

---

## O mamulengo na cultura de massas e na cultura popular brasileira

Larissa Miranda Júlio\*

---

O mamulengo é uma forma de teatro de animação difundido no Brasil principalmente através da cultura de massas, nas escolas, e da cultura popular, no nordeste. Este paralelo foi pensado neste artigo a partir da obra *Entre o passado e o futuro*, de Hannah Arendt e o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

*Mamulengo, cultura popular, cultura de massas*

A cultura pode ser entendida como uma tradição em constante transformação, mas, sem a carga de idealismo de que esta palavra se impregna muitas vezes, pode ser também objeto de alienação ou não de massas, elemento de distinção social (popular x erudito) e econômica (demonstração de status social aliado ao consumo de bens culturais e de demonstrações culturais), etc.

Neste artigo, procurou-se inicialmente pensar a cultura de massas no teatro de animação na escola a partir, principalmente, de uma perspectiva sobre a obra *Entre o passado e o futuro*, de Hannah Arendt e o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin<sup>1</sup>, progredindo para uma análise deste teatro enquanto cultura popular ativa e atual.

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo.<sup>2</sup>

---

\*Larissa Miranda Júlio é Mestranda em Artes/Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa CAPES, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, com o projeto Dramaturgia em movimento: caminhos de um texto poético para a construção do teatro de formas animadas.

O teatro de animação vem sendo difundido no Brasil, há algum tempo, em meios de comunicação de massa, em programas como Vila Sésamo, Topo Gigio, Castelo Rá-Tim-Bum, Muppet Babies, Tv Colosso, Dango Balango, etc. Estes casos não serão considerados como de teatro de animação propriamente dito, mas apenas como difusão da utilização de suas técnicas, por não haver neles uma qualidade essencial e própria do teatro que é a de integração direta com o público, sem o intermediário que é, nestes casos, o aparelho de tv.

Uma outra forma de divulgação desta arte é a sua utilização como instrumento pedagógico nas escolas, principalmente no ensino infantil. Ao mesmo tempo em que esta se torna uma maneira de levar teatro à escola, com peças, em sua maioria, baseadas em contos infantis, há também o objetivo de ensinar, principalmente, higiene e saúde. Aqui o teatro de animação pode ser encarado como um bem de consumo, já que é produzido em série pelos professores, ao mesmo tempo como meio de entreter os alunos e propiciar-lhes ascensão cultural, embora sem uma preocupação real com a qualidade técnica e artística do espetáculo.

De certa forma, este tipo de uso do teatro de formas animadas o ajuda a existir e a permanecer no tempo, mas por outro lado transforma-se antes em um objeto utilitário. É apenas o vetor de uma tentativa didática que procura instituir determinados padrões de comportamento às crianças em detrimento de outros, sem que para isto haja uma real preocupação com a forma da narrativa e a estética teatral, mas antes, com seu conteúdo e com a distração. Para Arendt:

No que respeita à sobrevivência da cultura, decerto ela está menos ameaçada por aqueles que preenchem o tempo livre com entretenimentos do que por aqueles que o ocupam com fortuitas artimanhas educacionais para melhorar sua posição social.<sup>3</sup>

Deste tipo de análise sobre a arte, em que se observa mais seu uso social que a obra em si, fala Vera Zolberg: “Para os sociólogos, mais importante do que criar arte é o processo de criar status, para cujo fim certas obras de arte são selecionadas, visando inclui-las no cânone da arte da elite.”<sup>4</sup> Neste exemplo das escolas, a arte não está diretamente ligada a este elitismo, mas a um desejo de ascensão a ele através da educação e da distinção moral.

Decerto, como observado no livro de Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, podemos perceber esta relação da posição social de um indivíduo aliada às questões de comportamento e consumo cultural. E, por isso, nos casos mais comuns nas escolas, o teatro de animação pode ser encarado como um bem de consumo. Outra forma de adereço

comumente usado no teatro de animação é o puppet, um boneco em forma de luva, com manipulação de boca. Este boneco pode ser construído simplesmente com uma meia descosturada no local dos dedos onde é colocado outro tecido para fazer a cavidade da boca. Sua manipulação é igualmente difícil, pois o abrir e fechar da boca deve coincidir com a articulação das palavras ditas pelo manipulador, o que exige técnica.

É, sim, interessante que as crianças tenham iniciação à cultura e à higiene pessoal, e que ouçam e conheçam contos populares. É importante, também, este papel dos professores que mantiveram vivo o teatro de animação apesar do surgimento do cinema, do desenho animado e da televisão. Porém, a ausência de técnica para a manipulação e de conhecimento de uma dramaturgia para este tipo de arte (ou até de qualquer dramaturgia) e da história desta arte torna estas tentativas didáticas pobres e carentes de uma estética própria.

### **O Mamulengo na Cultura de Massas**

Com certa generalização, percebe-se que as escolas que trabalham com teatro de bonecos usam principalmente o estilo “fantoche”, ou seja, o boneco “de luva”.<sup>5</sup> Popularizado pelo Mamulengo, que é um teatro típico brasileiro, com roteiro simples e alguns personagens fixos, este tipo de boneco (não o único usado nesta arte, mas o principal) é o mais fácil de ser construído. O do Mamulengo costuma ser cuidadosamente talhado no mulungu, madeira típica do sertão brasileiro, e vestido de chitão, um tecido barato e facilmente encontrado.

Na mão dos professores, para se construir este boneco basta uma luva com uma cabeça na ponta do dedo indicador, podendo ser feito até por crianças que ainda não desenvolveram coordenação motora fina, o que é bastante saudável por este aspecto. Porém, a facilidade de sua construção esbarra na dificuldade de sua manipulação: este boneco é um dos mais difíceis de ser manipulado: “Pesa a cabeça no dedo indicador, que deve estar sempre riste, o médio e o polegar tomam posições pouco naturais e o anular e o mínimo devem se anular, dobrando-se sobre si mesmos.”<sup>6</sup> Esta descrição de Álvaro Apocalypse é apenas uma das formas de manipular o fantoche, não sendo as outras menos difíceis.

Uma pesquisa mais elaborada sobre o teatro de animação no Brasil levaria as escolas a reconhecer a importância do Mamulengo como expressão cultural e uma releitura deste estilo de teatro seria uma opção interessante de se trabalhar com crianças.

Praticado como é em todo mundo, o teatro de bonecos assumiu fisionomias e espírito dramático diferenciados, dependendo da localização geográfica, de cada uma de suas manifestações. Isso devido, obviamente, às próprias injunções de tradição cultural, costumes, formação social, econômica e política.

Existe em alguns estados do Nordeste do Brasil uma forma de bonecos praticada por artistas do povo, que se denomina Mamulengo.<sup>7</sup>

O Mamulengo, manifestação de característica popular e artística do nordeste brasileiro, tem relação social, econômica e política direta com o meio onde se insere.

### **O Mamulengo na Cultura e na Sociedade Nordestina**

Quando perguntei ao mestre mamulengueiro Sólon de Carpina (1920-1987) como e quando é que tinha começado essa história de teatro de bonecos, ele sorriu e disse: “Chico, o boneco é anterior ao homem”. Como assim? Perguntei, e ele explicou que antes de Deus fazer o homem, já havia feito os bonecos de vegetal, por exemplo, a boneca de milho... Depois é que esses vegetais se transformaram em gente como nós.<sup>8</sup>

Para Bourdieu<sup>9</sup> as necessidades culturais são produto da educação, associadas ao nível de instrução e secundariamente ao nível social, e só adquirem sentido e têm interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada, pois o prazer pela arte pressupõe um ato de conhecimento. No mamulengo, este pensamento de Bourdieu se faz pertinente ao analisar o público para quem são destinados os espetáculos, exceto pelo fato de que na maioria das vezes o público e os manipuladores desta manifestação possuem o mesmo nível de instrução também por pertencerem a um mesmo nível social, e vice versa. Segundo Santos:

O espetáculo do Mamulengo, que seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O Mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta os nossos teatros. Quando muito, esse público assiste a uma função por curiosidade, por atitude exótica ou por seu aspecto folclórico. Fica bastante claro que seu público é o povo, as camadas mais inferiores da sociedade, a gentinha, a ramaféia, o Zé-povinho. A esse povo o mamulengueiro sabe falar, dizendo dos mais diferentes aspectos de suas vidas, transfigurando suas alegrias e suas dores.<sup>10</sup>

Santos ainda complementa, neste mesmo artigo, que estes espetáculos nos transportam para o reino destes homens pobres que constituem o público, exigindo imaginação para complementar o que é sugerido, suprimindo suas deficiências e criando um ato de paixão. Também sobre a especificidade do público, seguindo a mesma ideia a que se refere Santos, sobre suas características sociais, econômicas e culturais, nos fala Brochado:

Este público é composto na sua grande maioria por indivíduos que já assistiram a muitos espetáculos de Mamulengo, e assim, conhece os diversos elementos (auditivos e visuais) que formam este teatro de bonecos e as convenções referentes à sua participação. Sabe que ela não é apenas aceita, mas que é também fundamental. Portanto, se sente livre para participar de forma ativa do espetáculo.

Os artistas e a maioria dos indivíduos que compõem este público fazem parte de um mesmo grupo social. São pertencentes à classe trabalhadora (rural ou urbana) que vivenciam as mesmas restrições econômicas e compartilham do mesmo universo sócio-cultural. A intensa atividade destes artistas nas cidades desta região possibilita o conhecimento entre os artistas e público, assim como os membros da platéia específica também se conhecem entre si.

Este universo compartilhado é a base da comunicação entre artistas e público, uma vez que os assuntos abordados se relacionam à história, expectativas e imaginário deste grupo.<sup>11</sup>

Portanto, há vários motivos para a identificação deste público com o Mamulengo. Para Santos,

Como em tantas outras manifestações artísticas da cultura popular nordestina, o Mamulengo revela de forma singular a rica expressividade do dia-a-dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e com suas tristezas, com seus tremores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade.<sup>12</sup>

Desde os primórdios a história dos bonecos se confunde com a das máscaras e, no mamulengo, esta herança se dá graças à vinda de colonizadores franceses ao Brasil, trazendo para cá resquícios da *Comédia dell'arte*. Desta para o mamulengo, ficam os personagens-tipo que se repetem continuamente, a característica improvisacional do texto, a "carta na manga", o humor voltado às sátiras de figuras de forte importância local, o caráter popular, onde se estrutura o improviso, a música, a interação com a plateia. O mamulengo é a representação do povo pelo povo, em sua estética criativa e de poucos recursos, suas críticas sociais e suas tendências regionais. Sobre tais características, fala SIMÕES (Ibdem p.126.):

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

Confirmando a hereditariedade, a estrutura dramática do mamulengo é a mesma da *Comedia dell'art*. As histórias, contadas por personagens mais ou menos constantes, geralmente partem de antigos roteiros transmitidos oralmente de geração a geração. São clássicos populares que, adaptados livremente por cada mamulengueiro, vão se transformando para acompanhar a realidade sempre dinâmica da vida. De vez em quando, um mamulengueiro inventa um texto totalmente novo, o que é muito bom para renovar a tradição. Outras características marcantes no mamulengo são o improviso e a comunicação direta com o público, garantindo, assim, um mimetismo em permanente estado de ebulição e atualização histórica.

Apesar deste caráter popular e improvisacional, e das críticas academicistas sobre esta forma de teatro de bonecos, os mestres, como são chamados os mamulengueiros tradicionais, dominam invejavelmente a plateia, o movimento dos fantoches e alcançam bem e bastante a qualidade necessária para atrair risos e aplausos.

Cultura oral e visual, o mamulengo em Pernambuco não tem ainda seus enredos escritos dramaturgicamente, o que, ao mesmo tempo, dificulta seu estudo e faz manter sua característica popular não-erudita, importante para a sobrevivência de sua tradicionalidade. Segundo SIMÕES (Op. Cit., p.125.):

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

O mamulengo conta ainda com músicos que, ao vivo, auxiliam no desenvolvimento das cenas. Sobre a música e o canto, neste teatro, nos fala PIMENTEL:

Por entre os diálogos em prosa são inseridos cantos xistosos à coloração do herói, emboladas, cirandas.

É evidente, na trama, a inserção de supercompensação da raça negra, através do personagem Benedito. O herói derrota o prepotente e arrogante Capitão João Redondo, que tem a seu dispor muitos capangas. Além de surrar e humilhar o fazendeiro e seus asseclas, o preto termina por dançar no baile do branco.<sup>13</sup>

Na Paraíba, o mamulengo é popularmente conhecido por João Redondo ou Babau. Os espetáculos são sempre realizados ao ar livre, o palco é montado com um lençol atrás do qual ficam o mestre e seus auxiliares, os instrumentistas ficam ao lado, juntos ao "Arriliquim" (corruptela de Arlequim) que conversa com os bonecos e "passa o chapéu" pela plateia. Esta presença do personagem cômico intervém nas cenas e auxilia o distanciamento da percepção do caráter politizado do espetáculo, ao mesmo tempo que o acentua, parecendo inocente apenas por fazer rir.

A necessidade deste conflito bem x mal ressalta-se na plateia que, no mamulengo, tem no boneco a forma de superar os conflitos sociais que não podem sanar no dia-a-dia. Benedito é negro e vaqueiro, mas vence o Capitão, seu chefe e proprietário de fazenda. Acerca disto, podemos complementar com a fala de PIMENTEL (Op. Cit.p. 6-7.)

Transparece a crítica de costumes na exposição das desigualdades sociais e humilhação do personagem representativo da camada social superior. É uma forma de protesto utilizado pelo titeriteiro, elegendo Benedito seu alter-ego e de quantos vêem o espetáculo. (...) Benedito,

fruto inconsciente da informação do povo nordestino, descende de uma linha de fantoches populares desde a Idade Média em toda a Europa, como Don Cristóbal (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria), Hans Pikelharing (Holanda), Karagauz (Turquia), Guignol (França), Pulcinella (Itália). Todos estes fazendo críticas de costumes, revoltando-se contra injustiças, fazendo, eles próprios, a justiça à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer classe dominante.

O tamanho do fantoche é determinado por razões simbólicas, Benedito é o boneco de menor estatura, enquanto o Capitão é o de maior tamanho, talvez só superado por Capirôto (Satanás). O Boi é pequeno, pouco maior que o preto. A Alma tem a cabeça muito pequena, mãos maiores que o próprio corpo. O Obá (fantoche tipo haste, quando os outros são tipo luva) abre desmeduradamente a boca, sendo uma sátira aos estrangeiros com sua fala ininteligível. Sobre a relação plateia/mamulengo, também fala SANTOS:

Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade.<sup>14</sup>

Além daqueles personagens antes citados, há outros que costumam perpassar essas histórias: A Dona Rosinha (Rosita ou Marquesinha), filha de João Redondo; Dona Quitéria ou Rosinha, mãe dele; Doutor Fuxico (sátira aos médicos que insultam e ridicularizam os mais pobres por não poderem pagar-lhes os serviços); o Padre; o Delegado; o Cabo; o Soldado; o Topador de Gado; o Tirador de Ciranda; etc; todos representando tipos recorrentes na região. Em SIMÕES (Op. Cit., p.125.) fala-se destes personagens-tipo:

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

Além disso, esta aura política que cerca o mamulengo, de crítica a uma sociedade dominante, é ao mesmo tempo usada pelo poder dominante, através de seus fins moralizantes em que, apesar de vencer o patrão, Benedito nunca muda de função social.

Fernando Limoeiro<sup>15</sup> sintetiza bem esta relação ao colocar que, em um espetáculo em que há negros e brancos, no mamulengo ambos apanham, porque não há diferenciação entre eles. Como exemplo, cita uma apresentação em que um cabo, de espingarda no ombro, ensinava Benedito a marchar e, toda vez em que este primeiro virava-se, batia a espingarda em Benedito. Ainda nas primeiras vezes o público já gritava que queria ver Benedito reagir. Então, quando houve a reação de Benedito, de arma na mão, querendo saber se realmente

havia aprendido a lição, bateu tanto no soldado, que o público dele muito ria. Mas o que caracteriza este espetáculo, quanto à participação do público, é o que se segue: um homem, extremamente pobre, rindo muito naquela plateia, entrega algum dinheiro ao Mateus (músico que faz a interseção entre o público e os mamulengueiros), para que a cena recomece. E ela recomeça. E ele conclui: *é a maior beleza que se tem, a arte como necessidade. O pedido: faz de novo que eu quero encher meu coração de novo.* O fato é que o mamulengo provoca este apaixonamento do público, que se pode dizer o mesmo prazer de que nos fala Bourdieu, quer isto seja pela capacidade que o folguedo tem de comunicar-se entre pessoas de um mesmo padrão sócio-econômico e cultural, quer pela procedência sacerdotal da arte.

## Notas

1 BENJAMIN, Walter. *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963. Tradução de José Lino Grünnewald. Disponível em <<http://leandromarshall.files.wordpress.com/2008/03/a-obra-de-arte-na-era-de-sua-reproduzibilidade-tecnica.doc>>. Acesso em: 30 de nov. 2009.

2 Ibidem. p.13.

3 ARENDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. 4ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. p.259.

4 Op.Cit. p.100-101.

5 Para saber mais a respeito da relação do teatro de bonecos (em especial o fantoche) nas escolas primárias ver: APOCALYPSE, Álvaro. *Dramaturgia para a nova forma da marionete*. Belo Horizonte: EAM-Giramundo, 2000.

6 Ibidem. p.33.

7 SANTOS, Fernando Augusto. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. In: *Móin-Móin*. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas: teatro de bonecos popular brasileiro. Jaraguá do Sul. SCAR/UEDESC, ano 2, v.3, 2007. p.19.

8 SIMÕES, Chico. Mamulengueiro é ator? In: *Móin Móin* n.1 - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: *O Ator no Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul. SCAR/UEDESC. 2005. p.123.

9 Op. Cit. p.9-10.

10 Op. Cit. p.20.

11 BROCHADO, Isabela. A participação do público no Mamulengo pernambucano. In: *Móin-Móin*. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas: teatro de bonecos popular brasileiro. Jaraguá do Sul. SCAR/UEDESC, ano 2, v.3, 2007. p.42.

12 Op.Cit. p.19.

13 PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1971. p.6

14 SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte. 1979, p. 11.

15 Em mesa redonda do festival Animaudi intitulada *Teatro de bonecos e imaginário popular* com Fernando Limoeiro e Níni Beltrame, na Sala Camargo Guarnieri, da Universidade Federal de Uberlândia, em 22 de out.2009.