

Página 121 superior: “Fuleragem” espetáculo de Augusto Bonequeiro de Fortaleza (CE)

Página 121 inferior: “Personagens do Mamulengo” acervo de Magda Modesto do Rio de Janeiro (RJ)



Mamulengueiro é ator?

Chico Simões

Mamulengo Presepada - Brasília



“Nascemos com este sentimento, somos seres essencialmente teatrais.”

Nicolau Evreinof

A pré-história do ator

Diferente do que a maioria dos estudiosos afirma sobre a origem religiosa do teatro vamos imaginar o contrário e falar na origem teatral das religiões ou, simplesmente, que na gênese de nosso ofício está a necessidade humana de simbolizar vivências ou sensações com o objetivo de comungá-las com o seu semelhante. Esta habilidade de comunicação foi chamada pelo estudioso russo Nicolau Evreinof de “transfiguração” (trans+figura+ação), ou seja, demonstração de uma ação através de figura.⁴⁷

O ser humano sempre fez teatro, é uma necessidade inerente a nossa condição. Imagine o primeiro caçador, solitário, faminto, perseguindo sua caça. Caçar é uma atividade complexa que envolve riscos. O clima é de tensão e suspense, o caçador espreguiça, decifra pistas e sinais deixados nas folhagens das árvores, segue pegadas, aciona e aguça todos os sentidos, sente cheiros, ouve sons, coordena informações de forma

⁴⁷ Carvalheira, MAURÍCIO. *Iniciação à História do Teatro*. Recife: Confenata, 1983.

lógica e organizada, faz leituras, cálculos complicados, imagina a serventia de objetos utilizados como arma, concentra-se e desprendendo toda energia disponível ataca, luta com todas as forças, libera adrenalina para vencer o medo e, finalmente, vence, subjuga a presa e desfere o golpe final. Uma mistura de êxtase e cansaço se apodera do caçador. Ele respira fundo, olha em volta e sente a necessidade demasiadamente humana de compartilhar esse momento, comunicar a outro, reconhecível da mesma espécie, as experiências vividas, comungar o feito.

Saciada a fome, é preciso voltar ao núcleo comunitário, à caverna, ao convívio seguro do grupo familiar. Com alguma dificuldade, ele transporta para casa tudo o que não consumiu. A capacidade de ordenar a memória foi determinante para tudo o que ele fez, inclusive para imaginar e ir à direção do futuro, uma espécie de passado reinventado, mas ele vive no presente e tão logo chega à casa um faminto grupo de “parceiros” avança na carne ainda fresca.

O sol já se põe e uma fogueira é acesa na entrada da caverna e a carcaça do banquete é arrastada para o centro estabelecido pelo fogo. Nosso caçador, saciado, observa a roda de humanos, de iguais e a caçada volta à sua lembrança. Próximo à fogueira, resta um esqueleto desmontado e uma manta de pele ensangüentada. O caçador se lembra e precisa narrar o ocorrido. No centro da roda, com grunhidos e gritos entrecortados de pausas e movimentos que recriam a ação vivida, ele vai contando a história, o que restou do bicho também parece cobrar vida e ele não vacila, agarra os ossos, veste a pele e urra imitando o animal que também luta com ferocidade, a luz trêmula da fogueira projeta na parede da caverna sombras fantasmagóricas que representam um passado

recente, mas que pode ser também o futuro próximo. O tempo se instala como tempo ficcional, presente contínuo expandido e contagiante e o público reconhece por traz da máscara o ator. Ele também tem consciência do jogo da interpretação. A mentira como veículo da verdade. A ação se recria, o público quer fazer parte e acompanha aos gritos o ator. As sombras se multiplicam na parede, o êxtase se repete, compartilhado, coletivo e, então, nosso ator sorri tranqüilo, o teatro está consumado e o caminho para a religião também. A luz que foi feita também se apaga, mas o dia de amanhã nunca mais será o mesmo.

A pré-história do boneco

Na história anterior, se considerarmos que os objetos (pedra, ossos, pele, crânio) usados pelo caçador/ator para contar sua história foram “animados” por ele e que as sombras projetadas na parede contribuíram com a narração, teremos uma possível pré-história do teatro de bonecos, uma entre tantas possíveis histórias sobre a origem do teatro e do teatro de bonecos, pois tudo indica que eles nasceram juntos como o ovo e a galinha.

Quando perguntei ao mestre mamulengueiro Sólton de Carpina, (1920 – 1987), como e quando é que tinha começado essa história de teatro de bonecos, ele sorriu e disse: “Chico, o boneco é anterior ao homem”. Como assim? Perguntei, e ele explicou que antes de Deus fazer o homem, já havia feito os bonecos de vegetal, por exemplo, a boneca de milho... Depois é que esses vegetais se transformaram em gente como nós.

“Segundo a bíblia, no princípio era a ação (e da ação fez-

se o drama...)”, depois o primeiro ser humano foi feito de barro e *animado* com o sopro do espírito. Da divisão (costela) desse ser, surgiram o homem e a mulher.



“Historicamente” falando...

Assim como o conhecemos hoje, o teatro de bonecos nasceu na Índia ou na China, são diversas as lendas sobre sua origem nesses dois países. Os gregos antigos também já conheciam esse teatro que chamavam de “neuropasta” (neuron = nervos). Em Roma, eram apresentados em comemorações e banquetes, e chamavam-se *imagulae animate* (imagens animadas), *homunculi* (homenzinho), ou, simplesmente, *pupae* (bonecos).

Bastante popular na Europa, na época das grandes navegações, apesar de hora ser perseguido, hora ser usado pela igreja, o teatro de bonecos sobreviveu às perseguições

políticas e religiosas e chegou até nós com vários nomes e formas distintas (engonços, bonifrates, presepes...) e embora não possamos precisar por aonde nem como ele chegou no Brasil (é preciso que se faça estudo mais rigoroso e atualizado) o certo é que era apresentado em qualquer parte, desde os salões da realeza até as feiras e casas mais pobres, da casa grande à senzala, daquele tempo até hoje.

A estrutura do mamulengueiro

O mamulengueiro é geralmente um homem com grande capacidade para inventar histórias e improvisar situações com os bonecos, brincando com o público e fazendo críticas aos costumes sociais. Esse artista popular anda de povoado em povoado, despertando o espírito da alegria por onde passa.

Os bonecos são feitos geralmente de madeira e tecido, de feições caricaturais e sempre lembram algum tipo social bem conhecido; um político, um religioso, um aventureiro, um patrão, um doutor, uma senhora, uma moça solteira, um trabalhador rural, alguns bichos naturais e, até, criações do outro mundo como almas penadas e diabos.

O palco pode ser qualquer tecido onde o mamulengueiro se esconda atrás e os bonecos possam subir para brincar, mas também encontramos barracas de madeira com boca de cena e cortinas de correr como nos palcos italianos.

Antigamente, quando não existia a TV e outras formas de diversão, o mamulengo fazia muito sucesso em todo o Brasil, depois passou por uma grande crise, e quase desaparece sob vistas grossas dos folcloristas conservadores que, em nome de um purismo nostálgico e mumificante, combatem a

renovação da cultura popular, negando sempre o dinamismo próprio das tradições vivas.

Para sobreviver, o mamulengo tem se renovado mantendo suas estruturas tradicionais, mas se atualizando, sobretudo, na forma de se apresentar, buscando novos públicos e espaços, se tornado meio de vida de muita gente nova que vai descobrindo outras funções para os velhos e universais arquétipos da tradição mamulengueira.

Confirmando a hereditariedade, a estrutura dramática do mamulengo é a mesma da *Commedia Dell'Art*. As histórias, contadas por personagens mais ou menos constantes, geralmente partem de antigos roteiros transmitidos oralmente de geração à geração. São clássicos populares que, adaptados livremente por cada mamulengueiro, vão se transformando para acompanhar a realidade sempre dinâmica da vida. De vez em quando, um mamulengueiro inventa um texto totalmente novo, o que é muito bom para renovar a tradição. Outras características marcantes do mamulengo são o improviso e a comunicação direta com o público, garantindo, assim, um mimetismo em permanente estado de ebulição e atualização histórica.

Sobre a história dentro da ficção

“A função do teatro não é mostrar como são as coisas verdadeiras, mas sim como verdadeiramente as coisas são”.

Bertold Brecht

No livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Hermilo Borba Filho relata uma história contada por Jinú, famigerado mamulengueiro pernambucano que viveu em meados do

século passado. Se Hermilo foi fiel na transcrição que fez eu não sei(...) mas, garanto que não trairei os dois mestres e por minha conta e risco vou acrescentando um ponto neste conto que vos conto:

“Existia em uma fazenda no interior do estado de Pernambuco um senhor capitão de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para o povo, quando um escravo adoecia mandava logo matar e ficava tão somente com os que gozavam perfeita saúde, porque dizia ele: “escravo doente não dá produção”.

Mas, entre tantos escravos, existia um que praticamente era sabido, o nome dele era Benedito.

Um dia Benedito chegou atrasado na lavoura e o senhor o repreendeu:

- Porque chegastes tão tarde, seu casca de Judeu?
- Senhor, o motivo é de alegria, cheguei atrasado porque minha senhora recebeu visita da cegonha.

Respondeu o escravo, mas o capitão ficou ainda mais furioso com a resposta e gritou bem alto para todo mundo ouvir.

- Negro imbecil! Quem recebe visita da cegonha é a minha esposa que é branca. A tua recebe a visita é do urubu.

Benedito ficou chocado, mas reclamou:

- Senhor, não é possível! Nós também somos humanos e do mesmo jeito que fazemos, recebemos nossos filhos, como todo mundo.

- Tu já sabes responder, não é? Pois vais responder ao chicote para servir de lição aos que querem saber mais do que eu.

Então bateu tanto no negro que nem precisou amarrar no pelourinho, o pobre ficou ali mesmo no chão, desmaiado.

Mas o azar às vezes age para o lado da sorte e Benedito assim que acordou se embrenhou no mato para se curar com as ervas, e enquanto aliviava a dor matutava ensimesmado na vida. Distraído, pôs-se a tirar cavaco de um pedaço de mulungu⁴⁸ de forma que praticamente “esculturou” uma figura com a cara do patrão, aí ele achou graça sozinho: “são as artes do tinioso, só pode ser” pensou e voltou para a senzala.

Quando a boca da noite engoliu a barra do dia, chegou a cambada cansada do corte da cana e da vida de escravidão, mas Benedito, muito espirituoso não vacilou, enrolou no braço uns trapos de estopa, enfiou o dedo no pescoço do boneco e por trás de uma esteira amarrada no vão da porta se pôs a imitar o seu algoz, fazendo chacota do jeito do sujeito, que era mesmo um tipo esquisito o tal Capitão João Redondo, assim por Benedito apelidado. A voz então... Nem se fala, era tal e qual:

- Aqui quem está se apresentando é o Capitão João Redondo se Buscar não Leva; se Levar não Tráz; se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come. Como Todo Cabra Ruim Gosta de Chupar um Catarrinho Achando Bom Querendo Mais, Correndo Atrás, Sete Casacas e Meia. Comigo Brincou tá na Peia. É pau é pau é pau !!!

Ficou mesmo engraçado, pois a cambada riu tanto, mas tanto, que nem se deu conta que Tião, que era um puxa-saco, chaleira do patrão, já tinha saído correndo avisar na casa grande:

- Senhor! Benedito tá mangando do senhor, fazendo com um calunga tudo que o senhor fala com nós durante o dia.

O senhor João Redondo ouviu aquilo e veio furioso com um bruto chicote na mão saber o que se passava, chegou e

⁴⁸ Madeira usada para esculpir os bonecos do mamulengo.

ainda presenciou uma parte da folia, até riu também, mas quando foi notado, tudo aquilo se calou e todos se ajoelharam pedindo perdão. Só Benedito que entretido com o brincar nem se deu conta e continuou a função:

Hoje enquanto eu não matar um cabra de peia não sossego! Cadê Benedito aquele preguiçoso?

Mas o silêncio era tanto que Benedito desconfiou... e quando viu a cara do Capitão... Pensou que seu fim tinha chegado.

- Taí... Gostei desse brinquedo!

Disse o capitão, para surpresa geral.

- Só que amanhã eu quero ver um boneco desses com a tua cara, e quero ver o meu dando uma pisa no teu, se não, quem vai te matar de outra pisa sou eu! Agora vão dormir que amanhã é domingo e o trabalho é dobrado.

Dito e feito! No outro dia Benedito até foi dispensado do corte da cana, para preparar o brinquedo e estava tão empolgado que resolveu exagerar, pois além de “esculturar” a si mesmo, construiu mais personagens; Dona Quitéria que era a mulher do Capitão, Cabo Zé Setenta, e até uma Cobra Grande e o Boi Misterioso que eram histórias de assombração que se contava por ali.

Anoiteceu e toda a fazenda se reuniu na senzala, candeeiros foram acesos para que todos pudessem ver melhor e Benedito subiu os bonecos e baixou o pau! Apanhava feito um condenado... Mas, se divertia até nisso. Foi interrompido quatro ou cinco vezes pelos assistentes que não concordavam com isso ou aquilo e pelo Capitão que corrigia aqui e acolá a história. Dona Quitéria foi quem mais gostou, pois na brincadeira Benedito tratava-lhe muito bem, dizendo que na verdade quem mandava em tudo era ela. E era mesmo, pois foi Dona Quitéria

quem determinou, afinal, que aquela brincadeira prosseguisse todos os domingos para divertimento geral. E assim foi dito e feito só que o que ela não sabia era que quando os patrões iam embora a brincadeira virava de direção e a vingança era certa: Benedito leva a melhor devolvendo as pancadas no Capitão, subjugando a polícia e namorando a patroa. Eita vida boa e engraçada. Até Tião que era puxa-saco do Capitão gostava.

E assim foi que começou o mamulengo nordestino e assim é que ele segue, segundo me contou Babau que ouviu de Fernando que ouviu de Hermilo que ouviu de Jinú que contou pra Saúba que disse que era mentira de Solon que foi pra São Saruê tirar prova com Jinú que ouviu de Cheiroso que aprendeu com Babau que... Babau acabou-se o que era doce, quem gostou arregalou-se.”

Esta história é uma ficção, provavelmente, criada na imaginação fértil de um ou vários mamulengueiros, mas prefiro essa ficção forjada para expressar sentimentos verdadeiros, para revelar relações sociais, culturais, morais, políticas e econômicas de um tempo e de um lugar, para denunciar e combater preconceitos reais, que as histórias documentais, científicas, oficiais, nem sempre querem revelar. A “estória” de Jinú se contrapõe a história de que o teatro de bonecos foi introduzido no Brasil pelos Jesuítas em forma de presépios. Essa é a visão oficial dominante, mas se considerarmos que o teatro de bonecos apesar da perseguição que sofria, já corria o mundo também em sua forma profana, subversiva e divertida, pode-se perguntar por que os Jesuítas e não marinheiros anônimos introduziram o teatro de bonecos no Brasil? Quem sabe um ator degredado, condenado pelo crime

de “profanar” o teatro de bonecos, contrariando os interesses do “sagrado” Santo Ofício, vindo no porão de um navio junto com escravos, tenha introduzido o teatro de bonecos no Brasil? Este teatro marginal, longe dos olhos da Inquisição e dos historiadores oficiais sempre existiu e sobrevive até hoje como porta voz dos excluídos, como herdeiro de uma tradição secular onde sagrado e profano viajam no mesmo barco, senta-se na mesma mesa e se come no mesmo prato.

Sobre a ficção dentro da história

No livro *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*⁴⁹, Luís Edmundo fala de três tipos de teatro de bonecos no Brasil do século XVIII:

“Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar de títeres de porta, improvisado espectáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia.

Vamos entrar em ruelas afastadas do centro freqüentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro género .

Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de côr escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em

⁴⁹ Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. III vol. 4. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, formar-se a boca de cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gesticula animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça, e, com o polegar e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário.

Na parte inferior está a coxia com os seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rabeca, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do trausente.

A platéia pode ser curta, mas é sempre atenta e generosa. E não se compõe apenas, como talvez se pense, da massa vagabunda de ambulantes e de escravos, boquiaberta, toda ela, à espera da bexiga final que os há de fazer arrebatado de rir. Há muita gente de meia de seda e de óculo de punho de ouro, que também para e goza a ingenuidade do espectáculo, não esquecendo de escorregar a sua contribuiçõzinha.

Os títeres de capote, que eram ambulantes, andavam pelas ferias, pelos adros da igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

Há *te-deum* em são Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um desses teatros de improvisado, entre os mendigos e as negras vendedoras de cuscuz, de aluá e de laranja.

Curioso, porém, é a ver a boca dessa ópera improvisada feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal,

de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco.

Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem - palco, está um guri que dá à personagem de pano e massa o movimento necessário.

O homem - palco é ao mesmo tempo, homen-orquestra, pois que, com os dedos, repenica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula.

Deixemos, porém, o adro de São Bento, que os melhores títeres estão na parte baixa da cidade, e não são diurnos como os primeiros. A sombra da noite, felizmente desce.

Tomemos em Santa Rita a linha da rua da vala e desçamos como quem vai à carioca.

Ali, à Rua do Cano, quase ao chegar à casa do Sargento-mor albino dos Santos Pereira, comandante do quarto terço de infantaria dos pardos libertos, está uma casa de cimalha saliente, com o seu vetusto telhado acaçapado e feio, mostrando de um lado, o indefectível óculo de cruzeta de ferro e, de outro lado, uma porta larga; desenhada em curva, pelo arco de ressalva, e de onde uma lanterna de azeite se dependura, soltando no ar um penacho largo de fumo, consequência e vício de uma torcida ou mal cortada.

É uma ópera de títeres recém – montada, sala de fantoches, de bonecos, teatro de bonecos.

À sombra da porta do lado direito, o tricórnio sovado sobre uma cabeça encanecida e triste, pára um cego, tocador de Rebeca, arrancado às entranhas dos instrumentos esvanecido os compassos de um minuete que plange. À esquerda, o homem incumbido de vencer os lugares, o cobrador, todo metido numa indumentária de pompa e escândalo, um largo varapau enfitado na mão grossa, ora

recebendo as moedas da entrada, ora, em voz rouca, muito sério, apregoando o valor da ópera nova que se espeta no cartaz.

Para ouvir os guinchos da rebeca, o poviléu, junto, se acotovela: são praças livres do terços auxiliares, de fardão azul negro e polainas de seis botões, arrogantes e vozeirudas, mestiços de chapéu chamorro derreado sobre o ombro e capote de embuço cingido em panejamentos complicados, frades, dos que cheiram tudo, de nariz aceso, o copázios do bom tinto, hipocritamente a chocalhar os rosários de jacarandá, mendigos, escravos arrastando as suas elegantíases, mal – arrimados em precárias muletas, marinheiros, meirinhos, ciganos, gente de condição melhor, de ar importante, as mãos nas algibeiras esbeiçadas das véstias de pano pobre, gozando o minueto, alegrando-se com a luminária, comprazendo-se, enfim, com o ver entrar os felizardos que, de quando em quando, desovades daquela massa colorida e compacta, passam pelo homem do varapau vistoso, largando a sua meia – pataca da entrada e desaparecendo logo, atrás de uma cortina vermelha e suja que separa o vestíbulo da sala de espectáculos.

Súbito, vindo das bandas do terreiro do paço, uma serpentina que chega em marcha suada aos gemidos compassados de dois negros, que estacam em meio a rua estreita, diante da porta da ópera, fazendo a patulélia virar-se, toda, curiosa.

A cadeirinha de luxo é pousada de leve. Que a carga é preciosa. A besta humana, aliviada, resfolga.

Abre-se, então, um sulco entre o poviléu para deixar passar o figurão, que já rasgou a cortina do veículo.

Ninguém mais indaga quem seja porque todos logo o reconhecem. É o Sr. tesoureiro-mor da Mesa Grande do Juízo

da Alfândega, velho amador de bonifrates, que, vestindo de seda, tresandando a água-de-cordóba, o rosto coberto de sinaizinhos de tafetá, vem para o novo entremez, do qual um seu colega do juízo da Balança falou como sendo obra muito de ver e de gozar.

Os soldados dos terços auxiliares perfilam-se, os mestiços dão de ombros, os frades se encarrapuçam, enquanto as mãos lívidas dos mendigos se estendem para que nelas também caia o vintém de sal mercê.

O grande funcionário rompe a massa e enfia pela casa do espectáculo, largando na nanopla do porteiro, que dança uma cortesia de mergulho, a moeda da tabela.

Vamos seguir o Sr. tesoureiro-mor da Mesa Grande do Juízo da Alfândega, que já penetrou na sala da ópera, com as suas paredes brancas e tristes, apenas marcadas a negro, de espaço a espaço, lançando sobre a face do auditório um clarão amarelado e baço. O ambiente não agrada. A água-de-córdoba do tesoureiro não consegue minorar o bafio nauseante que se espalha pelo ar, hostil à pituitária delicada, bafio insolente e que já pelo tempo se chamava – cheiro da natureza...

Em face dos espectadores está armado um palco minúsculo, onde marionetes de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cenários de papel.

O varapau enfitado do cobrador anuncia a bater ruidosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio. Já se fecharam as portas da rua, e o cego da rabeça, no recinto da folgança, recomeça, no seu desafinado e lúgubre instrumento, o minueto tristíssimo.

Faz a rabeça a ouverture. Cala-se depois. Segue-se um silêncio profundo, apenas interrompido pelo pliqueplique das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicanas besuntadas de rapé.

Numa folha de papel, pendurada à guisa de cartaz, ria as suas arquinhas de arame ou a escola das novas secias. Incisam joco- séria Anatômica e critica por pantufo cabinda.

O título é, no entanto, menor que o destempero dramático. As três pancadinhas do estilo para o sinal do pano e o homem do varapau que solta um psiu prolongado para que se calem, de vez, os ruídos das tabaqueiras e narizes. Silêncio! Obedeça-se gostosamente ao homem do varapau. Pano ao alto. Já é a peça.

O cenário de papel recorda o largo do Carmo. Vê-se o chafariz à beira-mar, o casarão do Teles, o palácio vice-rei e a baía, ao fundo. Surge D. Brites, seguida do moleque Cazu. Atrás dela, D. Sancha, a mamãe, e o casquilho de papelão, movendo os braços de madeira articulados por molinhas de ferro.

A boca de cena do teatro é marcada, de alto a baixo, com arames verticais, paralelos, de modo a esconder ou confundir as linhas que movimentam os fantoches em função.

O estremez desenrola-se ao agrado da platéia. Os espectadores riem, gozam as pancholices do moleque, os arremessos da velha e os dengues afeminados de vaporim. Só o homem do varapau de ar amofinado e gasto, é que não goza. Embotou-se. Súbito, aparece um frade.

A platéia gargalha. Surge depois dele o fidalgo pobre da pragmática. A platéia exulta. D. Brites, finalmente, perde os arames da saia! Aí a sala quase vem abaixo!

O Capitão José de Oliveira Barbosa, da Academia de Geometria, confessa a um cavalheiro, que lhe fica ao pé, que jamais vira peça tão engraçada. O outro nem lhe pode responder, a palavra estrangulada na garganta por uma convulsão de riso. É um desafogo insólito de gargalhadas

gostasas, um contorcer unânime de diafragmas, um júbilo histérico e escandaloso, que chega até a impressionar o homem do varapau enfiado, ali mais para os efeitos da receita que para o gozo de uma peça, quiçá por ele próprio escrita e ensaiada.

E, com mutações de cenário, a farsa continua até a cena final, onde D. Brites entra na posse da anquinha que o peralta descobre, e D. Sancha, amolecida pela galantaria do jovem, cede-lhe a mão da filha, que desmaia.

É quando o cego da rabeca, numa ária que recorda os cantares dolentes dos cafusos da terra, faz de novo, a rabeca gemer angustiosa, acompanhando o vozeirão atenorado do empresário, que precipita o final com uma toada lírica que muito agrada:

Deixa que eu morra
Desta ferida:
Que é melhor vida
Morrer por ti.
Se me desejas
Da morte isento,
Não te retires,
Pois só me alento
Com o ver-te aqui.

Como não há entremez sem pancadaria, para acabar a peça entram as bexigadas. A turba, de alma feliz e confortada, gargalha, aplaude. E o pano desce lentamente. Afasta-se a cortina vermelha e suja da porta de saída, por onde se vai escoando a massa espectadora. A todos agradou imensamente a incisão. A todos? Não. O Tesoureiro-Mor da Mesa do Juízo da Alfândega, conhecedor a fundo, não só das óperas de bonecos como das óperas de vivos, deu por mal paga a sua

pataca. Sua Mercê não gostou. As razões, explica-as ele ao homem do varapau antes de sair, metendo o espadim de cerimônia sob a capote a negligé:

- Mau de todo esse Pantufo Cabinda, que melhor fora fazer presepes a entremezes. A peça é chula. Os cenários péssimos, quando o Muzzi, por aí, fá-los como ninguém. Coisa fraca, vulgar.

E enfiando pela narina vasta uma bolada de rapé:

- E os versos? Os versos, homem, todos eles surrupiados às peloticas do António José ⁵⁰...Uma moeda perdida!...”

Contando outra história fora do eixo

Uma história interessante que fala de um ator titeriteiro na América pré-colômbiana, e que incomoda muito a visão eurocêntrica do mundo é contada pelo pesquisador e titeriteiro mexicano Alejandro Jara Villaseñor:⁵¹

“Dos documentos indígenas da América pré-colombiana que suportaram ao tempo, o que chegou a nossas mãos, através de recopilação para o espanhol, destacamos *El Libro del Consejo, el Popol Vuh* que, desde a cultura *Maya Quiche*, nos entrega sua particular concepção da origem do homem atual:

“Entonces (los Dominadores, los Poderosos del Cielo) dijeron la cosa recta: - Que así sean, así, vuestros maniqués, los (muñecos) construidos de madera, hablando, charlando en la superficie de la Tierra”. “Que así sea”, se respondió a

⁵⁰ Antonio José da Silva, O Judeu, bonequeiro brasileiro queimado pelo santo ofício, em Lisboa, 1739.

⁵¹ Revista QUIROPTERUS – ano 1 n°1 – 1991. Manos Aladas. Bogotá: Colômbia.

sus palabras. Al instante fueron hechos los maniqués, los (muñecos) construidos de madera; los hombres hablaron, existió la humanidad en la superficie de la tierra. Vivieron, engendraron, hicieron hijas, hicieron hijos, aquellos maniques, aquellos (muñecos) construidos de madera. No tenían ingenio ni sabeduría, de sus formadores; andaban, caminaban sin objeto. No se acordaban de los Espiritos del Cielo; por eso decayeron. Sólo un ensayo, sólo una tentativa de humanidad. Al principio hablaron, pero sus rostros se desecaron; sus pies, sus manos (eran) sin consistencia; ni sangre, ni humores, ni humedad, ni grasa; mejillas desecadas (eran) sus rostros; secos sus pies, sus manos; comprimida su carne. Por tanto (no había) ninguna sabiduría en sus cabezas ante sus constructores, sus formadores, sus procreadores, sus animadores. Estos fueron los primeros hombres que existieron en la superficie de la Tierra.”

Também o “códice fiorentino” - outra recopilação de textos em “nahuatl” feita pelo Frei Bernardo de Sahagún nos tempos da conquista espanhola, faz as seguintes referências:

- “Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto.
- Piensa lo que lo quiere, determina, se divierte.
- Como el quisiere, asi querrá.
- En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados, nos está moviendo a su antojo.
- Nos estamos moviendo, como canicas estamos dando vueltas, sin rumbo nos remece.
- Le somos objeto de diversión; de nosotros se ríe.”

Outra citação de Sahagún nos fala da partida de Quetzalcóatl de Tula, e o posterior abandono e ruína dessa cidade Tolteca no século XI de nossa era:

Cap. IV: “De cómo se acabó la fortuna de Ouetzalcóall, y vinieron contra el otros tres nigrománticos; y de las cosas que hicieron...”

CAP IX: a) “Outro embuste hizo el nigromantico ya dicho. Asentose en medio de/ mercado del tiánquez y dijo llamarse Tlacauepan, y outro nombre, Cuéxcoch; y hacia bailar un muchachuelo en la palma de sus manos – dicen que era Huitzilopochtli;

b) Y le ponía danzando en sus manos al dicho muchachuelo y como lo vieron los dichos toltecas todos se levantaron y fueron a mirarle, y empujándose unos a otros, y así murieron muchos ahogados y acoceados, y esto acaeció muy muchas veces que los dichos toltecas se mataban empujándose unos a otros.

c) Dijo el dicho nigromántico a los dichos toltecas: “ Ah, Toltecas! Que es esto? Como no lo sentís? Un embuste que hace danzar al muchachuelo...”

Em ambas referências, observa-se que o personagem principal tem “en la palma de su mano, um objeto una canica o un muchachuelo”, que se move ou pode dançar ao gosto do manipulador, causando diversão e assombro em quem o vê.

Essas figuras de barro, articuladas, têm sido encontradas em diversos sítios arqueológicos correspondentes às culturas Maya, Totonaca, Teotihuacana, Tlaxcalteca, Cholteca e Mexicana. Datam a partir do ano 300 d.c. e são bonecos de 6 a 35cm de altura com cabeça e membros independentes do tronco, porém unidos ao mesmo por fibras naturais que lhes dão possibilidades de movimento.

Mas, voltemos aos textos de Frei Sahagún, para conhecermos “o que faz sair, saltar e representar os deuses”:

“El que hace salir, saltar e representar a los dioses, es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudia su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en el.

Van saliendo unos como niños. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer, su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviado: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.

Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez; luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses.

A similaridade ao saltimbanco europeu medieval é notória e as evidências vão se seguindo; na Guatemala encontra-se um monumento esculpido em pedra que mostra claramente a efígie de um bonequeiro maya; é um monolito de mais de três metros de diâmetro. Conhecido como o monumento 21 de Bilbao, se destaca entre várias figuras: “un hombre ataviado com gran tocado de sencillo taparrabo y extraño collar, i com lo que pareciera ser una piedra puntiaguda saliéndole de la boca. Este Personaje lleva en su mano derecha un muñeco de guante, al que está manipulando.”



As máscaras que revelam

Finalmente, todas essas histórias ou “estórias” como gostam os folcloristas, para contar que o mamulengo como todo teatro é por excelência arte do ator, o centro do teatro é o ator. O diretor, o autor, os técnicos, o cenógrafo, quando existem, são partes integrantes, mas o teatro pode existir sem eles, o teatro só não pode existir sem o ator em estado de interpretação (tradução, explicação, representação) de algo para alguém, teatro é comunhão, o ator veículo.

Para exercer sua função, o ator necessita interpretar e para interpretar ele necessita da máscara, não para ocultar, mas

para revelar o objeto da interpretação que é em si mesma uma máscara da realidade. Tudo o que o ator utiliza para interpretar é máscara, a personagem é uma máscara, o figurino, a maquiagem, a expressão extracotidiana do corpo compõem uma máscara, a careta e, até, a expressão facial da personagem é uma máscara, portanto, o boneco é também uma máscara usada por um ator-mamulengueiro para representar/revelar algo a alguém.

Faltam, ainda, estudos sobre o mamulengo utilizando os princípios da antropologia teatral. Mas, já é importante saber que não existe só a história oficial e que precisamos estudar nas estruturas internas das culturas populares tradicionais, outras possibilidades de transmissão de conhecimentos e de construção de visões de mundo que envolve a técnica e a ética sobre a natureza do ator e seu ofício. Dentro da tradição histórica do teatro ocidental, pode-se localizar a figura do ator no teatro de mamulengos. Ele está presente fora da visão do público, brincando com bonecos vestidos em suas mãos.

Vamos esquecer a tolda e os bonecos por um instante e desnudar o mamulengueiro para nos concentrarmos em suas ações físicas como matrizes desencadeadoras da ação dramática dos bonecos-atores, lembrando Stanislavisk⁵²: “o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos”.

Geralmente, o mamulengueiro esta de pé, uma ou duas mãos erguidas, cabeça solta, ombros relaxados, coluna encaixada no quadril, pernas levemente flexionadas, pés ligeiros e firmes passeiam, giram, marcam compassos, dançam.

⁵² C. Stanislávski, *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 208.

O corpo todo interpreta, um, dois, três e vários personagens, as vozes cantam, conversam entre si e com o público que, concentrado no jogo, se diverte, provoca, responde e sugere, interferindo no destino da história.

O mamulengueiro também se diverte com a participação do público e mais uma vez lembramos o mestre Stanislavisk:

“Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; [...] nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isto atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação.”

Tudo o que diz Stanislavsk está presente no teatro de mamulengos. O problema denotado pela pergunta título deste artigo vem da falta de comunicação entre o saber acadêmico de tradição européia e o saber popular de tradição universal. Este último, tratado muitas vezes apenas como “objeto de pesquisa” daquele e quase nunca como espaço de produção e transmissão de técnicas e saberes “científicos”.

Para “fazer tábua rasa” sobre a questão da interpretação no teatro de mamulengos bastaria, um dia, ter o privilégio de ser testemunha (estando dentro da tolda) da antológica “Cena da Igreja” do calungueiro Chico de Daniel, da cidade de Natal no Rio Grande do Norte. Qualquer dúvida se esfumaria ao ver concentrada ali naqueles instantes toda a plenitude da arte de um verdadeiro ator pleno de sentido, técnica e harmonia. O mamulengueiro “brinca”, o teatro está consumado, as lam-

parinas que foram acesas para clarearem os bonecos se apagam, mas o amanhã nunca mais será o mesmo.

O mamulengueiro é um ator? Sim, um ator-dançarino que, através do boneco-máscara, interpreta-revela a quem assiste-comunga o maravilhoso mundo da ficção onde a verdade caminha dentro da mentira explicando o paradoxo de Mestre Solon: O boneco é anterior ao homem.

Referências

- BORBA FILHO, Hermil. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAVALHEIRA, Maurício. *Iniciação à História do Teatro*. Recife: CONFENATA, 1983
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.
- FREDDY, Artiles. *Títeres História, Teoria e Tradicion*. Zaragoza: Teatro Arbolé, 1998.
- Revista QUIROPTERUS – ano 1, nº1. Manos Aladas. Bogotá: 1991.
- STANISLASVSKI, C. *A preparação do ator*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.