

Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias

Izabela Brochado

Universidade de Brasília – UnB – Brasília



Mestre Valdeck de Garanhuns. Foto de Sérgio Schnaider.

Mestre Tonho de Pombos. Foto de Sérgio Schnaider.





Bonecos de luva do Mamulengo. Foto de Sérgio Schnaider.



Mestre Zé Lopes. Foto de Sérgio Schnaider.

Resumo: Este artigo aborda alguns aspectos da constituição e da história do Teatro de Bonecos popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco –, a partir da análise de fontes orais, principalmente as relativas às narrativas dos bonequeiros; de documentos históricos presentes em arquivos; e, finalmente, de bibliografia especializada. Ele é baseado no Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, entregue ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em setembro de 2014, como parte da obtenção do título Patrimônio Cultural do Brasil.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos popular do Nordeste. História. Narrativas orais.

Abstract: This article deals with some of the aspects of the constitution and the history of Northeastern popular puppet theater such as Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco. This article discusses the analysis of oral sources (especially those narrated by puppeteers), historical documents on file, and finally, specialized bibliography. It is based on the Registry Dossier of the Northeastern Popular Puppet Theater, delivered to IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional on September 2014, as part of the documentation for obtaining Brazil Cultural Heritage title.

Keywords: Northeastern popular puppet theater. History. Oral sources.

1 Introdução

Este artigo é baseado no Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco –, entregue ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em setembro de 2014, como parte da obtenção do título Patrimônio Cultural do Brasil, por esta expressão artístico-cultural.

O Dossiê, elaborado na sua formatação final pela autora deste artigo, é, em si, um trabalho escrito por muitas mãos, afinal ele é o resultado de um processo de pesquisa que se estendeu por sete anos realizado em Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará e Distrito Federal. Para a sua efetivação, foram utilizadas informações contidas nos Relatórios Finais e nas Fichas do INRC elaborados pelos coordenadores das equipes estaduais de pesquisa¹, assim como em fontes produzidas por estudiosos acerca do tema.

2 Dados historiográficos

Pesquisas indicam que os dados mais antigos e as fontes mais consistentes acerca da constituição e da historicidade do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN são relativos a Pernambuco. Nos outros Estados, estes dados são bem mais esparsos, o que dificulta uma avaliação mais precisa sobre esta temática.

Esta constatação pode ser interpretada primeiramente pelo fato de as pesquisas mais consistentes terem sido realizadas por pesquisadores pernambucanos (Borba Filho e Santos) ou em localidades daquele Estado (Alcure e Brochado). Ou poderá ser um indicativo de que Pernambuco seria o Estado no qual teriam se originado as primeiras formas de Teatro de Bonecos popular na Região Nordeste. Para responder a estas questões, há que aprofundar as pesquisas de cunho historiográfico.

2.1 Hipóteses concebidas por pesquisadores

As primeiras manifestações do Teatro de Bonecos popular no Nordeste remontam, provavelmente, ao início do século XIX em

¹ O processo do Registro do TBPN foi realizado de 2007 a 2014 seguindo parcialmente a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do IPHAN. As coordenações estaduais ficaram a cargo de: Pernambuco – Isabel Concessa, professora de teatro da UFPE (Etapa I) e Gustavo Vilar, etnomusicólogo (Etapa II); Paraíba – Amanda de Andrade Viana, bonequeira (Etapas I e II); Rio Grande do Norte – Ricardo Elias Ieker Canella, professor de teatro da UFRN (Etapas I e II); Ceará – Ângela Escudeiro, escritora e bonequeira (Etapas I e II); e Distrito Federal – Kaise Helena T. Ribeiro, professora de teatro e bonequeira (Etapas I e II).

Pernambuco, embora não haja documentos que comprovem o fato. Em seu livro *Travel in Brazil*, publicado em 1816, Henry Koster, um inglês de pai português que morou em Pernambuco no período, fala da assistência de um “*puppettheatre*” (Teatro de Bonecos) no contexto de uma festa religiosa realizada em uma localidade no norte de Olinda. Porém, Koster não dá nenhum outro detalhe sobre o espetáculo.

A mais antiga referência do termo Mamulengo é datada de 1889 e está em um verbete no *Dicionário de vocábulos brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, transcrito de Borba Filho (1987, p. 68):

Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de *marionette* ou *polichinelle*. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de *Presepe de Calungas de Sombra*. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia, dão aos mamulengos o nome de *Presepe*, que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

Borba Filho (1987, p. 55) assinala que, apesar da ausência de fontes que marcam a presença do Teatro de Bonecos no Brasil Colônia, supõe-se que ele deve ter chegado com os primeiros exploradores, pois, na época do descobrimento, as marionetes eram bastante populares em toda a Europa, sendo possível imaginar que, “[...] entre milhares de pessoas que aqui estiveram, algumas delas possuíssem o gosto pelos bonecos”. O autor assinala ainda que deve ter sido sob a forma de presépio animado que o teatro de bonecos

entrou no Brasil: “Começamos com o presépio e dele partimos para duas formas de representação: os pastoris², com atores de carne e osso, e os mamulengos, com atores de madeira”.

Santos (1977), seguindo as indicações de Borba Filho, também aponta uma origem religiosa ao afirmar que as primeiras apresentações de teatro de bonecos chegaram ao Brasil sob a forma de presépio, uma expressão religiosa do ciclo natalino que representa o nascimento de Cristo por meio de figuras, articuladas ou não.

Brochado (2001, p. 15), no entanto, busca ampliar a noção de presépio como sendo eminentemente uma expressão religiosa:

Estudos realizados por McCormick e Pratasik (1998, p.163) acerca do teatro de bonecos na Europa mostram que muitas representações, naquele período, apresentavam uma duplicidade de caráter; temas bíblicos eram reconstituídos com características profanas, como por exemplo, os Bonecos de Santo Aleixo, manifestação dramática da região do Alentejo, Portugal, que apresentava o mito católico da criação do mundo, entremeado com cenas satíricas e lascivas acerca das conquistas eróticas de um padre bêbado denominado Padre Chanca. [...] Portanto, pode-se supor que, ao lado das representações de cunho religioso, como assinalou Santos, aportaram também no Brasil formas mais profanas de teatro de bonecos, que certamente exerceram influências na configuração do Mamulengo³. [...] Uma possível evidência é o que consta no verbete de Beaurapaire Rohan, ao afirmar que na Bahia “dão aos mamulengos o nome de *Presepe*, que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

2.2 Visões dos bonequeiros

As hipóteses apresentadas por pesquisadores e estudiosos são importantes na medida em que auxiliam na compreensão das suas configurações e dos sentidos produzidos em diferentes temporalida-

² O pastoril é um folguedo dramático popular no Nordeste brasileiro.

³ A presença de personagens com as mesmas características do Padre Chanca, presente nos Bonecos de Santo Aleixo, são evidentes no TBPN.

des e contextos. No entanto, compreendendo a história como uma construção de sujeitos sociais no seu tempo, é importante mostrar como os próprios bonequeiros concebem e expressam a história do Mamulengo. A partir das suas narrativas, todas presentes no Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos do Nordeste (2014), entramos em contato com aspectos que nos falam acerca de uma historicidade, um vínculo que remonta a um passado distante.

João Viana, 84 anos, bonequeiro potiguar, explica que: “Essa brincadeira se originou dos povos do outro lado do mundo há milhares de anos” (Dossiê, 2014, p. 59). Emanuel Amaral, 63 anos, também do Rio Grande do Norte, complementa observando que essa arte teria surgido na região da Ásia e que o Teatro de Bonecos atual conteria em suas bases elementos da *Commedia dell’arte*, e depois ficou conhecido como títeres. Ele acrescenta, ainda, que esse teatro chegou ao Brasil através dos padres ou das Companhias de Minas Gerais e popularmente ficou conhecido como bonecos de luva, fantoche. Então, conclui: “O João Redondo aqui no Rio Grande do Norte recebeu esse nome devido os primeiros personagens que foram criados pelos bonequeiros antigos do Estado, eram o Capitão João Redondo, Baltazar, Minervina” (Dossiê, 2014, p. 59).

Tenente Lucena, bonequeiro pernambucano falecido na década de 1980, indagado sobre o surgimento de sua arte, expõe:

Hoje, o teatro vem da Europa, da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época [...]. Negro trabalhava à força, e no meio desses negros havia brancos também [...] Eles começaram a fazer uma espécie de reação, criavam aqueles teatrozinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar lição nos senhores [...] e no fim o negro sempre vencia. (BRAGA, 1978, p. 28).

As falas desses brincantes apontam para uma das vertentes que

exploram uma linhagem europeizante dessa tradição. Por outro lado, como Emanuel diz, chegando ao Nordeste, especificamente ao Rio Grande do Norte, ganhou nome próprio, devido aos primeiros personagens, o que aponta para uma regionalização da brincadeira, o que faz entrever histórias que fundam e fundamentam essa tradição como algo peculiar e nascido naquelas terras.

Muitos bonequeiros apontam o surgimento do Teatro de Bonecos popular no período da escravidão, como uma reação aos maus-tratos e injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto. Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano conhecido como Ginu, falecido em 1977, em entrevista a Borba Filho, diz:

Existia numa fazenda no interior do nosso Estado (Pernambuco), um senhor de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia, mandava matar, pois ele sempre dizia que escravo doente não dá produção. E entre outros (escravos), existia um preto que ele praticamente era sabido. O nome dele era Tião. Após ter indagado pelo patrão por que chegou atrasado no serviço, o escravo responde:

– Senhor, cheguei atrasado, porque minha mulher recebeu a visita da cegonha [...].

– Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é minha esposa. A tua negra recebe, sim, a visita de um urubu. [...]

– Senhor, não é possível, também somos humanos. [...] Então, (o senhor de engenho) bateu no negro e colocou no tronco. À noite, quando o negro chegou na senzala [...] disse:

– O senhorzinho não parece ter coração [...] parece que tem dentro do peito uma pedra. Até a cara dele é de pau. Mais do que depressa, o preto esculptou uma figura envolvendo em trapos e com o boneco começou fazendo tudo o que o patrão fazia no decorrer do dia dele. (FILHO, 1987, p. 73-76 (com adaptações).

Para a Dadi, calungueira potiguar, 76 anos, a brincadeira começou naquela época como diversão, depois de um dia de muito trabalho, para “[...] provocar o riso na tristeza deles (dos escravos)” (Dossiê, 2014, p.

60). Segundo Josivan, 47 anos, seu pai, Chico Daniel⁴, falava que a origem do João Redondo aconteceu a partir da história de um fazendeiro:

[...] era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época, né, e ele judiava muito com os escravos, e teve um dos escravos da fazenda que fez essa brincadeira em modo de crítica. Botou o capitão João Redondo e o nego Baltazar, que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira deles falar do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele [...] (CANELLA, 2004, p. 73).

A narrativa feita por Josivan, que vem de seu pai, sobre o início dessa tradição complementa o pensamento de Dadi, de Ginu e de outros bonequeiros e mostra um vínculo dessa arte com as questões raciais no Brasil. Existem várias versões que se perpetuam no imaginário dos brincantes, e várias delas falam de escravos e senhores de fazenda. Todas as estórias levam os “escravos”, em um dado momento, a reproduzir seus “donos” em forma de bonecos.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor a respeito das relações sociais existentes no período da escravatura, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, entre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas. Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais expõem com mais veemência essa realidade. Muitos fazem comentários, acima de qualquer autocensura, ao expor essas mazelas, enquanto outros se sensibilizam com esses comportamentos.

Muitas dessas questões tendem a ser tratadas, hoje em dia, diferen-

⁴ Segundo Canella (2004), Chico Daniel narrou que os mais antigos contavam que há muito tempo existia um homem muito rico, tenente, capitão ou coronel, e esse homem se chamava João e que na fazenda tinha uma mulher negra, dona Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia, depois de o fazendeiro ter morrido, os meninos resolveram fazer uma brincadeira e esculpir alguns bonecos, e a um deles deram o nome de seu patrão, João, João Redondo.

temente por alguns bonequeiros, principalmente os da nova geração, enquadrando-se nas leis que observam o preconceito, as condições sociais e as regras de boa conduta que devem existir, por exemplo, entre homens e mulheres. Esta postura, que poderíamos denominar de “politicamente correta”, pode ser compreendida como uma das principais alterações que vêm ocorrendo na dramaturgia e na estrutura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN na atualidade.

Outra visão bastante comum entre brincantes é a que concebe o TBPN como sendo uma “expressão do povo nordestino”, uma “forma de resistência contra a opressão das autoridades” (Ronaldo, 37 anos, bonequeiro do RN) (CANELLA, 2004, p. 61). Potengy Guedes (1954-2014), bonequeiro cearense conhecido como Babi, referindo-se ao período da ditadura militar, dizia que a brincadeira era a sua “[...] arma de luta para denunciar os atos do governo brasileiro” (CANELLA, 2004, p. 61).

A partir destas falas, pode-se entender que há uma forte perpetuação ideológica que perpassa diferentes temporalidades, da resistência exercida no período da escravidão aos dias atuais.

2.3 Primeiros documentos

Pesquisas realizadas nos arquivos dos primeiros jornais de Recife (Brochado, 2005) apontam que, até os anos 40 do século XX, apresentações de Mamulengo eram bastante recorrentes nas festas religiosas organizadas pelas paróquias daquela capital e, ao que parece, haviam começado ainda no século XIX.

O primeiro registro efetivo que se tem sobre uma apresentação de Mamulengo data de 23 de dezembro de 1896, em matéria publicada no *Diário de Pernambuco*⁵. O anúncio convida a população para os festejos natalinos, quando haverá apresentações de vários divertimentos populares:

⁵ Borba Filho (1987) faz referência a esta notícia, porém, cita, de forma equivocada, que ela foi publicada no *Jornal do Commercio*, e não no *Diário de Pernambuco*.

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco arrabalde, taes como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa à meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos do ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia.⁶

Diferentemente da primeira, outra notícia encontrada no *Diário de Pernambuco* datada de 5 de janeiro de 1902 refere-se às restrições feitas pelas autoridades policiais locais aos entretenimentos populares, incluindo Mamulengo:

“O Dr. chefe de polícia expedio circular às autoridades policiaes, prohibindo terminantemente os divertimentos denominados Boi, Mamulengo e Fandango, permitindo os Pastoris até o dia 11 do corrente”.

Ao que parece, as apresentações aceitas eram aquelas realizadas em contextos das festas religiosas.

Em 1903, a Câmara Municipal de Recife promulgou uma lei (Lei n° 344 – 1°/1/1903) para controlar o uso do espaço público na cidade. Esta lei, além de estabelecer impostos para o uso das áreas públicas (ruas, mercados e feiras) por comerciantes ambulantes e artistas mambembes, obrigava os últimos a obter uma licença da Secretaria da Repartição Central da Polícia para apresentar seus entretenimentos. Paralela às restrições aplicadas aos artistas populares



Figura1 – Primeira notícia sobre uma apresentação de Mamulengo. *Diário de Pernambuco*, 23 o de 1896. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco. (BROCHA-DO, 2005, p. 420).

⁶ A referência ao transporte público é indicativa do grande afluxo de pessoas a este tipo de festividade.

no uso dos espaços públicos, houve uma expansão no número de teatros e clubes privados para a diversão das classes mais abastadas, como o Teatro Apolo, inaugurado em 1842, e o Teatro Santa Isabel, um edifício neoclássico inaugurado em 1850.

Brochado (2005) indica que a maioria das petições referentes às apresentações de Mamulengo prestadas à Secretaria da Repartição Central da Polícia foram assinadas por padres, e se referem especificamente às apresentações durante as festas de Natal acima mencionadas. Apenas duas petições encontradas nos arquivos da referida Secretaria pertenciam a bonequeiros e se referem a apresentações fora do período natalino. A resposta dada pela Secretaria às petições é a seguinte:

Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. José de Almeida Pedrosa, a fim que o mesmo possa fazer funcionar, livremente, uma trupe de bonecos falantes denominada, “Os Matutos do Interior”, a qual se acha localizada no Pátio do Terço [...] (In: BROCHADO, 2005, p. 417).

Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. Agripino Carneiro de Lacerda, conforme requereu, para fazer funcionar na rua do Farol, em Olinda, um divertimento denominado “Mamulengo”, uma vez que satisfaz as exigências regulamentares. (In: BROCHADO, 2005, p. 418).

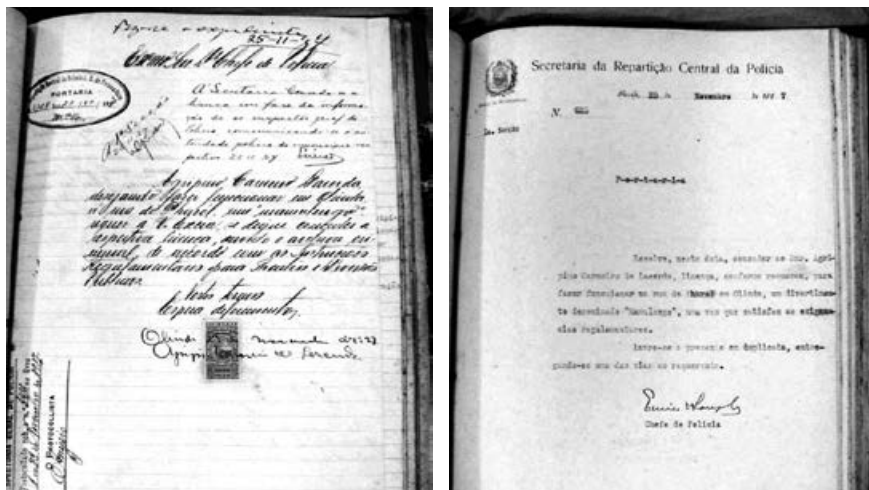


Figura 2 – Petição de Agripino Carneiro Lacerda e resposta da Secretaria da Repartição Central da Polícia.

A partir dos anos 1930, celebrações natalinas passaram também a ser organizadas por entidades não religiosas, como refinarias de açúcar (Usina do Timbu, 1930), companhias de tecelagem (Tecelagem de Seda e Algodão de Pernambuco, 1937), sindicato de trabalhadores (Sindicato dos Fabricantes de Pólvora, 1940), entre outros, indicando novos contextos nos quais o Teatro de Bonecos passa a se inserir.

As restrições e práticas coercivas por parte das autoridades locais contra os artistas populares foram intensificadas na época da Ditadura Militar. Santos (1977, p. 185) ressalta que a repressão ao Mamulengo, que sempre foi perseguido por “motivos morais e políticos”, aumentou naquele período, com os mamulengueiros sendo assediados pelas autoridades militares: “[...] por causa de seu poder de atrair multidões e de ser uma forma eficiente de propagação de ideias consideradas exóticas e subversivas, o Mamulengo foi severamente atingido pela repressão militar”. Consequentemente, as brincadeiras passaram a ser supervisionados por policiais, o que, na visão de Santos, suprimiu “a espontaneidade dos mamulengueiros e seu público.”

Como mencionado anteriormente, a prática da cobrança de impostos começou em Recife em 1903. De acordo com Santos (1977, p. 61), como uma forma de aumentar o controle sobre o Teatro de Bonecos popular, houve uma intensificação da cobrança de impostos sobre as brincadeiras realizadas em espaços públicos, o que, em sua opinião, além do seu aspecto controlador, representava uma forma de exploração de artistas populares por policiais corruptos. Zé de Vina, mamulengueiro pernambucano, 74 anos, reforça as afirmações de Santos observando que a cobrança do imposto era uma prática antiga dos policiais da Zona da Mata, prática esta que já havia sido imposta antes mesmo da ditadura. No entanto, ele também afirma que a “coleta” aumentou durante o governo militar e reforça a suspeita da natureza corrupta desses impostos, “[...] que na maioria dos casos permaneceu nas mãos de policiais desonestos”⁷.

⁷Entrevista, Lagoa de Itaenga, 24 março de 2004 (BROCHADO, 2005, p. 98).

A prática de cobranças de taxas por policiais é retratada em cenas de Mamulengo de vários bonequeiros da Zona da Mata (Zé de Vina, Zé Lopes e João Galego), assim como também no Cavalo Marinho, como ilustrado na foto abaixo.



Figura 3 – Cena do mamulengo de Zé Lopes (2003). Glória de Goitá, PE. Foto de Izabela Brochado.

Ginu, em uma entrevista dada em 1975, ou seja, durante a ditadura militar, diz que alguns anos antes, quando ele ainda se apresentava nas ruas de Recife, era obrigado a obter uma licença na delegacia de polícia a cada dois meses. Ele narra ainda que:

Os mamulengueiros aqui [em Recife] foram regularmente perseguidos principalmente por dois policiais, Zé Mendes e Sherlock [uma alusão a Sherlock Holmes], que, além de patrulharem as nossas apresentações, também interrompiam a brincadeira quando alguma palavra “má” era pronunciada. Eles mandavam cortar, e então, eu cortei a palavra.⁸

⁸ Transcrição feita pela autora a partir de fita cassete presente no Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE – FUNDARPE.

3 Aspectos relativos à constituição histórica: linhagem de mestres

As referências que os mestres bonequeiros fazem a seus antecessores, com os quais aprenderam a sua arte, seja por convivência direta e constante, seja por encontros mais fortuitos, indicam linhagens de mestres que ajudam na tessitura da historicidade do TBPN. Além destas narrativas, pesquisas realizadas por estudiosos também nos ajudam a construir esta história.

3.1 Pernambuco

A partir de pesquisas realizadas em meados da década de 1960 em arquivos públicos do Recife e gravando espetáculos e entrevistas, Borba Filho (1966) iniciou o primeiro registro de que se tem notícia dos bonequeiros populares no Estado de Pernambuco. Na região metropolitana de Recife, o primeiro citado por Borba Filho é Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro muito famoso que exerceu grande influência sobre os seus colegas, atuando, ao que se sabe, a partir da década de 1930⁹. Segundo Borba Filho (1987, p. 55): “O Mamulengo do Doutor Babau tinha um repertório de mais de 70 bonecos todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arranjados, outros, porém, com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um grande sentido popular firme” (BROCHADO, 2005, p. 421).



Figura 4 – Anúncios de apresentação do Mamulengo do Doutor Babau, realizado em Casa Forte, Recife.

⁹ Nas pesquisas realizadas em jornais de Recife, Brochado (2005) indica significativa quantidade de anúncios de brincadeiras (espetáculos) apresentados por Babau, o que comprova a sua popularidade.

Outro importante mamulengueiro descrito por Borba Filho (1987) foi Cheiroso, de quem não se sabe o nome verdadeiro, e cujo apelido provinha do fato de fabricar e vender perfumes baratos. Notabilizou-se como artista de grande talento, dando espetáculos nos arrabaldes, festas e entidades e chegou a colaborar com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em meados dos anos 1950. Cheiroso foi responsável pela construção dos bonecos usados na peça *O amor de Dom Perlimplin com Beliza em seu jardim*, de García Lorca, e ensinou atores do TEP a trabalharem com os bonecos. De acordo com Borba Filho, inspirado pela participação do mamulengueiro, foi criado no TEP um departamento especial de Teatro de Bonecos. Borba Filho compara Cheiroso a Vitalino, colocando o mamulengueiro no mesmo nível de importância daquele importante ceramista. Segundo o estudioso, Cheiroso ficou conhecido não apenas em Recife, mas também fora de Pernambuco, graças a Augusto Rodrigues, pintor e criador da Escolinha de Artes do Brasil, situada no Rio de Janeiro.

Nesta linhagem, vem Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, falecido em 1977, de quem Borba Filho transcreveu peças (*As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel de Javunda; Viúva alucinada*, entre outras) até hoje encenadas por vários grupos de Teatro de Bonecos em Pernambuco e no Brasil. De acordo com Leda Alves, atriz, viúva de Borba Filho, assim como Cheiroso, Ginu também colaborou com grupos de teatro de Recife. Ginu construiu os bonecos para a peça *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma paródia do romance de Cervantes escrita em 1733 por Antônio José da Silva, o Judeu, para o teatro de bonecos e montada pelo Grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN). Segundo Alves, Ginu também participou de muitos ensaios ensinando aos atores como manipular os bonecos (BROCHADO, 2005, p. 96). Apesar da sua relação com o TPN e sua “fama”, segundo Santos (1979, p. 103), “Ginu morreu completamente esquecido e pobre”.

Paralelo à existência do Mamulengo em Recife, as pesquisas

indicam a sua presença desde o século XIX no interior do Estado, principalmente na Zona da Mata, região que atualmente possui o maior número de mamulengueiros atuantes em Pernambuco. Ali foi identificada outra linhagem de mestres que teve início nos fins do século XIX em Carpina, com Chico da Guia. Chico Presepeiro, como era também conhecido, é o primeiro mamulengueiro citado, aparecendo em um manuscrito deixado por outro bonequeiro da região, como veremos abaixo.

Em Vitória de Santo Antão, surgiu Luís da Serra (1906), dono do Mamulengo Invenção Brasileira e considerado “mestre” por muitos mamulengueiros que o sucederam. A presença e a força de Luiz da Serra podem ser comprovadas pela quantidade e pela qualidade de seus bonecos presentes no Museu do Mamulengo, em Olinda.

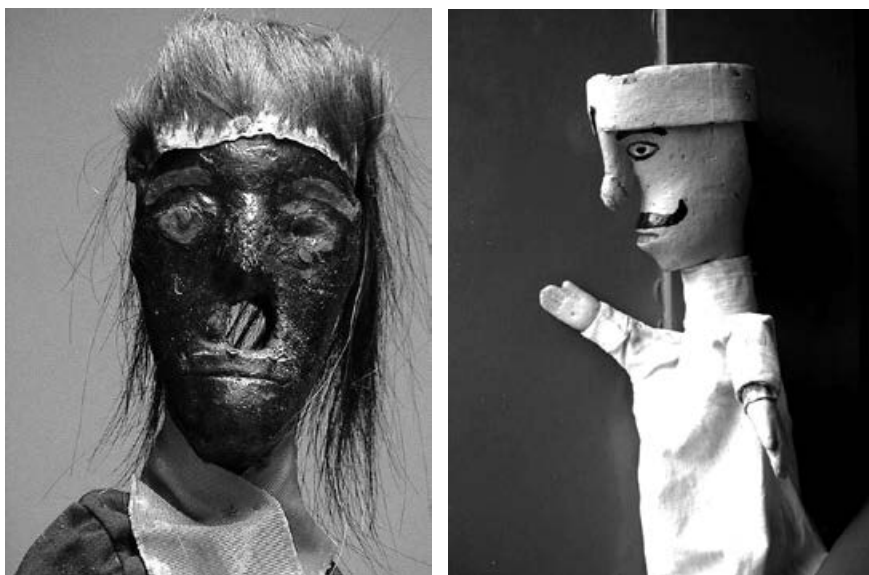


Figura 5 – Diabo e Doutor, bonecos de Luiz da Serra. Museu do Mamulengo, Olinda, PE. Fotos de Izabela Brochado.

Outro importante mamulengueiro da Zona da Mata foi Solon Alves Mendonça, popularmente conhecido como Mestre Solon, nascido em Pombos (1921), radicado em Carpina e morto em Brasília (1987). Solon criou o grupo Nova Invenção Brasileira,

que, como o nome indica, sofreu influência de Luís da Serra, mas também foi influenciado por Chico Presepeiro. Em um manuscrito deixado por Solon, ele narra a primeira brincadeira de Mamulengo a que assistiu ainda criança, apresentada por Chico da Guia, também conhecido por Chico Presepeiro:

Eu, com 8 anos de idade, ele (o pai) chegou um belo dia de sábado e disse: “Vá dormir, para a noite a gente ir ao presépio de Chico da Guia, na casa de Zé Girome, na Ribeira”, o nome do bairro onde ele tinha o armazém. Eu procurei dormir sem ter sono, preocupado com o convite, porque era uma das primeiras diversões que ia assistir. [...] Defronte ao armazém, uma barraca, toda coberta de pano. Da barraca, ninguém chegava perto, a não ser os que iam representar a brincadeira. [...] Minutos depois, começou uma música de instrumento de corda e pandeiro, com uma perfeição extraordinária (BROCHADO, 2005, p. 102).

Solon descreve a brincadeira, indicando na primeira parte do espetáculo uma estreita relação do Teatro de Bonecos com narrativas bíblicas: “O cenário: o Sol, a Lua, as estrelas, as nuvens. Aquelas nuvens apresentavam uma imagem de dizendo: ‘Eu sou o pai! Aí estão o Sol, a Lua, as estrelas. Agora, vem a água com todos os seres viventes’” (BROCHADO, 2005, p. 102). É interessante notar que o nome artístico do bonequeiro era Chico Presepeiro, uma alusão direta a “presépio”.

Solon vai influenciar muitos mamulengueiros da nova geração, entre eles Chico Simões e José Regino, ambos do Distrito Federal.

Borba Filho (1987) indica ainda outro importante bonequeiro da região da Zona da Mata, José Petronilho Dutra, de Surubim, município próximo de Carpina, que, segundo ele, começou a brincar por volta de 1940.

No norte do Estado, na cidade de Goiana, na fronteira com a Paraíba, Borba Filho (1987) nos fala de Manuel Amendoim, que denominava sua brincadeira de Babau e não de Mamulengo, indicando nestas zonas fronteiriças as influências e as mesclas do



Figura 6 – *O Romance do Vaqueiro Benedito* (1984). Grupo Mamulengo Presepada. Direção de Chico Simões. Foto de Sérgio Schnaider.

TBPN. Segundo indicado, Manoel Amendoim apresentava seu Mamulengo já na primeira metade do século XX.

Estes primeiros mamulengueiros de que temos notícia vão influenciar o surgimento de outros na Zona da Mata, evidenciando uma linhagem de mestres naquela região, vários deles registrados nesta pesquisa.

3.2 Paraíba

Na Paraíba, os dados mais antigos relativos à constituição do Babau remontam às décadas de 60 e 70 do século XX e estão presentes no livro de Altimar Pimentel *O mundo mágico de João Redondo* (1966), única obra publicada sobre o Teatro de Bonecos popular no Estado. É interessante notar que a terminologia utilizada pelo autor ao se referir ao Teatro de Bonecos na Paraíba é “João Redondo”, mais comumente usado no Rio Grande do Norte, e não Babau. Isto pode ser indicativo da mobilidade de bonequeiros entre os dois Estados naquela época.

Borba Filho, em sua extensa pesquisa, também indica alguns

bonequeiros paraibanos que vão influenciar outros naquele Estado, como os irmãos Relâmpago, da cidade de Cabedelo, e Antônio do Babau, de Mari, todos já falecidos. Antônio do Babau, além de ter influenciado muitos bonequeiros na sua região, também foi o mestre de Carlinhos do Babau, bonequeiro goiano residente na época em Brasília.¹⁰ Antônio do Babau era considerado um grande construtor de bonecos, com uma forma bastante pessoal de modelar e pintar suas figuras. Além disso, era famoso na região como um bom brincante.

Outras linhagens de mestres foram registradas na Paraíba, indicando brincantes a partir da década de 1960.

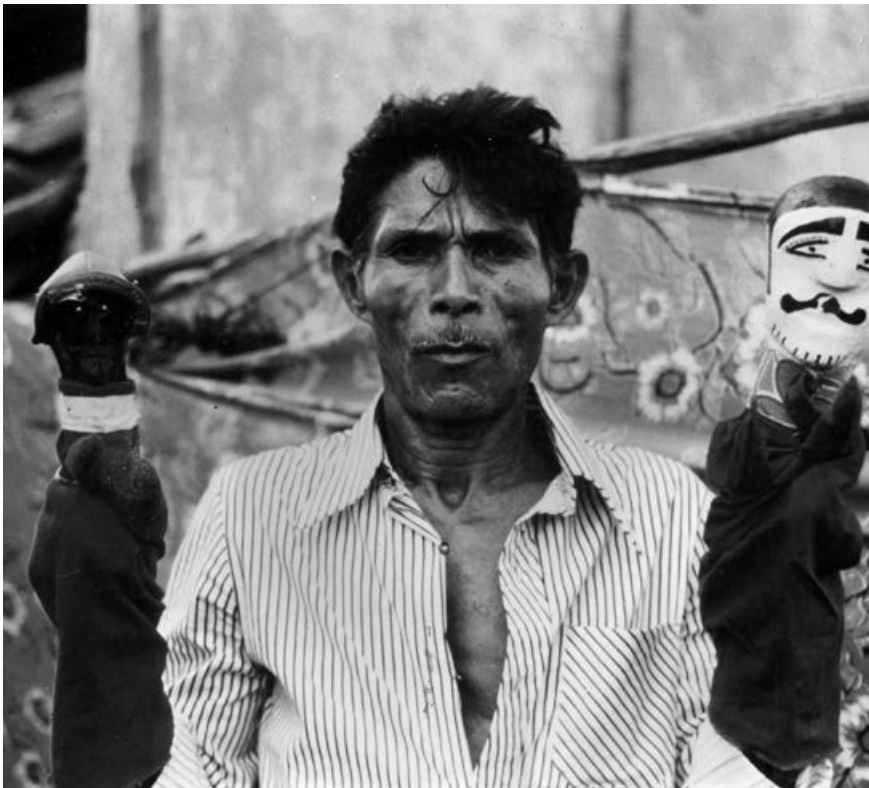


Figura 7 – Antônio Babau com dois de seus bonecos. Fotografia não identificado.

¹⁰ Este assunto será tratado mais à frente na parte que trata do DF.

3.3 Rio Grande do Norte

Como destacado pela equipe de pesquisa¹¹, segundo o que se pôde mapear, o Teatro de Bonecos está presente desde o final do século XIX no Estado, não havendo, porém, dados precisos em registros escritos que possam afirmar essa hipótese. Entretanto, pode-se constatar, pelas memórias e práticas dos bonequeiros, estabelecidas dentro de uma tradição rica, viva e dinâmica, que vem se movendo durante décadas e que é repassado entre membros de uma mesma família ou mesmo na relação entre brincantes e receptores.

Segundo relato de Chico Daniel (1941–2008), considerado como um dos mais representativos bonequeiros do Estado, o aprendizado do João Redondo lhe foi repassado pelo pai, Daniel, que atuou como brincante do início até meados do século XX. Por sua vez, Daniel aprendeu com seu pai, também importante calungueiro da região. Outros: Seu Bastos, Chico Daniel, Feliciano.

Dessa maneira, podemos ver como exemplo uma linhagem clara de brincantes na família Daniel. Assim temos: Josivan (47 anos) e Daniel (31 anos), que fazem apresentações, e ainda Toinho, 40 anos, que confecciona os bonecos. Eles são filhos de Chico Daniel, sobrinhos de Manuel de Daniel e netos de Daniel das Calungas. O avô, por sua vez, aprendeu a brincadeira com um senhor chamado Feliciano. A família, portanto, deu continuidade a essa herança do brincar.

Outras linhagens de mestres foram verificadas no Rio Grande do Norte. José Fernando de Bezerra, Zé Fernando, 58 anos, filho de Fernando Targino, lembra-se da brincadeira de seu pai quando tinha por volta dos quatro anos. Ele diz que ficava maravilhado com o movimento e com as diversas vozes dos bonecos: “Eu achava muito divertidas as prosas que meu pai fazia com os bonecos” (Dossiê, 2014, p. 72), e desde então se animou e quis seguir o mesmo caminho. Seu pai brincou o João Redondo durante sessenta anos,

¹¹ Todas as informações acerca do Rio Grande do Norte estão presentes do Dossiê (2014) e foram retiradas do Relatório Final apresentado pelo coordenador geral de pesquisa daquele Estado, Ricardo Canella.

e ele continuou brincando até 2001, só retomando em 2009, por incentivo do Processo de Registro. Geraldo Maia, 75 anos, começou com uns catorze anos quando conheceu Seu Fernandes (Fernando Targino), que o motivou brincar, depois ele parou para fazer o Boi de Reis. “Mas eu gosto muito do João Redondo” (Dossiê, 2014, p. 72). Fala que inicialmente fazia os bonecos de sabugo, depois fez uns bonecos melhores e brincaram. Depois, parou, “e só agora estamos voltando”, ele juntamente com Zé Fernando.

Dona Dadi, 76 anos, conta que fazia ex-votos, mas não gostava muito. Depois, começou a fazer os Calungas¹² para divulgar o trabalho da dengue, pois através dos bonecos as crianças prestavam mais atenção. Werley, neto de Dadi, relata que começou há dois anos, pois: “Acho muito bonito a minha avó brincando” (Dossiê, 2014, p. 73). Raul dos Mamulengos, 60 anos, que, além de bonequeiro, é também motorista na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, conta: “Meu avô e meu tio eram contadores de história, e quando era pequeno (10 a 12 anos), eu conhecia os Irmãos Relampo (Relâmpago) e fazia bonecos e vendia para as crianças”. Depois, como motorista conheceu Dona Dadi em 2003, e ela o incentivou a voltar a construir bonecos. “E hoje, toda folga que eu tenho eu vou construir os bonecos. Eu gosto de fazer e de brincar com bonecos. O que vejo na rua, as coisas boas, mágico, transformista, eu trago pra brincadeira” (Dossiê, 2014, p. 73).

Já Luiz Soares Diniz, Luiz Toou, 77 anos, diz que aos doze anos de idade viu pela primeira vez, na Paraíba, a brincadeira através de um amigo do pai dele, Bilinha. Ele fala que ficou encantado com as vozes e com os movimentos dos bonecos, ficando tudo registrado em sua memória. Dois anos mais tarde, juntou umas madeiras, fez umas figuras e saiu brincando o João Redondo.

3.4 Ceará

A ausência de documentos sobre o Cassimiro Coco é um fato relevante e problemático a ser ressaltado. Não há nenhum trabalho

¹² Outra designação para bonecos utilizada no Rio Grande do Norte e Ceará.

de pesquisa denso que dê conta, por exemplo, dos processos de constituição histórica do Cassimiro Coco.

Em seu livro *Cassimiro Coco de cada dia: botando boneco no Ceará* (2007), Ângela Escudeiro, bonequeira e escritora cearense, refere-se à prática do Teatro de Bonecos popular de 71 brincantes na época da sua pesquisa, realizada nos primeiros anos do século XXI. Dados levantados pela equipe de pesquisa do Registro no Estado em 2010, coordenada por Escudeiro, indicam que muitos haviam falecido e outros tantos tinham deixado de brincar e, finalmente, apenas treze bonequeiros foram encontrados¹³.

Após o lançamento do livro citado, houve um forte estímulo para se voltar à atenção sobre os velhos brincantes, tanto por parte dos bonequeiros como por parte das prefeituras mencionadas. E, a partir daí, jovens brincantes circulam elaborando releituras da arte do Cassimiro Coco. Porém, como destacado pela equipe de pesquisa, muitos o fazem sem conhecer as brincadeiras dos brincantes experientes, seus acervos de bonecos ou outras referências afins.

No entanto, podemos também perceber uma linhagem de mestres bonequeiros atuando pelo menos a partir da década de 1950, como Pedro Boca Rica, Gilberto Calungueiro, entre outros.

Outro dado importante acerca da historicidade do Casemiro Coco é apresentado pelo professor e historiador Tácito Borralho (2007), que indica que este teatro de bonecos teria migrado do Ceará para o Maranhão no início do século XX. Segundo Borralho, nesse processo de migração houve a eliminação de uma das letras “s”, passando a ser denominado ali de Casemiro Coco. Atualmente, nota-se que estas duas formas de grafias podem ser encontradas tanto no Ceará quanto no Maranhão e no Piauí, evidenciando mais uma vez o intercâmbio entre eles.

¹³ Como indicado anteriormente, devido à extensão do Estado do Ceará, provavelmente há muitos outros bonequeiros a serem localizados, o que indica uma necessidade na complementação da pesquisa no Estado.

3.5 Distrito Federal

As primeiras notícias que se tem de apresentações de Mamulengo no DF datam do período de construção da cidade¹⁴. Segundo relato do Seu Ramiro Brito ou Seu Cosme, como gosta de ser chamado, operário aposentado da construção civil que veio da Paraíba em 1958, durante os anos de 1958 e 1959, em quase todos os finais de semana havia apresentação de um grupo de Mamulengo nos canteiros de obra:

Três rapazes que tinham uma mala grande, com uns bonecos, uns mamulengos, uns vestidos de mulher, outros vestidos de homem, tudo bem pintadinho, com aquela tinta vermelha, roupa preta, chapeuzinho branco, tinha de todo jeito, tinha várias roupas, o Mamulengo. Aí, Mané Pacaru conversava mais Quitéria Sabiá, tinha outros nomes, mas eu só me lembro desses nomes bonitos aí, então, eles apresentavam. Estendiam aquela lona, com uns tocos que tinham lá, nós ficávamos da banda de fora, e aí ficava assistindo aqueles bonequinhos, fazendo aquelas graças... E o divertimento da obra era esse, era assistir Mamulengo, Mamulengo vem do tempo antigo, era brincadeira, que foi primeiro que circo lá na terra da gente [...].¹⁵

Seu Cosme é natural de Boqueirão, na Paraíba, e, quando foi perguntado acerca do Mamulengo na época da construção, ele demonstrou conhecimento sobre o que estava sendo perguntado, já que tinha na lembrança as primeiras vezes em que assistiu a esse teatro de bonecos em 1938, ainda criança, na Paraíba. Sobre o Mamulengo na época da construção, ele ainda acrescenta:

¹⁴ Todas as informações acerca do Distrito Federal estão contidas no *Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo* In: BROCHADO, Izabela (org.) (2014) e foram retiradas do Relatório Final apresentado pela coordenadora geral de pesquisa do DF, Kaise Helena T. Barbosa.

¹⁵ Trecho transcrito de entrevista com Seu Cosme, realizado pela coordenação de pesquisa do DF.

Eles guardavam aquelas malas dentro do alojamento [dos candangos], [...] era umas malas grandes assim, deste tamanho assim (mostra) cheias daqueles bonecos, daquelas roupas assim deles vestir, que eles faziam [...], aí eles trancavam aquela portinha assim, trancavam bem, e ficavam lá dentro, só eles lá, e apresentavam por cima aqueles bonequinhos, e eles faziam aquelas falas deles lá. Nós pensávamos que era aqueles bonequinhos que falavam mesmo. O pessoal ria e acreditava em tudo aquilo. Não sabia que era Mamulengo. Os mais velhos sabiam, mas tinha muita gente que acreditava que aqueles bonequinhos falavam mesmo. Era engraçado.¹⁶

Ele conta ainda que estes bonequeiros provavelmente vinham do Recife ou de Escada, de localidades próximas à capital pernambucana. Quando perguntado pelo nome de algum deles, ele responde que lembra vagamente do nome de um, que se chamava Zé do Mamulengo.

No entanto, foi apenas a partir do final da década de 1970 que o Mamulengo voltou a ser apresentado no DF. Paulo de Tarso, bonequeiro procedente da Paraíba, mesclava apresentações de mamulengo e ventriloquia, apresentando-se principalmente em Taguatinga. Porém, foi a partir das apresentações realizadas em 1981 por Carlos Gomides, ator e bonequeiro goiano que residia no DF na época, que o Mamulengo começou a se consolidar na cidade. Em 1977, durante uma turnê que realizava juntamente com um grupo de teatro brasiliense, Grupo Carroça, do qual fazia parte, Carlos Gomides conheceu o bonequeiro paraibano Mestre Antônio Babau, que lhe transmitiu os conhecimentos e com quem conviveu por vários anos e aprendeu o Babau, adotando, mais tarde, o nome artístico de seu mestre, passando assim a ser chamado de Carlinhos Babau. Em 1980, formou seu próprio grupo, Carroça de Mamulengos, que, naquela época, era composto apenas por ele, viajando e se apresentando em vários Estados brasileiros, entre eles, o Distrito Federal em 1981.

¹⁶ Trecho transcrito de entrevista com Seu Cosme, realizado pela coordenação de pesquisa do DF.

Foi nessa época que conheceu Chico Simões.

Chico Simões, 54 anos, passou seus conhecimentos para muitos bonequeiros da cidade, sendo hoje considerado um dos principais responsáveis pela difusão do Mamulengo no DF junto à nova geração.

Conclusão

A história do Teatro de Bonecos do Nordeste é uma tessitura que se constrói a partir das histórias narradas pelos mestres bonequeiros, em diálogo com documentos e estudos anteriores que indicam caminhos que se entrecruzam e que nos levam a conhecer os processos de exclusão, mas principalmente os de resistência dos fazedores deste teatro.

O Mamulengo, o João Redondo, o Babau e o Cassimiro Coco fazem parte do imaginário de boa parte dos cidadãos nas localidades onde sobrevivem. Sempre são encontrados registros e relatos sobre eles, pessoas que se lembram das brincadeiras a que assistiram em algum período de suas vidas, seja na sua infância, seja em um período mais recente ou, ainda, que vivenciam em suas comunidades. Em pleno século XXI, apesar do aumento expressivo dos produtos veiculados pela indústria cultural, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste resiste e se renova.

REFERÊNCIAS

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- BORRALHO, Tácito Freire. Casemiro Coco. *Móin Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2, nº 3. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.
- BRAGA, Humberto. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. *Mamulengo*. Ano 4, nº 7. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1978.
- BROCHADO, Izabela da Costa. *Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil*. 2005. Tese

(Doutorado em Teatro) – Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College Dublin.

_____. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990–2001*. 2001. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

BROCHADO, Izabela (org.). *Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo*. Brasília: MINC/IPHAN/UnB/ABTB, 2014.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel*. 2004. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 23 de dezembro de 1896. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundape).

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 5 de janeiro de 1902. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundape).

KOSTER, Henry. *Travels in Brazil*. London: Logman, 1816.

_____. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Tradução de Luiz da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1942.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: University Press, 1999.

PERNAMBUCO. Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública. (1836–1940)

Petição de Agripino Carneiro Lacerda. Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública. Recife (1836–1940).

PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2. ed. Rio de Janeiro: MINC- Inacen, 1988.

RECIFE. Atas da Câmara do Conselho Municipal (1890–1920).

SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SECRETARIA DA REPARTIÇÃO CENTRAL DA POLÍCIA. Recife.

Outros documentos consultados:

Arquivo Público Estadual de Pernambuco

PERNAMBUCO. *Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública*, (1836 – 1940).

RECIFE. *Atas da Câmara do Conselho Municipal*, (1890–1920).

Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAPE)

Diário de Pernambuco, (1895–1945 / 1961–2004).

Jornal do Commercio, (1915–1930).

Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE -
FUNDARPE

Entrevistas:

Januário de Oliveira (Mestre Ginu). Tape nº 46 (70 min.), 1975.

Hermilo Borba Filho. (40 min), 1974.