de um mercado capitalista onde arte passou a ser sinônimo de bem cultural a ser consumido.

Revendo estes episódios sobre as artes e artistas populares, na Europa e no Brasil, alguns aspectos comuns podem ser identificados. Nos dois casos a repressão foi justificada pela associação de atributos pejorativos às suas práticas, eles foram perseguidos durante longos períodos e vistos como irrelevantes. Uma vez estabelecido um campo de domínio, o

---

[142]Mestre Ginu, por exemplo, morreu em 1977, após ter brincado o Mamulengo por 50 anos, em miséria e abandono, como aconteceu com muitos outros destes artistas, "sem qualquer amparo ou reconhecimento, (...) morreu quase cego, em completa indigência, no seu casebre de madeira à beira da maré, no bairro de Mustardinha no Recife"(SANTOS,1979:103).

[143]A própria designação de Chacrinha como *Velho* Guerreiro relaciona-se ao título atribuido ao animador do pastoril. "Abelardo Barbosa, o popular Chacrinha, costumava dizer que os seus programas de televisão eram inspirados nos pastoris de sua terra. Ele próprio de considerava um velho de pastoril ou um palhaço."(GONZAGA DE MELLO E PEREIRA,1990:8)

[144]Com o surgimento da EMBRAFILME, em 1975 são produzidos 89 filmes nacionais, em 1980 são 103 filmes, a maior parte deles são pornográficos ou pornochanchadas. "Em 79 eles totalizavam apenas 8% de sua produção, mas em 1984, com o crescimento do mercado, chegam a compôr 71% do que é produzido."(ORTIZ,1988:124)

exercício do poder complementou-se pela negação do valor, basicamente porque ao desacreditar, promoveu-se e justificou-se a "nova condição de irrelevância" das idéias e práticas[145] _ assim como o estabelecimento de novos valores e práticas relacionou-se à promoção de novas crenças.

Na Europa e no Brasil a intensa repressão das artes e práticas populares revesou-se e coexistiu com o incentivo ao registro e à "preservação das manifestações folclóricas" ou "populares". Os períodos de opressão destes artistas foram também aqueles através dos quais grandes quantidades de informações foram coletadas. Os estudos dos quais provém as informações disponíveis sobre estas manifestações artísticas têm utilizado termos como folclore, tradição oral, arte ou cultura popular[146].

Autores como Peter BURKE (1989) e Renato ORTIZ (1988) relacionam a emergência dos estudos sobre folclore, no Brasil e também na Europa, à questão nacional. O folclore ou a cultura popular seria o lugar onde um certo espírito de povo estaria representado, o qual, por sua vez, forneceria os subsídios necessários à construção de uma noção de identidade nacional caracterizada como popular. A descoberta da cultura popular implica, portanto, na descoberta do "espírito do povo", ou na invenção de uma certa noção de povo. O advento de uma nova noção, tanto quanto a resignificação de um termo, ou a transformação de uma linguagem, conduzem aos contextos e condições da realidade na qual novas categorias de conhecimento tornam-se recorrentes.

Óbviamente diversos grupos de pessoas, sociedades e culturas distintas já viviam em lugares específicos, na Europa tanto quanto no Brasil, muito antes de serem designados como "povo". Mas se num certo momento passou-se a utilizar a noção de "povo" enquanto referência homogeinizadora a um conjunto de pessoas e grupos determinados, podemos deduzir que o povo assim concebido, até então não existia.

---

[145] Os primeiros reformadores da cultura popular na Europa acreditavam na eficácia da feitiçaria _ frequentemente atribuida aos artistas populares _ e combatiam determinadas práticas consideradas diabólicas. No entanto, na segunda fase da reforma muitos reformadores não levavam mais a magia a sério. As grandes caças às bruxas atingiram seu ápice no final do século XVI e início do século XVII. A palavra superstição, antes de 1650 significava "falsa religião", empregada para magia e feitiçaria, em contextos nos quais tais rituais são considerados eficazes e perversos. Após 1650 superstição passou a designar "medos irracionais", os rituais, crenças e práticas a ela relacionados foram vistos como tolos e inofensivos.(BURKE,1989:263)

[146] Ver FINNEGAN,1992:5-15; BURKE,1989:20-55. Para uma breve revisão sobre os estudos folclóricos e o movimento de cultura popular no Brasil ver ORTIZ,1988:160-164, OLIVEN,1992:31-45.

O termo popular passou a ser utilizado na Europa, em referência à cultura dos artesãos e camponeses, no final do século XVIII e início do século XIX[147], no entanto, pelo menos três séculos (XVI a XVIII) de intensas transformações sociais, políticas e econômicas estão na base desta utilização terminológica.

Antes desse período[148], quando o "povo ainda não existia", a sociedade era feudal e consistia de três classes: eclesiástica, militar e camponesa.

Os camponeses[149] arrendavam as terras dos senhores feudais (sacerdotes e nobres), eram chamados servos, da palavra latina "servus" que significa escravo. Eles não eram escravos no sentido que atribuimos à palavra, não podiam ser separados de sua família e vendidos, por exemplo, mas eram considerados como parte da terra caso esta mudasse de proprietário, suas obrigações para com o seu senhor eram quase ilimitadas, seu trabalho estava sempre à disposição dos interesses deste senhor, em primeiro plano, mesmo em detrimento de suas necessidades. Os senhores feudais acreditavam que os servos existiam para servi-los, manejavam não só o trabalho dos camponeses mas suas vidas particulares, como por exemplo, autorizando ou não casamentos, sob pagamento de uma taxa.

Do século X ao século XV o comércio intensificou-se, surgiram feiras imensas, as cidades e as indústrias cresceram, a burguesia ascendeu. No decorrer do século XV surgiram nações, as divisões nacionais se acentuaram, as literaturas nacionais apareceram, as regulamentações nacionais para a indústria substituiram as regulamentações locais, passaram a existir leis nacionais, línguas nacionais e igrejas nacionais.

Com a ampliação das rotas marítimas e os empreendimentos colonizatórios, durante os séculos XVI e XVII, os mercadores europeus construiram grandes fortunas enquanto os preços dos arrendamentos das terras subiram, muitas propriedades foram fechadas, os camponeses perderam seu trabalho, "aldeias inteiras foram evacuadas, com os habitantes

---

[147]O termo popular foi utilizado inicialmente na Alemanha em 1774 e 1778, por J.G. Herder (volkslied, por exemplo, para "canção popular", volksmarchen e volkssage, termos para diferentes tipos de "contos populares"). Palavras e expressões equivalentes passaram a ser usadas em outros países um pouco mais tarde, como folklore (1846) em inglês. (BURKE,1989:31)

[148]Sobre as transformações políticas e econômicas ocorridas na Europa, na transição de um sistema feudal para um sistema de mercado capitalista ver HUBERMAN (1981).

[149]Os camponeses, que eram os trabalhadores, produziam para os sacerdotes e os guerreiros (nobres). O clero e a nobreza constituiam as classes governantes, a Igreja era o mais rico e poderoso proprietário de terras na Idade Média.

expulsos morrendo de fome, roubando ou mendigando na estrada" (HUBERMAN,1981:117). Grande parte da população européia, nesta época, era composta de mendigos[150].

No final do século XVIII deparamo-nos com o "povo", grande maioria de camponeses que constituiam a população da Europa, servos "promovidos" à categoria de trabalhadores livres, desprovidos da terra e que haviam passado a ter apenas a sua capacidade de trabalho para ganhar a vida.

A ascensão do nacionalismo na Europa inseriu-se em contextos particulares e distintos em relação à ascensão do nacionalismo no Brasil, mas existem semelhanças entre os acontecimentos que conduziram os dois processos, provavelmente porque desde o início da colonização, e através dos séculos, as transformações que se impuseram à realidade brasileira foram, em maior ou menor proporção e de maneiras diversas, determinadas por poderes políticos e econômicos internacionais.

Antes do "aparecimento do povo" no Brasil as sociedades mantinham-se em bases predominantemente agrárias, os grandes proprietários de terras eram considerados nobres, a igreja também era uma rica e poderosa proprietária de terras.

Os escravos, menos que servos, não eram sequer considerados humanos. Escravidão é uma relação na qual um grupo é subjugado pelo outro, que o domina através da coerção física ou outras formas de violência, sendo que os escravos possuem todos os deveres e obrigações para com seus donos, e nenhum direito. Os escravos eram os trabalhadores, que produziam para os seus proprietários. O Brasil só reconhece a abolição no final do século XIX, quando a escravidão há muito vinha se tornando inviável.

Não surpreendentemente, foi também no final do século passado, com o surgimento do "homem livre", com o aparecimento do "povo", que surgiram os primeiros estudos folclóricos. A construção da identidade do "povo brasileiro" inseriu-se no período republicano e relacionou-se à elaboração de uma cultura nacional que precisava ser identificada como popular.

A construção de uma "identidade de povo", como a construção de um personagem, relaciona-se à sua caracterização. Apesar de que a população da Europa tanto quanto a do

Brasil fosse composta por sociedades e culturas diversas, os estudiosos da cultura popular, em ambos os casos, caracterizaram "o personagem do povo" a partir de atributos comuns, ora pejorativos, ora imbuidos de uma valorização idílica. O "povo", europeu ou brasileiro, era rústico, ignorante, miserável, iletrado, ou primitivo, puro, inocente, ligado aos valores da terra e da tradição; representava a maioria da população, constituida de pessoas muito pobres, quase todas analfabetas[151] (embora o índice de alfabetização na Europa tenha sido intensificado entre os séculos XVI e XVII).

De acordo com Rubens OLIVEN (1992), nas primeiras produções literárias ocupando-se do "povo", a intelectualidade brasileira oscilava entre a desvalorização de nossa cultura em contraste com o modelo europeu ou o norte-americano, ou sua extrema valorização através da exaltação dos "nossos símbolos nacionais"[152]. Características pejorativas ou enaltecedoras associadas a um determinado "povo" evocaram e justificaram, em contextos específicos na Europa e no Brasil, determinados tipos de ações ou relações que as elites estabeleceram com o "povo"[153], enquanto também passaram a determinar aspectos do

---

[150]"Um quarto da população de Paris na década de 1630 era constituido de mendigos, e nos distritos rurais o número era igualmente grande"(HUBERMAN,1981:107). Situação semelhante acontecia na Inglaterra, na Holanda, na Suiça, etc.

[151]Os intelectuais europeus gostavam de comparar as sociedades camponesas com as sociedades tribais. Johnson e Boswell, por exemplo, percorreram as ilhas ocidentais da Escócia, e o comentário de Boswell sobre os habitantes de Auchnasheal foi : "era quase a mesma coisa que estar numa tribo de índios", pois os aldeões "eram tão escuros e de aparência tão rústica quanto qualquer selvagem americano". Os missionários ativos na Europa comparavam as dificuldades encontradas para a conversão dos habitantes de algumas regiões ao cristianismo, com àquelas enfrentadas pelos missionários nas Indias. Os jesuitas que pregavam a oeste de Sevilha declararam que os habitantes "pareciam mais índios do que espanhóis", e Sir Benjamin Rudyerd declarou em 1628 que existiam partes do país de Gales e do norte da Inglaterra "onde Deus era pouco mais conhecido do que entre os índios"(BURKE,1989:36,232).

[152]Segundo OLIVEN (1992:32) alguns autores estão "preocupados em explicar a sociedade brasileira através da interação de raças e do meio geográfico, são extremamente pessimistas e preconceituosos em relação ao brasileiro, que é classificado, entre outras coisas, como apático e indolente, nossa vida intelectual sendo vista como destituida de filosofia e ciência, e eivada de um lirismo subjetivista e mórbido", outros autores, por sua vez, tendem a valorizar aquilo que é "autenticamente brasileiro": "valorizam-se nossas raízes nacionais: o índio, a vida rural, etc".

[153]Por uma lado a valorização de determinadas características de um "povo" pode ser evocada quando é necessário promover a adesão deste "povo", ou de alguns de seus membros, a certas ações, acontecimentos e idéias. Um exemplo disso seria a relação, estabelecida por BURKE (1989:40), entre o nacionalismo e os movimentos de auto-definição e libertação nacional na Europa, os quais o autor considera como "tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura nacional", sendo que "a idéia de uma nação veio dos intelectuais e foi imposta ao povo com quem eles queriam se identificar".
Em contextos históricos específicos, movimentos e identidades regionalistas tem coexistido, revesado-se, cooperado ou competido com uma noção de identidade nacional , tanto no processo europeu quanto no brasileiro. Por outro lado, as características pejorativas também foram evocadas para promoverem e

relacionamento social estabelecido entre as pessoas que gradativamente identificaram-se como parte deste ou daquele "povo".

Nos estudos folclóricos, da "cultura popular" ou tradição oral, o "povo" foi inicialmente concebido como população rural e gradativamente penetrou no contexto urbano sob a forma de classes sociais economicamente desprivilegiadas. O "povo brasileiro" foi constituido pelo "encontro entre diferenças", através do qual os personagens índios, negros e caboclos _ outrora atuantes numa sociedade predominantemente agrária e escravocrata _ vieram a representar, com o decorrer do tempo, os brasileiros pobres que vivem tanto nas regiões rurais quanto urbanas do país. Ou seja, a maioria das pessoas analfabetas e pobres que vivem no Brasil são provavelmente descendentes de pessoas e sociedades que, num passado mais ou menos longínquo, não utilizavam a escrita, cujos conhecimentos e práticas culturais eram oralmente transmitidos. É especialmente no interior dessas comunidades _ rurais ou urbanas _ que o folclore, tradição oral ou arte popular perpetuam-se enquanto prática socialmente compartilhada.

A opressão das artes e a crescente miséria dos artistas "do povo" coexistiu com as transformações dos cenários e com o desenvolvimento de processos que resultaram na construção de grandes riquezas. Em condições históricas específicas, na Europa e no Brasil, os processos de acúmulo de capital, bens ou riquezas materiais _ intermediados por novas políticas culturais e o desenvolvimento de indústrias culturais _ associaram-se ao acúmulo de "capital simbólico" ou "riquezas culturais populares".

Numa Europa que se modernizava um novo sistema de comunicação de massas estava emergindo: a palavra impressa[154] (folhetos, livros, jornais, etc) _ enquanto intensificou-se o investimento na alfabetização. Os artistas populares eram comunicadores e agentes de transformação social, portanto é possível supor que, na medida em que não estavam sob o controle de um poder central, eles tornavam-se inconvenientes num contexto político que gradativamente determinava todas as formas de intermediação possíveis entre o Estado nacional e o indivíduo. Enquanto os até então artistas profissionais passavam a ser

---

justificarem a censura, proibição ou punição de determinadas ações, acontecimentos ou manifestações de idéias por parte do "povo" ou de algumas pessoas do "povo".

[154]A oficina gráfica converteu-se numa instituição política. Grupos de interesses diversos buscavam mobilizar a opinião popular em nome de suas verdades e interesses, e surgiram aqueles que se diziam representantes dos interesses do próprio "povo". Conflitos e guerras foram acompanhados de folhetos,

considerados como imorais ou feiticeiros, um outro grupo restrito de artistas se projetava como "profissionais". A elite européia passou a interessar-se pela cultura popular porque ela representava um imenso estoque de conhecimentos sobre como promover diversão, entretenimento, e especialmente comédia. Surgiram as grandes companhias de teatro, ópera e de comédia[155], cujos atores eram padres, nobres, intelectuais, surgiram os teatros particulares, enquanto os "artistas de feira" foram proibidos de fazer comédia, representar peças de teatro e de cantar, pois esses passaram a ser privilégios de entidades oficiais, e dos "novos profissionais".

Estes acontecimentos remetem a outra grande descoberta ocorrida no processo de uma Europa que se modernizava: a comercialização da cultura. A cultura popular, que até então havia sido apropriada, resignificada, e "retornada ao povo", através de estratégias utilizadas pelos poderes estabelecidos para controlar a comunicação[156], passava agora a ser percebida não só como um meio de promover riquezas através do controle social, mas como riqueza em si mesma, produto cultural. Estava nascendo a indústria cultural cuja "matéria prima" _ para a elaboração dos produtos culturais _ foi a cultura popular[157].

---

panfletos, gravuras, canções, medalhas e emblemas. Sobre os acontecimentos deste período ver BURKE,1989:280-291.

[155]Numa Itália na qual a comédia é "tão popular que a maioria dos trabalhadores se priva de comida para garantir o ingresso para ir à apresentação", onde quase todas as pessoas tem um certo talento para a pantomima (DUCHARTRE,1966:19), o rótulo commédia dell'arte foi forjado _ no século XVI _ para "garantir o profissionalismo" das trupes cômicas (STAVEACRE,1987:15). A caracterização fundamental do gênero, que passava a ser propriedade exclusiva de um determinado grupo, baseou-se na improvisação, sendo que na França foi designada como comédie à l'impromptu ou comédie improvisée.

[156]De acordo com BURKE (1989:240-41) os ataques aos divertimentos populares não eram novos em 1500, pois "os religiosos parecem ter condenado a cultura popular em termos muito parecidos desde os primeiros dias do cristianismo em diante". Desde os tempos remotos, também, a Igreja estava consciente do valor dos meios de comunicação como instrumento de controle social. Em seus sermões os padres "baseavam-se em temas populares, mas constantemente alteravam-nos. Contavam estórias tradicionais, mas davam-lhes uma moral que não era necessariamente tradicional. Usavam melodias populares, mas escreviam novas letras para elas."(Id.1989:97) Falavam uma linguagem coloquial, usando trocadilhos e rimas, utilizavam-se dos mais variados recursos para envolver a emoção dos fiéis, gritando, gesticulando, etc. Pregadores católicos ou protestantes apresentavam-se em locais públicos, utilizando-se de diversas habilidades verbais e corporais, recursos técnicos e comunicativos, para concorrerem com os artistas profissionais pela atenção do público. A música popular foi gradativamente substituida pelos hinos, salmos e canções religiosas, o teatro popular substituido pelas representações religiosas e procissões. "Os novos rituais podem ser vistos em seu auge mais teatral nas missões que os jesuitas e outras ordens empreendiam em cidades e no campo durante o século XVII"(Id.1989:253).

[157]O livro impresso neste período foi o exemplo mais óbvio da comercialização da cultura popular. Outro exemplo dessa comercialização é o circo, "que remonta a segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e

A monopolização da indústria cultural relacionou-se ao surgimento de empresários que passaram a investir e a lucrar com o lazer, e à proibição dos divertimentos populares, a retirada dos espetáculos dos espaços públicos, reservando-os aos espaços privados _ com o duplo objetivo de veicular novas posições ideológicas e promover o lucro, sobre o capital acumulado pelas tradições da cultura popular.

No Brasil, as condições de vida do artista _ e do comunicador _ popular neste século estão profundamente relacionadas a uma série de acontecimentos através dos quais consolidaram-se simultaneamente, um sistema de comunicação de massa, um mercado consumidor interno e uma indústria cultural.

O desenvolvimento da comunicação de massa no Brasil operou-se através dos meios eletrônicos de comunicação, a partir da radiodifusão[158](1919), acarretando transformações econômicas, políticas e culturais da sociedade e uma crescente dependência externa em função das determinações que os capitais internacionais passam a exercer sobre o sistema de comunicação nacional. Nas primeiras décadas do século, com o crescimento do processo de industrialização, a publicidade comercial generalizou-se como meio de financiamento das emissoras de rádio que atuavam como estimuladoras do mercado. O mercado publicitário em expansão[159] atraiu a penetração das subsidiárias das grandes agências estrangeiras. A partir de 1950 a televisão começou a adquirir uma crescente importância na captação de verbas publicitárias. Após o golpe militar de 1964 o modelo econômico

---

acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário.Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas", o que determinou "uma passagem gradual das formas mais espontâneas e participativas de entretenimento para espetáculos mais formalmente organizados e comercializados para espectadores"(Id.1989:270-71).

[158]Criação da Rádio Clube de Pernambuco, e desde então, a implantação de várias outras rádio-emissoras em diversas unidades da federação. Sobre o desenvolvimento da comunicação de massa no Brasil ver HERZ,1987.

[159]Com a revolução de 30 aconteceu uma ruptura no poder das oligarquias rurais, e especialmente com a implantação do Estado Novo (1937), o Governo Federal passou a intermediar as negociações sobre a política econômica. Estas transformações refletiram-se sobre o sistema nacional de comunicação, o caráter comercial das emissoras de rádio intensificou-se, o Estado passou a estabeler as normas de censura e distribuir as verbas da publicidade oficial. O papel da radiodifusão voltou-se para o fortalecimento do poder central através da divulgação "dos valores culturais e da ideologia nacionalista ligados à sociedade capitalista urbano-industrial em expansão."(HERZ,1987:78) Mas a pressão imperialista e da burguesia associada ao capitalismo internacional definiu a queda desse projeto de "capitalismo nacional", a partir do golpe militar (1945). Entre 1945 e 1950 as empresas de publicidade estrangeiras , principalmente as norte-

adotado voltou-se para grandes investimentos em infraestrutura de telecomunicações[160], compatível com as novas exigências do capitalismo internacional. A reorganização da economia brasileira, o consequente crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, associa-se ao fortalecimento de um sistema de comunicação de massa, uma industria de produção cultural e de um mercado de bens culturais.

A indústria cultural[161] requer, por um lado, a disseminação da infra-estrutura material para a comunicação de massa, por outro, uma noção de identidade nacional, vinculando-se portanto à questão da cultura popular, na qual localizam-se os "subsídios culturais" através dos quais fundamenta-se esta noção. A identidade nacional está na base de uma comunicação dirigida ao "povo brasileiro", integrado a partir de determinadas representações simbólicas, uma caracterização, simultaneamente membro de uma nação e de uma massa de consumidores reunida num território nacional. A noção cultura nacional-popular associa-se à cultura mercado-consumo[162], na medida em que ambas apoiam-se no mesmo "capital de bens simbólicos".

A comunicação de massa baseia-se na identificação do "povo" com o qual se comunica _ valores e características locais e regionais fundamentam a construção da identidade nacional veiculada através dos meios de comunicação de massa _ e na utilização de uma linguagem através da qual esta comunicação pode tornar-se efetiva. As linguagens da cultura popular são continuamente exercitadas e transformadas no processo da vida social, e especialmente através das manifestações artísticas populares emergem sínteses provisórias do "espírito do povo", "subsídios culturais" são representados. Sendo a linguagem o instrumento essencial para a comunicação _ e porque toda linguagem transforma-se continuamente _ o artista popular encontra-se situado, enquanto "tradutor da linguagem do

---

americanas, constituiram praticamente o único sistema de financiamento das empresas jornalísticas, editoras e emissoras de rádio.

[160]Em 1965 é criada a EMBRATEL (política modernizadora para as comunicações), o Brasil associa-se ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), em 1967 é criado o ministério das comunicações, início da construção do sistema de microondas inaugurado em 1968, em 1970 completada a parte relativa à Amazonia. Ocorria a interligação de todo o território nacional, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural. (ORTIZ,1988:117-18) Nesse processo inclue-se ainda a implementação do setor livreiro, a partir de 1966, com o incentivo à fabricação de papel e a facilitação da importação de novos maquinários para edição.

[161]Sobre a implantação da indústria cultural no Brasil ver Renato ORTIZ,1988.

[162]Ver ORTIZ,1988:164-65.

povo", no centro mesmo do processo de comunicação de massa que se propõe a ser "popular", e portanto, da industrialização da cultura.

Os "bens simbólicos" sintetizados pelas manifestações da arte popular _ através do desempenho dos artistas populares _ fornecem simultaneamente a base para a construção da identidade do "povo brasileiro" e para a produção industrial de "bens culturais", passíveis de despertarem o interesse de uma massa de consumidores, uma vez que são inspirados em práticas e linguagens bem conhecidas por grande parte da população, que podem ser reconhecidas, de formas particulares, em lugares específicos. Neste contexto, o termo popular reveste-se de um novo significado, passando a designar aquilo que é mais consumido.

Situados e sitiados no centro de um processo de criação cultural, entre jogos e disputas de poderes _ regionais, nacionais, internacionais _ os artistas populares, como os mamulengueiros, tem representado através de sua arte[163], um imenso "capital de bens simbólicos", o qual tem sustentado produções de riquezas materiais e garantido a manutenção dos interesses de grupos diversos. Se por um lado eles são tratados como inconvenientes, ao representarem um tipo de acontecimento artístico que se interpõe entre os interesses monopolizadores de um sistema de comunicação de massa _ no qual os interesses do Estado e dos empresários estão associados _ e o "povo", massa de consumidores, por outro, eles constituem a fonte criativa na qual a indústria cultural e a "cultura nacional e popular de massa" se nutrem e se atualizam.

---

[163]Por constituir uma tradição de transmissão oral cuja prática se estende desde a época em que a sociedade brasileira era colonial, predominantemente agrária e escravocrata, o mamulengo representa simultâneamente uma dramaturgia e uma história de transmissão oral, onde foram sintetizados personagens típicos, temas, fórmulas e estruturas, as quais têm desde então inspirado inúmeras adaptações, linguagens e formas de expressão artística. Os mestres das várias brincadeiras pernambucanas são também responsáveis pela criação de inúmeros versos e cantigas, gestos, expressões e ditos que frequentemente tornam-se muito populares e podem persistir, tornando-se típicos.

VI. CONCLUSÃO

Nas trajetórias de mestre Dengoso, através de seus movimentos, uma série de outros personagens são construidos e representados. Esses personagens _ que são bonecos _ interagem criando a brincadeira do mamulengo, um teatro de bonecos baseado na improvisação e no riso, cujas características tem sido reconhecidas como tradicionais, típicas e populares, através de diversas gerações de artistas e públicos pernambucanos.

Os personagens típicos incorporam formas caricaturais, determinados padrões de comportamento, maneiras características de agirem uns em relação aos outros; eles se repetem e as cenas que voltam a representar refletem as formas dos relacionamentos que as pessoas estabelecem na vida social, particularmente as hierarquias e status que reproduzem, e o modo como suas interações materializam-se _ em seus movimentos _ na ocupação do espaço.

As cenas que os personagens do mamulengo do Professor Benedito representam atualizam sequências de ações, formas de interação e conteúdos tradicionais que se perpetuam enquanto se transformam, no estilo particular que mestre Dengoso imprime à brincadeira. Aquilo que o artista expressa através da arte também reflete aspectos de sua subjetividade, que remetem às condições de sua existência, as quais tornam-se representativas do modo como vivem muitas outras pessoas em diversas localidades, nas periferias das cidades brasileiras.

Os significados contidos nas representações do mamulengo do Professor Benedito inserem-se na compreensão de determinados processos e contextos constituintes da experiência de vida dos moradores de Chão de Estrelas, localidade onde mora o mamulengueiro, na qual a brincadeira costuma acontecer. Personagens, situações e acontecimentos que integram o cotidiano comunitário emergem através das formas e ações dos bonecos. A brincadeira articula e representa sistemas de pensamento, sentimentos e práticas sociais, promovendo ainda a atualização de lembranças que constituem uma memória compartilhada pelos moradores locais.

Através de uma estética e de uma linguagem que lhe é característica o mamulengo traduz a própria linguagem do público participante, enquanto também reproduz uma forma

de comunicação pela arte, a prática de um tipo específico de encontro social _ num tempo e num espaço público _ para a diversão e a festa. A brincadeira constitui um campo extra-cotidiano onde as pessoas movimentam-se de forma mais espontânea, lúdica e criativa, além disso os moradores locais reconhecem no mamulengo um imaginário cômico que lhes é comum, no qual suas experiências e dificuldades emergem e são elaboradas. Através do teatro de bonecos as pessoas que se conhecem riem umas das outras, quando as cenas referem-se a situações e fatos que aconteceram envolvendo personagens sociais, em Chão de Estrelas, e riem também de determinadas características do próprio relacionamento humano em sociedade, num sentido mais amplo.

As "fórmulas da brincadeira" _ entre as quais incluem-se os temas _ foram sintetizadas e aperfeiçoadas através de várias gerações de artistas, com diferentes estilos para combinar e brincar um teatro de bonecos cômico. No mamulengo do Professor Benedito frequentemente o que provoca o riso é a pancadaria, os momentos nos quais a dança ou os movimentos dos personagens sugerem sexualidade, e quando dança e pancadaria associam-se _ no acontecimento do forró, ou na interação entre personagens masculinos e femininos. Aquilo que torna-se risível sobre os temas pancadaria e dança nas cenas do mamulengo insere-se na compreensão da experiência de vida local, em Chão de Estrelas. Por outro lado, os temas são tradicionais, repetem-se em diferentes mamulengos, contextos e épocas, dos quais derivaram significações particulares

Os elementos simbólicos fixados nas estruturas _ materiais e imaginárias _ e técnicas, nos personagens, temas e cenas que se repetem no mamulengo, contém representações de uma "memória mais antiga", feita de muitas "lembranças esquecidas". A compreensão dos aspectos que são reconhecidos pelas pessoas como característicos _ "é assim que é feito, porque sempre foi feito assim" _ e os significados que incorporam ampliam-se quando são percebidos em relação a contextos distintos, inseridos em processos históricamente construidos, nos quais a pancadaria e a dança tem sido continuamente representadas para tornarem-se risíveis.

No mamulengo _ assim como em diversas outras formas de comédia improvisada, em sociedades, culturas e tempos diversos _ as diferenças entre as pessoas e grupos, as oposições, contradições, especialmente as relações hierárquicas e de poder representadas pelos personagens, estão na base de cenas de pancadaria e infortúnio. Em contextos

particulares, estas formas artísticas _ como o mamulengo _ frequentemente representaram ocasiões nas quais a diversão associou-se à resolução de conflitos e à cura.

No contexto de uma sociedade complexa, nas cidades, bairros, periferias e favelas em todo o país, a televisão gradativamente constituiu-se em forma de entretenimento e informação diariamente adotada pelas famílias brasileiras. Técnica artística e tecnologia produzem e veiculam performances que atingem cotidiana e simultâneamente, milhares e até milhões de pessoas, cujos recursos são capazes de mobilizar intensos estados de emoção coletiva, e cuja eficácia _ associada à orientação de uma lógica comercial _ é capaz de criar um espaço no qual realidade e fantasia se confundem. Ainda assim, nos interstícios da sociedade pós-moderna espetacularizada, a atenção das pessoas cujos pensamentos estavam contidos nas imagens da TV pode ser de repente desviada por causa de uma briga ou de uma celebração num beco de uma favela, que repercute e muitas vezes afeta toda uma vizinhança.

Quando as pessoas vivem próximas umas das outras elas afetam-se mutuamente, em seus sentimentos, pensamentos e ações. Provavelmente por isso a comunicação a nível da coletividade encontre sua origem no ritual, visando desempenhar determinadas funções que garantem a manutenção do equilíbrio social. Na comunidade, onde as pessoas se conhecem, o que acontece entre elas é parte de uma vida em comum, onde o bom e o mau são contextualizados, compreendidos e tratados dentro de uma lógica para a qual o afeto faz toda a diferença. Comunicação, nesse sentido, relaciona-se ao acontecimento no qual a sociedade integra-se para a solução das suas dificuldades ou para vivenciar a reunião festiva. Numa localidade como Chão de Estrelas _ em meio a uma estética da miséria _ onde as pessoas são constantemente influenciadas pelo que acontece na vida umas das outras, as brincadeiras e festas constituem ocasiões para a o movimento lúdico e para a diversão que previne e cura os males sociais. O mamulengo desempenha este papel, especialmente ao possibilitar a expressão e a resolução de conflitos através do riso compartilhado.

A compreensão do tipo de acontecimento que é a brincadeira e dos papéis que desempenha _ na vida comunitária e nos episódios de um processo social mais amplo _ emerge com a caracterização da manifestação artística que o mamulengo representa. A identificação do que caracteriza a arte relaciona-se àquilo que é característico do desempenho do mamulengueiro; é na prática do artista, em última instância, que a própria

arte existe e pode ser identificada. Os desempenhos dos diferentes bonequeiros resultam da repetição e combinação de fórmulas tradicionalmente conhecidas e de suas capacidades improvisacionais; artes da improvisação requerem tipos especiais de treinamento e competência.

O mamulengo baseia-se em estruturas e técnicas altamente especializadas, porque experimentadas, praticadas e sintetizadas durante gerações consecutivas de artistas. Um corpo de conhecimentos adquiridos em processos contínuos de treinamento, através dos quais gradativamente emergiram princípios bastante simples. As características da brincadeira resultam de moldes, conhecimentos práticos, processos específicos de como fazer uma determinada manifestação artística.

A arte do mamulengo torna-se identificável a partir das características dos personagens, de suas interações típicas, temas e cenas que são tradicionalmente repetidas. Também através do modo como é transmitida de mestre para aprendiz _ no contexto do treinamento e aprendizado prático _ de como é construida e brincada _ processos de criação, composição e expressão. A elaboração e a representação do mamulengo acontece através da prática articulada, entre repetição e variação, de determinadas estruturas _ materiais e imaginárias _ fórmulas e técnicas específicas. Finalmente ele caracteriza-se especialmente como forma artística cômica, baseada na improvisação, cujo local de acontecimento é o espaço público compartilhado pelos participantes da brincadeira.

O mamulengueiro é ator, autor, animador da brincadeira, e também representa a continuidade de uma manifestação artística tradicional em Pernambuco. As condições nas quais a arte e o artista do mamulengo tem continuamente existido estão diretamente relacionadas. A trajetória de vida de um mamulengueiro representa ainda as condições nas quais tem existido muitos milhares de outros artistas populares, em épocas e contextos distintos, tanto no Brasil como na Europa. Suas existências foram particularmente afetadas ao longo das sucessivas transformações ocorridas nos meios e sistemas de "comunicação de massa". Tecendo redes de comunicação em situações específicas, estes artistas têm atuado como agentes de reprodução, transformação e criação social e cultural, e têm sido marcados pela desvalorização, perseguição, e simultânea apropriação e exploração de suas produções.

Uma grande lista de atributos depreciativos históricamente associados à noção de povo construiu, por extensão, a depreciação daquilo que é dito popular. Isso não se aplica à

recente resignificação do popular para abarcar o que popularizou-se ou tornou-se conhecido por grande parte da população no contexto de um mercado de bens culturais, em referência ao que é mais consumido. O popular depreciado é aquele que diz respeito a determinadas produções, de determinados artistas do "povo", entre as quais figuram as manifestações artísticas oralmente transmitidas. Artes populares como o mamulengo foram muitas vezes consideradas primitivas, ordinárias, comuns, amadoras, em oposição a produções qualificadas como profissionais ou especializadas. Por outro lado, gradativamente processa-se a resignificação da palavra mamulengo _ que tornou-se sinônimo de teatro de bonecos em Pernambuco quando tal representação, neste estado, resumia-se ao tipo de teatro de bonecos que é o mamulengo _ e atualmente passa a ser utilizada como uma generalização na qual inserem-se tipos de teatro de bonecos diversos.

Através da improvisação, que é a força motriz do trabalho de criação, artistas populares como os mamulengueiros traduzem os significados que emergem no encontro da multivocalidade social. Por isto eles tem frequentemente representado o celeiro no qual as indústrias culturais buscam seu estoque de inspiração criativa, a partir da qual seus produtos culturais são moldados. A indústria cultural precisa se atualizar sobre o conteúdo simbólico característico de um determinado "povo", cuja linguagem e cultura se movimentam e se transformam. O consumidor pode ser convencido, seduzido, induzido a preferir um determinado produto, a indústria cultural pode criar hábitos, mas os hábitos também se criam espontâneamente no fluxo das transformações das sociedades, e a identificação desses novos hábitos, valores, interesses, expressões linguísticas e símbolos que tornam-se emergentes, insere-se na representação da cultura e na expressão das artes populares.

As artes populares _ representadas pelos trabalhos dos artistas _ são provedoras de um imenso "capital simbólico" que tem sido utilizado nos meandros da construção de uma cultura mercado-consumo, que também alimentam a relação cultura nacional-popular, os projetos de cultura regionais, e ainda as políticas de cultura _ e turismo _ realizadas pelas secretarias e conselhos municipais e estaduais, as quais em grande parte baseiam-se, como acontece em Pernambuco, nas festas e manifestações populares tradicionais.

A relevância do papel que as artes e artistas populares tem desempenhado em Pernambuco justifica a necessidade de reflexões e medidas orientadas para o reconhecimento e a garantia, por exemplo, de seus direitos autorais. O artista cuja atuação baseia-se na improvisação e na participação do público, foi processualmente mergulhado

num anonimato sustentado pela equiparação do seu desempenho _ de criação e de performance _ com a "autoria popular". A noção de "povo", que em princípio representaria todas as pessoas, ou a maior parte delas, passou a significar ninguém, quando o "povo" torna-se "autor desconhecido" porque "a autoria é coletiva".

A participação popular numa manifestação artística tradicional é sem dúvida um elemento essencial, o espaço da brincadeira e da criação coletiva é fundamental para a arte improvisada, e dessa forma é possível considerar o público participante como co-autor. Mas isso não significa deslocar o papel central do artista popular _ como ator e autor _ na continuidade da prática artística. Cada artista popular, cada mestre, ainda que realizando as mesmas brincadeiras ou tradição artística, desenvolve seu estilo próprio, escolhendo, combinando, criando e recriando fórmulas e temas de um repertório que se preserva enquanto se transforma. Os mestres tem consciência do que devem à tradição, costumam mencionar o nome daqueles com os quais aprenderam certas canções, histórias, etc, e também indicam outros artistas que as utilizaram anteriormente. O público, por sua vez, sabe reconhecer quando o artista está seguindo a tradição, seleciona, desconsidera ou aprova as inovações que ele introduz, algumas das quais passam a integrar o repertório da brincadeira.

A identificação dos mestres que brincam em Pernambuco pode ser feita através de uma simples pergunta dirigida às pessoas que povoam as feiras, bairros, locais públicos, etc. Particularmente nos lugares onde estas manifestações costumam acontecer, todas as pessoas sabem dizer quem são os donos dos brinquedos, herdeiros e representantes de determinadas brincadeiras, simplesmente porque são estes artistas específicos os praticantes das artes.

A relevância do papel que as brincadeiras como o mamulengo tem representado justifica também a o reconhecimento do seu devido lugar numa política cultural regida pela noção de preservação dos patrimônios culturais. Patrimônio implica a ídeia de pertencimento, posse, propriedade; patrimônio cultural, portanto, implica a noção de pertencimento de uma cultura. Relaciona-se ainda àquilo que é um bem público, "do povo". A noção de cultura, por sua vez, está associada a aspectos de produção material e simbólica ou espiritual, referindo-se a bens materiais e bens simbólicos.

As ações de preservação de patrimônios culturais frequentemente priorizam a aquisição e manutenção de bens materiais, representados pelos prédios, monumentos, etc. Embora os

aspectos simbólicos sejam inerentes aos bens materiais, existem também, entre as produções representativas de uma cultura, manifestações como as artes populares, cujas características formais emergem na combinação de material e simbólico, através do movimento. É exatamente essa propriedade que lhes atribue a capacidade de criação e transformação cultural.

As artes populares constituem patrimônios culturais, são relevantes para a representação social e cultural, geram subsídios simbólicos que alimentam a produção industrial de bens culturais, fundamentam a construção de uma noção de "cultura popular" e de uma "identidade nacional", e são especialmente relevantes para as pessoas, "o povo" dos lugares onde estas manifestações costumam acontecer. Por isto justifica-se sua preservação, através da preservação dos trabalhos _ e dos espaços profissionais _ dos artistas populares, o que remete a necessidade de uma proposta de política cultural imbuida de responsabilidade histórica. Tal proposta também implica no reconhecimento de que _ ainda que as indústrias culturais possam criar hábitos, formas de diversão e prazer, novas necessidades _ a brincadeira espontânea e o riso compartilhado não teriam sobrevivido _ apesar das pressões e repressões a que foram históricamente submetidos _ se não representassem uma necessidade básica e portanto uma característica essencial, própria da humanidade.

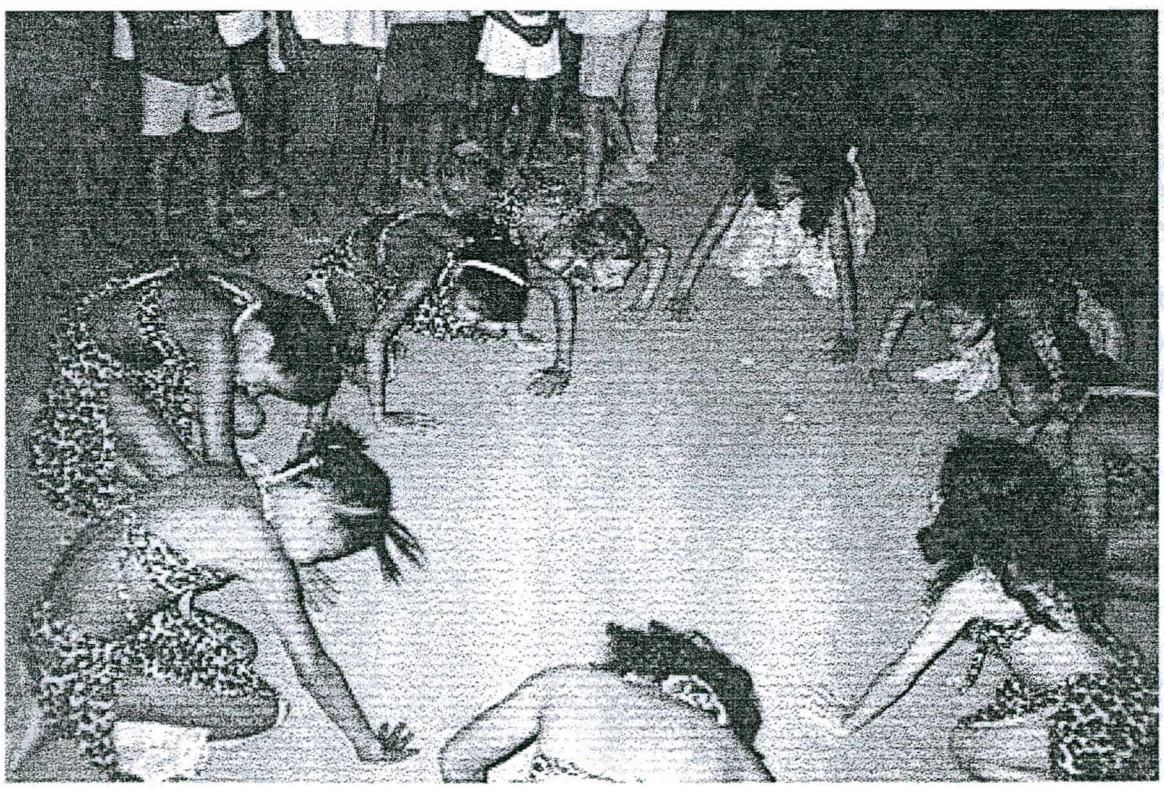
Os atos dos seres humanos, materiais e simbólicos, são amplamente impulsionados pelas necessidades de alimentar o corpo e o espírito, sendo o movimento lúdico a manifestação básica da necessidade de diversão. Conceber o movimento lúdico como fundamental para os processos de produção e reprodução do ser humano é reconhecer que o corpo-pessoa mantém-se através de ambos, processos de regularidade e ordem, processos de liberdade, desordem e transformação. Ordem e desordem constituem o modelo da comédia improvisada: estruturas como suportes para a criação e representação espontânea dos atores. O corpo humano pode ser compreendido como improvisado, não no sentido pejorativo daquilo que é improvisado como imperfeito ou defeituoso, mas porque está em contínuo processo de transformação, de aperfeiçoamento, sempre carente de acabamento, vindo a ser outro, sendo sempre o mesmo. Em nossa civilização, na qual as técnicas corporais prevalecentes gradativamente atrofiam as capacidades criativas das pessoas, não fosse o corpo do ser humano essencialmente improvisado, teríamos provavelmente sucumbido _ num sentido literal e figurado _ pela força do hábito.

APÊNDICE 1

MOMENTOS DE FESTA EM CHÃO DE ESTRELAS



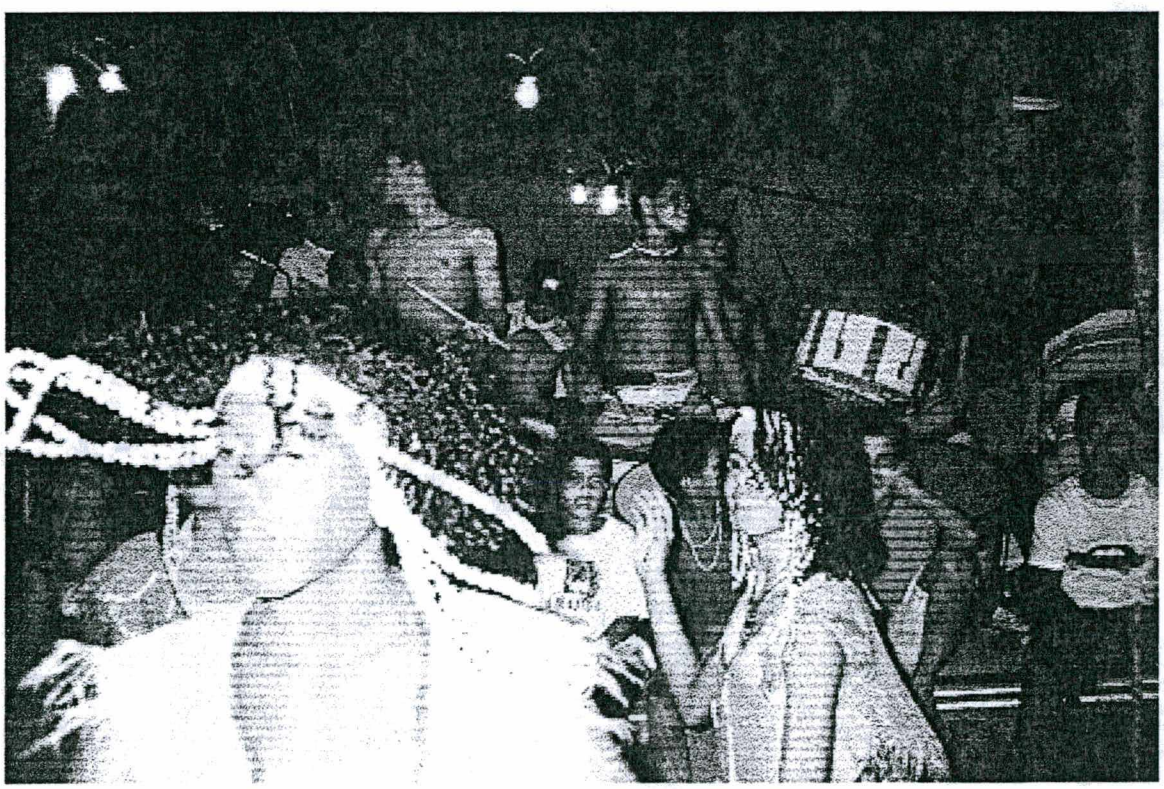
Apresentação dos capoeiras mirins



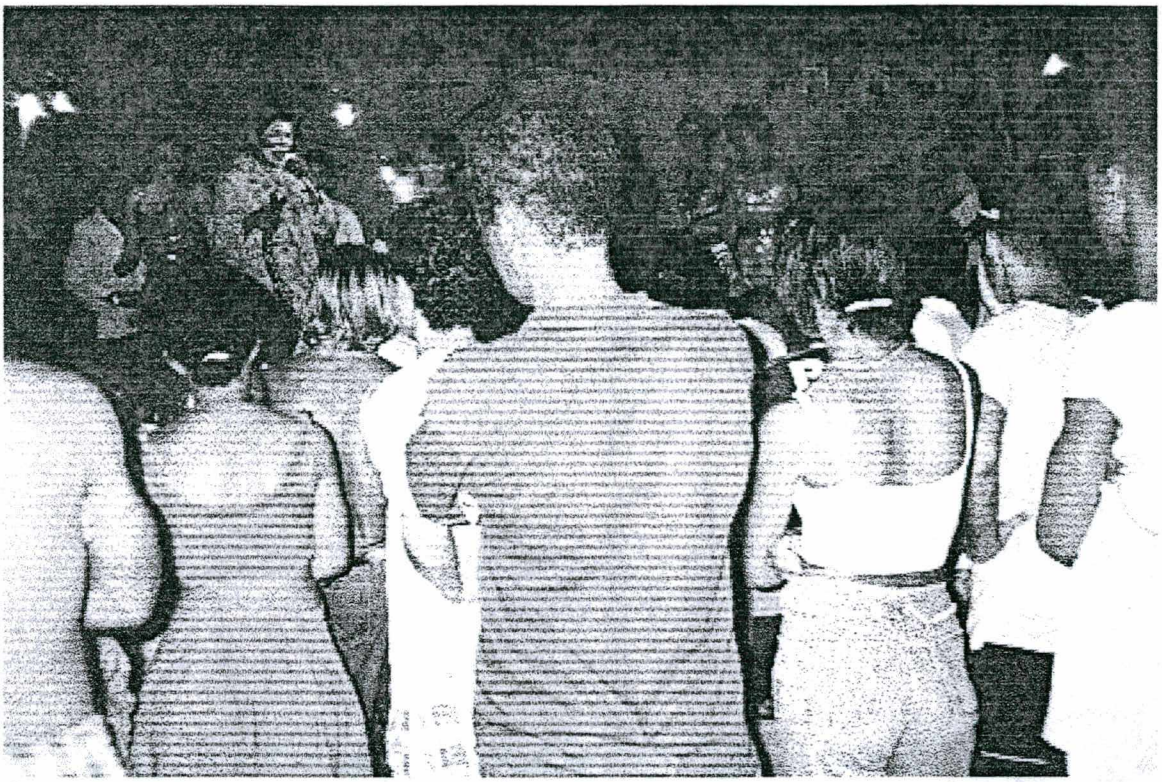
A dança das meninas (coreografia de Israel)



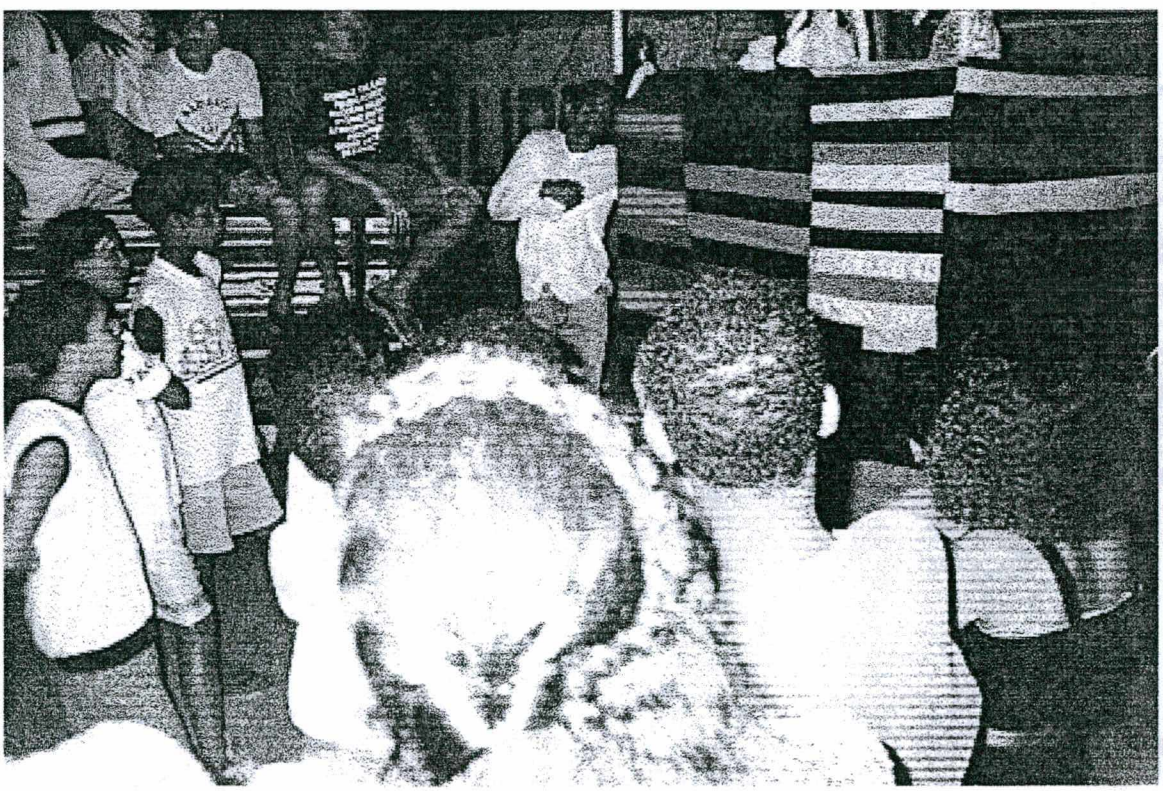
Dança de Israel.



Daruê Malungu : dança e música.



Pastoril do Velho Dengoso



Mamulengo do Professor Benedito : Andreza conversa com jovem morador da comunidade.

APÊNDICE 2

ALGUNS PERSONAGENS TÍPICOS E POPULARES NO TEATRO DE BONECOS

Mamulengo:

O proprietário : o patrão, poderoso e arrogante.
O capataz : trabalha para o coronel ou proprietário, "valente", distribue cacetadas.
O "povo": geralmente um personagem negro, pobre, esperto, "bom de briga".
Os policiais : prendem, impõem-se pelo poder da violência.
O professor : burlador, distribue cacetadas.
O doutor : frequentemente acompanhado pela ambulância.
O dentista : costuma arrancar o dente errado.
O padre : libidinoso, sempre cobrando pela realização dos serviços religiosos.
Personagens femininas ou Quitérias : atuação constante nos mamulengos, especialmente ligada à dança. Jovem ou velha (viúva).
Os caboclos : representam "os encantados ", os caboclos da Jurema cujos equivalentes na umbanda são os pretos-velhos.
O diabo : representa o castigo, a punição para os maus ou pecadores, ataca, briga.
Animais : a cobra e o boi costumam representar papéis centrais em determinadas cenas.
Personagens das brincadeiras populares : o Mateus, o capitão do bumba-meu-boi, as pastoras, etc.

India (séculoXI antes de nossa era):

Vidusaka : Um brâmane anão, corcunda, com enormes dentes, olhos amarelos e completamente calvo. Ridículo e glutão, lúbrico, grosseiro, brincalhão, bate em todo mundo, fala a linguagem popular, o prácrito, em vez do sânscrito, a linguagem dos brâmanes.

Teatro Chinês tradicional :

O Imperador : pomposo, fútil, miserável
O Vaidoso : afetado com idéias acima de sua condição
O Preguiçoso : encostado, folgado
A Dama
O Idiota da Vila
O Servo bêbado.

Ceilão :

Raquim: atrevido, desordeiro, imoral, conquistador de mulheres pela sedução ou pela força.

Java:

Tipo aristocrático: sem mancha e sem mácula.
Servos: defeitos corporais (faces terríveis, dentes enormes, barriga e bunda grandes, etc), grotescos, insolentes ou devotados, maliciosos.

Pérsia:

Pendj: emprega todos os meios para obter seus fins, complexo de superioridade, paciente e hipócrita, compraz-se em fazer vítimas, na maioria mulheres, imoral.
Cheitan: gênio do mal e do vício, distribuidor de pancadas, vitimizador de mulheres.
Rusten: outro campeão de virilidade, proezas eróticas, bom coração.
Hassan (Ilodja ou Mehmet): professor, teólogo e prefeito da cidade, bode expiatório (é roubado, expulso de casa, perde a mulher, etc)
Zen : mulher, pode representar vários papéis (mulher do professor, filha, dançarina, prostituta,etc).

Turquia:

Karajós: Trapalhão, hipócrita, bruto, egoísta, libidinoso, distribuidor de pancadas, enganador, mentiroso, sem escrúpulos, luxurioso. Barriga enorme, corcunda, órgão sexual monstruoso. Hacivad: companheiro de Karajós, astuto, "sabe tudo", acaba sempre apanhando.

Grécia (século VII A.C.) - alguns personagens representados pelos mímicos (mimi):

Dossennus : servo vilão
Bucco : soldado contador de vantagens
Pappus : homem velho luxurioso
Os romanos posteriormente criaram os mimus, e depois os pantomimus, literalmente imitador "tudo em um". Daí originaram-se os personagens das Atellanas que vieram a constituir mais tarde a commédia dell'arte.

Alguns Personagens das Atellanas:

Pappus: homem mau, ganancioso.
Bucco: auto-suficiente, estúpido, tímido, ladrão.
Dossenus: manhoso.
Maccus: esperto, impertinente, irônico, cruel.

Commédia dell'arte italiana:

Pantalone : Descendente de Pappus. Cidadão eminente de Veneza, símbolo do mercador, homem velho luxurioso, escravo do dinheiro, conquistador de vantagens e lucros, miserável, avarento.
Harpagon: filho de Pantaloon
Lélio : gigolô charmoso, descendente de Pantaloon e Harpagon.
Pulcinella : Descendente de Bucco e Maccus, mistura características físicas dos dois e possui uma personalidade ambígua, covarde, enfadonho, deliberadamente lento nos movimentos e na fala, "passo de galinha", dado a exibição de comportamentos estranhos, pode de repente executar uma acrobacia apesar de suas juntas aparentemente "enferrujadas". Pode ser inteligente, sensual, manhoso, sutil, ou um estúpido, aborrecido, lerdo, grosseiro.
Harlequim : Descendente dos Lenones (phallophores, os quais devem ter representado o papel de escravos africanos no teatro clássico romano), de onde vem Trivelino, que transformou-se em Harlequino, que

originou Truffaldino, Guazzeto, Zaccagnino, Bagatino e Harlequim. Preguiçoso, indolente, fanfarrão, impostor, cheio de saltos e de elasticidade, ignorante, ingênuo, gracioso, ocasionalmente inteligente, flashes de esperteza. Vem de Bérgamo.

Briguela : Provavelmente descendente de Pseudolla e dos escravos, do teatro grego e romano. Intrigueiro, velhaco, bizarro, meio cínico, movido pela comida, insistente, não respeita nem ama nada a não ser seu prazer. Vem de Bérgamo.

Doutor : Descendente dos físicos ridículos representados nas farsas romanas. Nascido doutor, em Bolonha, tão estúpido quanto pedante, movido pelo saber, membro de toda e qualquer acadêmia conhecida e desconhecida, passou a vida toda aprendendo tudo sem entender nada, vive com a cara enfiada num livro, sua mulher o abandonou, suas filhas e servos caçoam dele.

Capitão : Descendente do homem gancho ou homem da boca grande do teatro popular grego, transformado depois em Manduccus (O Ogre, Atellanas). Se vangloreia de sua coragem mas sempre fecha seus olhos para não avistar a vítima que pretende cortar em pedaços com sua espada brilhante, ou seja, é um covarde contador de vantagem, aterrorizado diante da ameaça de perigo, capaz de literalmente morrer de medo, tedioso em sua fala, fanfarrão, galanteador, sedutor, conquistador.

Pulcinella (italiano, mistura de Buccus e Maccus) origina **Polichinelo** (francês), **Polichinelo** por sua vez se transforma em **Punch** (inglês), que a princípio era galante, alegre, brincalhão, libertino, falador, mas envelhecendo tornou-se cruel, violento, imoral, bate em todo mundo.

Harlequim transformou-se em tipo alemão, mas no séc XVIII os teatros voltaram-se contra os comediantes, expulsando-os. O teatro de bonecos chega na Rússia por influência dos alemães (**Petruska**: vulgar em suas palavras e atos).

Com o objetivo exclusivo de exemplificar, este apêndice apresenta uma lista incompleta, tanto dos personagens que integram determinadas manifestações de teatro de bonecos, em contextos específicos, quanto de suas respectivas caracterizações. Sobre estas informações **ver** BORBA FILHO,1966; SANTOS,1979; AMARAL,1993,1994; STAVEACRE,1987; DUCHARTRE,1966.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. 2 ed. São Paulo : EDUSP, 1993.

_____ **Teatro de bonecos no Brasil**. São Paulo : COM-ARTE, 1994.

ARANTES, Antonio A. e outros (orgs). **Desenvolvimento e direitos humanos: a responsabilidade do antropólogo**. Campinas : UNICAMP, 1992.

ARAÚJO, Maria S. de Souza, DA CUNHA, Maria M. Leal e MUSSER, Rosimar dos Santos. **Chão de Estrelas : o brilho das histórias de luta de um povo : uma experiência de organização comunitária na Região Metropolitana do Recife.** Monografia de Especialização em Associativismo. Recife : Universidade Federal Rural de Pernambuco e Universidade de Sherbrooke - Canadá, 1993.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.** São Paulo : UNICAMP, 1995.

_____ **Anatomia del actor : dicionário de antropologia teatral.** México : Grupo editorial Gaceta, 1988.

BASSO, Ellen. **The kalapalo indians of central Brazil**. New York : Holt, 1973.

_____ **In favor of deceit : a study of trickster in an amazonian society.** Tucson : University of Arizona Press, 1987.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Massachusetts : Newbury House Publishers, 1977.

BAUMAN, Richard (ed.). **Folklore, cultural performances and popular entertainments : a communicatios-centered handbook.** Oxford : Oxford University Press, 1992.

_____ **Story, performance and event : contextual studies of oral narrative**. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN, Roberto e CAVALCANTI, Zaida. **Os discursos do mamulengo : uma proposta de análise de influência da platéia.** Recife : UFRPE, comunicação apresentada no 1° Seminário de Teoria e Pesquisa da Comunicação - São Paulo, 1981.

BIBLIOTECA Salvat de Grandes Temas. **O humorismo.** Rio de Janeiro : Salvat editora do Brasil, 1980.

BLACKING, Jhon. **The anthropology of the body.** London : Academic Press, 1977.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito dos mamulengos**. São Paulo : Cia Ed. Nacional, 1966a.

_____ **Espetáculos populares no nordeste**. São Paulo : São Paulo Editora, 1966b.

BUARQUE DE HOLLANDA, Aurélio F. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1964.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil.** 7 ed. Rio de Janeiro : José Olympio editora, 1973.

BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo : Cia das Letras, 1989.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil : quatro séculos de teatro no Brasil.** São Paulo : EDUSP, 1986.

CALLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. São Paulo : Norte Editora, 1979.

_____ **Les jeux et les hommes**. Paris : Gallimard, 1967.

CALVET DE MAGALHÃES, Manoel de Faria e Souza. **Dicionário Trilingue.** Lisboa : Confluencia, 1960.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo : Pioneira, 1976.

CHIAVENATO, Julio José. **O negro no Brasil : da senzala à guerra do Paraguai.** 2 ed. São Paulo : Brasiliense, 1980.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1989.

CONSELHO de moradores. **Projeto união do beira-rio.** Recife-Olinda, 1979.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1974.

_____ **A casa e a rua**. São Paulo : Brasiliense, 1985.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro : Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural**. São Paulo : Papirus Editora, 1995.

DICIONÁRIO Brasileiro. São Paulo : Mirador Internacional, 1977.

DINIZ, A. da Silva. **O trabalhador pobre no imaginário das elites nordestinas (1850-Norte 1920), in Brasil e nordeste: estudos em ciências sociais**. São Paulo : Ed América, 1991.

DREWAL, Margaret Thompson. **Yoruba ritual: performers, play, agency**. Bloomington : Indiana University Press, 1992.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses : espetáculos de circo teatro em Minas Gerais no século XIX.** São Paulo : UNICAMP,1995.

DUCHARTRE, Louis Pierre. **The italian comedy.** New York : Dover Publications, 1966.

DUMONT, Louis. **Ensaios sobre o individualismo**. Lisboa : D. Quixote, 1992.

_____ **Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações**. São Paulo : EDUSP, 1992.

DUVIGNAUD, Jean. **Le propre de l'homme : histoires du rire et de la dérision.** Paris : Hachette, 1985.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador : uma história dos costumes.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário brasileiro contemporâneo.** Porto Alegre : Globo, 1974.

FINNEGAN, Ruth. **Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices**. London : Routledge, 1992.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas.** Lisboa : Edições 70, 1988.

FONSECA, Claúdia. **Feminino, masculino e formas de poder: o código de honra em uma vila portoalegrense.** Cadernos do PPGAS : UFRGS, n.10, 1988.

FOUCAULT, Michel . **Microfísica do poder**. 3 ed. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1982.

FRAZER, James G. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1982.

FREIRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**. São Paulo : Editora José Olympio. 1985

_____ **Heróis e vilões no romance brasileiro**. São Paulo : Cultrix, 1979.

_____ **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro : Record, 1995.

FUNAI, **Nordeste indígena**. Revista do Serviço de Ação Cultural da 3ª SUER. Recife, 1988.

GALVÃO, Eduardo. **Indios e brancos no Brasil: encontro de sociedades**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. New York : Basic Books, 1973.

_____ **Works and lives : the anthropologist as author**. Standford : Standford University Press, 1988.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo : Editora da UNESP, 1991, p.11-60.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo : Perspectiva, 1974.

_____ **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro : Vozes, 1983.

GONZAGA DE MELLO, Luiz e PEREIRA, Alba R. Mendonça. **O pastoril profano de Pernambuco**. Recife : FUNDAJ _ Editora Massangana, 1990.

GRANERO, Fernando Santos. **From prisioner of the group to darling of the gods: an approach to the issue of power in lowland South America.** [S.L], 1993.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas : mulheres e relações violentas.** In: Novos Estudos CEBRAP n.23, março de 1989, p.163-175.

GREGOR, Thomas. **Mehináku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto-Xingu.** São Paulo : Editora Nacional, 1982.

GUSS, David M. **To weave and to sing: art, symbol and narrative in the south american rain forest**. Berkeley : University of California Press, 1989.

HALBWACHS, M.A. **Memória Coletiva**. São Paulo : Vértice, 1990.

HERZ, Daniel. **A história secreta da rede Globo**. Rio Grande do Sul : Tchê Editora, 1987.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. João P. Monteiro (trad.) São Paulo : Perspectiva, 1980.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem.** 17 ed. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1981.

JACKSON, Michael. **Path towards a clearing : radical empiricism and ethnographic inquiry.** Bloomington : University of Indiana Press, 1989.

JOHNSTONE, Keith. **Impro : improvisatin and the theatre**. Lodon : Methuen, 1987.

KIPNIS, Claude. **The mime book.** New York : Harper & Row, 1974.

LAGROU, Elsje Maria. **Uma etinografia da cultura kaxinawá : entre a cobra e o inca.** UFSC : Tese de Mestrado, 1991.

LANGDON, Esther Jean. **A cultura siona e a experiência alucinógena**. In: Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. Lux Vidal (org.). São Paulo : Studio Nobel, 1992.

_____, **Ideology of the northwest Amazon: cosmology, ritual and daily life**. In: Reviews in Anthropology, 9(4):349-359, 1982.

LARAIA, Roque de B. **Tupi: indios do Brasil atual**. São Paulo : Edusp, 1986.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In Gil,F (org) Enciclopédia Einaudi: Memória-História (vol 1). Gabinete Editorial da IN_CM, 1984.

LÉVI-STRAUSS. **Antropologia estrutural.** Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

MACCALLUN, Cecília. **Language, kinship and politics in Amazonia**. In: Man (N.S.), 25(3):412-433, 1990.

MACGRANE, Bernard. **Beyond anthropology : society and the other**. New York: Columbia University Press, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.

MALUF, Sônia. **Ruidos da memória**. São Paulo : Siciliano, 1995.

MAMULENGO. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1973 - 1981.

MARX, Karl. **Manuscritos filosóficos e econômicos: terceiro manuscrito**. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. **Arte popular e dominação : o caso de Pernambuco 1961-77.** Recife : Ed. Alternativa, 1978.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Vol 1 e 2. São Paulo : EPU-EDUSP, 1974.

MAYBURY-LEWIS, David. **The attraction of opposites: thought and society in the dualistic mode**. David Maybury-Lewis e U. Almagor (eds.). University of Michigan Press, 1989.

_____, **A sociedade xavante**. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1984.

_____, **Dialectical societies: the Ge and Bororo of central Brazil**. Cambridge : Harvard University Press, 1979.

MELATTI, J. César. **Ritos de uma tribo Timbira.** São Paulo : Ática, 1978.

MELLO E SOUZA, Laura. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

MERLEAU-PONTY, M. **De Mauss a Claude Lévi-Strauss.** Coleção Os Pensadores. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

MORENO, Jaboc Levy. **Psicodrama.** São Paulo : Cultrix, 1983.

_____ **O teatro da espontaneidade.** São Paulo : Summus, 1984.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido**: a natureza humana. Portugal : Pub Europa America, s/d.

MULLER, Regina. **Os Assurini do Xingu: história e arte.** Campinas : Editora da UNICAMP, 1990.

NOVO **Dicionário Brasileiro Melhoramentos.** São Paulo : Melhoramentos, 1964.

NUGENT, Stephen. **Amazonian caboclo society : an essay on invisibility and peasant economy.** New York : Berg Publishers,1993.

OLIVEN, Ruben. **Nação e tradição na virada do milênio.** In A parte e o todo : diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis : Vozes, 1992, p.13-29.

_____ **O nacional e o regional na construção da identidade brasileira.** In A parte e o todo : diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis : Vozes, 1992, p.31-45.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.

_____ **A moderna tradição brasileira : cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo : Brasiliense, 1988.

OVERING KAPLAN, Joanna. **Orientation for paper tópics. Simpósio: Social time and social space.** 42° CIA., 1977.

_____**The Piaroa, a people of the Orinoco basin: a study in kinship and marriage**. Oxford : Clarendon Press, 1975.

_____**Elementary structures of reciprocity: a comparative note on guianese, central brazilian and north-west amazon socio-political thought**. In: Themes in political organization: the caribs and their neighbours. A.B. Colson e H.D. Heinen (eds.), Antropologica, 59-62:331-348 (1983-84).

PACÍFICO DO AMARAL, Francisco. **Escavações : fatos da história de Pernambuco.** Recife : Edição do Arquivo Público Estadual, 1974.

PARAHYM, Orlando. **Traços do Recife : ontem e hoje.** Recife : Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

PEREIRA DE QUEIRÓZ, Maria Isaura. **Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil**. São Paulo : EDUSP, 1978.

PERNAMBUCO. Museu do Estado. **Coleção culto afro-brasileiro : um testemunho do xangô pernambucano.** Recife, 1983.

PESSIS-PASTERNAK, Guitta. **Do caos à inteligência artificial.** São Paulo : Editora da UNESP, 1993.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O mundo mágico de João Redondo**. Rio de Janeiro : Ministério da Cultura - Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

PITT-RIVERS, Julian. **A doença da honra. In: A honra: imagem de si ou o dom de si _ um ideal equívoco**. Nicole Czechowsk (org). Porto Alegre, 1992.

POWELL, Chris; PATON, George (eds.) **Humor in society : resistence and control**. London : McMillan Press, 1988.

RADIN, Paul. **The trickster : a study in american indian mythology.** London : Routledge and Kegan Paul, 1956.

RAMOS, Alcida Rita. **Vozes indígenas: o contato vívido e contado**. Brasília : UNB - Série Antropologia nº66, 1988.

ROCQUE, Carlos. **Grande enciclopédia da Amazonia.** Belém : Amazonia Ed., 1968.

ROSALDO, Renato. **Cultura y verdad : nueva propuesta análisis social**. México : Editorial Grijaldo, 1991.

ROSALDO, Michelle. **Knowledge and passion : Ilongot notions of self & social life.** Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

SANTOS, Fernando Augusto G. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro : MEC-FUNARTE, 1979.

SCHECHNER, Richard. **Collective reflexivity : restoration of behavior**. In: A crack in the mirror : reflexive perspectives in anthropology. J. Ruby (ed.) Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982, p. 39-81

_____ **Between theatre and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985.

_____ **Victor Turner's last adventure**. In The anthropology of performance. New York : PAJ Publications, 1987, p.7-20.

_____ **Drama Performance**. In Richard Bauman (ed.). Folklore, cultural performances and popular entertainments. New York : Oxford University Press, 1992.

_____ **Restauração do comportamento**. In: Barba e Savarese. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo : Hucitec, 1995.

_____ **Treinamento Intercultural**. In Barba e Savarese A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo : Hucitec, 1995.

SCHECHNER, Richard; APPEL W. (eds). **By means of performance : intercultural studies of theatre and ritual**. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.** In: Sociedades indígenas e indiginismo no Brasil. João Pacheco de O. Filho (org.), Rio de Janeiro : Marco Zero, 1987.

SETTE, Mário. **Maxambombas e Maracatus**. Recife : Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

SIMMEL, Jorge. **Cultura Feminina y Otros Ensayos**. Madrid : Revista de Occidente, 1934.

SODRÉ, Muniz. **Espaço e modernidade.** In: O terreiro e a cidade : a forma social negro-brasileira. Petrópolis : Vozes, 1988, p. 21-45.

STAVEACRE, Tony. **Slapstick! The illustrated story of knockabout comedy**. London : Angus and Robertson Publishers, 1987.

TAUSSIG, Michael. **Terror as usual**. Standford University : Mimeo, 1988.

TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Chris. **Body, space, image : notes towards improvisation and performance.** London : Virago Press, 1990.

TURNER, Victor. **O processo ritual.** Rio de Janeiro : Vozes, 1974a.

_____ **Social dramas and ritual metaphors**. In Dramas, fields and metaphors. New York : Cornell University Press, 1974b, p. 23-59.

_____ **Social dramas and stories about them.** In On narrative. W.J.T. Mitchel (org.) Chicago : University of Chicago Press, 1981, p. 137-164.

_____ **From ritual to theatre: the seriousness of play**. New York : Performing Arts Journal Publications,1982.

_____ **Dramatic ritual - ritual drama : performative and reflexive anthropology**. In J. Ruby (comp) A crack in the mirror : reflexive perspectives in anthropology. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 1982.

_____ **On the edge of the bush : anthropology of experience**. Edith L.B. Turner (ed.). Tuscon : University of Arizona Press, 1985.

_____ **The anthropology of performance**. Richard Schechner (ed.) New York : PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (orgs.) **The anthropology of experience**. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1986.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro : Zahar, 1987.

_____ **A utopia urbana : um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.

VIDAL, Lux B; DA SILVA, Aracy Lopes. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** São Paulo : Studio Nobel, 1992.

VILA NOVA, Sebastião. **Mamulengo.** In: Antologia pernambucana de folclore. Mário Souto Maior e Waldemar Valente (org.), Recife : FUNDAJ - Editora Massangana, 1988.

WAGLEY, Charles. **Amazon town: a study of man in the trópics**. New York : Macmillam, 1953.

WAGNER, R.**The invention of culture**. Chicago : University of Chicago Press, 1981.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo : Pioneira, 1987.

WENDT, Herbert. **Tudo começou em Babel.** Leonid Kipman (trad.) São Paulo : Ibrasa-Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 1962.

WILIAMS, R. **O campo e a cidade : na história e na literatura**. São Paulo : Cia das Letras, 1989.

WOLF, Eric R. **Europa y la gente sin historia.** México : Fondo de Cultura Económica, 1987.

FILMES

FLOR do Mamulengo. Olinda : TV VIVA, 1991. Videocassete (13 min.); VHS NTSC.

SAÚBA dos bonecos. Olinda : TV VIVA, 1989. Videocassete (10 min.); VHS NTSC.

QUAL é o seu endereço. Olinda : TV VIVA, 1987. Videocassete (14 min. e 10 seg.); VHS NTSC.

PÃO nosso de cada dia . Olinda : TV VIVA, 1988. Videocassete (15 min. e 45 seg.); VHS NTSC.