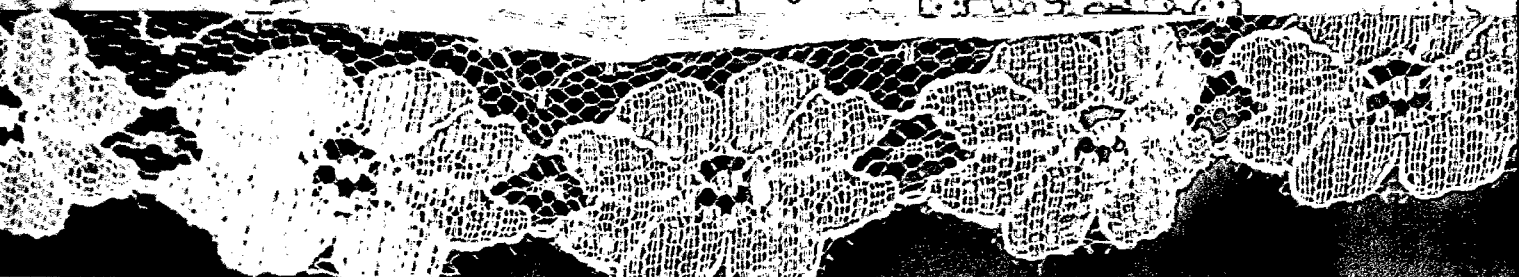


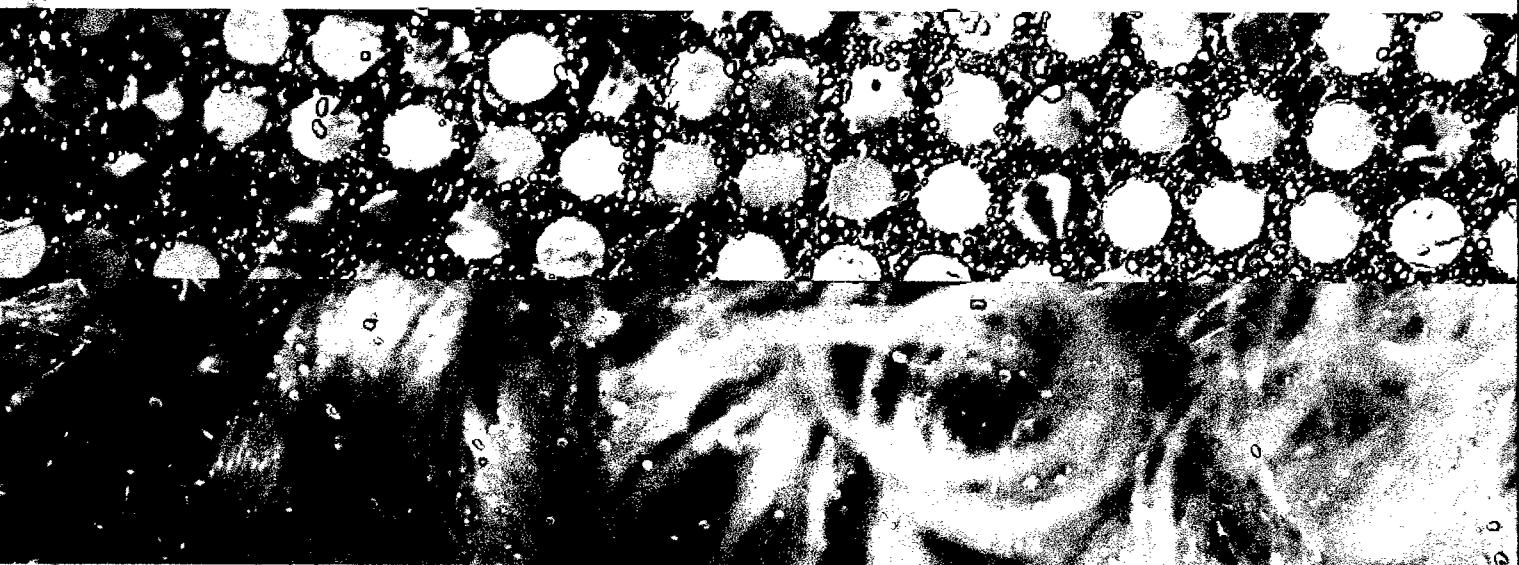
Universidade do Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de História



**Arte e Singularidade
da Calungueira Dadi:
história, memória e
tradição no teatro de
bonecos.**



**Maria das Graças
Cavalcanti Pereira**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



**ARTE E SINGULARIDADE DA CALUNGUEIRA DADI:
HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRADIÇÃO NO TEATRO DE BONECOS**

MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA

NATAL/RN

2005

MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA



**ARTE E SINGULARIDADE DA CALUNGUEIRA DADI:
HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRADIÇÃO NO TEATRO DE BONECOS**

*Monografia apresentada à Disciplina
Pesquisa Histórica II sob a orientação
da Prof^a Ms. Maria da Conceição
Guilherme Coelho, como requisito
para a habilitação em licenciatura e
bacharelado do curso de História da
Universidade Federal do Rio Grande
do Norte.*

NATAL/RN

2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**ARTE E SINGULARIDADE DA CALUNGUEIRA DADI:
HISTÓRIA, MEMÓRIA E TRADIÇÃO NO TEATRO DE BONECOS**

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do CURSO DE HISTÓRIA BACHARELADO E LICENCIATURA pela aluna: Maria das Graças Cavalcanti Pereira, ao Departamento de História, em ___/___/___, tendo sido _____ conforme avaliação do orientador e da banca examinadora constituída pelos professores:

Prof^a. Ms. MARIA DA CONCEIÇÃO GUILHERME COELHO (Orientadora)

Prof^a Dra. WANI FERNANDES PEREIRA (Co-Orientadora)

Prof. LUÍS EDUARDO BRANDÃO SUASSUNA

NATAL /RN

2005

*Boa noite pessoal
Para quem não me conhece,
Sou o capitão João Redondo
Barriga de 2 vintém
Não peça que eu não tenho
Já coloquei no cofre velho
Prá fazer po-lo-co-tó*

Apresentação de Dadi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo seu imenso amor.

Sou grata a muitas pessoas que ajudaram no decorrer deste trabalho. Minha gratidão especial a Dona Dadi, sujeito e motivação deste trabalho, que impulsionou e teve participação efetiva e afetiva durante todo o processo de realização.

A minha orientadora Conceição Guilherme, que me recebeu de braços abertos, apesar de estar com vários orientandos, mas acreditou e me reservou um tempo para considerações sobre o meu trabalho.

A minha co-orientadora Wani Fernandes Pereira que acreditou, apostou e franqueou sua biblioteca, contribuindo para a execução do mesmo.

Ao Museu Câmara Cascudo/UFRN, sob a direção do prof. Luís Jerônimo Medeiros, que me forneceu as condições materiais de trabalho.

Lembro, ainda, que sem a cumplicidade familiar este trabalho certamente não seria possível. Agradeço, pois, aos meus amores Nílton, Paloma e Vinícius.

A minha mãe, a meu pai (in memoriam) irmãos e sobrinhos, que fazem parte da minha história.

Meus agradecimentos também a todos os mamulengueiros e bonequeiros, que gentilmente me forneceram informações não registradas oficialmente.

Agradeço a todas as pessoas que fizeram sugestões, direta ou indiretamente, para que esse trabalho adquirisse vida, as quais nomeio agora,

pedindo desculpas, antecipadamente, para aquelas que, por falha de memória, deixei de mencionar: Adriana, Aline, Ana Neuma, Anchella Monte, Aurinete Girão, Danielle, Érica, Fernando Pereira, Hélio de Oliveira, Jailma, Jerônimo Medeiros, Juliana, Jurema Souza , Leninha, Pelúzea, Sr. Raul, Rejane Andréa , Renato Maia, Wagner Nascimento.

RESUMO

O tema desse trabalho registra como possível fato cultural a descoberta de uma Calungueira, uma fazedora de bonecos, também conhecidos como mamulengueiros, bonequeiros ou João Redondo. Trata-se de Maria Ieda de Medeiros (66 anos) conhecida por Dadi, residente em Carnaúba dos Dantas RN. Para dar conta do itinerário artístico de Dadi e sua história de vida, fizemos uso de uma diversidade de estratégias: registro etnográfico, fotográfico e videográfico, de todo o cotidiano da artesã, coletando histórias e enredos criados, coleta da matéria-prima, etapas da confecção dos bonecos, sua produção atual. Da pesquisa bibliográfica destacamos obras que tratam de uma genealogia dos bonequeiros no Rio Grande do Norte, de uma conceituação dessa arte entendida como "da tradição", de uma estética do arcaico. São os autores: Deífilo Gurgel (1999), Hermilo Borba Filho (1966), Altimar de Alencar Pimentel (1971), além do suporte teórico: Nora (1976), Hobsbawm (1997), LeGoff (1998), Halbwachs (1973), Ecléa Bosi (1994), Janaína Amado (2000), entre outros. Dos dados obtidos, podemos reiterar: a identificação até o momento da artesã, como única mulher fazedora de bonecos num universo tradicionalmente masculino; autodidata e fazedora de ex-votos - também conhecidos como "milagres", Dadi não se torna santeira, envereda pelo caminho do lúdico, dedicando-se ao conceber e paramentar seus bonecos ou calungas, à arte do riso, ao jogo da sátira. A conclusão de um portfólio, que conta uma breve história de vida e obra da artesã, servirá como apresentação junto às leis de incentivo à cultura, para publicação de um livro-catálogo, com o registro dessa manifestação da cultura da tradição e suas singularidades, atualizando e ampliando o universo de bonecos e bonequeiros no RN. E Dadi, ao esculpir seus bonecos ou calungas, contribui para a documentação das manifestações, como importante transmissor da história oral, como guardiã de uma memória e de uma história.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Presépio religioso; origem do Teatro de Bonecos no mundo; origem do Mamulengo no Brasil. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 2 – Teatro de Bonecos de Pernambuco. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 3 – Apresentação dos mamulengueiros de Pernambuco Zé de Vina e Zé Lopes, no Encontro SESI Bonecos do Brasil, em Natal. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 4 – Exposição de bonecos articulados no Museu do Mamulengo, de Olinda-PE. Fotos: a autora

FIGURA 5 – Modelos de toldas do RN: Dadi/Raul Mamulengo e PE: Zé de Vina/ Zé Lopes. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 6 – Coleção do bonequeiro Miguel Relâmpo em exposição no Museu Câmara Cascudo; coleção de seus últimos bonecos guardados pela filha; fotografia atual de sua família. Fotos: a autora

FIGURA 7 – Bonequeiro Chico Daniel (fotos em preto e branco de Giovanni Sérgio, retiradas da obra: Chico Daniel, a arte de brincar com bonecos, de Ângela Almeida et al); ele com seu filho Josivan e com mamulengueiros de Pernambuco e Rio Grande do Norte. Fotos: a autora

FIGURA 8 – Primeira coleção de bonecos do bonequeiro Francisco de Assis Gomes, vulgo Raul dos Mamulengos, apresentação feita para sua mestra Dadi. Fotos: Fernando Pereira e a autora

FIGURA 9 – Estratégias de divulgação: CIENTEC – 2002; entrevista Tribuna do Norte; oficina de bonecos CIENTEC – 2002. Fotos: a autora

FIGURA 10 – SBPC – 2003; prêmio melhor trabalho Salão Arte e Cultura; Oficina SESI Bonecos do Brasil. Fotos: a autora.

FIGURA 11 – Dadi apresentando seus bonecos e ao lado de seus pais. Foto: Fernando Pereira.

FIGURA 12 – Dadi apresentando bonecos em Monte do Galo e Castelo em Carnaúba dos Dantas-RN. Fotos: Fernando Pereira.

FIGURA 13 – Ex-votos em exposição; coleção dos primeiros bonecos de Dadi. Fotos: a autora.

FIGURA 14 – Coleção de presépio religioso de Dadi em exposição no Museu do Mamulengo, em Olinda-PE. Fotos: Fernando Pereira.

FIGURA 15 - Etapas de sua estética. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 16 - Etapas de sua estética. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 17 – Amostra do resultado de sua produção. Fotos: Fernando Pereira

FIGURA 18 – Apresentação de personagens femininos. Fotos: Manoel Bezerra

FIGURA 19 – Apresentação de personagens masculinos. . Fotos: Manoel Bezerra

FIGURA 20 – Personagens femininos de Dadi. Fotos: Manoel Bezerra

FIGURA 21 – Personagens masculinos incluindo, incluindo um personagem feminino ao meio, como se fosse a inclusão de Dadi. Fotos: Manoel Bezerra

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1

CONSTRUINDO UM CENÁRIO – 1º ATO.....15

CAPÍTULO 2

ABRINDO A CORTINA NO TEMPO E ESPAÇO – 2º ATO.....28

CAPÍTULO 3

3 POR TRÁS DA CORTINA: DADI – TRANSGRESSÃO NO TEATRO DE BONECOS – 3º ATO.....61

3.1 DADI UMA ARTISTA SINGULAR.....67

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DESCERRANDO A CORTINA – ÚLTIMO ATO.....81

ANEXOS.....85

BIBLIOGRAFIA.....90

INTRODUÇÃO

Pesquisar o Teatro de Bonecos é também enveredar numa mágica aventura ao universo das artes, da expressão teatral sem fronteiras de idiomas, costumes ou religião. É nesse contexto que se situa esta monografia. Todo o itinerário da artesã sugere uma diversidade de transgressões. Desde a passagem como fazedora de milagres, ou ex-votos, a sua transformação em "Calungueira", como se reconhece, enveredando pelo caminho do lúdico ao invés de tornar-se santeira, conforme ocorreu com vários dos santeiros norte-rio-grandenses. Além de artista-artesã, Dadi revela ainda uma veia poética: [...] Boneco do teatro é feito com muito amor/ tem um boneco que dança/ em toda festa que for/ porque seu companheiro é de grande valor [...], sob o título "Boneco de João Redondo".

Dadi despontou como uma figura singular, e para confirmar o seu diferencial, fundamentamo-nos nas fontes primárias, através dos autores Hermilo Borba Filho, que escreve sobre a *Fisionomia e espírito do mamulengo*; Altimar Pimentel, o *Mundo mágico de João Redondo*; José Bezerra Gomes com o seu *Teatro de João Redondo*; Deífilo Gurgel, *Espaço e tempo do folclore potiguar*, Iramar Araújo, com a *Contribuição para a História de João Redondo*, entre outros.

Reconhecendo a natureza interdisciplinar do estudo das tradições, lançamos mão de idéias e conceitos de autores das ciências humanas, tais como historiadores, antropólogos e psicólogos sociais.

Os conceitos de memória e tradição utilizados neste trabalho muito nos ajudaram, remetendo-nos a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele

representa como passado. Dentre os referenciais teóricos pesquisados, enfatizamos, por exemplo, o conceito de memória em Le Goff, para quem: "*O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios, nos remetendo a diferentes temporalidades*"¹.

Com Ecléa Bosi², reconduzimos a memória à dimensão de um trabalho sobre o tempo e no tempo, articulando memória e velhice, suporte indispensável frente à maturidade de Dadi (66 anos). Ela afirma que sua sensibilidade de menina já estava orientada para ser artesã, mas ficou adormecida por algumas décadas, até a velhice, quando despertou para realizar os ideais construídos na infância. Tal articulação, entre memória e velhice, indica-nos que lembrar não significa reviver, mas refazer, reconstruir e repensar, com a bagagem de hoje, as experiências do passado, conforme atesta Halbwachs³:

A memória não é sonho, é trabalho. Assim, a memória das pessoas confere segurança, autoridade, legitimidade e, por fim, identidade ao presente, passando pelos argumentos acerca da confiabilidade da memória e da validade do depoimento oral e nas disputas pela memória.

Ao adormosmos esse conceito de Halbwachs, entrecruzamos a lembrança e o esquecimento; o pessoal e o coletivo; o indivíduo e a sociedade; o público e o privado; o sagrado e o profano, levando-nos a Pierre Nora, *que relaciona memória a uma experiência vivenciada, que mantém traços comuns, frutos da experiência coletiva, sujeita a mudanças e permanências, por intermédio de diferentes testemunhos*⁴, dicotomias presentes nos relatos de Dadi, na construção de significados de sua arte, preenchendo espaços vazios, em busca de uma

¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*, São Paulo: UNICAMP, 1996. p. 423.

² BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 407.

compreensão histórica, capaz de transformar a informação, o que nos faz percorrer o labirinto do tema tratado, tendo em vista o contato direto do historiador com o documento (sujeito), propiciando recursos diferenciados, complementando as fontes escritas.

Para darmos conta dessas memórias, estruturamos a monografia em três capítulos, que chamaremos de três atos, numa alusão às apresentações teatrais, e para informação do universo desse teatro, do trabalho de Dadi e do espírito do boneco. Apresentamos no primeiro capítulo, ou seja, no primeiro ato, "a construção de um cenário", o ato mostra o conhecimento histórico da marionete, as semelhanças entre a tradição e a contemporaneidade da arte bonequeira, fazendo análises comparativas com o trabalho de Dadi, a qual extrapola os bonecos de luvas, de estética aparentemente simples, mas que oculta soluções cênicas originais e engenhosas, com uma linguagem sempre atual.

No segundo capítulo, ou segundo ato, esboçaremos o corpo do trabalho, "abrindo a cortina do tempo e do espaço", com uma rápida incursão pelos séculos XVI ao XIX, em busca de matrizes do teatro de bonecos no Brasil: o Teatro de bonecos no Nordeste, uma de nossas criações populares mais autênticas, primitivo, irreverente e malicioso, com suas diversas tipologias e versões sobre sua origem; o Teatro de bonecos no Rio Grande do Norte, "João Redondo", destacando bonequeiros representantes da tradição e da contemporaneidade, pois apesar da concorrência e presença da televisão, rádio, indústria do disco, não foram dizimados.

O terceiro capítulo, ou terceiro ato, "por trás da cortina", teremos a descoberta da calungueira Dadi, registrando sua história de vida, o que inclui de suas memórias de infância até o despertar das lembranças na maturidade,

³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973. p, 55.

construindo, dessa forma, seu itinerário artístico-lúdico, resultante de uma busca do tempo passado pelo momento histórico presente. Serão vistas ainda sua estética, pintura e indumentária a partir de uma coleção de sua autoria, em exposição no Museu do Mamulengo de Olinda, Pernambuco, enfatizando sua singularidade no teatro de bonecos do Rio Grande do Norte, descerrndo a cortina, com nossas considerações finais.

⁴ NORA, Pierre. **História novos problemas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p,108.



CAPITULO 1



1 CONSTRUINDO UM CENÁRIO - 1º ATO

O nosso teatro popular de bonecos, advém da escultura animada, mundo de objetos de caráter simbólico, religioso e místico, pertencente à ancestralidade do inconsciente humano, disfarçado através de totens e máscaras, no desejo maior de convencimento e comoção, inicialmente manipulados por sacerdotes, curandeiros e feiticeiros. Partindo portanto, de um sentimento religioso que, ao passar dos séculos, foi caindo no profano, dando origem às tradições populares, e ao mamulengo.



FIGURA 1

As primeiras imagens das esculturas antigas exprimiam concepções das teogonias elementares, como as poesias dos tempos primitivos, que celebravam a majestade e cantavam louvações aos deuses. A estatuária ganha movimento e vida, passa a ser animada, fazendo surgir o boneco teatral, seja ele o Karagoz, O Guignol, o Karspel, o Vidouchaka ou, no caso, os nossos Joões-redondos, Babaus, Cassimiros-cocos, todos constituintes do mamulengo brasileiro.

Ao lado de sua essência religiosa, o mamulengo é a forma popular da arte dramática, influenciando no folclore de cada região e sendo por ele influenciado, numa intercomunicação constante. Conhecidos dos antigos, vulgares na Idade Média, continuam sendo divertimento popular e infantil de todo tempo e todo lugar. Na difusão do folclore, tem importância similar à literatura de cordel, que o Nordeste incorporou a sua cultura, desde a colonização.

Do ponto de vista da escultura, os bonecos de Mamulengo do Nordeste podem ser encarados como primitivos, tanto pelo entalhe da madeira, como pelo que representam, figurando apenas o essencial, a idéia, raras vezes indicando um modelo, uma síntese da forma, sendo mais uma transfiguração. Como registra Dittmer⁵, ao observar a arte nos povos primitivos:

“a esquematização de formas naturais através do realismo primitivo se condiciona muitas vezes pela incapacidade técnica e mental, mas logo no afã de prestar uma máxima representação significativa e de acentuar o típico, abstrai-se cada vez mais mediante a eliminação dos detalhes puramente fenomênicos e casuais da imagem natural e outras vezes chega-se, inclusive, a uma forma absoluta, que parece verdadeiramente "cubista", ou ao ornamento geométrico”.

No que diz respeito aos bonecos, raramente as proporções anatômicas são levadas em consideração, eliminando-se os detalhes insignificantes, sem esquecer que toda a expressão corporal deve limitar-se à cara, pois o resto do corpo, inexistente na quase totalidade dos bonecos, oculta-se, sob as vestes, que já caem no campo do decorativo ou da costura simplesmente. Outra observação que se aplica perfeitamente aos nossos bonequeiros é a de que:

⁵ DITTMER, Kunz. *Etnologia general*. México.1960. in: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. p, 254.

"quase nunca os artistas podem impor inovações que se afastem demasiadamente da tradição, já que se vêem obrigados a adaptar-se ao horizonte intelectual de sua comunidade para encontrar nela compreensão e reconhecimento".⁶

A exceção é feita para o ser sobrenatural, com traços de horror, pois aí a imaginação se impõe e o artista lhe dá a sua interpretação pessoal. Convém lembrar que o animador do mamulengo é, ao mesmo tempo, artista e artesão, confundindo-se. Ele maneja o material e a "idéia", juntando-lhes som e movimento, servindo-se do artesanato para ir muito além dele, criando enredos. É o mesmo que o homem faz no teatro.

A tradição oral identifica um conjunto de bens materiais preservados do passado. Outras vezes, a identificamos como um processo pelo qual a informação é transmitida de uma geração à outra, vinculando o presente ao passado, reunindo ainda a complexidade da vida cotidiana e as contradições inerentes às relações de poder.

O indivíduo (apresentador) pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltava Cecil Sharp,⁷ na obra de Peter Burke, "a comunidade seleciona". Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da Tradição. Se suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com ele, ou antes. A função social serve de veículo simbólico através do qual é percebida a identidade pessoal: os homens são aquilo que eles fazem.

⁶ DITTMER, Kunz. **Etnologia general**. in: BORBA FILHO, Hermilo. p, 255.

⁷ SHARP, Cecil. in: BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982. p,138.

Peter Burke nos mostra que:

“O indivíduo é criativo no sentido em que cada objeto artesanal ou apresentação é uma criação nova, um pouco diferente das anteriores. Cada artesão ou apresentador desenvolve seu estilo próprio, escolhendo algumas fórmulas e temas, de preferência a outros, do repertório comum. Ele acrescenta ainda que "toda boa improvisação é um ato criativo". Mas a variação ocorre não só em virtude de atos criativos individuais conscientes, mas também de maneira inconsciente. Ouvir a voz da tradição, que fala através dele”.⁸

Assim, dando ouvidos à Tradição, a cobra e o boi são os bichos que mais aparecem nos mamulengos. O primeiro encarnando o espírito do mal, ligado à idéia do pecado original, engolindo as pessoas, mas aniquilado por um "Benedito" ou "Baltazar", disposto e valente. O segundo está relacionado aos anseios pastoris das populações rurais da zona nordestina. Os Mamulengueiros afirmam que "inventam" os enredos, mas o que fazem é recriar casos já conhecidos, inclusive da literatura de cordel. Muitas dessas histórias são observadas nas apresentações de Dadi e Raul dos Mamulengos/RN, na forma cantada, geralmente pelo personagem Baltazar, que sempre tem muito o que contar. [...] da vaca quero o bezerro, da cabra quero o cabrito, do cavalo é a carreira, do vaqueiro eu quero o grito, da velha eu não quero nada, da moça quero o vestido [...].

No universo do mamulengo, o sorriso vem com tanta liberdade que se aceitam as situações mais escabrosas. Pode-se rir, de público, com as funções naturais que constituem boa parte das anedotas imorais e contadas, entre civilizados, às escondidas: as funções de digestão e reprodução. Tomar um clister⁹ é um ato secreto, que vem da *Commedia dell'arte* e adotado por Molière, que aparece

⁸ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. p. 170.

⁹ Clister é injeção de água nos intestinos. Registro in: (BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**, p. 258).

nos mamulengos para desencadear o riso, e o riso também provoca os gases, as cólicas de barriga, a imitação do ato sexual nas danças, as palavras ditas com crueza. A espontaneidade do obsceno, nas representações de mamulengo, afasta o carácter pornográfico que se queira dar. Outro motivo de riso são as diferenças sociais. O povo ri do ridículo, daqueles que estão acima de sua classe.

Numa representação do bonequeiro "Zé Relâmpo/RN", o público ria do fazendeiro desmoralizado, o que é muito diferente da queda de um escravo, por exemplo. Outros tipos de quem o povo ri também, porque não estão na pele deles: do valente desmoralizado, das mulheres salientes, chifreiras, do corno convencido, como também das situações e das palavras erradas, engraçadas.

Mas o motivo principal do riso, nos mamulengos, são socialmente os personagens quase sempre inferiores, como no caso de Benedito, professor Tiridá e Cabo 70, mas que mostram sentimentos de coragem, habilidade, capacidade de enganar o próximo. Isso satisfaz o homem do povo, cansado da luta diária, amargurado pela carestia da vida, dominado pelos ricos.

A linguagem do brinquedo em sua oralidade, sua expressão e sua plástica é o resultado do conjunto de mensagens sutilmente variadas, comunicadas pelo ato da performance empreendida pelo brincante para uma recepção pelo outro: o espectador. E nesse processo está o cerne da transmissão do saber.

Segundo Zumthor¹⁰:

[...] numa situação de transmissão oral/perfomática, há vários momentos para tomar esse ato único: a) formação — que é operada pela voz, a que sustenta a palavra; b) transmissão — que é a obra de um personagem utilizando em fala sua viva voz, ligada a um gesto; c) recepção — vai se dar pela audição e visão, tendo ambas por objeto o discurso. A memória humana (essencialmente a auditiva) era o único recurso de que dispunham as culturas orais para o armazenamento e a transmissão do conhecimento às futuras gerações. A inteligência, portanto, estava intimamente relacionada à memória. Os mais velhos eram reconhecidos como os mais sábios, já que acumulavam conhecimento. A figura do mestre, aquele que transmitia seu ofício, também exercia um papel importante naquelas sociedades.

Para Lévy¹¹:

“As representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de músicas e rituais diversos”.

Portanto, tem-se na brincadeira um objeto inanimado que, quando revestido de ação, de energia, de anima, coloca-se em evidência, apontando particularidades/singularidades preñes de significados. O aprendiz/espectador, ao ser absorvido pelas histórias, pela magia do próprio boneco que se faz presente, envolve-se, mergulhado no brinquedo. É nesse jogo de percepção que o olhar incessantemente capta, grava e distingue os elementos subjacentes à performance do brincante. Esta, por sua vez, se inteira e se associa aos outros sentidos.

Os bonecos e os homens têm uma história em comum. Sempre viveram juntos. É possível que os homens das cavernas, à luz das fogueiras, tenham

¹⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p, 3.

¹¹ LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: ed. 34. 1983. p, 83.

feito movimentos com as mãos, formando figuras contra as muralhas, como nós, em algum momento de nossas vidas, na falta da energia elétrica, fazíamos contra as paredes de nossas casas.

Embora os bonecos sejam tão antigos quanto os homens, pode-se dizer que no período primitivo existia apenas o boneco inconsciente, no sentido do espetáculo. Desde a mais remota antiguidade, os egípcios possuíam estátuas animadas, as quais serviam em cerimônias religiosas para representar a morte e a ressurreição de Osíris, ocasião em que as mulheres participavam das procissões, conduzindo falos mecânicos: o Teatro de Marionetes, esculpidos em marfim.

Também encontram-se referências ao teatro de marionetes na antiga Grécia, em Homero, Xenofante e Sócrates. Os bonecos, chamados de neuro-spata, eram de terracota e possuíam uma haste para o manejo. Na Roma dos Sete Reis, havia a marionete hierática, da estatuária religiosa, e a marionete popular, semelhante, em tipos e assuntos, ao teatro propriamente dito.

O primeiro personagem característico do Teatro de Marionetes, presente em todos os seus descendentes, foi Vidouchaka, na Índia do século XI, antes de Cristo. Figura popular que se expressava na linguagem dos párias, falando prácrito e não sânscrito, que é a língua dos brâmanes. Vidouchaka é o primeiro personagem integral do teatro de bonecos.

O titereteiro indiano costuma ir de casa em casa, levando os bonecos e marcando espetáculos, em festas tradicionais. Improvisa seu palco, amarrando as cortinas entre duas paredes ou no vão de uma porta, como Dadi hoje faz, quando leva sua empanada de chitão colorido e amarra da melhor maneira que o espaço permitir.

Uma das mais extraordinárias manifestações da arte indo-javanesa, nas ilhas de Sonda, são os Wayang, nome pelo qual são conhecidas as marionetes. Os javaneses sofreram a influência dos hindus desde o século III, e as marionetes até hoje conservam o seu caráter hierático, tal como nossos ex-votos do sertão. Os intelectuais javaneses, educados no Ocidente, muitas vezes comparam o Wajang a uma sonata: sua abertura é uma exposição do tema, segue-se o seu desenvolvimento e a sua complicação, terminando com a resolução dos problemas e uma recapitulação. Só que a visão que o Wajang expressa não retrata o mundo exterior de importâncias, mas o mundo interior dos sentimentos e dos desejos. A realidade é procurada não fora de si mesmo, mas dentro; portanto, o que o Wajang dramatiza não é uma política filosófica, mas uma psicologia metafísica. Segundo citação de Geertz¹²,

[...] em quase todas as casas — ricas ou pobres — há um lugar destinado ao Wajang, onde se poderá instalar sua tela. Bonecos recortados em couro, pintados em dourados, vermelhos, azuis e pretos, são feitos a modo a projetarem grandes sombras numa tela branca. O "Dalang", como é chamado aquele que manobra os bonecos, fica sentado numa esteira em frente à tela, — os nossos bonequeiros trabalham em pé —, com uma orquestra em percussão gamelan por trás dele e com uma lamparina de óleo pendurada por cima da sua cabeça. À sua frente em posição horizontal.

Um espetáculo desses dura toda uma noite. À medida que possegue a peça, o dalang retira e substitui os caracteres afixados no tronco da árvore, conforme a necessidade, segurando-os em cada uma das mãos sobre a cabeça, interpondo-os entre a luz e a tela. No lado da tela em que está o dalang — onde tradicionalmente só os homens têm a permissão de sentar-se — vêem-se os próprios bonecos, com suas sombras, elevando-se, dominantes, na tela por trás

¹² GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p, 149.

deles; no lado oposto da tela — onde sentam-se as mulheres e crianças — só se vêem as sombras dos bonecos.¹³

O teatro de bonecos javanês é de base religiosa e se apresenta sob o nome de Krisna, que leva para a luta o guerreiro esplêndido e amado por todos. Os tipos são divididos entre o aristocrático e o grosseiro, como em nosso teatro de bonecos no Brasil, cuja luta é travada entre o capitão João Redondo e Baltazar, entre o rico e o pobre.

A marionete de fio é muito popular na Birmânia. Os bonecos, em madeira, têm de dois a três pés de altura e são luxuosamente vestidos, lembrando os bonecos gigantes do Brasil, na cidade de Olinda/PE.

Os bonecos chineses possuem as mesmas características. Mil anos antes de Cristo, já existia um boneco de luva, chamado KVO, cujo componente era o mesmo seguido pela linha dos Beneditos e dos Baltazares do Mamulengo, distribuindo pauladas e zombando dos poderosos, para indicar que vai começar o espetáculo. Os bonecos aparecem em cores berrantes, geralmente usando trajes típicos, cantando em sua introdução ao som da tabla, instrumento indiano. Ao mesmo tempo em que o bonequeiro vai apresentando os personagens, a platéia vaia os maus ou ri dos cômicos. Quando a peça inicia, não há muita novidade no enredo, todos já sabem as histórias. Os enredos versam geralmente sobre os príncipes, mostrando heroísmo, intrigas da corte, batalhas sangrentas, morte de crocodilos ou tigres, arrancando das crianças gritos de emoção. Essa arte passa de geração a geração, tornando-se uma ocupação tradicional. Como aqui no Brasil, em que a arte do mamulengo é transmitida de pai para filho.

¹³ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** p, 170.

Olga Obry¹⁴, na obra de Borba Filho, conta-nos uma lenda chinesa: " No ano de 121 de nossa era, o Imperador Wu Ti, da grande dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando morreu a dançarina, ele voltou-se, no seu desespero, para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar a dançarina do país das sombras. Ameaçado sob pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça, mas soube usá-la, com as mãos, adestradas por longo treino de pelotas e prestidigitações. Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torná-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, linda e graciosa, e numa varanda do palácio imperial, fechada dos lados e coberta por cima, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o imperador e a corte reunidas na varanda, e à luz do meio-dia que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta, e todos ficaram alucinados com a semelhança. O mágico recebeu um rico presente e, desde então, o teatro de sombras ficou sendo passatempo predileto dos fidalgos chineses e, mais tarde, do povo".

Na China, a arte bonequeira surgiu com as Marionetes e o Teatro de sombras, em peças, musicais, festividades e rituais. Evoluiu, aprimorou e desenvolveu técnicas, influenciando fortemente o teatro convencional de atores, o teatro de bonecos na China e no mundo, até os dias de hoje.

O primeiro marionetista a inaugurar uma tradição de família, ou seja, o mais famoso deles, chamava-se Pierre Datelin, conhecido sob o nome de Brioché, já falecido, em 1671. Seu filho, Fanchon, o representou até diante de Luís XIV.

¹⁴ BORBA FILHO, Hemilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. p. 4.

Seguindo-se na França, além deles, uma linhagem de ilustres e famosos marionetistas, usando todos os tipos de bonecos e aperfeiçoamentos cênicos.

No século XVII, as marionetes italianas tinham invadido Londres e no ano de 1688, Pulcinella iria desbancar o personagem mais importante dos teatrinhos de Londres, transformando-se em Punch, a partir de então, projetando-se em todo o mundo. Nos séculos XVII e XVIII, as marionetes populares estavam em grande voga, por isso representavam dentro das melhores casas. Por seu lado, Rousseau não deixava de tomar conhecimento das marionetes e conta-nos, no princípio de sua obra "Confissões", in Borba Filho:

[...] chegou em Genebra um charlatão italiano chamado Gambacorta, que representa marionetes que representam espécies de comédias e fizemos comédias para as nossas. Não tínhamos prática, mas tentávamos imitar a voz de Polichinelo para representar essas encantadoras comédias que nossos pobres parentes tinham a paciência de ver e ouvir¹⁵.

Goethe estuda e ama as marionetes, rebelando-se contra as regras do teatro clássico escreveu: "A unidade espacial parecia tão opressora como uma prisão, as unidades de tempo e ação como pesados grilhões sobre nossa imaginação¹⁶". Foi buscar o seu *Fausto* nessas representações, e o teatro de bonecos, com peças de mistério, suscitavam interesse justamente por ignorarem essas unidades.

No século XVIII as marionetes estavam em seu apogeu na França e essa voga estendia-se até a Itália. Todos os palácios venezianos possuíam seu teatrinho de bonecos. Marionetes representaram *Macheth*, em 1797, e personalidades políticas eram retratadas nos espetáculos. Nos países de língua

¹⁵ BORBA FILHO, Hemilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p, 47.

¹⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. p, 38.

germânica, as marionetes atingiam, no século XVIII, o máximo apresentando obras de Shakespeare e mesmo peças da atualidade, além de Molière. Aqui no Brasil, em outro período, conforme documenta Borba Filho¹⁷, há registro das primeiras peças para mamulengo, escritas por dois eruditos que aproveitaram motivos populares. A primeira é *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, inspirada numa lenda nordestina, com música de Capiba, apresentada na Barraca do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1948. A segunda é de Ariano Suassuna, *Torturas de um coração*, originada de sua peça *A pena e a lei*, apresentada em 1960 pelo Teatro Popular do Nordeste, em cujo primeiro ato os atores imitavam os bonecos de mamulengo, encenados pelo mamulengueiro pernambucano Cheiroso.

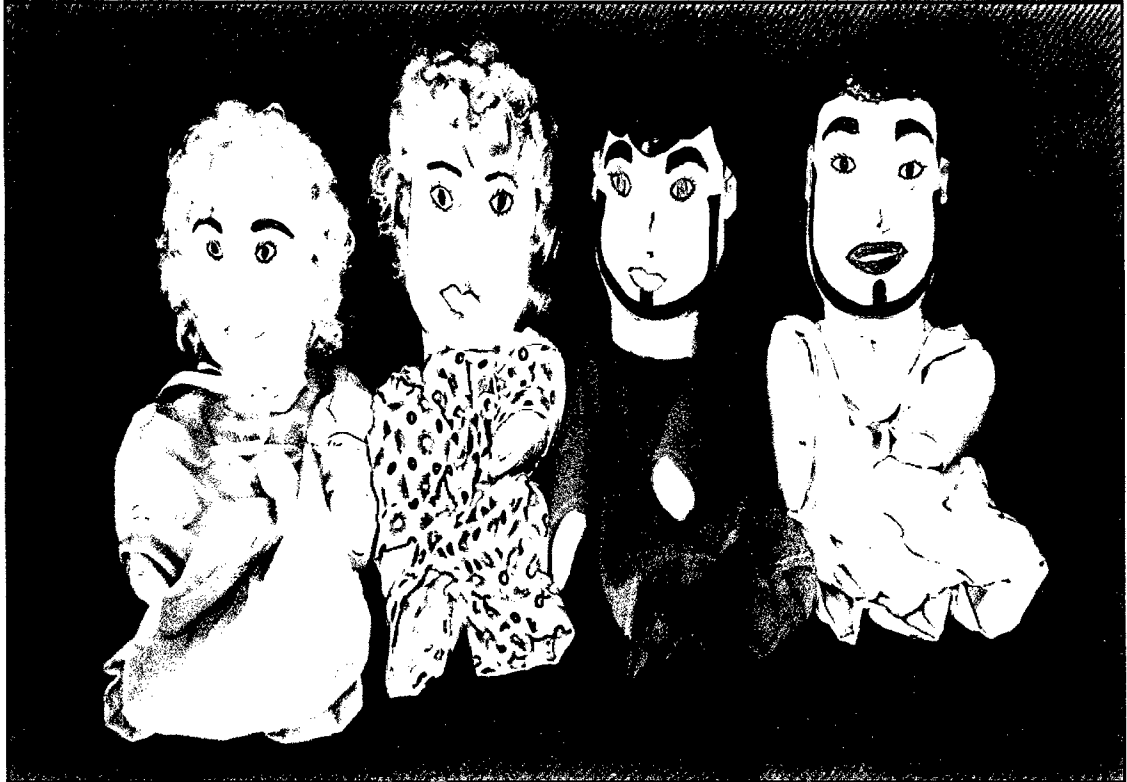
Um dos personagens mais célebres de toda a história dos bonecos-atores, mistura de Arlequim e Pierrô, nascido depois da Revolução Francesa foi Guignol, um boneco bem apessoado, simpático. O mais célebre teatro de fio na França, foi o Joly, fundado em 1830, apresentava um presépio religioso, logo depois dedicou-se às peças profanas e às sombras chinesas. Outro personagem à Luís XV, que foi muito amado: Lafleur, de caráter religioso, depois o profano. Representando um criado de comédia com todos os vícios que comporta este estado. É mentiroso. Gosta de comer e beber bem. Adora as mulheres. Sempre de bom humor, possui a palavra que convém a todas as situações, marca infalível do herói popular.

O inglês Thomas Holden andou o mundo inteiro e, num certo sentido, pode ser considerado o pai da marionete moderna, utilizando o boneco mecanizado, admirados pela sua perfeição, mas não faziam rir, espantavam, mas não encantavam. O mais célebre teatrinho de sombras dos fins do século XIX foi Gato preto, que tinha como seu animador Henri Rivière, tornando-se muito conhecido. Na

¹⁷BORBA FILHO, Hemilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p, 191.

América, a notícia mais remota que se conhece é a estatuária animada do Peru, encontrando-se também pequenos bonecos articulados no México, de origem religiosa.

E assim aconteceu o desenvolvimento do teatro de bonecos em todo o mundo, desde as origens conhecidas do homem. Esse resgate histórico torna-se necessário para compreendermos, por um lado, a forma e o espírito das nossas marionetes brasileiras, e nordestinas e, por outro, as peculiaridades dos nossos animadores e seus bonecos, além de ser um trabalho para desvendar esse universo em que está inserido nosso objeto de estudo, a calungueira DADI.



CAPITULO 2

2 ABRINDO A CORTINA NO TEMPO E ESPAÇO – 2º ATO

No Brasil, não há documentação que determine o aparecimento das primeiras manifestações dos bonecos. Para Borba Filho, elas caem no terreno das suposições, embora lógicas. De acordo com ele, é certo que vieram com os primeiros exploradores, pois na época do descobrimento as marionetes invadiam toda a Europa, supondo-se que entre as diversas pessoas que para aqui vieram, algumas tivessem o gosto dos bonecos.¹⁸

No *Dicionário de Vocábulos Brasileiro (1889)*¹⁹, descreve fielmente:

Mamulengo, espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem com que os bonecos se exibam com movimento e fala. Tem lugar por ocasião das festividades da igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Conforme vimos nessa definição, o teatro de bonecos já estava se dividindo, nesse período, entre o religioso e o profano.

O Mamulengo, entre nós, são o que os franceses chamam *marionette* ou *polichinelle*. Recebe registro no plural por Laudelino Freire: *Mamulengo(s)*, s.m. pl. Divertimento popular, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos e que Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore*,²⁰ acrescenta, por sua vez, algumas explicações sobre as várias denominações do divertimento no Brasil e no mundo. Mamulengo significando o mesmo que títere, do

¹⁸ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p. 67.

¹⁹ ROHAN, Beurepaire. *Dicionário de Vocábulos brasileiros*. in: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. p. 84.

espanhol *titere*. Equivale ao *puppet* inglês. Expressa o mesmo que *fantoccio*, italiano, *donde*, *fantoche*, em português, derivado do francês: *fantoche*.

Como em todos os povos católicos, em que as festas religiosas do Natal, Reis Magos e Paixão eram a base do teatro hierático, tivemos autos e vigílias, os quais se ligavam às manifestações de culto, sobretudo no tempo em que a Igreja (... nca) admitia o povo participando da liturgia. Então no século XVI o assunto foi dramatizado, partindo para o auto com a sucessão de assuntos religiosos.

No decorrer da pesquisa, vimos que o fantoche na Bahia denomina-se "Mané Gostoso", e o folclorista baiano Manuel Quirino fala-nos de uma dessas representações:

[...] arrumava-se uma tenda ao ar livre ou se improvisava uma empanada em casas particulares, para apresentar o Presépio de Fala, por ocasião das festas maiores da Igreja: Natal, Festa do Espírito Santo, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. A apresentação começava com cantos acompanhados de flauta, pandeiros, castanholas, ganzás e violas, e que, ao abrir-se o pano, via-se o Padre Eterno criando o mundo, seguindo-se as outras etapas da gênese: a expulsão do Paraíso, a divisão das terras, Caim e Abel, o dilúvio, tudo com intromissão do diabo, que se chamava Compra-Barulho, terminando como havia começado, com muita música e canto.



Olga Obry²¹, citada por Borba Filho, fala-nos de um velho exemplar do Estado de Minas, de 10 de janeiro de 1896, publicado em Ouro Preto, sobre um titereteiro mineiro, José Ferreira, que viveu na primeira metade do século XIX e possuía um teatro de bonecos articulados, artificiosos e trabalhados na fábrica, em que pela riqueza dos detalhes da peça "A Criação", é idêntica ao da Bahia, diferenciando-se apenas no momento da arca desabar, quando pula no palco um

²⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1954. p. 310.

²¹ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p. 77.

moleque, gritando: "Seu Manezinho, falta breu para o relâmpago e o trovão!", encerrando a representação.

Segundo pesquisa realizada em Lisboa por Hermilo Borba Filho²², nessa época existiam no Rio de Janeiro, três tipos de teatros de bonecos: o grupo que se pode chamar dos "títeres de porta", improvisado espetáculo vivendo dos donativos espontâneos dos espectadores de passagem; o dos "títeres de capote ou homem-palco", ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular, tem oculto um garoto que maneja o boneco, mas o homem é tudo: empresta o seu corpo para a construção do palco, a voz para o boneco e as mãos para o instrumento musical; e os "títeres de sala", este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas.

Já no sertão de Minas e sul da Bahia, temos registros da utilização nos repertórios das pecinhas, de bonecos chamados de briguelas, representando o criado sabido, descendentes diretos da Commedia dell'arte. Era ele quem servia de guia aos estrangeiros, carregando a valise, indicando-lhes os endereços convenientes ou propondo-lhes a irmazinha. Briguela é o mais vil de todos os tipos e, não contente de assombrar os palcos europeus, transformou-se num boneco e veio continuar suas velhacarias nos sertões de Minas Gerais.

O Teatro de Bonecos no Brasil, como movimento organizado, é uma manifestação recente. Nos anos 60, o gênero se manifestava, basicamente, através das apresentações de artistas populares, com raríssimos grupos que se dedicavam ao gênero, e ainda espalhados por esse imenso país, o que tornava praticamente inviável uma relação mais próxima. Em 1966, foi organizado na cidade do Rio de Janeiro, o I Festival de Teatro de Bonecos do Estado da Guanabara, mas poucos

²² BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. p. 68.

grupos compareceram. Com esse encontro, houve a constatação, por parte dos grupos participantes, da necessidade de uma organização, que possibilitasse encontros e conseqüentes trocas de informação.

Em 1976, após inúmeros encontros e reuniões, foi criada a ABTB — Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, entidade essa que congrega hoje bonequeiros de todo o país. Em pouco tempo, a ABTB passou a representar o Brasil na UNIMA — União Internacional dos Marionetes, membro da UNICEF, com sede em Charleville Mèzières, na França. A ABTB foi dividida por regiões, ficando o Nordeste na Região-II, composta pelos Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco, e contou como seu primeiro representante José Gilberto Bezerra de Brito.

A partir daí, o desenvolvimento do gênero foi surpreendente, até conquistar um espaço significativo no panorama cultural brasileiro. Hoje há uma ligação com diversas instituições que congregam bonequeiros no mundo.

Passados quase 40 anos, o movimento contabiliza a realização de dezenas de festivais, nacionais e internacionais, em vários estados. Em menos de quatro décadas, o Paraná, por exemplo, já realizou quase duas dezenas de festivais nacionais e internacionais e conta com vários espaços ocupados parcial ou exclusivamente pelo gênero, com aproximadamente 23 grupos profissionais e um teatro de Bonecos, Dr. Botica, espaço exclusivo para bonecos, com uma infraestrutura invejável.

Esse tipo de teatro foi aos poucos sendo introduzido em diversos segmentos. Além do próprio teatro, passou a ser utilizado em TV, cinema, artes plásticas, educação, psicologia, recreação e muito mais. O que se discute atualmente é a situação do bonequeiro perante a lei 6.533, que dispõe sobre as

profissões de Artista e de Técnico em espetáculos de diversões e sua respectiva regulamentação. A ausência da categoria "bonequeiro" no decreto que regulamenta a profissão, implica na necessidade urgente da sindicalização da classe, para que se possa contar com um apoio mais efetivo, pela reformulação da lei. O Congresso apoiou várias moções e propostas, entre elas a criação de um Conselho de Representantes, cujos componentes estão distribuídos em onze regiões, onde deverão representar os interesses da Associação e fomentar a criação de núcleos regionais e grupos de estudos.

Apesar de toda a mágica do teatro, sobretudo no que diz respeito ao teatro de bonecos, as limitações técnicas que o palco impõe são inúmeras, pois hoje se confecciona e movimenta-se bonecos, usando técnicas tradicionais, mas também avançadas, como é o caso do uso de tecnologia em animação. A matéria-prima usada também foi diversificada. A borracha, o poliéster, o alumínio e até a sucata são usados, conquistando assim novos espaços, adquirindo novas formas e nova linguagem.

↑
Sem obedecer a limites, misturam-se bonecos, atores, objetos animados, dança, mímica, música, cenários, ou permanecer o mais simples, tendo apenas um objeto que animado, manifesta a essência de quem o manipula.

No Nordeste do Brasil, o mamulengo é a forma de teatro mais popular que sobrevive até hoje na zona rural e nos centros populares das grandes cidades. Seguindo a tradição popular, cada parte do mundo tem um nome diferente. No Brasil, os Mamulengos do Nordeste são os mais conhecidos. Aqui no Rio Grande do Norte, tomam o nome de "João Redondo"; "Mamulengo", em Pernambuco; "Babau" na Paraíba e em Pernambuco; "Cassimiro Coco", no Piauí, "Mané Gostoso", na Bahia.

Na obra de José Bezerra Gomes²³, consta que nos relatos feitos por Henry Koster, em *"Viagens ao Nordeste do Brasil"* (1816), há registro da presença dos bonecos, com a designação originária inglesa de *puppet-shows*, vertida em português para "mamulengo", e na tradução feita por Luís da Câmara Cascudo²⁴, da mencionada obra: "Houve mamulengo, saltimbancos e todas as várias atrações em abundância, fogo-de-vistas, fogueiras, rumor, povo, não faltando as brigas".

Para justificar a origem desse teatro, Altimar Pimentel²⁵ cita a versão de Manuel Francisco da Silva, um mestre que viveu exclusivamente de espetáculos de bonecos, diz:

[...] a "brincadeira" teve origem numa fazenda do interior baiano, onde uma preta velha moldou em barro uma série de bonecos, representando pessoas e bichos locais. Como o proprietário da fazenda se chamava João Redondo, coube-lhe emprestar o nome ao personagem principal da "brincadeira". Os demais bonecos foram designados conforme os nomes dos moradores da fazenda. Depois, os bonecos foram feitos de madeira, para facilitar o manejo.

O extraordinário mamulengueiro pernambucano Januário de Oliveira, pernóstico, falante, mas um verdadeiro artista popular, criador do famoso personagem Professor Tiridá (Tira e dá), antes de começar sua apresentação, explicava a origem da brincadeira:

²³ GOMES, José Bezerra. *Teatro de João Redondo*. Natal: Fundação José Augusto, 1975. p. 23.

²⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1954, p. 308.

²⁵ PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Mundo Mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro: ed. MEC/Serviço Nacional do Teatro, 1971. p. 8.

"existia, em uma fazenda no interior de Pernambuco, um senhor de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia, mandava matar, alegando que "escravo doente não dava produção". Entre eles existia um preto sabido, por nome Tião, que em um certo dia, chegando atrasado ao serviço, foi chamado a atenção pelo seu senhor: Tião, porque chegates tão atrasado? Ele respondeu: cheguei atrasado porque Maria minha mulher, recebeu a visita da cegonha. No que seu senhor respondeu: Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é a minha esposa, não a tua negra. Ela recebe é a visita de um urubu. Ele disse: Senhor, não é possível, também somos humanos. Por esse atrevimento foi açoitado e colocado no tronco. Quando voltou à senzala, começou a lamentar o ocorrido e teve a idéia de esculpir uma figura de pau, envolvida em trapos, atravessando uma esteira na porteira da senzala, dizendo todas as maldades que seu senhor fazia. Um preto traidor, ou melhor, cheleléu, como ele mesmo diz, foi denunciar o que Tião estava fazendo, falando mal do seu senhor, no que ele veio bem rápido, pensando em lhe dar umas chicotadas, mas ao ver o resto da história que Tião contava, lhe disse: como falaste a verdade, vais ser perdoado, todos aqueles que falam a verdade, merecem perdão. E ao voltar a Casa Grande, falou para sua esposa, que fez gozação dele, por aguentar um negro que "manga" dele. Com isso, ele chamou Tião e pediu para ele fazer uma escultura da sinhazinha, que era muito má e fazer o mesmo texto para sua esposa, que ao saber, fez muita confusão para arranjar uma maneira de castigar Tião, mas para acabar com a idéia, o senhor lhe disse: Tião, de hoje em diante tu continuas com essa diversão, já que depois do trabalho, cansado, não tens distração. Continua com esse mamulengo, e Tião continuou a apresentar todos os sábados, naquela cidade. Daí começou o mamulengo nordestino"²⁶.

Confeccionados geralmente em madeira e tecido de aparência rústica, os bonecos são verdadeiros arquétipos, tesouros de arbitrariedade caprichosa, sem se tornarem com isso incompreensíveis, pelo contrário, pelo fato de assim serem, tornam-se bastante familiares a qualquer público.

Estética transmitida oralmente por convívio, de pai para filho, de mestre para aprendiz, o entalhe do boneco é a base material que oferece as sugestões, as possibilidades e sobretudo as intenções que o artesão imprimiu à matéria, já indicando e dando pistas para o tipo a ser animado pelo brincante. Já configurado, ele é complementado pelos figurinos e adereços. Na pintura das

²⁶ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p, 90.

cabeças são utilizados, de preferência, esmaltes amarelo e vermelho. O preto é usado na caracterização de um títere de cor negra ou para bigodes e sobrancelhas. As vestimentas de cores berrantes produzem bom efeito visual, formando um sistema simbólico. Dadi, por sua vez, vai mais além da regra, veste seus calungas com muito luxo e cor. No que diz respeito aos cabelos, são pintados na cor preta em sua maioria, outros acham mais natural a colagem de cabelo humano ou de crina de cavalos. E Dadi mais uma vez transgride, colando fios de nylon coloridos (verde, azul, lilás, louro, ruivo), imprimindo sua marca no efeito visual do boneco.

Partindo o artista para formas mais irreais do que realistas, mesmo quando se trata de representação de seres humanos, porque nas apresentações de entes sobrenaturais como o demônio, a alma, os bichos derivados do ciclo da assombração do bumba-meu-boi, por exemplo, em que sua imaginação de escultor, prevendo a função do boneco no espetáculo, comanda a liberdade de intenções mais do que a formal.

Através da dança, da música, da movimentação e da cor, imprescindíveis no andamento do espetáculo, excita a imaginação do mestre²⁷, estimulando-o e inspirando-o. Os instrumentos mais utilizados na banda são a sanfona, o triângulo e o pandeiro, havendo mestres, porém, que utilizam tocadores de rabeca em suas apresentações. Hoje são mais usados músicas gravadas em fitas cassete ou em CD. O som também é funcional, porque em certas passagens ele sublinha a ação, e as confusões naturais que podem ocorrer no ambiente.

O Emissor e o receptor, se aproximam pelo estímulo sonoro que, conjugado à expressão visual, completa essa expressão popular, em que a imagem

²⁷ Mestre é o nome por que são conhecidos os chefes dos folguedos populares do Nordeste.

do personagem apresenta-se aos olhos do público também pelos recursos vocais, complementos de sua natureza. O boneco, por sua vez, despido de grandes malabarismos intelectuais — é simples, objetivo, doce e ingênuo —, contém além do humor, uma boa dose de ironia que agrada tanto ao homem do povo, quanto a intelectuais e crianças.

O espetáculo acontece em espaço aberto, junto a uma pequena cortina ou tolda, propiciando espaços mais livres para se movimentarem o boneco e o ator, numa apresentação magistral de vivacidade, de colorido, de alegria, com um ritmo e expressão sem sofisticação, apoiando-se na tradição de teatro de raízes.

Atendendo à predileção do povo e condizendo com o local da ação, que é quase sempre desenvolvida num baile na fazenda do Capitão João Redondo, passa para uma briga com soldados da polícia na delegacia, — que são sempre hilariantes e obscenas, como tradicionalmente é o teatro, desde às farsas gregas —, volta para o baile, onde aparece um padre, acontece depois uma briga com o diabo, ou cobra, enfim, pode haver uma luta épica com um boi em um descampado, por exemplo.

Os cenários devem ser o mais simples possível. A atenção do espectador deve ser atraída mais para o jogo de cena do que para eles, posto que servem apenas para sugerir lugares e situações, permitindo que os manipuladores se sintam à vontade em cena. Os elementos do cenário podem ser temáticos, de sugestão e mistério, e expressivos. O cenário temático corresponde à realidade da peça, seu ambiente, tempo e hora, devendo conter um pouco de magia do fantoche, ligados ao sonho, à festa, à alegria, ao encantamento. Para se conseguir isso, usa-se cor, forma, luz. Para o elemento de sugestão e mistério, consegue-se, por exemplo, com um fundo de cor escura, que poderia sugerir noite. E no de elementos

expressivos, todos se deslocam marchando ou dançando, ampliando o clima do absurdo. A cortina entra como elemento do cenário, animando-se ao som de música ou efeito especial.

Uma história para o teatro de bonecos deve ter as seguintes qualidades: ação rápida, diálogos curtos, poucos personagens em cena. Uma ação contada e não vivida também cansa. O palco não é lugar onde apenas se narra uma história, mas onde também se vive uma história. É dos temas mais fáceis que os atores tiram os melhores efeitos no teatro de bonecos. Um bom bonequeiro tem que fazer rir, com grandes correrias, pancadarias, piadas, sustos, desmaios, fatores sempre presentes. O que se observa, na verdade, é que na brincadeira há uma estrutura/roteiro sempre seguido. O improvisado se adequa aos espaços para se colocar nomes de pessoas da platéia, ou lembranças e esquecimentos que o personagem vai falar ou da piada que se vai contar, ou ainda do que se quer fazer no momento. Tudo menos do que algo aleatório, surgido no instante da apresentação, como se pensa usualmente, conceituando-se improvisado.

O Mamulengo no Estado de Pernambuco tem uma forte presença, por isso podemos acompanhar com mais precisão, desde a história do seu desenvolvimento até os dias de hoje. Começou com os presépios, segundo Borba Filho, descrevendo relatos do historiador Pereira da Costa²⁸:

²⁸ BORBA FILHO, Hemilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. p. 80.

"afirma que, essa introdução de presépio, vem do século XVI, com a representação no convento dos franciscanos, em Olinda, por Frei Gaspar de Santo Antônio. Depois para duas formas de representação: os pastoris, com atores vivos e os mamulengos, com o bonecos de madeira, representando primeiramente o "Nascimento", desenvolvendo-se no sentido de apresentar as cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia-a-dia, desejosos de um público cada vez maior, caiu no profano, embora continuasse a exibir-se por ocasião das festas da Igreja".

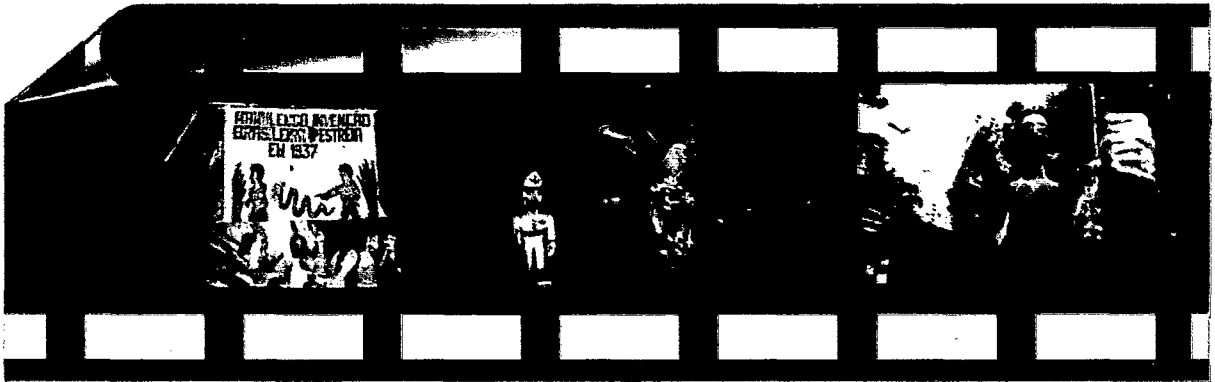


FIGURA 2

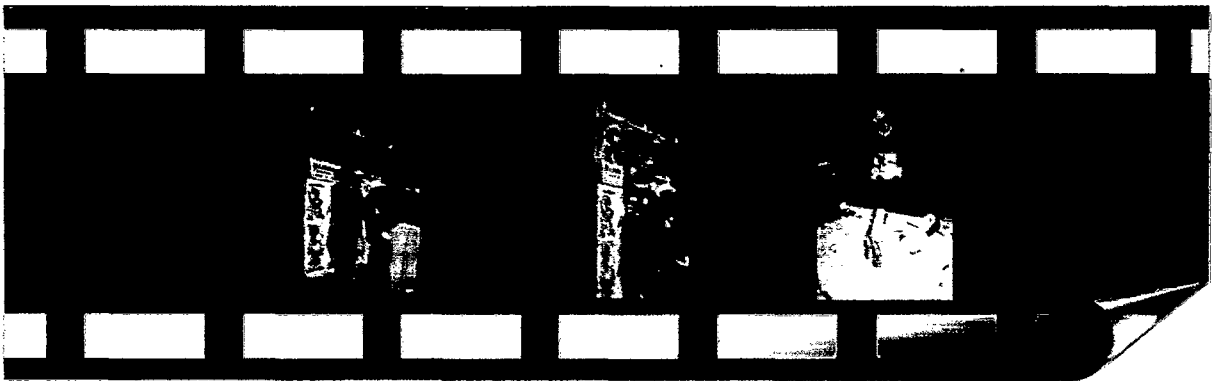


FIGURA 3

Esse estado apresenta os grandes mamulengueiros do passado, como Severino Alves Dias — o "Doutor Babau", nome que adotou e que quer dizer: "acabou-se! É tarde! Está tudo perdido! Não há mais remédio! Babau também é uma figura totêmica do bumba-meu-boi, pertence ao número das assombrações representativas do espírito dos bichos. Severino possuía uma capacidade inventiva das mais poderosas, com um repertório muito grande, com mais de setenta bonecos, todos feitos por ele mesmo. Suas farsas eram baseadas em motivos

populares, com brigas, mágicas, enredos heróicos, como: *Duzentos metros de fita na barriga*, *O mastigador de vidro*, *Ver para crer*, *O sedutor apaixonado*, entre outras. Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiro, com uma orquestra de cordas, os bonecos do Doutor Babau distraíam e emocionavam a platéia, formada por meninos de pés descalços, carregadores suados, soldados de polícia, mulheres perdidas. Interpretava para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do bem contra o mal²⁹.

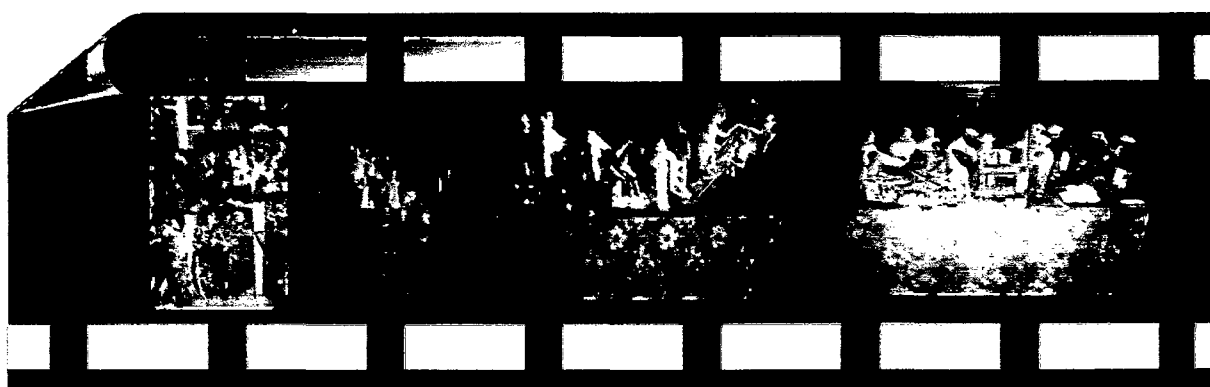


FIGURA 4

Para suceder Dr. Babau, vem Cheiroso, nome dado pelo fato de fabricar perfume com essências baratas, extraídas de flores e colocadas à venda. Projetou-se fora do país, pelo entusiasmo do pintor Augusto Rodrigues, como um verdadeiro artista popular, ao lado de Vitalino, que teve sorte semelhante. Foi apresentado por esse artista também, para o Teatro de Estudante de Pernambuco, que contratava os artistas populares, fazendo-os exibirem-se para grandes massas. Ele fazia seus próprios bonecos, sendo também único autor e ator. As histórias que ele inventava eram sempre de brigas, como em quase todos os teatros do gênero.

²⁹BORBA FILHO, Hemilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. p, 100.

Depois surge Januário de Oliveira, mais conhecido sob o apelido de ginu, sobre quem já tratamos. Vigia aposentado do SESI, nasceu em Recife aos 19 de setembro de 1910. Faltava-lhe um olho, mais nada que o impedisse de ser um mestre na arte do mamulengo. Movia sozinho os seus bonecos, e destacava-se por seu poder vocal, capaz de fazer cinco vozes diferentes. Dono de uma imaginação prodigiosa, brincava o ano inteiro, mas geralmente contratado, e cobrava caro, alegando não ser ajudado por ninguém. Ele fazia a escultura, pintura e vestimenta dos bonecos. "Faço as comédias de minha autoria", esclarecia, com muito orgulho. Seus personagens principais são: Professor Tiridá, Madame Quitéria, Anastácio, Chibata, Joaquim Bozó (o valente) e Libório. Seus bonecos são de luva, com exceção de Manuel Pequenino que, por um dispositivo especial, cresce quase dois metros à vista do público. Não tinha tenda ou tolda, ficava à cargo de quem o contratasse, improvisando com um lençol pendurado. Fazia questão apenas de instalar os alto-falantes e pendurar um microfone no pescoço, em que dizia "meu espetáculo é todo irradiado". Trata os espectadores de "meus caros ouvintes" e não perde a oportunidade para dizer que é o "primeiro diretor-artístico do Nordeste". Vaidades naturais num artista de sua categoria, lembra um outro bonequeiro, do Rio Grande do Norte, da atualidade, "Raul dos Mamulengos", que é muito detalhista e criativo, utilizando-se da tecnologia para qualificar suas apresentações.

A esses mamulengueiros históricos, seguiram-se outros, como José Petronilo Dutra, de Surubim, com seu teatro todo cantado e dançado, sofrendo uma influência muito forte do pastoril. Homem caladão, mas que se transforma quando apresenta, canta, ri, diz piadas e lança mão de obscenidades que abalam a platéia feminina, personalidade idêntica a da maioria dos mestres entrevistados no decorrer da pesquisa. Manuel Amendoim, de Goiana, — aproveito, para registrar aqui um

dado importante, pois consta na sua biografia: lamenta não ter dinheiro para fazer um "presepe", onde as figuras se movimentam. Tenho vontade também de ter um "inferno", que é feito por um conhecido meu, de Goianinha/RN, chamado Benzo-Deus, "um homem danado de astucioso"—, informação não registrada nos dados oficiais, mas dela trataremos numa próxima pesquisa. Outrossim, acrescento que a sua tolda é de palha, singular diante da praticidade das toldas dos outros mamulengueiros. Mantém sempre do lado de fora da tenda um mestre de cerimônia para dialogar com os bonecos ou com o mamulengueiro, levar recados, contorcer-se de dar gargalhadas e brigar com o público, ficando o espetáculo misturado com pessoas e bonecos, pregando o anti-ilusionismo no teatro.

Manoel Francisco da Silva, de Cabedelo, destaque também aqui, pelo fato de ter vivido por algum tempo, e se apresentando em várias cidades e praias do RN, como Galinhos, Pedra Preta, Zumbi, Praia de Carnaúba, Baixa-verde, Maracajaú, Várzea e por dizer que começou a brincar com Miguel Relâmpo/RN, de quem viu um espetáculo durante toda uma noite, e no dia seguinte foi logo esculpindo um João Redondo, para entrar na "brincadeira do molengo".³⁰

Hoje existe em Olinda o espaço Tiridá — Museu do Mamulengo, único na América Latina, com um acervo de mais de 1200 bonecos populares, incluindo, entre eles, os da coleção de Dadi, abrangendo desde o século XIX à atualidade. Com 28 anos de existência, construiu em 1994 um ateliê/oficina, local onde acontece a feitura dos bonecos, o Terreiro do Mamulengo, onde são realizadas festas e manifestações artísticas, o Teatro Mamulengo Só Riso, concebido para

³⁰ Deífilo Gurgel na sua obra *Espaço e tempo do folclore potiguar*, p.137, relata que mamulengo derivaria de mão molenga, a maneira do apresentador manipular os bonecos, sobre a tolda e como esse mamulengueiro pernambucano estava em nosso Estado, usou essa expressão.

bonecos, construído com cenotécnica própria e sistema de iluminação especializado e o Centro de Produção Cultural Só Riso.

Chamado de João Redondo, no Rio Grande do Norte, esse teatro é mostrado nas festas e feiras do sertão nordestino, geralmente apresentando-se assim: "Boa noite, boa noite, sou o capitão João Redondo, barriga de dezenove vintém, se eu mando comprar, não vem, se eu mando dinheiro, fica na conta velha..."³¹

Apesar das distinções de classe social e particularidades geográficas, o teatro de João Redondo comunica características, valores, atitudes e uma maneira de interpretar o universo peculiarmente nordestinos, reconhecendo a existência de estilos diferentes desse teatro, mesmo aqui em nossa região.

Com relação à denominação dos bonecos de João Redondo, o nome João aparece em muitas falas burlescas ou cômicas: Janianos (em Gil Vicente, Barca do Inferno, com o sentido de homem de baixa condição), Janistroques, "homenzinho de baixa estofa", João Mijão, "homem desairoso, João Panão, homem trapento, João Redondo, "bonecos que os cegos mostram e fazem bailar."³²

Como o objetivo de documentar o Teatro de João Redondo, de acordo com relatos de Deífilo Gurgel, no Rio Grande do Norte de 1976 a 1985, anualmente, a Fundação José Augusto, sob os auspícios da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, promoveu encontros de bonequeiros do Nordeste. Em 1979, foi realizado o IV Encontro de Mamulengos do Nordeste, reunindo os melhores mamulengueiros do país, – com 12 grupos (Natal, Lagoa de Pedras, Arês, Várzea,

³¹ ARAÚJO, Iramar Soares de. **Contribuição para a História do João Redondo**. 1981. p, 11. Monografia - UFRN, Natal.

³² SILVA NETO, Serafim. **Língua, Cultura e Civilização**. São Paulo: Livraria Acadêmica. 1960. p, 111.

João Câmara, Paraíba, Pernambuco e Brasília) —, só que a partir daí, a filosofia dos encontros foi alterada, passando a ser desenvolvido, paralelamente, um trabalho de documentação e estudos do João Redondo privilegiando-se os apresentadores do RN. Simultaneamente às apresentações, que se restringiam ao auditório da Fundação José Augusto e ao palco do Circo da Cultura, foram levados aos colégios da capital, e no ano seguinte, o Encontro de Mamulengos do Nordeste foi realizado pela primeira vez na cidade de Mossoró/RN.³³

Em consequência desse encontro, estudiosos como os professores Franco Jasiello e Iramar Araújo, publicaram livros sobre o assunto. Esse encontro foi uma válida tentativa de chamar a atenção do povo e das autoridades sobre o problema da sobrevivência desse teatro no nosso Estado. Para isso, foi contratado pela Secretaria de Educação, nosso principal representante no teatro de bonecos, Chico Daniel, para divulgação do João Redondo nas escolas municipais. Hoje não contamos mais com esses eventos no Estado, o último aconteceu no ano de 1991. *ugar?*

Quanto à origem desse teatro no Rio Grande do Norte, temos algumas versões como a do bonequeiro Chico Daniel, relatada por Ricardo Canella³⁴:

[...] os mais antigos contavam que há muito tempo atrás existia um homem muito rico, tenente, capitão, coronéis... “esses nomes”, que segundo Chico, “naquela época a gente sabia quem era rico”. Chico relata que esse homem chamava-se João e que na fazenda tinha uma mulher negra, D. Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia depois do 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.

³³ GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do folclore potiguar.**, p. 145.

³⁴ CANELLA, Ricardo Elias Ieker. **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel.** Dissertação Mestrado. CCHLA/DCS/UFRN, Natal. 2004. p. 56.

Numa outra oportunidade Chico Daniel acrescenta ainda:

[...] essa Inês foi criada..., foi... trabalhava para João Redondo, ele sempre tinha a esposa dele, tinha tudo. As pessoas foram morrendo outros foram saindo pra fora e ficou Baltazar e o Benedito. Tomaram de conta das coisas dele e a véia Inês era quem fazia as coisas para ele, comida e tudo. Aí, no fim, foi eles que ficaram na casa grande, os outros filhos dele parecem que foram embora, uns pra São Paulo outros pras bandas do Rio. Eu não sei quem era, porque naquele época eu nem era nascido ainda.³⁵

Essa foi a pergunta-chave, feita aos bonequeiros entrevistados, revelando uma diversidade de depoimentos. Quem realmente fez os Bonecos? Queremos fazer aqui o registro de uma versão não oficial, transmitida oralmente por um desses brincantes, Chico Daniel, que responde:

[...] quem fez esses bonecos... foi feito pelo esse pessoal que tá falando que quando ele morreu e botaram... Quem fez foram as pessoas que quando não tinha mais fazenda, que acabou-se tudo, as pessoas falaram: vamos tentar os bonecos. Aí botaram os nomes de João Redondo, Baltazar e Benedito e os outros nós bota nome de todo jeito... Aí inventaram João Redondo, Baltazar e Benedito. Eu não tenho o Benedito, eu não quero não, só Baltazar mesmo. Aí ficou essa brincadeira de João Redondo. Vai botar João Redondo no seu canto, aí vai.³⁶

Enquanto que se verifica toda uma influência europeizante na origem do mamulengo, diversas teorias e histórias do imaginário popular regional parecem querer dar conta do início fundante da brincadeira, como nos fala Chico:

³⁵ CANELLA, Ricardo Elias Ieker. **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel.** p, 56.

³⁶ Ibidem. p, 57.



(...) eu não conheço por mamulengo... eu conhecia por João Redondo, no tempo de meu pai, era um negócio que ... era um negócio que ele já aprendeu com outras pessoas mas, sendo daqui de nosso território, do Rio Grande do Norte. Da Europa não. Pode ter vindo da Europa, mas eu não conheço né... Porque João Redondo é filho legítimo daqui do Rio Grande do Norte.. É tudo João Redondo.³⁷

O que se tem de bem característico é que toda a brincadeira é permeada por aspectos peculiares aos processos sócio-culturais e econômicos inerente ao contexto do brincante. Todas as figuras componentes [do João Redondo] emanam do meio ambiente, de onde foram retiradas, para emprestar humanização ao elenco do tradicional brinquedo de bonecos. Mesmo as saídas do meio animal, quando tocadas pelo dom de falar, completando o reino humano, estão vivas dentro da credence do fabulário nordestino.³⁸

Adriana Alcure em sua obra, cita que, sobrecada tipo de personagem presente nessa manifestação, cita em sua obra que:

[...] está alicerçado em acervo temático e técnico de longa duração, transmitido de maneira peculiar de mestre para mestre e de platéia para platéia, tendo em vista a familiaridade do público local com os códigos teatrais e os personagens. Nessa concepção de transmissão estão sendo consideradas, a todo momento, a dinâmica criativa da tradição, em que cada mamulengueiro emprestará suas experiências a esse acervo. Assim, o prazer estético reside na criação deste elemento humanizado que revela situações semelhante às crises e aos conflitos da vida humana. Seu processo de construção possui dois aspectos distintos: 'ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária.³⁹

Recorrendo a paródias, a expressões dúbias e maliciosas, a piadas, a sátiras e outras particularidades, o texto flui através dos diálogos, dos improvisos e

³⁷ CANELLA, Ricardo Elias Ieker. **A construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel.** p, 58.

³⁸ Ibidem. p, 70.

³⁹ ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos Mestres ZÉ Lopes e Zé de Vina: etinografia e estudo de** ³⁹ **personagens.** CCLA/UNIRIO. 2001. p,133.

dos bifes⁴⁰ das personagens. O texto vocalizado no interior da brincadeira é acompanhado de uma *mise en scène*, de uma idéia, de ações, de uma “proposta de cena”, mesmo que empírica. Ela está diretamente vinculada ao universo cultural do brincante, a sua estética, e, deve ser entendido dentro do contexto no qual ele foi produzido, que tem como base a oralidade. Como registra Patrice Pavis:

[...] todo texto “comum” pode se tornar dramático a partir do momento em que é posto em cena, de maneira que o critério de distinção não é textual e, sim, pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto é lido num quadro que lhe confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos “comuns” que pretendem descrever o mundo “real”.⁴¹

As histórias apresentadas pelo brincante são sucessões de quadros autônomos que seguem um roteiro de pequenas encenações apreendidas. Nelas se vêem uma seqüência de entradas e saídas de bonecos, acompanhadas de simples intrigas. Um conjunto de incidentes, versando sobre uma imitação não naturalista do cotidiano.

A criação de um acervo de imagens e de histórias e sua utilização, recriam constantemente a magicidade do brinquedo. Para Barroso⁴², “como explica Roger Bastide, o artista tradicional é o que os franceses chamam de *bricoleur*”. Ou seja, é aquele que cria e recria a partir de ajustes distintos, provenientes de um acúmulo de informações e recursos artísticos originados da tradição.

⁴⁰ Um texto amplo, dito pelo bonequeiro Chico Daniel.

⁴¹ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva. 2003, p. 405.

⁴² BARROSO, Oswald. *A performance no teatro popular tradicional*. Brasília: UNB. 2000. p. 92.

Expedito Leandro Silva enfatiza em sua obra que:

[...] a linguagem rítmica expressa o corpo e a alma do artista que cresceu ouvindo os gemidos dos aboios, o improvisado dos repentistas, sem esquecer a sensualidade, o gingado e a coreografia que a música popular nordestina tem.⁴³

A música, nesse contexto, cria, através do som, um imaginário referencial ao espectador do brinquedo do João Redondo, quando Sandra Chacra complementa esse pensamento, com suas proposições:

[...] através de "interpretações que tendem a variar (nuanças diferentes de entonação vocal, gesto, marcação) de acordo com o dia-a-dia da vida pessoal do artista (suas reações emocionais, fisiológicas, situações particulares de vida, pressões externas etc.).⁴⁴

Ainda para essa mesma autora:

"Dentro do jogo, a "falta de saber" por parte da platéia (...) gera no ator um sangue novo, uma disposição, energia e presteza que emanam da simples "presença" do espectador. Embora preparados para jogarem, os artistas saberão o resultado do jogo, jogando diante dos espectadores. São estes que dão sentido e alimento à arte do ator. Prefigura-se deste modo a improvisação, no confronto do que é familiar, por parte do palco, que por sua vez torna-se novo no ato de captação, por parte das platéias. A surpresa de cada público diante de cada representação acarreta uma nova renovação do espetáculo".⁴⁵

⁴³ SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto*. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2003. p, 91.

⁴⁴ CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. in: CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *Oralidade e transmissão de saberes no João Redondo de Chico Daniel*. CCHLA-UFRN. Natal. 2004. p, 14.

⁴⁵ *Ibidem*. p, 15.

A autora ainda afirma que é assim que o improvisado, fazendo parte do jogo cênico dá:

[...] um caráter sempre novo na medida em que, pela sua própria natureza, não pode ser repetido de maneira perfeitamente igual todas as vezes em que é representado. Neste pólo, a improvisação se apresenta com um grau mínimo de freqüência, quase que imperceptível, pois a margem de imprevisto para ela aflorar é mínima.⁴⁶

Também para Caldim⁴⁷,

o texto oral é sempre aberto à participação do ouvinte porque é a essência da oralidade. O texto oral pode ser diferente a cada vez que for narrado, pois "a recriação e a invenção fazem parte dele". E isso fica evidente na brincadeira, onde a mesma, ao se situar numa estrutura, dentro de um roteiro pré-fixado para cada cena e para cada personagem, há esse caráter recriador e inovador.

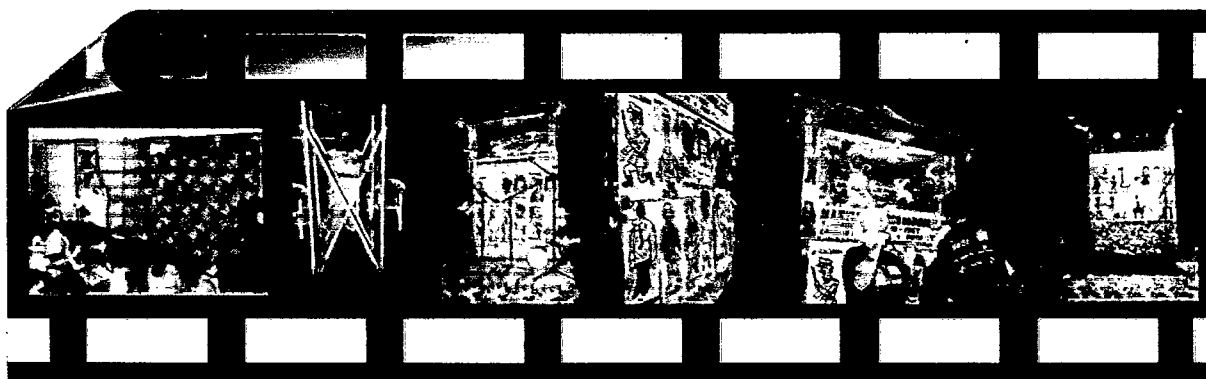


FIGURA 5

A "tolda", palco onde se desenrola a trama, é uma grande colcha de tecido estampado, armada entre duas estacas. E para mostrar com quantos paus se faz uma tolda, Deífilo⁴⁸ nos conta:

⁴⁶ CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. in: CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *Oralidade e transmissão de saberes no João Redondo de Chico Daniel*. CCHLA-UFRN. Natal. 2004. p, 15.

⁴⁷ Idem. *Ibidem*.

“em 1979, quando assumí a direção do Centro de Desenvolvimento Cultural da Fundação José Augusto, uma de suas primeiras preocupações foi a construção de um biombo simples e prático, dentro do qual os bonequeiros pudessem apresentar o seu espetáculo, com todas as facilidades. Depois de muitos planos e esboços, construiu-se um biombo desmontável. De ferro galvanizado, à base de canos utilizados nas instalações hidráulicas. Tal biombo funcionou, até o dia em que apareceu na Fundação José Augusto, um bonequeiro apresentando-se num biombo em forma de sanfona, construído de ripas de madeira. Mais barato do que o outro, mais cômodo e prático, se armando em instantes. Ao terminar o espetáculo, retirava-se o pano. Fechava-se a armação, que desmontado tinha o aspecto de um feixe de lenha. E, pronto, estava descoberto o biombo ideal, feito por um homem do povo, Severino Guedes, responsável pelo Bambelô “Asa Branca”, uma das tradições de Natal”.⁴⁸

O espetáculo é encenado em pequenos sítios e lugarejos, praças públicas e pequenos circos mambembes, ou na casa do próprio bonequeiro. A platéia tem uma importância fundamental na encenação do espetáculo. Da platéia, de sua reação, depende o êxito do espetáculo. Se ela não é receptiva, não reage espontaneamente, não participa, o espetáculo fracassa, não se realiza. A inibição do titereteiro caracteriza-se na realização de um espetáculo caótico e reduzido.

No contexto do Rio Grande do Norte, a temática usada também se desenvolve a partir da luta do rico poderoso, interpretado pelo fazendeiro, capitão João Redondo, que é desafiado pelo negro Baltazar. Dedicar-se a uma crítica à sociedade, num drama entre o rico e o pobre, representando o poder econômico e político, tendo sempre a polícia às suas ordens. Há algumas expressões como “tem é mato” — mato com a acepção de muito, grande quantidade — ou o emprego de “musga” por música que revelam o nível cultural do bonequeiro. Por outro lado, ele emprega certas expressões, errando-as propositalmente, para obter efeito cômico. Os personagens sempre intimidam os interlocutores com o conhecido “sabe com quem tá falando?”, com o que se impõem tantas autoridades no Nordeste.

⁴⁸ GURGEL, Deífilo. Espaço e tempo do folclore potiguar. p, 146.

Os mestres dão-se a liberdade de criar personagens e até modificar os nomes de alguns tradicionais. É assim que a mãe do capitão João Redondo recebe os nomes de Rosinha, D. Quitéria, D. Pelonha. O capitão deve ter absorvido a patente da figura terrível do capitão-do-Mato ou capitão-do-campo, perseguidor de negro escravo fujão. No auto popular do "Bumba-meu-Boi", também há um personagem, que vem montado no "Cavalo Marinho", tratado como capitão, conforme registra Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore*, informando que "no Bumba-meu-Boi, havia um capitão-de-campo que ia, armado até os dentes, prender um negro fujão e voltava vencido, num desabafo sublimador". Para confirmar essa afirmativa, citamos a presença do capitão-de-campo na obra de Altimar Pimentel⁴⁹, citada por Pereira da Costa:

"Capitão-de-Campo
veja que o mundo virou
foi ao mato pegar negro
mas o negro lhe amarrou".

A filha do capitão (Minervina) é apresentada como uma mulher frágil e dócil, incapaz de enfrentar o pai, acatando todas as suas ordens, muito embora sonhe com um príncipe encantado. Mulher sensual, de formas finas, delicadas, sempre de cabelos louros. Assim se revela: [...] oi, eu não sei não. Papai tem umas besteiras comigo. Desse jeito eu vou terminar minha vida no cangerê!" [...]⁵⁰

O Vaqueiro, personagem negro, subalterno, humilhado, mas que usa de toda sua astúcia e inventividade para combater os demais personagens, usa um chapéu de couro, tem olhos vermelhos e esbugalhados, e grandes dentes brancos. Aparece nos textos, ora como Baltazar, talvez como alusão a Baltazar, Rei Mago,

⁴⁹PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. p. 8.

⁵⁰ ARAUJO, Iramar Soares. *Contribuição para a história do João Redondo*. p. 20

ora como Benedito, referência a São Benedito, ou seja, a dois negros de grande popularidade.

"... Boa Noite rapaziada, ih! Chegou Baltazar, cunhado de Souza Pompeu, chegou no ponto. Ganhou! Passou no ponto. Perdeu! E por isso é bom ninguém duvidar que o duro daqui sou eu. Qui é Qui há por aqui pessoal. Ei! Me diga uma coisa. Que arrumação é essa aqui, que diabo é isso? É uma roupa de bascuio é!..."⁵¹

O delegado é apresentado como um tipo aparentemente valentão, mas é muito medroso. Tem a voz grave e estridente. Seu nome também varia como *Sargento João Molambo* ou como soldado *Zé Galo*. Intrigante é o personagem que representa o fuxiqueiro e o falador, utilizado pelos outros personagens para facilitar as tramas. É um personagem sem caráter, mudando de opinião conforme a conveniência. No texto de *Zé Relâmpo*, recebe o nome de Xalexande:

[...] Paraí! Pa...ra...aí! Para aí! Quando eu mando parar, é para parar mesmo. Rapaz, como tem moça bonita, nesta festa, óia! Aquela chega tá que tá com o olho aboticando espiando pra eu, óia! Óia adonde tá Terezinha acolá.⁵²

Os tipos secundários, são aqueles que representam a memória coletiva, os mitos e as crendices populares, tais como a Alma, a quem o diabo persegue tenazmente, um dos mais expressivos tipos do teatro no Nordeste. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, menor que a de todos, tem mãos imensas, maiores que todo o corpo. Pedindo piedade, causa forte impressão. O Médico, a Alma ou Zumbi, o Diabo e o Negro Xangozeiro, através da imitação de gestos, vozes e danças contagiam o público. O Padre é um boneco bastante

⁵¹ ARAUJO, Iramar Soares. *Contribuição para a história do João Redondo*. p, 30.

⁵² GURGEL, Deifilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. p, 143.

representativo que, a maneira dos frades missionários, apresenta-se aconselhando a todos, para evitar o pecado, lembrando que o "dia do julgamento" está próximo.

Após as apresentações, como forma de conseguir pagamento, alguns bonequeiros, segundo Altimar Pimentel, dizem:

Respeitável público, a todos eu vou avisando, aqui, a todo mundo que depois, daqui a um pedacinho, tem um taco de corda pra me enforçar, pra avoar pescoço afora. Agora tem uma coisa, todo mundo vai gratificar pra ver eu trabalhar, aquele que tiver boa vontade de gratificar vai cooperando alguma coisa, prá ver um trabalhozinho e assim por diante.

Outro processo de solicitar contribuição é o da fita. O "Amiliquim"⁵³ põe uma fita vermelha, de cerca de três dedos de largura e cinquenta de comprimento, sobre o ombro de um espectador, geralmente o mais bem vestido, que fica inibido de negar e a fita permanece, até que seja dada ou negada a contribuição, forma muito usada no Boi-de Reis. O fato de ter os serviços contratados não impede o uso de tais artifícios. Mas a forma mais usual é o acerto prévio do valor com o contratante, ou com algum projeto em que ele está inserido.

No decorrer da pesquisa, atualizamos o mapeamento de bonequeiros, conforme anexos, através da Fundação José Augusto, órgão de cultura do nosso Estado, incluindo bonequeiros de Natal e interior, que não constavam na relação daquela instituição. No momento, apresentaremos uma breve biografia de dois bonequeiros representantes da tradição, e dois representantes da Contemporaneidade, mostrando que os atores de hoje, como os de ontem, vão buscar sua fonte de inspiração em casos verídicos, recolhidos em suas andanças, rural-urbana, em lendas e crenças populares, romances de folhetim. O mérito é

⁵³ Auxiliar gaiato que, além de dialogar com os bonecos, solicita contribuições monetárias da assistência. In: Altimar Pimentel. *O mundo Mágico do João Redondo*. 1971. p. 1.

deles que, com cara, garra, coração e mão, dão vida aos bonecos, ampliando um público que vem pouco a pouco, rendendo-se à emoção mágica do boneco.

Como representantes da tradição apresentamos: temos: Miguel e José -Os Irmãos "Relâmpo" e Ulisses Tindô, já falecidos.

Miguel Relâmpago de Assis, nascido a 29 de setembro de 1920, no município de Serra Caiada (Pres. Juscelino) filho de Miguel Soares de Assis e Rita Soares de Assis. Da família de dez filhos, três deles tornaram-se bonequeiros: Miguel, José e Antônio, apesar da aversão do pai pela brincadeira.

O filho mais velho, Miguel Relâmpo, considerado um dos mais importantes bonequeiros do Agreste de nosso Estado, foi desencantado em 23 de fevereiro de 2002. Deífilo vai justificar esse sobrenome Relâmpo, por causa do andar miudinho e apressado do pai, a família toda ganhou o apelido de Relâmpo,⁵⁴ mas essa informação foi esclarecida, no decorrer da pesquisa, através de sua esposa, Lúcia Pacione de Oliveira, que reside no povoado Lagoa da Palha, no município de



FIGURA 6

Pedra Preta/RN: Segundo ela, "Relâmpago" na realidade é sobrenome de família, usado apenas pelos homens, as mulheres conservaram o sobrenome Soares de Assis. (entrevista em 06/04/2005).

Interessando-se por tudo quanto lhe era difícil e bonito, Miguel se dedicou também a tocar rabeca (tipo de violino popular no Nordeste), e terminou fazendo seus próprios instrumentos musicais, que passaram a ter importância fundamental em seus espetáculos. Quando as coisas iam bem, dizia ele: "rola a noite toda". Passou a Ter a companhia de seus próprios filhos na percussão: Erivan na sanfona, — até hoje exerce essa profissão — e Irací, no pandeiro e sanfona.

Manuseava os bonecos com muita habilidade, por detrás da empanada, com a voz em falsete, caracterizando diversos personagens. Além de fazer os bonecos, fazia "milagres" para os cruzeiros da região. E, como a maioria dos bonequeiros, tinha outra profissão, ele era agricultor. Sua esposa, que lhe deu 16 filhos, fazia a indumentária dos bonecos. Hoje na sua família, não há multiplicadores de sua arte, os filhos que o acompanhavam, preferiram continuar com a música, como profissão.

Ao falar da sua estética, Miguel disse em entrevista a Iramar Araújo:⁵⁵ "a gente tira o mode das pessoas para os bonecos". São esculpidos de uma madeira conhecida com o "Tambor"— raiz de difícil localização e de dificuldade de manuseio —, a coloração das peças é feita com tinta de esmalte, ou "tinta de porta", por considerar que "fica melhor e dá vida", usa cores fortes para contrastar e realçar com o colorido dos tecidos. Sua brincadeira é composta de 20 figuras. Quanto ao nome dos personagens, ele afirma que batiza os bonecos na hora em que brinca, variando de acordo com o público, na maioria formado por crianças.

José Relâmpo, o Zé, nascido a 10 de dezembro de 1928, em Caiada de Baixo, atual Eloi de Souza/RN, além de calungueiro era carroceiro. Tinha um

⁵⁵ ARAUJO, Iramar Soares. **Contribuição para a história do João Redondo.** p. 13.

espírito de cigano. Como apresentador de João Redondo, participou de Encontros na Fundação José Augusto e viajou ainda para João Pessoa e Olinda, em encontros semelhantes. Equipara-se a Chico Daniel, na virtuosidade de suas apresentações⁵⁶.

Ainda com os registros de Deífilo⁵⁷, falando de Zé Relâmpo:

“diz que seu espetáculo é o protótipo do João Redondo mais tradicional, destacando-ser pelo seu virtuosismo vocal. Dá gosto ouvi-lo interpretando a visita do Dr. Xalexande ao Capitão João Redondo. O diálogo entre os dois é de arrepiar, mal termina o primeiro de falar, já o segundo responde, com vozes completamente diferentes”.

Tinha como acompanhantes na percussão, seus filhos Ozélio (pandeiro), Oziel (tarol) e Oziano (sanfona). As músicas eram executadas nos intervalos, entre as partes do espetáculo, havendo sinais convencionais, estabelecidos para o início de cada parte, como sineta, silvo de apitos, batidas de pés, entre outros. Como seu irmão Miguel, não deixa multiplicadores de sua arte.

Ulisses Tindô, filho de Eduardo Gomes Tindô e Maria Gomes da Conceição, nasceu a 15 de março de 1934, em Baixa Verde (João Câmara - RN). Iniciou a brincadeira aos 12 anos, observando velhos bonequeiros (Zé Celestino e João de Noca) de sua cidade. Seus bonecos no começo eram de sabugo de milho, comprava depois de um velho bonequeiro de Macaíba, chegando a fazer posteriormente seus próprios bonecos, esculpidos em mulungu,⁵⁸ quando pinta, veste e coloca para brincar, assim relata. Passou por várias profissões: agricultor, operário de fábrica de sabão, entrando para a polícia na capital passando dezeseis

⁵⁶ GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. p, 143.

⁵⁷ Idem. *Ibidem*.

⁵⁸ O nome científico da madeira é erythrina. Essa madeira é extremamente macia e leve e é usada, comumente para a confecção da cabeça e dos braços dos bonecos. Dependendo de como ela é aproveitada sem ser derrubada, ou seja, achada na mata já seca, faz com que a peça confeccionada não dê bicho e por isso, torna-se resistente ao tempo.

anos. Tinha o primário, sabendo ler e escrever, ao contrário da maioria dos bonequeiros, que são analfabetos, ou têm pouca instrução.

Sua experiência como soldado de polícia, se reflete na constituição de seu espetáculo, em que a violência é uma constante. Apesar de afirmar que seu espetáculo é diferente dos antigos mestres, confessa: sigo apenas a tradição do casamento do negro Baltazar com a filha do Capitão João Redondo, que é igual a dos outros bonequeiros". Suas apresentações tem números de mágica, que vão desde engolir fogo, cartas de baralhos até levitação de objetos. Depois dá início a brincadeira, composta por 55 bonecos de formas diversas entre homens, mulheres, animais e o diabo. Utiliza músicos tocando pandeiro e sanfona, que dão maior animação.

Apresentamos a seguir os representantes da Contemporaneidade: Chico Daniel e Francisco de Assis Gomes, vulgo Raul dos Mamulengos.

Chico Daniel nasceu em Açu-RN no dia 05 de setembro de 1941. Seu nome de batismo é Francisco Ângelo da Costa. Seu pai, Daniel Ângelo da Costa e sua mãe, Luísa Águeda Soares Costa. Seus irmãos são Manoel Ângelo da Costa e José Ângelo da Costa.

A brincadeira desenvolvida por Chico Daniel segue, segundo ele, os mesmos passos de seu pai, ou seja, ele brinca só, dentro do biombo ou tolda, contando com a assistência de uma pessoa, geralmente um de seus filhos, para lhe auxiliar a "calçar"⁵⁹ os bonecos de luva e às vezes botá-los⁶⁰ em cena quando há mais de dois personagens. Hoje em dia não existe a figura do tocador (sanfoneiro, pandeirista, azabumba, triângulo e rabequeiro), sendo a música executada por um

⁵⁹ Colocar os bonecos em suas mãos.

⁶⁰ Com os bonecos "calçados" nas mãos eles são colocados em cena.

músicos. O som do CD é mais fácil, o sanfoneiro é mais difícil e eu não conheço nenhum sanfoneiro em Felipe Camarão⁶¹ e o cachê fica todo pra dentro de casa⁶².



FIGURA 7

O seu trabalho caracteriza-se por sua originalidade, diferenciando-se do João Redondo tradicional, não apenas pelos personagens apresentados, mas também, pelas histórias bem urbanas. Seu espetáculo destaca-se pela malícia, sátira, paródia⁶³. Segundo Chico Daniel, in Almeida et al.⁶⁴, perguntado sobre a construção dessas narrativas:

Elas são do meu pai, mais algumas são de outras pessoas. Quando a gente chegava naquelas fazendas, juntava gente pra desbulhar aquele milho, ficavam contando histórias de antigamente. Eu ficava imaginando que uma daquelas histórias dava pra colocar nos meus bonecos e guardava na lembrança. Então eu juntava uma coisa com outra. Depois eu andava pelos circos e tinha aquelas palhaçadas que dava pra meus bonecos.

⁶⁰ Com os bonecos "calçados" nas mãos eles são colocados em cena.

⁶¹ Bairro da cidade de Natal, onde ele reside atualmente.

⁶² CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *Oralidade e Transmissão de Saberes no João Redondo de Chico Daniel*. CCHLA-UFRN. Natal. 2004. p. 9.

⁶³ *Ibidem*. p. 10.

⁶⁴ Angela Almeida et al. *Chico Daniel: a arte de brincar com bonecos*. Natal: NAC, 2002, p. 23.

Para ele, um bom brincante:

[...] é um cabra que trabalha bem, que faz graça para o povo, que faz o povo rir, porque tem um canto que o povo não acha graça nem nada, que negócio lascado. Ele olha assim: eu vou já embora. Se é uma brincadeira que o pessoal gosta... rapaz vamos assistir mais, vamos embora agora não... e demora mais um pouco, aí fica, até o final. Um bom brincante tem que ser uma coisa muito boa né. Porque o pessoal dá valor e todo mundo gosta. Tem muita gente que fica assim que diz que não vai, mas quando vai gosta mesmo. Esse menino⁶⁵ que trabalha no Boi de Manoel Marinheiro, que agora ficou no lugar dele, ele também trabalha muito bem, canta muito bem, o povo gosta muito do trabalho dele e isso é muito bom pra ele. Foi o que eu falei: Júnior não deixa o seu trabalho, continue pra frente que você pode se considerar..., porque não querem botar ele, mas ele já se pode considerar um Mestre de Boi também. Ele sabe todas as músicas, todas as vozes do véio e sabe todas as loas. Por isso que eu digo, todo trabalho é preciso a pessoa se interessar. O cara não se interessou não vai pra frente de jeito nenhum. Eu acho que é assim mesmo⁶⁶.

Chico tem o desejo de perpetuar o brinquedo através de seus familiares. Ele não esculpe o boneco, mas gostaria de ter multiplicadores na sua arte de apresentar. Sempre que há uma oportunidade, seu filho Josivam brinca. Seu outro filho, Daniel, também já o faz.

Nosso segundo representante Francisco de Assis Gomes, nasceu no povoado de Pedra do Navio, município de São Tomé, no dia 29 de setembro de 1954. A paixão pelos bonecos teve seu início em 1972, quando se espelhou na figura do então agricultor Raul Capitão, que era um homem pobre e de repente tornou-se rico e poderoso com mineração. Na época, cada menino desejava ser um homem rico da região e ele tinha Raul como ídolo. E que ao relembrar diz: "começaram a me chamar de Raul, e a onda pegou".

⁶⁵ Está se referindo a Júnior, 25 anos, brincante do Boi-de-Reis, de Manoel Marinheiro. Ele está ocupando hoje o lugar que era de Manoel, na brincadeira.

⁶⁶ CANELLA, Ricardo Elias Ieker. **Oralidade e transmissão de saberes no João Redondo de Chico Daniel**. CCHLA-UFRN. Natal. 2004. p. 10.

No ano de 2002, quando viajou como motorista da equipe desse projeto, teve a oportunidade de acompanhar o percurso de nosso trabalho com Dadi, quando ele lhe confidenciou que ajudava os bonequeiros que apareciam na sua cidade, como Miguel Relâmpo, ainda adolescente, entre 12 e 15 anos. O bonequeiro chegava na praça e antes de começar a brincadeira, pedia o auxílio de um menino daqueles, para lhe ajudar a levantar os bonecos, e ele era o primeiro a entrar na tolda. Aos dezoito anos veio para Natal e não assistiu mais a brincadeira. A essa monografia, ficou mais próximo do nosso objeto, a própria artesã Dadi. E quando retornamos a Carnaúba dos Dantas em Agosto/2002, Dadi lhe deu quatro pedaços de mulungu que ele trouxe para Natal, começando a fazer experiências com outros tipos de madeira como a raiz da timbaúba e do brasileiro, já que em Natal o mulungu é difícil de se conseguir.

Em setembro/2002, na realização da CIENTEC, de 09 a 14/09, quando aconteceu a oficina de bonecos, ministrado por Dadi, ele teve a oportunidade de ver as etapas da confecção dos bonecos, as ferramentas usadas, dando continuidade a sua produção.

Hoje, Francisco de Assis Gomes tem sua própria companhia "Raul dos Mamulengos", apresentando-se para diversas instituições de Natal e interior do Estado, inclusive vem sendo solicitado para ministrar oficinas de bonecos, em parceria com prefeituras do interior. No esculpir é muito exigente, faz acabamentos aprimorados. Usa cola, massa e tinta lavável em duas mãos, resultando em um trabalho artesanal perfeito. Apresenta seu teatro, obedecendo uma sequência lógica, com princípio, meio e fim. Cada história é diferente e independente das outras. Dos passos de sua mestra, ele deixa de seguir apenas a etapa da indumentária, mas a costureira não deixa de seguir suas instruções, desde a

escolha dos tecidos, que são comprados por ele (que não diferem do colorido de sua indumentária pessoal), direcionados para cada tipo de personagem que cria, colocando muitos enfeites e adereços, para valorizar e embelezar seus bonecos e animais.

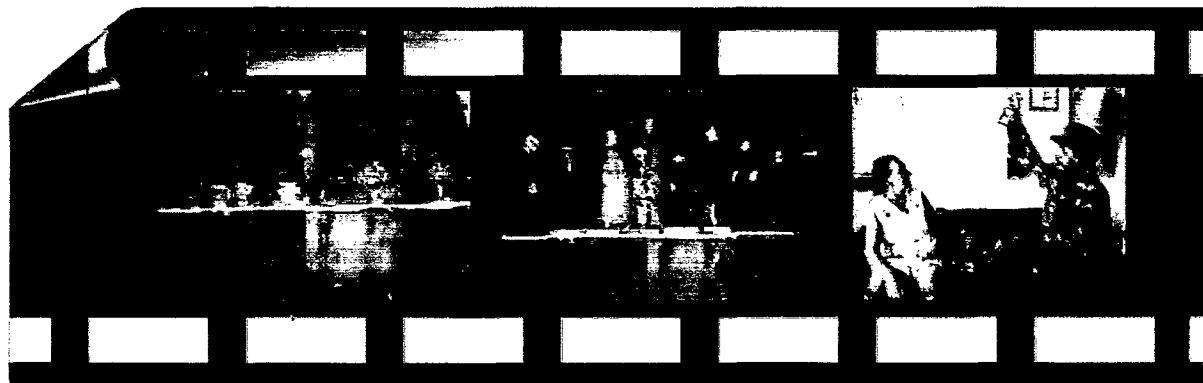


FIGURA 8

Seu teatro é composto de 10 bonecos, e por ser muito engenhoso, introduz personagens com efeitos especiais, como dois jaraguás, dois capitães e a secretária articulados; e um mágico, que engole em torno de 12 metros de fita pela boca. Utiliza em seu teatro muita literatura de cordel cantado, em forma de pastoril. Tem um texto bem atual, com formas picantes, de duplo sentido, e como ele mesmo diz: "a maldade está na cabeça de quem assiste, o boneco não tem maldade". Em maio/2005, fez uma doação ao Museu Câmara Cascudo, de oito peças de sua primeira coleção para exposição na Instituição.



CAPITULO 3



3 POR TRÁS DA CORTINA: DADI - TRANSGRESSÃO NO TEATRO DE BONECOS - 3º ATO

O tema desta monografia surge como desdobramento do projeto "Santeiros e Devoções", do Museu Câmara Cascudo da UFRN, em 2001, quando participava, como estagiária, no mapeamento e registro dos pontos de devoção, como também seus respectivos escultores de ex-votos, ou milagreiros, como são conhecidos, pelo interior do Estado do Rio Grande do Norte.

No decorrer dessa pesquisa, descobrimos uma artesã de ex-votos na cidade de Carnaúba dos Dantas, que não tinha se tornado santeira, tradição seguida pelos santeiros em geral, cujo ritual de iniciação artística, começa com a feitura dos ex-votos. Mas, ao invés de seguir esse trajeto, Dadi envereda pelo caminho do lúdico, esculpindo seus "calungas"⁶⁷, como prefere chamar seus bonecos.

Diante dessa descoberta, procuramos uma forma de tornar sua arte visível, já que até aquele momento era desconhecida em nosso Estado. Inicialmente inscrevemos trabalhos, em forma de pôster, tanto na 54ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência-SBPC de 2002, realizada em Goiânia/GO, repetindo-se na SBPC do ano seguinte, realizada em Recife/PE, quando aproveitamos para fazer uma visita ao Museu do Mamulengo, em Olinda/PE, e confirmar a doação de um presépio profano, de autoria de Dadi, àquela Instituição.

⁶⁷ A calunga representa um orixá em especial, geralmente Oxum ou Iansã, padroeiras dos desfiles dos maracatu. As três calungas reforçam intenção de uso ritual religioso do xangô/maracatu, apesar da aparente visualidade européia, representados em D.Emília, D.Leopoldina e D.Luiz. Designa bonecas/bruxinhas feitas de pano que têm a forma humana. Essetipo de boneca é comumente usado pelos brincantes de alguns lugares do Nordeste.

Ainda no ano de 2002, inscrevemos seu nome para ministrar uma oficina de bonecos de luvas, na VIII Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura, CIENTEC, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o que nos rendeu um prêmio de melhor trabalho no salão de Arte e Cultura. Resultado da oficina surge, como efeito multiplicador de Dadi, um novo ator, Francisco Gomes, que agora tem sua própria companhia de bonecos, "Raul dos Mamulengos", além de agregar outros bonequeiros que já não exerciam essa arte, como Felipe de Riachuelo e tio João da Quadrilha, renovando assim esse universo lúdico.

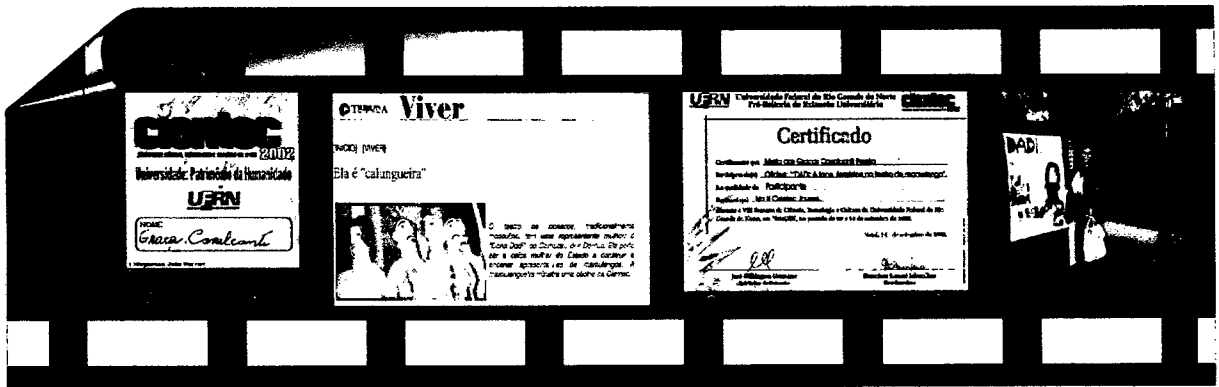


FIGURA 9

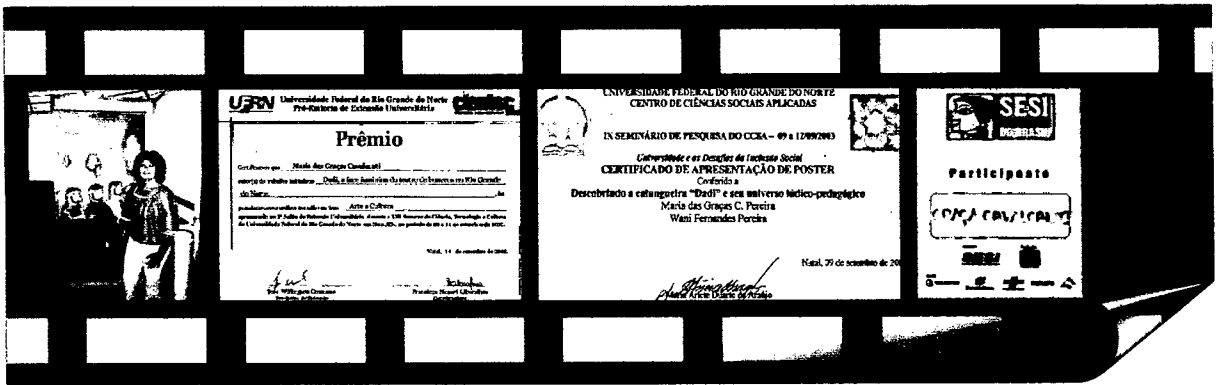


FIGURA 10

Resultante dessa estratégia inicial, o Museu Câmara Cascudo recebe, em forma de Comodato⁶⁸, uma coleção de nove bonecos da artesã, somando-se a já existente, de autoria do bonequeiro Miguel Relâmpo, para ficar em exposição permanente, em reconhecimento pela relevância de seu ofício. Junto a isso, demos início à leitura do corpo teórico sobre a temática, para compreender o universo desses fazedores de cultura. A realização do mapeamento e atualização dos bonequeiros registrados junto aos órgãos de cultura do Estado, como a Fundação José Augusto, estimulou-nos a registrar a descoberta de Dadi como fato histórico e cultural, visto que na pesquisa não encontramos anotação de presença feminina no teatro de Bonecos do Rio Grande do Norte, o que atesta a sua singularidade.

Após a sistematização desses dados, usamos várias estratégias de registro em torno da vida e obra da artesã, em seu domicílio no município de Carnaúba dos Dantas, tais como registro fotográfico e videográfico de sua primeira coleção de bonecos, coleta de matéria-prima, estética dos ex-votos, etapas de sua produção atual, apresentações públicas de sua brincadeira, público alvo, entrevistas com a artesã e familiares, o seu cotidiano. Reunido o material se transformará em um portfólio que vai nos permitir mostrar a existência dessa artesã, inserida numa profissão tradicionalmente ligada ao universo masculino, além da oportunidade de nos conectarmos a outras estratégias de divulgação na mídia como CD-Rom, e vídeo.

Usando como metodologia um objeto da História Oral, — entrevistas — fonte de valiosas informações (legitimadas como "fontes", por seus valores

⁶⁸ Através da professora e pesquisadora Wani Fernandes Pereira, orientadora do projeto que eu estava inserida, adquirimos uma coleção da artesã, que posteriormente foi feita uma doação para o Museu Câmara Cascudo, em das condições adequadas de acondicionamento e conservação dos acervos e patrimônios culturais nos museus e instituições afins.

informativos e simbólicos) começamos a resgatar a história de sua vida, gravadas em várias etapas, e em cada etapa tendo o cuidado de retomar questões que ficaram pouco claras ou não gravadas na entrevista anterior, como um "atestado visível da identidade de seu portador", do qual fala Bourdieu. Ele reforça ainda essa preocupação quando diz que: "para se falar de história de vida, é pelo menos pressupor, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e o relato dessa história"⁶⁹.

Iniciamos a entrevista com a intenção de descobrirmos como surgiu o seu lado artístico e Dadi se apressa logo em dizer: — tudo começou com "Vovó Zefinha" —, avó materna que a levava para assistir ao teatro de bonecos, e continua, — eu abaixava a cabeça para ver os pés do boneco atrás da empanada e vovó sempre me dizia: "minha filha aquilo ali é um homem que apresenta". Tratava-se do apresentador Sebastião Severino Dantas, conhecido como bonequeiro "Bastos", que percorria as fazendas e cidades do interior do estado, levando seu teatro, montado em jumentos. Apesar da justificativa que a avó lhe dava para o manuseio dos bonecos, ficava cada vez mais curiosa, por não conseguir ver o que acontecia atrás da empanada.

Continuando com suas lembranças de infância, ela relata que certo dia, quando tinha a idade mais ou menos de 10 anos, chamou seu irmão de criação Zeca (hoje falecido) para brincar de João Redondo relembra que sua mãe quando ouviu o convite, a repreendeu com aspereza: "isso é brincadeira de homem!". Naquele momento pensou em desistir, mas a idéia ficou martelando em sua cabeça,

⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes org.) Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p, 183.

e quando a mãe saía de casa, insistia no pensamento. Pegava um sabugo de milho, enrolava com a palha, fazendo olho e boca, botava um cabelinho de milho, ia para trás de um lençol, — como via nas apresentações — acompanhada com a percussão de seu irmão Edivanildo, que batia numa lata, um outro menino amigo, de quem não lembra o nome, batia reco-reco e outro tocava berimbau, — tudo ensinado por ela —, chamando toda a meninada da vizinhança para formar platéia, ficando sempre um de vigia, para avisar o retorno da mãe.

A questão do manuseio do bonequeiro Bastos, não esclarecida por sua avó, desvendou já adulta, quando um mestre antigo, chamado Jeremias, fez doação de seus bonecos, já muito estragados, para o centro de valorização da juventude. Foi quando ela percebeu que o boneco tinha um furo na cabeça e que os dedos de quem apresenta movimentam cabeça e braços.

O tempo passou e toda essa história ficou adormecida. Aos 45 anos, viu pela televisão a receita do boneco de papel "marché", feitos com goma e papel higiênico, o que a princípio achou muito complicado, por necessitar de um liquidificador industrial. Mas se dizendo muito curiosa, insistiu em fazer a receita do boneco, quebrando o seu liquidificador doméstico, o que a deixou satisfeita no final, pois conseguiu moldar um boneco, dando-lhe o nome "Zé Colméia". Tentou mais tarde fazer com farinha de trigo, mas conseguiu produzir apenas umas calungas.

Através dessas lembranças da infância, guardadas por anos, e possivelmente se sentindo como única depositária de um rico universo, a bonequeira Dadi desabrocha, em plena maturidade, já viúva, com os filhos criados, desfrutando a chegada dos netos. É nesse momento que vê tudo isso questionado por nós,

dando significado a sua própria existência. É pensarmos como Borba Filho: "boneco tem uma vida. É uma transferência na infância e uma fixação na idade madura".⁷⁰

Aos cinquenta anos, recebia muitas encomendas de ex-votos, ou "milagres", de várias partes do corpo humano. Mesmo afirmando não gostar muito de fazer ex-votos, terminava rápido as encomendas, o que me permitiu lhe indagar: Será que o motivo da senhora não gostar de fazer essas encomendas, não é porque envolvem cura de doenças? Ao que ela bem rápido respondeu: Não, Graça, esse não é o motivo. E tratou, logo de me falar de suas devoções a São José, N.S. das Vitórias, N.S. dos Amostres", reafirmando mais ainda seus medos.

Continuando a contar sua trajetória, ela imita as histórias infantis: "*um certo dia*", no ano de 1995, (relembra o dom de sua mãe, contadora de histórias de trancoso) recebi uma encomenda do Prof. Plínio Victor — arqueólogo da UFPE, coordenador do projeto "50 mil anos do Brasil", que chegou aqui em Carnaúba para fazer um trabalho de conscientização, com crianças entre 8 e 15 anos, sobre toda a história dos antigos habitantes do Seridó, para que elas percebessem que são herdeiras dessa cultura e que deviam retomá-la, incorporando a estética no seu dia-a-dia e continuou a história da encomenda — ele me pediu para que fizesse um boneco(em geral, essa é uma tendência dos santeiros pernambucanos: milagreiros, santeiros, bonequeiros, mas para o qual ela ainda não tinha enveredado).

Narra que após relutar em receber a encomenda, aceitou o desafio, não sem antes indagar várias coisas, como a madeira mais adequada para "moldar" (palavra com que nomeia o ato de esculpir), se o boneco deveria ser pintado e vestido. Mostrou ao professor Plínio o "Zé Colméia" e falou-lhe de sua experiência

⁷⁰ BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e espírito do mamulengo. São Paulo: Companhia editora Nacional, 1966.p.13.

com ex-votos — o que sem dúvida facilitou seu trabalho, porque se percebe, na maioria dos bonecos, o mesmo hieratismo das figuras dos ex-votos sertanejos. Decidida a fazer o boneco, lembrou que tinha mulungu em seu roçado — madeira muito leve, apropriada para esse trabalho —, colocou logo para secar e começou a executar a encomenda com muita dificuldade. Utilizou ferramentas rudimentares, como grosa, lixa, serrote, — que usa até hoje —, seguindo com a pintura e a indumentária. O boneco ficou pronto.

Depois dessa primeira encomenda, outras vieram e, entre elas a de um presépio profano, que foi doado pela artesã ao Museu do Mamulengo de Olinda/PE, para fazer parte da exposição itinerante da instituição, fato esse confirmado em nossa visita àquela instituição, quando apresentava um trabalho na SBPC/ 2003, tendo constatado que na referida coleção ela estava identificada apenas como Mestra Dadi, sem especificar sua origem.

3. 1 DADI UMA ARTISTA SINGULAR

Pesquisar o Teatro de Bonecos é também enveredar numa mágica aventura ao universo das artes, da expressão teatral sem fronteiras de idiomas, costumes ou religião. É nesse contexto que se situa esta monografia. Todo o itinerário da artesã sugere uma diversidade de transgressões. Desde a passagem como fazedora de milagres, ou ex-votos, a sua transformação em "Calungueira", como se reconhece, enveredando pelo caminho do lúdico ao invés de tornar-se santeira, conforme ocorreu com vários dos santeiros norte-rio-grandenses.

Além de artista-artesã, Dadi revela ainda uma veia poética: [...] Boneco do teatro é feito com muito amor/ tem um boneco que dança/ em toda festa que for/

porque seu companheiro é de grande valor [...], sob o título "Boneco de João Redondo".

Hoje, intitulado-se calungueira, Maria Ieda Silva de Medeiros, tornou-se, desde criança, conhecida por Dadi, apelido que o irmão de criação Zeca lhe deu. Quando pequeno, começou a chamá-la de Dadá, depois Dadi. Ela diz que lutou muito para desmanchar, mas o apelido ficou. Nasceu a 4 de setembro de 1938, no Sítio Flores, atualmente Jaçanã, no Rio Grande do Norte. Filha de Ricardo Alves de Queiroz e Maria Luíza da Silva, tem três irmãos, Eliete Helena, Elizabeth Elza e Edivanildo. Viúva por duas vezes, teve 17 filhos, apenas 5 criados, que são: José Ricardo, que trabalha no cultivo de abacaxi, João Maria, marceneiro e músico; Maria de Lourdes, costureira; Francisco das Chagas, pedreiro; e José Antônio, agricultor - falecido aos 39 anos. Tem 17 netos e um bisneto.

Chegou com seus pais, em Carnaúba dos Dantas, aos 16 anos de idade. Reconstruindo seu contexto histórico-geográfico, a superfície social em que agem seus habitantes, a relação entre o indivíduo e a coletividade à qual pertence nos remete a uma área de maior abrangência do que a realidade histórica trabalhada. Literário ou não, o senso do lugar é fundamental para nossa orientação geral na vida, baseia-se numa visão da história como um processo que opera em três níveis: o econômico, o social e o cultural. Assim, as transformações econômicas produzem transformações na estrutura social e, em última instância, nos valores e idéias. As perguntas mudam incessantemente e a história nunca pára.



FIGURA 9

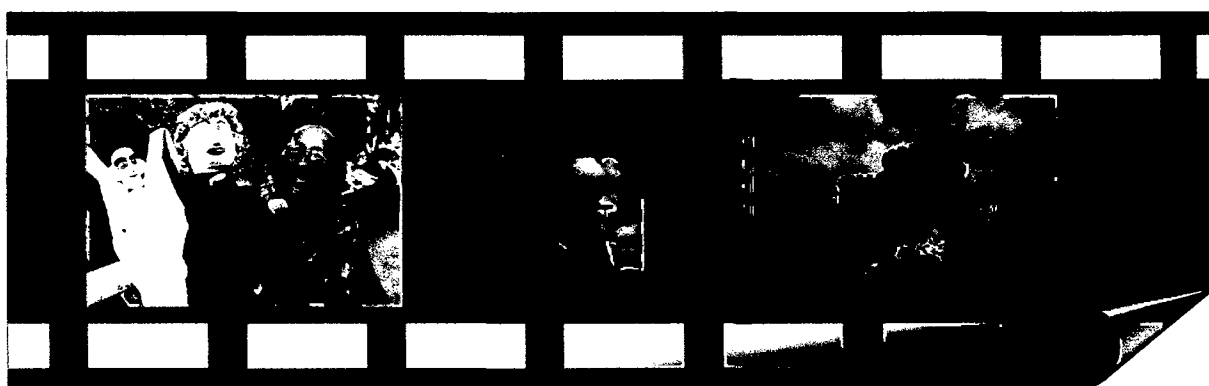


FIGURA 10

O município em que vive Dadi localiza-se na micro-região homogênea do Seridó Ocidental, no Sertão do Rio Grande do Norte, junto à fronteira do Estado da Paraíba. De acordo com o historiador Hélder Alexandre de Medeiros, Carnaúba dos Dantas deve seu nome à árvore que existia em grande quantidade nos arredores da antiga Fazenda Carnaúba, de propriedade do tenente-coronel Caetano Dantas Corrêa (1758-1830), em homenagem a sua família, sendo acrescentada a partícula "dos Dantas" à cidade.

O Seridó, região na qual está inserida Carnaúba dos Dantas, entre a caatinga sertaneja, após o contato traumático com os índios Tarairiu muitos dos quais mortos pelos conquistadores que habitavam esse espaço. As fazendas que aí surgiram cresceram no cheiro do estrume dos currais, tendo como primeiro pilar da sua economia, a criação do gado. Mais tarde, foi introduzido o cultivo do algodão

mocó, vindo depois as riquezas minerais, retomando sua pecuária, constituindo-se hoje em uma grande bacia leiteira. Atualmente, a economia do município se baseia tanto na agricultura de subsistência, quanto na cerâmica, mineração, no artesanato e no turismo.

Sua principal atração é o Monte do Galo. Na tradição oral dos moradores daquela cidade, consta que os vaqueiros do major Antônio Dantas, cuidando do gado nas proximidades de um serrote da região, o Serrote Grande, escutaram o cantar de um galo. Alguns achavam que nada mais era do que uma voz vinda do alto do serrote, anunciando algo misterioso. O que impressionou os vaqueiros era o fato de não haver moradores nas proximidades do Serrote Grande, o qual passou a se chamar Serrote do Galo. Tempos depois, um morador da região teria corrido atrás de uma cabra nas alturas do Serrote do Galo e o animal, após uma semana de fome, caiu de cima do serrote e nada teve de grave, apesar dos 155 metros de altura. O imaginário dos habitantes da região tomou o fato como sendo relacionado aos poderes do local e em junho de 1928, saíram em comitiva para o cimo do serrote. Tiveram a idéia de erguerem no local, um galo em homenagem à tradição do lugar. Como as condições eram precárias para construir o monumento, resolveram levantar um cruzeiro, inaugurado em 25 de outubro de 1928. Desde então tornou-se local de peregrinação, acolhendo romeiros tanto da Paraíba, como do Rio Grande do Norte. Nossa Senhora das Vitórias passou a ser a protetora do Monte do Galo.

As festas religiosas, tradicionais como em todo o Seridó, têm em Carnaúba dos Dantas grande destaque. A louvação a São José, no dia 19 de março, faz parte do calendário de festas populares, e o espetáculo da Paixão de Cristo é encenado todos os anos no Monte do Galo, com atores da região, culminando com

grande queima de fogos. O povoado "Ermo" festeja São Francisco, no dia 4 de outubro e a festa de Nossa Senhora das Vitórias tem o seu ponto alto no dia 25 de outubro, quando reúne os filhos da terra espalhados por todo o país. Dadi, muito católica, é devota tanto de São José quanto de N.S. das Vitórias e até hoje recebe encomendas para os peregrinos pagarem suas promessas, dos quais cobra preços simbólicos.

O lugar possui uma diversidade de artistas: santeiros, rendeiras, artesãos em pedra, barro, madeira e tecido, embalsamadores de animais, doceiras tradicionais em fazer o chouriço ou a "espécie", — tipo de chouriço sem sangue de porco —, repentistas, músicos, compositores, agricultores, entoadeiras de incelências e benditos. Estes últimos, antigo costume dos seridoenses de cantar para os mortos, herdado dos portugueses. A história do município revela também sua riqueza musical dessas terras, como denota a poesia:

A música em Carnaúba dos Dantas
 Foi José Venâncio quem iniciou
 Aí vem Tonheca Dantas
 E chega com um grande tema
 Escreve uma linda valsa
 Dá o nome de Royal Cinema

Chega a família Lúcio
 Deu dois grandes compositores
 O saudoso Pedro Lúcio
 Felinto Lúcio foi quem continuou[...] ⁷¹

As pessoas da terra sempre arranjam o que fazer, reúnem-se criando alternativas de trabalho. Dadi, por sua vez, antes de se tornar artesã, foi carvoeira, agricultora, tecelã de redes, — sendo multiplicadora dessa atividade na pastoral da cidade — trabalhou na tapeçaria, produzia biscoitos e bolos para revender nas feiras

⁷¹ Trecho da música do artista caraubense José Leandro Dantas. (Preá Revista de Cultura, Natal, p, 59, n/09, dez. 2004).

Livres de Carnaúba dos Dantas, Currais Novos, Acarí e Picuí na Paraíba, que ela considera a melhor. Aproveitamos a oportunidade para registrar algumas receitas, herdadas de sua avó. Confeccionou bonecas de pano, foi secretária do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Carnaúba dos Dantas, decorrente do seu segundo casamento, com Joaquim Medeiros, que era presidente da instituição, (quando ela conseguiu se aposentar). Depois tornou-se fazedora de ex-votos, quando precisou atender uma encomenda de um pé, para uma amiga pagar no Monte do Galo. Atualmente é artesã e artista, mostrando o caráter não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória.

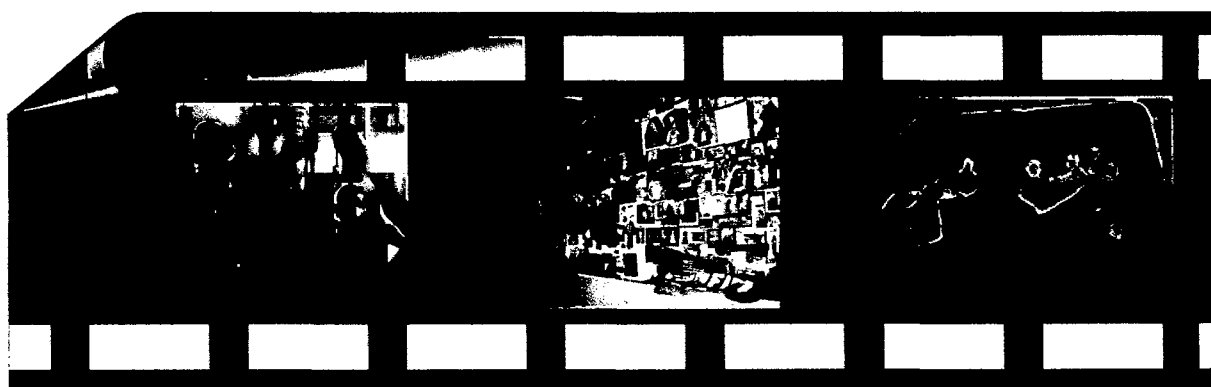


FIGURA 13

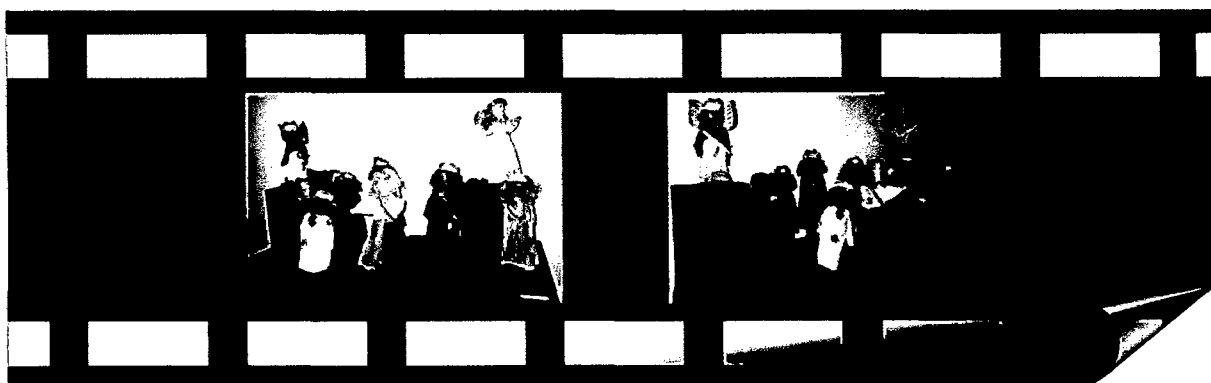


FIGURA 14

Dadi tem consciência do papel que assume na sociedade e se dá conta de que a produção de seus calungas, em suas várias etapas, torna-se um

gesto pessoal e único, que busca afirmar uma historicidade própria. E como possuidora de outros traços constantes, que são a confiança no poder das palavras, o abandono da idéia de vitimação, a recusa do pessimismo, do fatalismo, da tristeza, ela quer ter voz, um rosto.

Após falar da necessidade de transformar as representações tradicionais, classificadas, este sujeito-mulher só vai poder existir quando se modificarem os registros e as formas do real. E essa modificação começa por um questionamento, e aqui lembraríamos a poetisa Clarice Lispector ao perguntar: Quem sou eu? Induz a uma necessidade. E como satisfazer à necessidade? Se procura, é porque falta.

Autodidata, Dadi apresenta, com sua arte, uma diversidade de bonecos e usos de materiais, completando todo o fazer das etapas da confecção, além de elaborar os enredos para apresentações públicas. Esculpe os de luva, que só possuem cabeça e mãos em madeira e o corpo em forma de um camisolão; os de fio e de vara que, habilmente manuseados, executam qualquer movimento. No seu traço é possível identificar o perfil de pessoas de sua família, no que concordamos com o que nos diz Borba Filho: [...] *o boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente querido, do qual podemos construir um mundo [...].*⁷²

No teatro popular de fantoches ou bonecos, cada personagem é esculpido dentro de uma concepção simbólica de sua função no enredo. O capitão João Redondo é o boneco de maior tamanho, enquanto o Benedito é o de menor estatura. Os bonecos são rústicos, talhados em blocos de madeira, como o mulungu, madeira tirada de uma árvore leguminosa-papilionácea e muito fácil de talhar, e na

⁷² BORBA FILHO, Hemilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*, p. 13.

falta dessa, utiliza-se a imburana. Seu filho João Maria, que é marceneiro, além de músico, a auxilia na perfuração dos membros dos bonecos articulados de grande porte, apropriados para anunciar apresentações públicas desse teatro.



FIGURA 15



FIGURA 16



FIGURA 17

Retomando a sequência de execução de sua estética, Dadi explica: Quando termino de moldar a cabeça e mãos do boneco, dou um acabamento com lixa, aplico duas camadas de cola branca, para preencher as imperfeições da madeira, aguardo o processo de secagem e depois de tudo isso, aplico tinta lavável, para dar o acabamento final, em que escolho geralmente os tons de rosa, creme, preto e branco para pintar meus calungas. Com o mesmo entusiasmo, vai relatando as outras etapas da confecção, no que a interrompemos para perguntar: A senhora conta com a ajuda de mais alguma pessoa da família? Então ela nos fala de sua neta Jussara, que a ajuda nas pinturas. Nesse momento achamos pertinente indagar se a sua neta poderia ser sua multiplicadora. Assim ela nos confidencia: Jussara é uma excelente pintora, mas sua irmã, que é minha chará, Ieda, tem muito jeito para moldar os bonecos, mas trabalha atualmente com bordados sob encomenda, para terminar de fazer o enxoval do casamento, e posteriormente irá morar em outra cidade. Mas deixa uma previsão no ar: Quem sabe, quando ela for mais velha, poderá repetir minha história, não é? E continua a falar das etapas de sua estética, quando aproveita para enaltecer a arte que sua neta executa: pinta os olhos, boca, cabelo, barba e bigode, geralmente em preto de alguns personagens masculinos, e o vermelho e preto para pintar a boca e sobrancelhas dos personagens femininos. Ressaltando que sabe fazer essas pinturas, mas quando tem muitas encomendas, a ajuda de sua neta é de grande valia.

Na indumentária, utiliza cores fortes, de colorido contrastante, ou mesmo em cores únicas, em tecidos leves, de boa qualidade, usa muito brilho nos aviamentos, principalmente nas roupas femininas. Emprega bicos coloridos nos babados, como ela mesma diz: "gosto dos meus bonecos bem lordes", produzindo um bom efeito visual. Usa cabeleiras em tons coloridos, como amarelo-limão, lilás,

ruivo, vários tons de verde, – sua cor preferida– sempre cacheados e em material sintético, colados à cabeça, o que a diferencia dos demais bonequeiros do Nordeste, principalmente os mamulengueiros de Pernambuco, que se utilizam dos tons padrão, – preto, castanho ou louro – como materiais de origem humana ou pêlos de cavalo. Dadi enfeita ainda os personagens femininos com brincos, broches, pulseiras, anéis, óculos e laços. Nas figuras masculinas, dependendo da função exercida na brincadeira, coloca gravata, chapéu e paletó, causando um grande efeito visual, que se harmoniza com o acompanhamento musical do espetáculo.

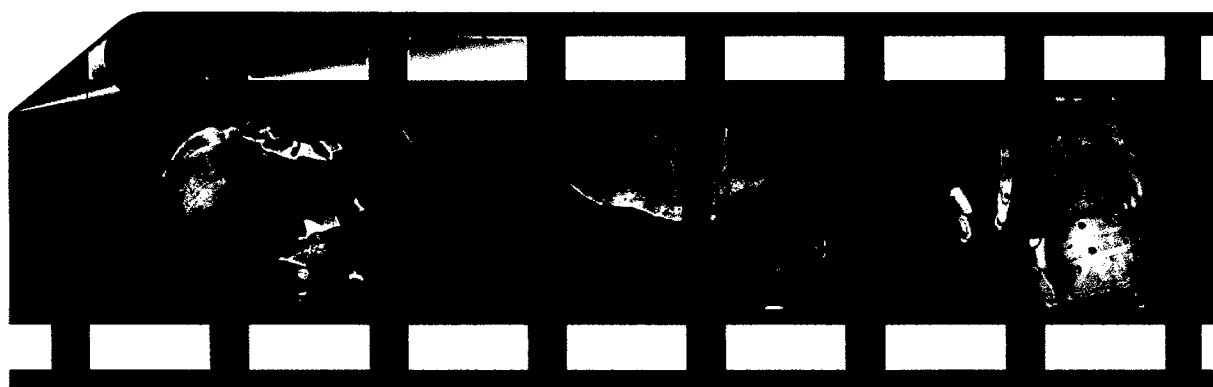


FIGURA 18

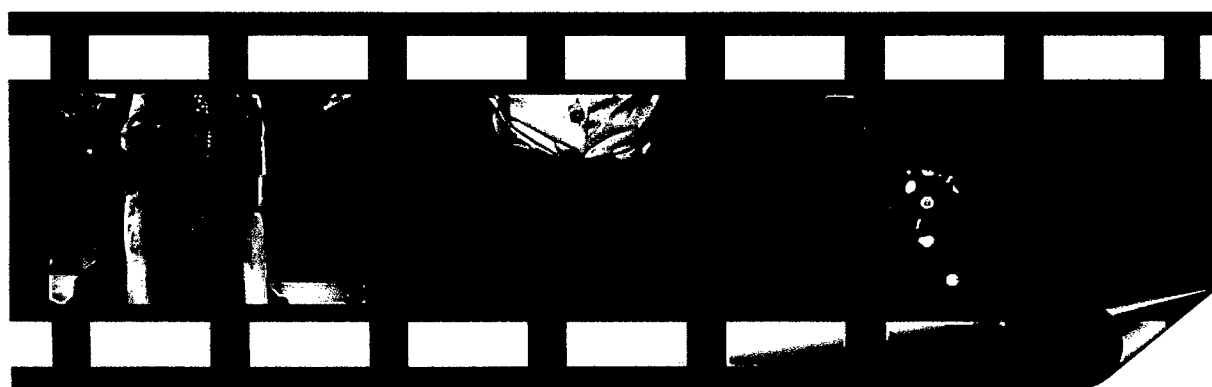


FIGURA 19



Em suas apresentações, usa uma empanada de tecido colorido, amarrada com uma corda, sustentada por paus fincados no chão ou por pedestais improvisados, onde desfilam seus bonecos, em vários tamanhos e formatos, forçando a imaginação de cada espectador para criar o cenário à sua maneira. Desenvolvido de improviso, o enredo apesar de ter alguns episódios sequenciados, seguindo um roteiro tradicional em que culmina com a vitória do herói sobre o vilão, causa muita expectativa na platéia, com quem interage. No desenrolar da brincadeira, ela introduz piadas, histórias de trancoso, diálogos amorosos, fuxicos, linguagem da televisão, reproduzindo a maneira de falar das pessoas em nossos dias, e permanecendo autenticamente popular. Reconstrói ainda o texto masculino desabusado, incluindo mais humor a cada apresentação.

No seu elenco variado de personagens, inclui-se o capitão João Redondo, representante da camada social superior, dominante, apresenta-se como o arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, que usualmente recebem a patente de "coronel". Ele é o "dono da brincadeira", aquele que inicia e termina o espetáculo. Esse personagem faz a desproporção com o preto Baltazar, mirrado, voz fina, fraco na aparência, mas valente, sabido, astuto, cheio de malícia, fruto inconsciente da inconformação do povo nordestino. Ele descende de uma linha de fantoches populares desde a Idade Média em toda a Europa, fazendo a crítica de costumes, revoltando-se contra injustiças, simbolizando a revolta das classes oprimidas, originado dos Karagós, dos bonecos mais antigo do mundo, principalmente os populares, partindo dele a obcenidade, sabedoria, devoção, pouca-vergonha ou sacrifício, próprios dos nossos Beneditos e Tiridás.

Os demais personagens ora cantam, ora fazem rir. Representam tipos marcantes de uma cidade do interior: delegado, cabo, soldado, sanfoneiro, vaqueiro,

fofoqueira, secretária, todos compondo o mundo mágico e servindo como crítica aos costumes de uma época.

O espaço cênico é modificado a cada instante. De um baile onde estão dançando, com um corte brusco a ação passa para um campo, no qual o Nego Baltazar luta com uma cobra, constituindo-se num espetáculo que busca, a todo custo, o riso da platéia. O bonequeiro empresta voz e personalidade diferentes a cada personagem. Sempre cheia de expressões maliciosas, a linguagem utilizada faz com que as pessoas dispensem qualquer informação a respeito de situações, pois já fazem parte de seu cotidiano. Ao fazer falarem o boneco, dá-lhes expressividade. A voz mostra-se extremamente imprescindível nesse processo, pois ela prolonga o objeto em questão, dando-lhe outro tamanho, fazendo chegar a mensagem ao espectador, como enfatiza Franco Jasiello:

A Linguagem utilizada no teatro tradicional de [bonecos] segue padrões praticamente pré-estabelecidos. Em geral os personagens recorrem a palavras arcaicas e pedantes, colocadas em frases pronunciadas de maneira altissonante e empolada, segundo um esquema considerado clássico. A comicidade de alguns personagens é construída exatamente pela utilização intencional da forma errada do léxico e da gramática.⁷³

A mobilidade que o mestre bonequeiro empresta ao boneco comunica-lhe vitalidade e transporta toda a platéia ao clima do espetáculo, ajustando os movimentos, dentro de um ritmo próprio. E Dadi, como artista e artesã que é, sabe que a arte é o seu corpo, veículo com que consegue transmitir palavras, risadas, choros e gestos. Transformando um boneco comum, num tipo, dando a este tipo certos gestos, maneiras próprias e uma voz característica transformando-o

⁷³ JASIELLO, Franco. *Mamulengo, o teatro mais antigo do mundo*. Natal: A S. Editores, 2003. p. 92-93.

num ser vivo. Como a ação é sempre desenvolvida num baile, realizado ora num salão, ora num terreiro, os ritmos tocados são o forró, xaxado, baião, entre outros.

Por achar muito complicado e dispendioso incluir uma banda no espetáculo, composta de sanfoneiro e percussionistas, ter que dividir o valor simbólico que recebe por apresentação, em torno de R\$50,00(cinquenta reais), Dadi utiliza aparelho de som e CD, executando a música adequada a cada cena, funcionando como trilha sonora, um elemento da ação.

Suas apresentações acontecem quase sempre em Carnaúba dos Dantas, onde participa com seus bonecos como veículo pedagógico de campanhas educativas, para atingir a massa através do lúdico. Apresenta-se também no período que antecede às festas religiosas da cidade, ou quando recebe convites para apresentar sua brincadeira na casa de amigos, como quando Sr. Raminho, na sua residência, nos recebeu(outubro de 2004) para fazermos o primeiro registro videográfico de uma apresentação de Dadi, (em frente a sua casa, reunindo muitos amigos e moradores da cidade) E, no final, pudemos fazer entrevistas com 10 espectadores, de diferentes idades, para averiguar o motivo que as levaram a assistir a apresentação. Para chamar seu público, utiliza o serviço de auto-falantes da prefeitura, ou ainda, propaganda boca-a-boca através dos amigos, mobilizando sempre um grande número de assistentes.

Durante o início de nossa pesquisa, em 2002, não registramos nenhum de seus parentes, filhos ou netos, interessados em dar continuidade a sua arte ao seu saber-fazer. Mas em outubro/2004, quando retornamos a Carnaúba dos Dantas para o registro fotográfico, o motorista do veículo da UFRN que nos levava, hoje também bonequeiro, o "Raul do Mamulengo", fez uma provocação a Dadi: Será possível que com tantos netos (17), não vai sair nenhum bonequeiro? Em

maio/2005, quando retornamos para gravar o documentário sobre sua vida e arte, Dadi nos apresentou a criação de dois bonecos, feitos por dois de seus netos, Wedson e Werle, filhos de Ricardo da Silva. Talvez tenhamos com eles apenas a reafirmação da tradição de genealogia masculina, continuando Dadi simplesmente singular, nesse universo do teatro de bonecos no Rio Grande do Norte.



FIGURA 20

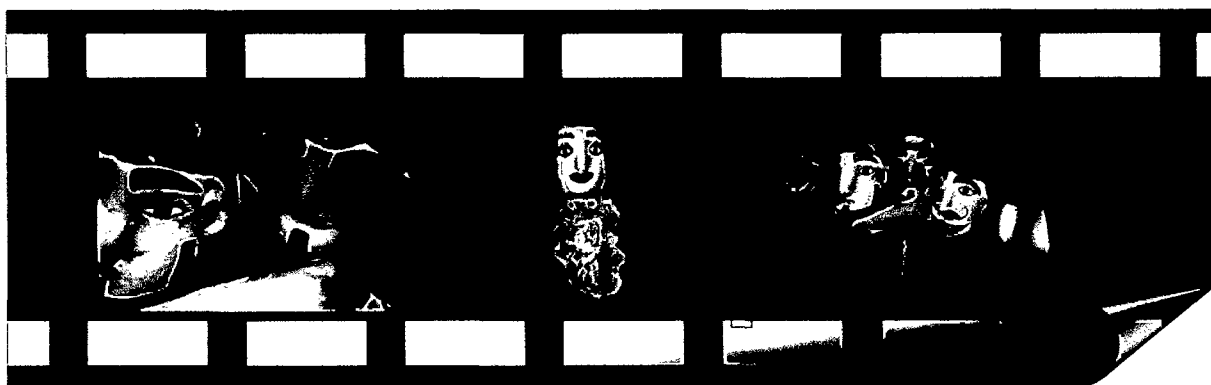
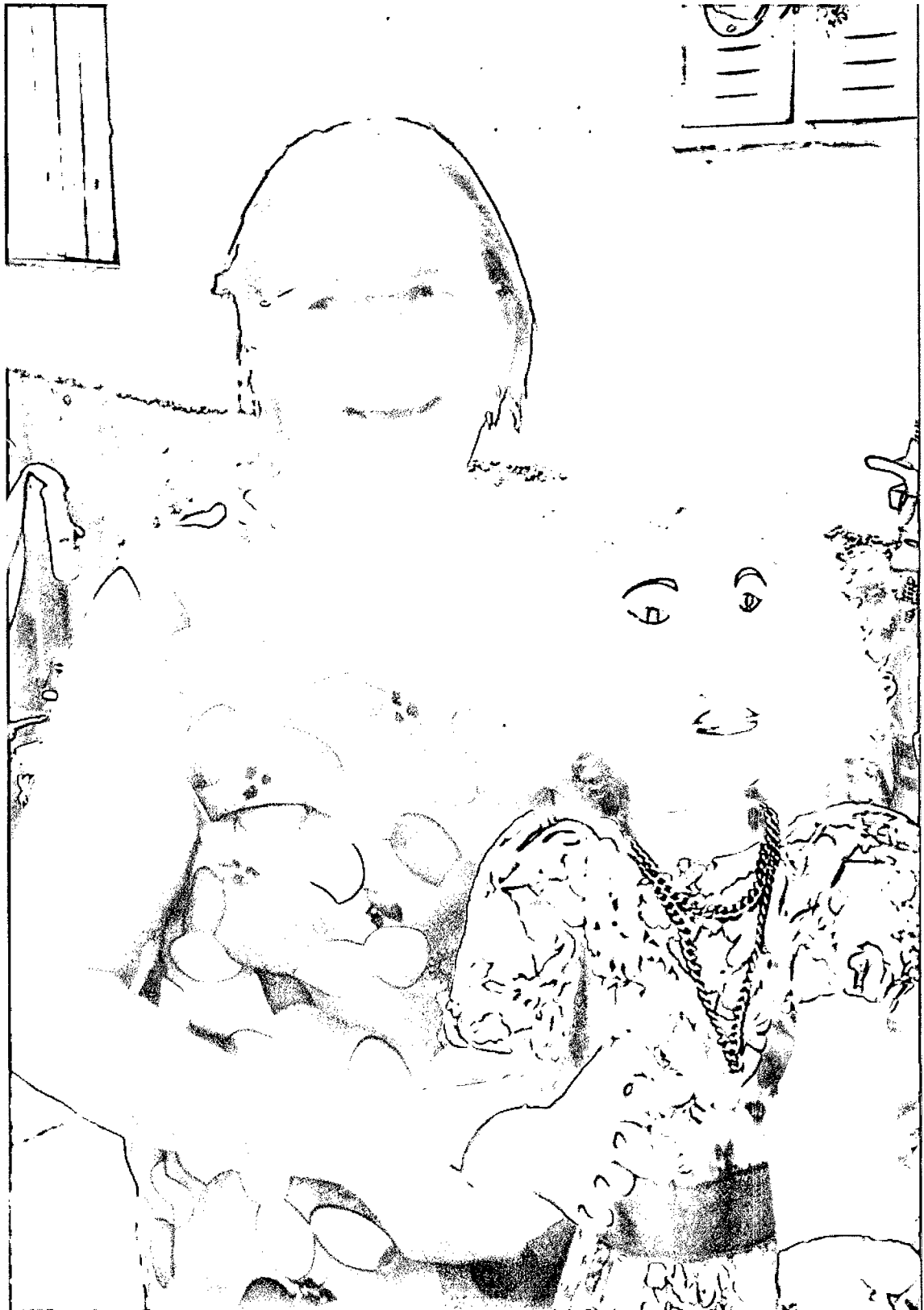


FIGURA 21



CAPITULO 4

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS - DESCERRANDO A CORTINA - ÚLTIMO ATO

O teatro de marionetes aparece tanto na forma religiosa, quanto na profana. Na idade média, as marionetes se desenvolvem com as mesmas formas, intenções e repercussões dos dias de hoje.

O ponto de partida é o concílio Quincex dos fins do século VII, o qual está expresso no cânone 92, dever-se-á representar Jesus Cristo, não mais sob a figura do cordeiro, mas sob o aspecto humano onde a Igreja toma posição contra as representações simbólicas. Canalizava-se, assim, a força popular. As imagens de Cristo, da Virgem e dos santos passaram a mover-se por meio de fios e vários outros mecanismos. Tudo isso perdurou até o Concílio de Trento(1545) que, reconhecendo o caráter fetichista do movimento, proibiu esse tipo de convencimento que se estava voltando contra o próprio espírito da Igreja, principalmente pelas práticas ocultas da magia. Mas antes do Concílio de Trento, segundo o autor Jacques Chesnais⁷⁴, estávamos em pleno reinado dos autômatos, estátuas animadas, aparições e relógios que davam horas, exibiam santos, martírios, anjos, cenas bíblicas, referindo-se ao relógio monumental da catedral de Lund, na Suécia. Na Espanha o mesmo fenômeno, com Cristos, Virgens e santos animados; e na Polônia representavam-se, pelo Natal, os acontecimentos do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas as produções fugiram das mãos da Igreja, por causa da elasticidade dos assuntos, da liberdade de tratamento e costumes. Viu-se então a Igreja obrigada a condenar a representação das peças, punindo a ausência do espírito religioso e o escândalo. Os primeiros a se libertarem da influência religiosa,

⁷⁴ CHESNAIS, Jacques. Histoire générale des marionnetes, Bordas, Paris, 1947. in : BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. p, 23.

na Renascença, foram os italianos e deles surgiu, no mundo das marionetes, uma figura conhecida até os dias de hoje: Pulcinella. Isso é mais ou menos o que nos conta a tradição.

A palavra tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo dito é repassado para as gerações seguintes. Como afirma Alfredo Bosi, “de certa maneira, estamos, pois, instalados numa tradição, como que inseridos nela, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-nos de suas peias. Assim, através do elemento dito ou escrito, algo é entregue, passa de geração em geração, e isso constitui a tradição, e nos constitui”⁷⁵.

Ao lado da Modernidade, caminha a tradição. Como a memória é o centro vivo da tradição, pressuposto da cultura no sentido de trabalho, acumulado e refeito através da história, passado e presente; memória e imaginário, faz do mamulengo aqui compreendido como uma arte e cultura da tradição, uma estética do arcaico e portador de uma força poética, faz comunicar bonecos/ator/platéia, estimula a imaginação do povo, através das cores, movimentos, sons. Os bonecos por sua vez, são tratados como personas, espécie de criaturas vivas pelos escultores.

No Rio Grande do Norte, o João Redondo aponta esta tradição como historicamente masculina. E Dadi transgride essa genealogia, além de outras, vai extrapolando com sua inventividade os bonecos de luva, de fios, de vara, bonecos de grande porte, bonecas de pano, além de revelar uma veia poética.

⁷⁵ BOSI, Alfredo. Tradição = contradição, p. 4.

Procuram investigar as raízes de sua transgressão: Que motivos teriam favorecido esses fatos? Dadi pode ser revelada uma artista singular? Encontramos respostas nas lembranças tão bem guardadas em sua memória e no seu presente, projetos da infância matando a curiosidade da meninice em saber o que estava atrás da cortina, apresentando a brincadeira em público, (seu maior desejo, como ela via sendo feito quando criança). Essas memórias foram revolidas por Dadi e por nós, quando em estágio no Museu Câmara Cascudo, no contexto do projeto "Santeiros e devoções do RN", tentávamos redesenhar este mapa. Era esta a primeira referência de Dadi: Confirmaríamos com ela a tradição de santeiros, cuja iniciação artística passa pela feitura dos ex-votos? Nessa procura, nós a descobrimos, encenando outro caminho o do lúdico -, transformando-a em um documento vivo, fonte dessa monografia.

Para confirmarmos essa singularidade, nos apoiamos nas fontes primárias de autores e pesquisadores que trabalham nessa temática, entrevistas, várias estratégias de divulgação, relatadas no decorrer do trabalho. Como resultado desses registros, concluímos um portfólio e mais dois outros produtos, como um videoclip que apresentaremos na Semana de Humanidades no período de 04 a 08 de julho de 2005 e um documentário sobre sua vida e obra, aguardando aprovação junto às leis de incentivo à cultura, para publicação de um livro-catálogo sobre essa artesã singular.

Vimos, no decorrer da pesquisa, o desenvolvimento do teatro de bonecos , desde as origens conhecidas do homem, o que foi necessário para compreendermos, a forma e o espírito do nosso mamulengo. Coletamos as informações, através de entrevistas, depoimentos e participações em apresentações públicas, oficinas, trocas de materiais relevantes à pesquisa, livros que não são

mais editados, fotografias. Mas, ao final, acreditamos que nossas observações, aqui descritas, possam contribuir para uma melhor compreensão deste fenômeno cultural e sirvam de documentação histórica da prática atual desta arte no Rio Grande do Norte.

Reconhecendo que toda produção acadêmica tem limites, ressaltamos que faz-se necessário complementar, futuramente, este trabalho, através da análise comparativa com outros documentos, um mapeamento mais detalhado, mostrando a trajetória do universo de bonecos e bonequeiros do Rio Grande do Norte. É preciso olhar e ver o João Redondo, esse imemorial espetáculo de teatro, a universalidade de sua arte, na humilde geometria de uma empanada de chita, celebrando diversidade, para encontrar a verdadeira voz nordestina.

ANEXOS

ANEXO 1 - Mapeamento e atualização da genealogia desse universo lúdico:

Antônio Davi de Queiroz/ Antônio Rato - Passa e Fica

Antônio Gordo – Vera Cruz

Antônio Vieira da Silva - Parnamirim

Chico Rosa - São Pedro

Chico Ferro - Breginho

Chico Daniel - Natal

Domingos Benjamin da Costa - Santo Antônio do Salto da Onça

Feliciano- João Câmara

Francisco Ferreira Sobrinho/ Francisquinho - Passa-e-Fica

Ivo Bezerra de Oliveira - Natal

Joaquim Cardoso - Rui Barbosa

José Bernardino- Monte das Gameleiras

José Celestino- BaixaVerde/João Câmara

João de Noca- Baixa Verde- João Câmara

João Constantino Dantas - Pedro Velho

João Viana - São José de Campestre

Joaquim Manoel da Silva / Joaquim Lino - Várzea

José Targino Filho - Lagoa Salgada

Luís Martins da Silva/ Luís de Macaco - Serra de São Bento

Manoel Fernandes - Monte Alegre

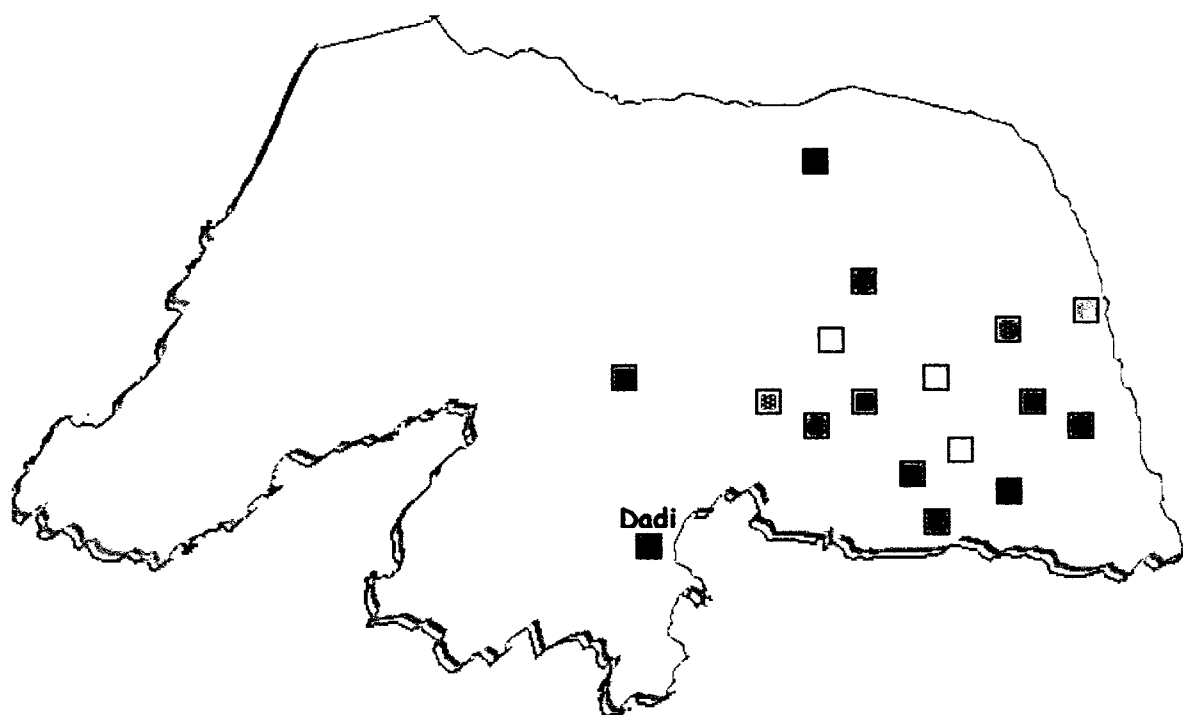
Manuel Luis dos Santos - Boa Saúde

Maria Ieda de Medeiros - Carnaúba dos Dantas

Os irmãos Relâmpo - José, Miguel e Antônio.

Sebastião Severino Dantas - Currais Novos

Ulisses Tindô - João Câmara



Legenda:

■ Antônio Davi de Queiroz
Francisco Ferreira Sobrinho

■ Antônio Gordo

■ Antônio Vieira da Silva

□ Chico Rosa

□ Chico Daniel, Francisco de Assis Gomes,
Ivo Bezerra de Oliveira

■ Domingos Benjamim da Costa

■ Feliciano, José Celestino, João de Noca
Ulisses Tindô

□ Joaquim Cardoso

□ José Bernardino

■ João Constantino Dantas

■ João Viana

■ Joaquim Lino

■ José Targino Filho

■ Manoel Fernandes, Irmãos Relâmpago – José,
Miguel e Antônio

■ Manoel Luis dos Santos

■ Sebastião Severino Dantas

■ Maria Ieda da Silva Medeiros

ANEXO 2**POEMA DE JOÃO
REDONDO**[...] Camaúba
dos Dantas, 21 de outubro

[...]
Quando eu tinha doze anos
Eu assisti um João Redondo
Fiquei muito apaixonada
Por aquela brincadeira
Com os bonecos falando
Eu olhava a noite inteira

[...]
Então eu fiquei pensando
De brincar um João
Redondo
E falei a minha mãe
Com um desejo profundo
Mas ela me respondeu
Com uma raiva profunda

Ela respondeu assim
Menina deixe de asneira
Você só está falando
Agora muita besteira
Em boneco e brincadeira

Eu conheci a brincadeira
Nunca peguei em um
boneco
Não sabia como era
Que se brincava com ele
Tinha um buraco no
pescoço
Pra poder brincar com ele
Com cinquenta anos de
idade
Realizei o meu sonho
Brinquei bonecos na praça
Junto a população
Um apoio que tive
De Zeca Pantaleão
O prefeito da cidade
Naquela ocasião

Eu tive um grande apoio
Do pessoal de Recife
Que trabalhava aqui
Com serviço arqueológico
Depois eu fui procurada
Por Graça lá de Natal
Que chegou em minha casa
Uma pessoa legal

Graça ali viu meus bonecos
Gostando do meu trabalho
Que eu fiz com muito amor
Graça você é um anjo
A mando de Nosso Senhor

**POEMA DOS BONECOS**

[...}
Agora eu vou contar
Sobre a personalidade
De uns bonecos que eu
tenho
Digo sem ser novidade
Porque eu brinco teatro
Lá no campo ou na cidade

Tem Capitão João Redondo
Que é chefe da família
Manda em todo pessoal
A ninguém ele dá trela
Com ele ninguém brinca
Em todo canto ele brilha

Pois ele tem um vaqueiro
Que se chama Baltazar
É negro forte e valente
Só bota pra arrebentar

O cabra que não é forte
Não vai com ele lutar
Era forte e musculoso
Tinha força igual a Sansão

Domesticava pantera
Pegava lobo de mão
Matava cobra de murro
Botava cela em leão

O velho tem uma filha
Que se chama Minervina
É dotada de beleza
Como uma flor purpurina
A beleza dela é
Como a estrela matutina

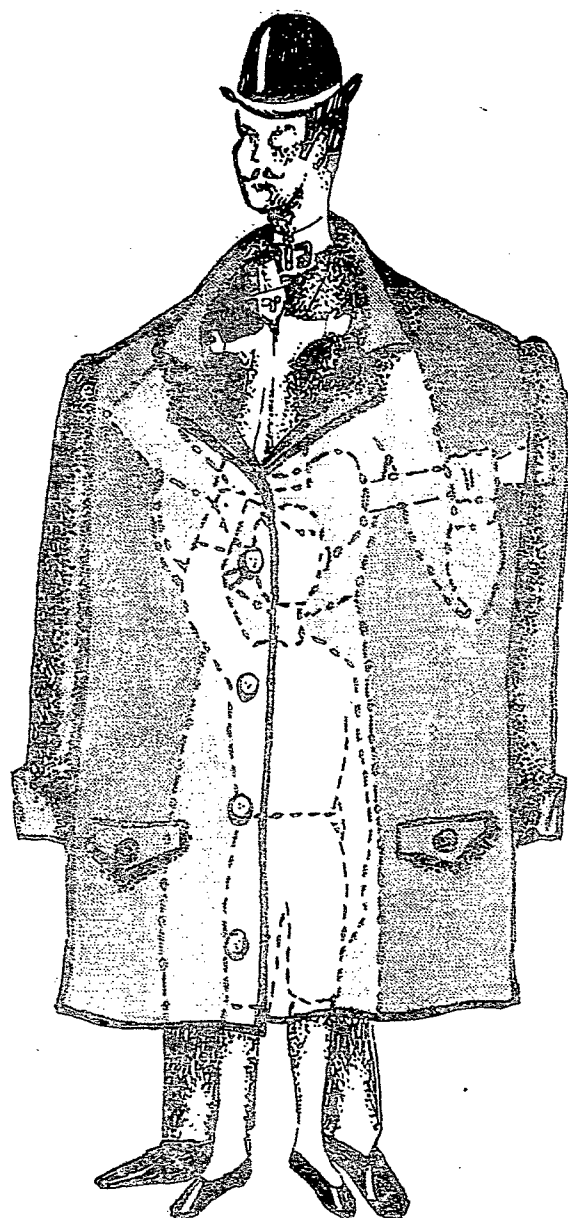
O capitão tem cuidado
Com a filha Minervina
Tem medo dela casar
Com gente que não
combina
Pois não quer que sua filha
Traga uma triste sina

Camaúba dos Dantas,
sem data, só com sua
rubrica..

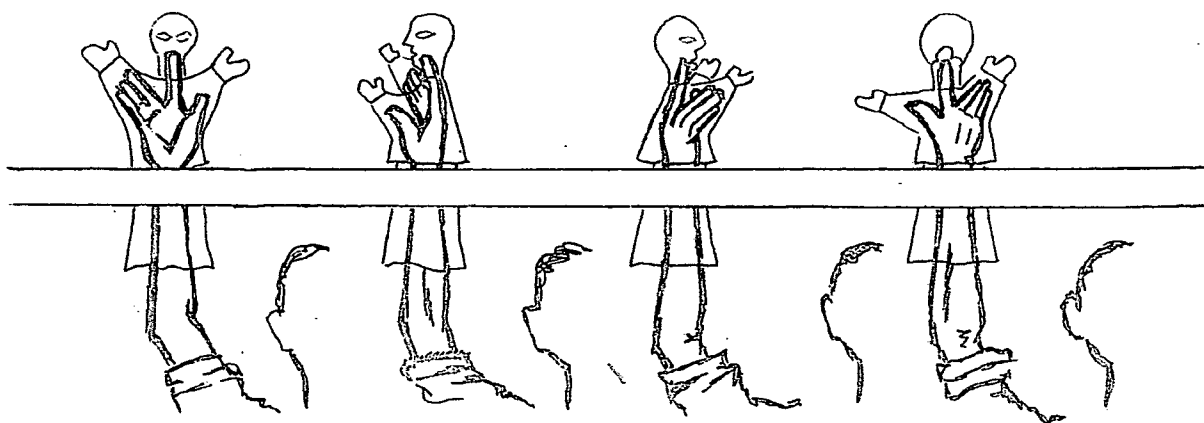
ANEXO 3



Barraca de palha de Manuel Amendoim, armada no meio de uma rua de Goiana (Foto Janice Lobo).



Como funcionavam os títeres de capote com o homem-palco.



As figuras indicam a posição dos dedos num boneco de mamulengo.



BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste**. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 1999.

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina**: etnografia e estudo de personagens. Dissertação (Mestrado em Teatro) - CCLA-UNIRIO, Rio de Janeiro 2001.

ALMEIDA, Angela et al. **Chico Daniel: a arte de brincar com bonecos**. Natal: NAC, 2002.

AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes. (Org) **Usos e abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: USP, 1993.

AMORIM, Mirtes Mirian. ARAÚJO, Neyara (Org). **Imaginário, cultura e mundo do trabalho**: Perspectivas contemporâneas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

ARAÚJO, Iramar Soares. **Contribuição para a história do João Redondo**. (Monografia/graduaçãoem História) 1981-UFRN, Natal.

BARROS, José D'Assunção. **O Projeto de Pesquisa em História**. Rio de Janeiro: CELA, 2002.

BARROSO, Oswald. **A performance no teatro popular tradicional**. In: TEIXEIRA, João Gabriel; GUSMÃO, Rita (Org.) Brasília: Ed.UNB, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- BORNHEIM, Gerd. (Org). **Tradição = contradição.** (org). Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. **O trabalho das mãos.** São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Petrópolis/RJ: editora Vozes Ltda, 1970.
- BURKE, Peter. **A escrita da História.** São Paulo: UNESP, 1992.
- BURKE, Peter. **Variedades da História cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A Queiroz, 1986.
- CANELLA, Ricardo Elias Ieker Canella. **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel.** Dissertação 2004 (Mestrado em Ciências Sociais) – CCHLA – DCS – UFRN, Natal.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CASCUDO, LUÍZ DA CÂMARA. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1962.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura do plural.** Campinas: Papius, 1995.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

- CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da História cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1966.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Universitária/UNE, 1980.
- GOFF LE, Jacques e Nora, Pierre. **História: novos problemas**, Rio de Janeiro: ed. Francisco Alves, 1976.
- LE GOFF, Jacques. **A História nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____ **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [sd].
- GOMES, José Bezerra. **Teatro de João Redondo**. Natal: Fundação José Augusto, 1978.
- GONÇALVES, Fernando Augusto. **Mamulengo, um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.
- GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do folclore potiguar**. Natal: Grafpar, 1999.
- HUNT, Lynn. **A nova História cultural**. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.
- JASIELLO, Franco. **Mamulengo, o teatro mais antigo do mundo**. Natal: A S. Editores, 2003.
- JOUTARD, Philippe. **Desafios à História oral do século XXI**. In: ALBERTI, Verena et al. (Org) **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- JUCA, Gisafran Nazareno Mota. **A oralidade dos velhos na polifonia urbana**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2003.
- LÉVY. Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: 34 Literatura, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Minhas palavras**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec: UNE-SP, 1998.
- MAMULENGO. **Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**. Belo Horizonte: FUNARTE/DAC, 1979.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História oral**. São Paulo: Loyola, 2002.
- NETO, Maria Inacia D'avila. **O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil**. Rio de Janeiro. Achiamé, 1980.
- SILVA NETO, Serafim. **Língua, cultura e civilização**. São Paulo: Acadêmica, 1960.
- Pavis, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERROT, Michelle. **História da vida privada 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O mundo mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional do Teatro, 1971.
- PINTO, Guilherme Cunha. Romeiro, Gabriel. **São José de Anchieta**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Mito e realidade. A mulher na sociedade de classes** Petrópolis, RJ; ed. Vozes, 1979.
- BRASIL, Erico Vital (Org) **Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade** biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- TEIXEIRA, Coelho. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- THOMSON, Alistar. **Recompondo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias**. **Revista Projeto Histórico**. Dossiê Ética e História Oral. São Paulo, 1997.
- VALADARES. Clarival do Prado. **Riscadores de milagres**. Rio de Janeiro: Vida Doméstica 1967.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: EDUNB, 1982.
- WHITE, Hayden. **A interpretação na História**. São Paulo: Edusp, 1995.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: Edusp, 1994.