

Processo criativo pedagógico em diálogo com a tradição do mamulengo: uma experiência

Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Pernambuco)



Figuras 1 e 2 - Espetáculo *O marido domado, o seguro e outras lorotas*, 2019. Direção: Izabel Concessa. Foto: Pedro Portugal.



Figuras 3 e 4 - Espetáculo *O marido domado, o seguro e outras lorotas*, 2019. Direção: Izabel Concessa. Foto: Pedro Portugal.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019505>

Resumo: O artigo apresenta uma experiência pedagógica de criação cênica a partir do mamulengo, forma de teatro de bonecos tradicional do Nordeste brasileiro. Tem como objetivo refletir sobre processos de criação a partir do material da tradição no contexto da formação do professor de teatro.

Palavras-chave: Teatro de bonecos. Cultura popular do Nordeste. Processos criativos. Mamulengo.

Abstract: The paper presents a pedagogical experience of scenic creation based on *mamulengo*, a form of traditional puppet theater in northeastern Brazil. It aims to reflect on processes of creation from the material of tradition in the context of theater teacher education.

Keywords: Puppet theater. Northeast popular culture. Creative processes. Mamulengo.

Tratarei de uma experiência de sala de aula que se desenvolveu no primeiro semestre de 2019, no componente curricular Teatro de Formas Animadas, com 120 horas/aula, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – um curso que forma professores de teatro que atuarão, sobretudo, no ensino fundamental e médio.

Mesmo antes de iniciar-se o semestre, os alunos me procuraram, indagando que projeto de trabalho seria desenvolvido naquele período letivo, na referida disciplina. Eles me diziam que havia uma grande expectativa em relação à disciplina e uma certa ansiedade em torno do que seria o trabalho proposto para a turma deles.

Eu tinha minhas dúvidas de que esses alunos iriam manter o entusiasmo quando se deparassem com a proposta que eu iria lhes apresentar para este ano: a construção de um exercício cênico baseado na tradição do mamulengo.

Meu receio tinha fundamento porque a turma do ano anterior, igualmente sob minha regência, havia desenvolvido um projeto muito diferente, que despertou imediatamente o interesse e a sim-

patia do público interno e externo à Universidade. Esse trabalho, que intitulamos *Mini Festival de Mini Criaturas Animadas*, porque consiste em pequenas apresentações, de curta duração, fazendo uso de figuras em tamanho reduzido, envolvendo formas muito atuais como o teatro lambe-lambe, o teatro de figuras corporais, o teatro de objetos e igualmente formas antigas como o teatro de brinquedo, que vem do século XIX, mas com uma abordagem atual, foi selecionado no edital *A Ponte – cena do teatro universitário*, lançado pelo Itaú Cultural no ano 2018, que tinha como intuito dar a conhecer ao público em geral o fazer artístico que resulta do processo de formação nas universidades e escolas de teatro. Durante a mostra, o público deveria escolher um trabalho que voltaria à cidade de São Paulo, onde ocorreu o evento, para fazer uma curta temporada.

O espetáculo escolhido foi o *Mini Festival de Mini Criaturas Animadas*. Em parte, essa preferência pode ser atribuída ao interesse, cada vez maior, do público brasileiro pelas formas contemporâneas de teatro de animação, público cada vez mais atraído por esse teatro, pelas suas novidades e pelas possibilidades que ele oferece.

Os alunos, evidentemente, também são tocados por esse interesse e curiosidade pelas formas mais contemporâneas e pelas inúmeras possibilidades que têm sido abertas nas últimas décadas em torno da encenação no teatro de animação.

Entretanto, mesmo diante da enorme aceitação que o público demonstrou pelo exercício realizado pela turma anterior, a nova turma acolheu bem, inclusive com algum entusiasmo, a proposta de retomarmos a tradição do mamulengo, forma de teatro de bonecos popular tradicional do Nordeste brasileiro.

O entusiasmo da turma pelas formas tradicionais pode ser compreendido a partir de algumas particularidades do contexto dos alunos e do curso. Primeiramente, porque Pernambuco é a terra do mamulengo: isso quer dizer que, episodicamente, por toda parte, no Recife, na Zona da Mata, principalmente, onde se concentra o maior número de mamulengueiros, podem ser encontradas essas representações, mesmo considerando o significativo decréscimo no

número de brincantes apontado pelo levantamento realizado durante o processo de inventário para registro do mamulengo como bem cultural (ARRAIS, 2018; IPHAN, 2014). Portanto, é fácil para um pernambucano, ainda nos dias de hoje, ter assistido a alguma apresentação do mamulengo, ou, pelo menos, experimentar alguma familiaridade com a palavra “mamulengo”, sabendo que se trata de uma manifestação da cultura tradicional do estado.

Não devemos esquecer as políticas culturais da década de 1990, que procuraram valorizar as chamadas “expressões tradicionais de Pernambuco”, dentre as quais estavam o mamulengo, e o poder de difusão das iniciativas recentes com o apoio do estado, como exposições e feiras de artesanato com vendas de bonecos.¹ O fato, ainda, de entre os anos 50 e 60, ter se iniciado um interesse intenso de intelectuais prestigiosos pelo mamulengo, estudando-o ou recriando-o, resultou em contribuições inestimáveis ao conhecimento dessa forma de arte. Aqui não posso deixar de lembrar os nomes de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna, ambos empenhados em criar, desde a década de 40, quando juntos atuavam no Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP, o que Borba Filho chamaria de “Teatro do Nordeste” (CARVALHEIRA, 1986). Na apresentação do seu estudo pioneiro sobre o mamulengo em Pernambuco no início da década de 60, que contou com a colaboração de Ariano Suassuna na pesquisa de campo, Borba Filho (1987, p.7) se refere ao mamulengo como “uma das mais autênticas manifestações artísticas do homem desta região”.

Devemos acrescentar, ainda, como elemento de promoção do mamulengo, as políticas públicas federais, especificamente a partir do trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional–IPHAN. O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste recebeu o

¹ A maior dessas feiras e exposições, ocorrendo anualmente, que inclui exposições, vendas e apresentações de mamulengo, é a FENEARTE. Cf. sobre a última edição da FENEARTE (2019), cf. <https://robertajungmann.com.br/2019/06/26/casa-de-meghan-e-harry-usou-r-116-mi-de-dinheiro-publico/> Acesso em 30 out. 2019.

título de *Patrimônio Cultural do Brasil* inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, em 2015 (IPHAN, 2017).

Essas particularidades ajudaram a manter o mamulengo na memória dos pernambucanos, mas há também uma razão específica, institucional, que contribui para a manutenção do interesse da nova geração de professores-artistas por esse teatro tradicional nos tempos contemporâneos: no curso de Teatro da UFPE, é ofertado o componente curricular *História do Teatro de Bonecos*, que precede, na estrutura curricular, o componente a que me referi, aquela em que terá lugar o exercício prático, cuja ementa valoriza o estudo da tradição.²

A proposta a ser desenvolvida com os alunos parte de textos de Ariano Suassuna, dramaturgo, romancista, professor e estudioso da cultura popular do Nordeste brasileiro, o qual idealizou e impulsionou o *Movimento Armorial* que buscou elaborar uma arte de caráter erudito impregnada por elementos da cultura popular: “o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua ‘nordestinidade’” (SANTOS, 2009, p. 19). Suassuna vai buscar inspiração para sua obra “nos contos e racontos da tradição oral que formam o romanceiro popular nordestino, bem como nos espetáculos populares que mantêm, como esse mesmo romanceiro, uma relação profunda de interpenetração e influência recíproca” (NEWTON JUNIOR, 2018, p. 7).

Entre suas peças encontram-se algumas destinadas à encenação com bonecos, inspiradas na brincadeira³ do mamulengo. Segundo

² Cf. Curso de Teatro, UFPE, Relatório Perfil Curricular, p. 6. https://www.ufpe.br/documents/39231/0/teatro_perfil_1111.pdf/5bbab7dd-6bc1-4efd-9139-f65b6c9de4bd. Acesso em 30 out. 2019.

³ “Brincadeira” é a palavra utilizada pelos mamulengueiros para se referir ao espetáculo, à apresentação. Assim como “brincar” significa atuar.

Vassallo (2000), dentre os espetáculos populares que alimentam a estrutura das peças de Ariano, o mamulengo é a principal fonte.

O mamulengo ou teatro de bonecos está na própria origem da escrita teatral do autor, pois suas primeiras obras são entremezes feitos sob a influência da encenação com marionetes e destinados a ser representados pelo teatro de bonecos do TEP. Durante a fase de aprendizado de Suassuna, havia em Pernambuco famosos mamulengueiros que muito o influenciaram. (VASSALLO, 2000, p.174)

Haveria vários caminhos para o desenvolvimento desse trabalho: um seria elaborar coletivamente um texto, por exemplo, a partir de temas ou personagens presentes no repertório do mamulengo. Seguimos um outro caminho. Resolvemos partir de um texto pronto, deixando claro para os alunos que esse texto, como os demais congêneres, resulta de uma criação, ou, mais exatamente, de uma recriação erudita a partir das fontes populares. Afinal, como afirma o narrador do *Romance da Pedra do Reino*:

– É mesmo! – disse, vendo que Lino tinha razão. Depois daí, nunca mais tive escrúpulos de me apropriar do que os outros tinham escrito, suprimindo, assim, “a falta de imaginação e de autoridade” que Samuel e Clemente vivem passando na minha cara de “Charadista e intelectual de segunda ordem. (SUASSUNA, 2007, p. 109)

Esse texto é formado por duas peças curtas inéditas, publicadas em 2018 em uma reunião das obras dramáticas completas do autor,⁴ e escritas nas décadas de 50 e 60, para serem representados com mamulengos: *O Marido Domado e O Seguro*.

⁴ SUASSUNA, Ariano. Teatro completo de Ariano Suassuna. NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.) Apresentação Bráulio Tavares et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

O grupo realizou leituras, estudou e discutiu o texto, introduzindo nele pequenas modificações no sentido de realizarmos uma atualização do texto, considerando que foi escrito há décadas atrás. Fizemos o estudo das personagens e concebemos os seus perfis físico e psicológico.

Exploramos a prática de manipulação de bonecos de luva e vara, considerando que são essas as técnicas mais utilizadas no mamulengo, dando ênfase a partituras que contemplam ações, gestos e movimentos próprios do repertório do mamulengo. Também foram lidos e discutidos com a turma textos que tratam desse teatro de bonecos popular do Nordeste. Assistimos e discutimos vídeos com espetáculos e depoimentos dados por mestres mamulengueiros.

Considerando que, de modo geral, as apresentações de mamulengo se organizam em duas estruturas, uma a partir de várias cenas curtas que se sucedem sem conexão lógica entre si e outra estrutura que se baseia num enredo único, construímos, em trabalho colaborativo e a partir do universo temático do mamulengo, algumas pequenas cenas que foram encaixadas entre os dois entremezes do autor, assim como no início e no fim do espetáculo, mesclando assim, as duas estruturas utilizadas no mamulengo.

Convidamos o bonequeiro popular Antero Assis⁵, do município de Igarassu, situado na Região Metropolitana do Recife, para ministrar a oficina de confecção de bonecos em madeira mulungu, árvore da Região Semiárida do Nordeste, da qual se constroem os bonecos do mamulengo. Na fase de trabalho no ateliê foi possível perceber, logo de início, a reação dos alunos quando eles, um tanto desconfiados, passaram os olhos pelos pedaços de madeira estendidos sobre as mesas, e talvez se perguntassem como daquele

⁵ Antero Assis de Moura (1978-) começou a confeccionar bonecos para “brincar” com os amigos na rua durante a adolescência, imitando os bonequeiros populares da região cujos espetáculos assistia desde a infância. Bonequeiro e artesão, criou o grupo Q-Riso Teatro de Bonecos e atua no município de Igarassu.

material saíam todos aqueles personagens, vindos, um pouco de Ariano Suassuna, um pouco deles, e um pouco desse repertório de tipos característicos que formam as histórias representadas pelos mamulengueiros de ontem e de hoje. Trabalhando na confecção de seus primeiros bonecos, os alunos experimentam esse princípio tradicional que ordena o trabalho criador dos mamulengueiros, essa autonomia que está no ato de produzir seus próprios bonecos, partindo dos materiais baratos que estão à mão.

Nos ocupamos aqui do relato de um simples exercício de construção cênica com estudantes de teatro. As etapas estabelecidas no percurso do trabalho são aquelas que, em geral, norteiam a criação de um espetáculo. Os procedimentos foram usuais. Ao longo da disciplina mostramos aos alunos quais os traços principais dessa forma de teatro, suas características, suas técnicas, seus elementos artísticos, como construir os bonecos. Mas sabemos que isto não é suficiente. Tentamos explicar aos futuros professores-artistas o lugar e a importância da pesquisa. Em todo processo de encenação, parta ele de um texto previamente escrito ou não, a pesquisa deve ser estar sempre no centro do trabalho. O diretor é um pesquisador e cada ator também.

Adotamos como princípio norteador o fato de que podemos construir espetáculos ou exercícios cênicos a partir do material da tradição, mas essa aproximação do mundo acadêmico com o universo da tradição não pode se reduzir a mera cópia destituída de significados. Desse modo, procuramos aproximar os alunos desse universo, levando-os a perceber a importância de observar o processo de trabalho e de criação do artista, os valores, a mentalidade do artista e as características do meio em que sua arte está inserida. Levá-los a compreender que o seu fazer artístico está enraizado num contexto social, de onde extrai seu sentido. Isso requer o conhecimento de detalhes como a construção dos bonecos, os modos de construir e utilizar a tenda, conhecer as personagens pelos nomes tradicionais, mas também conhecer o mundo sobre o qual ele cria. Esse esforço de procurar compreender o processo de criação do brincante,

evidentemente, tem seus limites, porque ele se desenvolve dentro dos limites restritos de uma disciplina.

Pouco antes de iniciarmos os trabalhos de ateliê, visitei o mestre Miro⁶. Fui buscar a madeira para a confecção dos bonecos, como havíamos combinado. Na sua oficina, os bonecos esculpidos espalhados por todos os cantos, esperando para receberem pintura, acabamento e adereços, aguardando a sua vez para serem recrutados para algum espetáculo ou para a venda a turistas e artistas, formam o cenário do nosso encontro, no município de Carpina, Zona da Mata Norte pernambucana. A certo momento de nossa conversa, mestre Miro se referiu às dificuldades financeiras vividas pelos mamulengueiros, com a queda de demandas por espetáculos que lhes permitam apurar algum dinheiro, e de repente ele encadeou isso com uma história que articula a figura do diabo com as dificuldades, agora não mais do mamulengueiro, mas do músico, no caso um tocador de harmônica. “Eu tenho uma história também”, afirma ele, introduzindo a narrativa. E prossegue dizendo que tanto hoje como ontem há momentos em que o trabalhador autônomo (ou o artista) ganha um pouco mais ou um pouco menos de dinheiro.

Essa situação de oscilação foi vivida pelo sanfoneiro, personagem da sua história narrada. “Nessa época”, afirma o narrador, o sanfoneiro disse para a mãe: “Mãe, andei esse mundo todo e não arranjei nada pra tocar”. E então ele informa à mãe de sua decisão de sair pelo mundo, procurando um lugar onde ganhar algum dinheiro com seu instrumento, mesmo que fosse “lá”... Miro diz “lá” porque não quer pronunciar a palavra “inferno”. Eis que apa-

⁶ Ermírio José da Silva (1964-), conhecido como Miro, conheceu o mamulengo quando criança, assistindo às brincadeiras de Solon, à época um dos mestres mais importantes da cidade de Carpina. Aos poucos foi aprendendo com outros mestres da região e hoje dedica-se exclusivamente ao brinquedo, fazendo apresentações de mamulengo, dançando com sua boneca em tamanho natural, confeccionando e vendendo bonecos, fazendo exposições e envolvendo toda a sua família nessas atividades.

rece um cavalo preto, “com um homem em cima”, e esse homem desconhecido contratou o tocador de harmônica para tocar para seus convidados. Ia contratar também um rabequeiro, mas quando o rabequeiro começou a tocar, o homem o mandou parar. O “bicho” (ele não diz o nome do diabo) não contratou o rabequeiro, porque o rabequeiro toca fazendo o sinal da cruz (Miro faz o gesto com os braços mostrando o desenho da cruz que se forma quando o rabequeiro toca o instrumento).

Na festa, o sanfoneiro senta sobre um baú e vai tocar para os convidados. Todos usavam capa e tinham pés de pato. O sanfoneiro desconfia de algo errado, desconfia que está no antro do mal, e começa a tocar o Pai-Nosso. O homem da capa diz para ele: “Essa porcaria eu não quero, não! Pode ir-se embora”, e manda que ele pegue todo o dinheiro que deseje. O sanfoneiro enche os bolsos de notas e moedas de ouro e prata e volta para casa, rico e feliz, dizendo pra si mesmo: “Agora não trabalho mais”. Como é usual na tradição popular, mais uma vez o diabo foi vencido: “No sertão do Brasil os cantadores vencem sempre ao demônio porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, *Magnificat*, etc” (CASCUDO, 2012, p. 264). De volta, reencontra o amigo rabequeiro, vivendo em extrema penúria, que lhe diz: “Tô tocando por um pacote de fubá!”. O sanfoneiro, amigo generoso, vai passar um dinheiro para o rabequeiro, mete a mão no bolso mas, para a surpresa de todos, o dinheiro vai virando mulambo de pano e as moedas de ouro e prata assumem a forma de cacos de vidro. “Essa história foi verídica” – arremata Miro. Ele a ouviu do pai, que afirmava que isso se passara lá para os lados da Paraíba, onde ele morava.

Esta é uma das histórias contadas por um mamulengueiro. Ele acredita firmemente no que conta, num estranho cruzamento entre o real e o fantástico. Noutra palavra: estamos diante de uma forma de saber, distinta do saber que nossos alunos recebem na academia. Assim, para os alunos que vão encenar uma peça para mamulengos, o trabalho de pesquisa com o mundo dos mamulen-

gueiros assume grande importância porque permite que se situe o saber acadêmico-artístico em face de outros saberes, reconhecendo o valor desses saberes (e aqui estamos diante do compromisso ético do professor). Mas, sob ponto de vista especificamente da formação artística, o contato dos alunos envolvidos na criação de um espetáculo de mamulengo com a narrativa do mestre Miro, e com o seu fazer artístico, propicia aos acadêmicos uma aproximação com a complexidade do mundo do mamulengueiro e estimula o respeito à extraordinária riqueza desse mundo rústico: o conhecimento do ponto de vista das relações sociais do meio em que ele está inserido e de como essas relações aparecem nas peças; as dificuldades materiais que envolvem o trabalho do artista (o artista, como o tocador de harmônica que protagoniza sua narrativa) que tem de deambular, em busca de um lugar onde possa ganhar alguns trocados; a arte versátil do mamulengueiro que, frequentemente manipula os bonecos e faz os diálogos, esculpe e adorna seus bonecos, muitas vezes canta e toca um instrumento (como é o caso de mestre Miro); a desenvoltura e a imaginação sem freios animando os enredos que, não obstante, estão presos à vida do homem simples do meio rural, em geral, e às vezes das pequenas cidades de interior: as dificuldades materiais, a violência, a vida precária, a alegria, a astúcia e a opressão; o recurso àquela metalinguagem tão comum nos espetáculos de mamulengo. Podemos ver isso quando, numa apresentação de mestre Miro no município de Igarassu, num dado momento a personagem do delegado, no meio do diálogo com a outra personagem, numa postura anti-ilusionista, se queixa de mestre Miro porque o cassetete não está bem preso à sua mão e isso dificulta a surra que ele pretende dar no seu antagonista.

Por fim, o caráter singular da imaginação do artista do mamulengo, em que o real imediato se entrelaça com uma história, contada pelo pai, passado “nessa época”, época em que o diabo, vez por outra, fazia suas aparições no mundo dos homens, tentando o indivíduo homem no seu estado de precariedade, até que, no final, o indivíduo aprende a lição segundo a qual não deve confiar

no Mal. A narrativa de mestre Miro permite que os alunos entrem em contato com um mundo de valores que ainda imperam nas histórias vivas que eles espalham, sob suas tendas, pelos públicos, pelo interior do Brasil...

REFERÊNCIAS

- ARRAIS, Izabel Concessa P. A. Teatro de bonecos popular do Nordeste (TBPN): mamulengo. In: **Patrimônio cultural imaterial de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 2018, p.182-205.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1986.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- IPHAN. MINISTÉRIO DA CULTURA. 2014. **Registro do teatro de boneco popular do Nordeste**: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau e João Redondo. Dossiê interpretativo. Brasília: Ministério da Cultura, IPHAN, UnB, ABTB.
- IPHAN. **Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco. Brasília: IPHAN, 2017.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Apresentação geral e critérios da organização. In: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna**. NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.) Apresentação Bráulio Tavares et all. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SANTOS, Idelete Muzart F. dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2. ed. São Paulo: Campinas, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALLO, Lígia. O grande teatro do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.10, p. 147-180, nov. 2000.