

HERALDO LINS, HIBRIDAÇÃO E INSERÇÃO DO BONEQUEIRO POPULAR NO MERCADO DE BENS CULTURAIS

HERALDO LINS, HYBRIDIZATION AND INCORPORATION OF POPULAR PUPPETRY INTO CULTURAL INDUSTRY

André Carrico

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O trabalho de Heraldo Lins é um significativo exemplo das interferências do mercado de bens culturais na atividade dos artistas de Teatro de Bonecos Popular no Rio Grande do Norte. Seu teatro apresenta várias das transformações contemporâneas pelas quais tem passado o gênero. A partir do conceito de hibridação cultural (CANCLINI, 2013), este estudo de caso apresenta uma breve trajetória do bonequeiro e descreve e analisa o seu trabalho.

Palavras-chave: comédia popular, teatro de formas animadas, teatro de bonecos popular.

Abstract: The work of Heraldo Lins is a significant example of the interference of the cultural industry in the activity of artists of Teatro de Bonecos Popular in Rio Grande do Norte. His theater presents several of the contemporary transformations that the genre has undergone. From the concept of cultural hybridization (CANCLINI, 2013), this case presents a brief trajectory of the puppeteer and describes and analyzes his work.

Keywords: popular comedy, puppet theatre, popular puppet theatre.

Recebido em: 03/09/2024

Aceito em: 18/10/2024

O tema

O trabalho de Heraldo Lins é o mais significativo exemplo das interferências do mercado de bens culturais na atividade dos artistas de Teatro de Bonecos Popular no Rio Grande do Norte. Além disso, representa de maneira clara as transformações contemporâneas pelas quais tem passado o gênero. No contexto da bonecaria potiguar, a prática teatral de Lins, ainda que pautada e enunciada por códigos cênicos da tradição do teatro de João Redondo, aporta outros índices, temas e personagens extraídos da cultura urbana e atual, especialmente, direcionados ao atendimento do público infantil. Além disso, apresenta práticas de produção e circulação da arte de bonecos diferentes das tradicionais.

Este artigo integra o conjunto de estudos de uma pesquisa de abordagem etnográfica intitulada *Mudança e permanência no mamulengo contemporâneo* e desenvolvida desde 2016 no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN. Ele é resultado da audiência de várias apresentações de bonecos feitas pelo brincante e posterior análise. Além disso, fizemos uma entrevista semiestruturada com o bonequeiro.

O livro *Show de Mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*, da professora e pesquisadora Zildalte Ramos de Macêdo, é uma obra de referência acerca do trabalho de Heraldo e contribuiu para a produção destas linhas. Também colaboraram para meu exame as saborosas conversas que tive com o bonequeiro em seu carro nas viagens de Natal para a cidade de Currais Novos/RN, durante os encontros de João Redondo na mesma cidade, bem como antes e após suas apresentações na capital potiguar. Além disso, ele participou de uma mesa redonda ao lado de Zildalte de Macêdo durante o III Simpósio de Teatro Infante-Juvenil da UFRN, realizado no Departamento de Artes e mediado por mim em 2023. Suas falas registradas no evento também foram consideradas.

O artista

Quem vê o homem sério, introvertido, de voz cavernosa e tom formal, na abertura dos encontros de João Redondo no Rio Grande do Norte, quase sempre elegantemente

vestido em roupas sociais ou até trajando paletó, não imagina o ator comunicativo e hilário oculto por trás desse perfil. Dono de múltiplas vozes e sofisticados trejeitos, dentro da tola, Heraldo se solta, torna-se outro.

Nascido em Caicó/RN, na região do Seridó potiguar, aos quatro anos Heraldo se mudou com a família para Carnaúba dos Dantas, onde viveu até os 15. Criado em ambiente musical, era vizinho do famigerado compositor Felinto Lúcio Dantas, o qual, o menino atento, observava dentro de sua casa, escrevendo partituras e ensaiando. Estudou violão e teoria musical a partir dos 14 anos. Na cidade interiorana, frequentava o Circo Nelson, um circo-teatro onde via, na segunda parte da função, após os números de variedades, comédias e melodramas de alta qualidade. São esses espetáculos a sua primeira memória de alumbramento pelo teatro.

O encontro inicial com o teatro de bonecos foi no projeto Mobral Teca, um caminhão que, na década de 1960, percorria as cidades interioranas levando livros, instrumentos musicais e materiais de Artes para uso da população. Nesse projeto, durante a noite, promoviam-se shows de talentos locais. Foi ali que, como outros bonequeiros, viu o pioneiro Mestre Bastos. Sua brincadeira, se lembra, abundava em cenas com brigas de facas, facão e morte. Com medo do sangue, provavelmente simbolizado por um pano vermelho, certa vez, o menino saiu correndo e ficou traumatizado com aqueles bonecos, achando que eles iam apanhá-lo. Para o garoto, era como se aqueles paus falantes e moventes tivessem vida.

Mais tarde, Heraldo mudou-se para Santa Cruz. Ali, criou o grupo Teatro de Amadores de Santa Cruz. Com os amigos, apresentou alguns espetáculos em clubes, cobrando ingressos. Com o tempo, passou a cansar da indisciplina e da falta de engajamento de seus colegas de cena que, segundo o seu relato e a sua interpretação, bebiam muito antes das récitas. Esse desgosto já demonstrava rigor com o comprometimento técnico diante da arte cênica, além da postura profissional. Nesse momento, Heraldo lembrou-se dos bonecos tantas vezes vistos na infância e adolescência: “eu vou fazer os bonecos, porque nos bonecos eu mando!”, pensou, “por que os caras não me obedecem” (LINS, 2017). Dessa forma, começou a botar bonecos para ter controle total sobre seu espetáculo, praticando parcialmente, e ainda que sem o saber, o conceito da supermarionete do teórico e diretor inglês Edward Gordon Craig (1872-1966).

Na cidade de Santa Cruz, um amigo radialista lhe sugeriu a montagem de um espetáculo de variedades, com esquetes cômicas baseadas em causos e personagens matutos, entradas de palhaço, números de equilíbrio e bonecos, com os quais se apresentaram em cidades seridoenses vizinhas. Mas o valor arrecadado com o espetáculo era insuficiente para cobrir as despesas da companhia. Desfeita a dupla, Heraldo ficou sabendo de um titeriteiro que estava vendendo sua mala de bonecos, mestre Hermes, um bonequeiro da cidade de quem nunca mais ouviu falar. Do negócio, Heraldo acabou ficando apenas com as cabeças e mãos dos fantoches, as roupas foi ele próprio quem fez. Antes de adquirir as calungas, foi algumas vezes à casa de mestre Hermes e pediu-lhe que, incluído no preço, lhe ensinasse a esculpir as cabeças na madeira. Mestre Hermes, portanto, foi seu primeiro mestre, o primeiro que viu brincar e que lhe ensinou a fabricar o boneco.

Sua primeira tolda foi montada sobre a estrutura de papelão de uma caixa de geladeira vazia e nas primeiras apresentações levava cenas tiradas de entradas dos palhaços que via no circo. Essa é uma das demonstrações de trocas e influências mútuas entre as artes de feira e de rua brasileiras, neste caso, entre o circo e o mamulengo.

De 1992 a 1995, exerceu a função de tabelião no município de Jaçanã, no interior. Ali se deu a que considera sua primeira récita profissional, com cachê, em 1992. Mas, em 1995, frustrado com os rumos de seu trabalho titeriteiro, num acesso de raiva, quebrou todos os bonecos de mestre Hermes com um martelo.

Por essa época, tentou fazer graduação em Letras, durante um ano, não deu certo. Em 1996, veio cursar Educação Artística com habilitação em Música na UFRN. Paralelamente, abriu uma escola de Música em Santa Cruz, onde lecionava junto a outros professores. Botava boneco uma hora aqui, a outra ali. Na faculdade, uma das coisas que aprendeu e aperfeiçoou foi a técnica de papel machê. Durante a graduação também apresentou seus títeres, ficando conhecido como “Heraldo dos Bonecos” pelos colegas de turma. Passou em concurso para professor de Artes, mas acabou lecionando matemática em escolas públicas. Durou apenas um ano. Apesar de amar matemática e fazer contas, não estava contente nem com o salário nem com a lida do ofício. Heraldo se reconhece uma pessoa instável, que se empolga fortemente com algumas atividades durante um tempo para depois abandoná-las em prol de novos interesses.

Em 1997, uma pessoa conhecida, assessora do governo do Estado, pediu-lhe uma apresentação de calungas e, ao saber que ele não botava mais boneco, implorou-lhe, elogiou seu trabalho, insistiu para que se apresentasse para o projeto social onde trabalhava. Estimulado pela valorização demonstrada pela amiga, Heraldo reconstruiu seus bonecos, dessa vez, todos manufaturados por lavra própria. E ao começar os ensaios, sentiu grande diferença entre trabalhar com os bonecos de sua criação e produção do que com os de seu antigo mestre. “Você vai [esculpindo e] pensando no diálogo, vai pensando em como é que você quer o boneco. Constrói a imagem do boneco já a partir da impressão que quer passar para a plateia” (LINS, 2017).

Na sua avaliação, o trabalho mais significativo de sua carreira, que lhe deu projeção no Rio Grande do Norte e lhe garantiu bastante conforto material, foram os projetos encomendados pela Companhia de Águas e Esgotos do Rio Grande do Norte, CAERN, desenvolvidos entre 2001 até 2018. Durante longo período, Heraldo foi o bonequeiro mais atuante no Estado do elefante e com esse projeto percorreu o Circuito Petrobras de 2008 a 2011 e novamente em 2016. Segundo seus cálculos, nesse período, chegou a fazer uma média de 120 apresentações por ano, cerca de 10 por mês: “a CAERN foi quem me mostrou para o Rio Grande do Norte” (LINS, 2017).

Inicialmente, tentou trabalhar com um assistente dentro da barraca, como fazem os brincantes pernambucanos:

A própria arrumação... eu tinha uma pessoa que me ajudava a arrumar [a tolda], eu tirei. Aceitei não. Num deu certo, botei outro, botei outro, nenhum dava certo. Porque aí eu me estressava mais em pegar outra pessoa para fazer os trabalhos do que eu fazer. Então vou fazer. Então faço tudo só. (LINS, 2017)

Às apresentações contratadas pela CAERN, geralmente em parques e eventos, somava outras em escolas, aniversários, casamentos e confraternizações. Geralmente, até hoje, antes de entrar em cena, os contratantes lhe contam situações engraçadas envolvendo pessoas conhecidas que estarão na plateia, para que seus bonecos lancem, em suas falas, referências diretas a esses espectadores e a fatos, despertando a gargalhada.

Entre outras campanhas encampadas por suas calungas, por encomenda, gosta de destacar a que fez para a Secretaria Estadual da Mulher, do RN, sobre violência. Em cena,

numa briga de marido e mulher, mostrava uma boneca tendo o cabelo puxado pelo marido, entre outras cenas de violência doméstica, para conscientizar a plateia e problematizar o assunto.

Hibridação cultural

Para refletir acerca do trabalho de Heraldo Lins como exemplo de modo de trabalho do artista cuja fonte são as matrizes populares na contemporaneidade, convocamos o conceito de hibridação cultural, desenvolvido pelo filósofo argento-mexicano Néstor Garcia Canclini: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. 19).

A hibridação cultural, conforme delineada por Néstor Canclini, refere-se aos complexos processos socioculturais nos quais elementos previamente distintos se combinam para formar novas estruturas e práticas. Este fenômeno é particularmente visível em contextos de reconversão econômica e simbólica, onde grupos sociais adaptam e transformam seus conhecimentos e práticas tradicionais para se inserirem em novos ambientes. Um exemplo disso são os migrantes camponeses que ajustam suas habilidades artesanais para atender às demandas do mercado urbano, criando produtos que mesclam técnicas tradicionais com design contemporâneo, atraindo assim consumidores urbanos. Da mesma forma, operários enfrentam a necessidade de ressignificar suas práticas de trabalho à luz das novas tecnologias produtivas, reconfigurando assim sua identidade laboral e cultural. A hibridação, nesse sentido, não é apenas uma adaptação forçada, mas uma estratégia ativa de integração e inovação cultural.

Ao analisar empiricamente esses processos de hibridação, observa-se que as elites econômicas e culturais podem apropriar-se de elementos tradicionais, os reconfigurando em produtos de valor simbólico e econômico, enquanto os grupos populares utilizam a hibridação para acessar os benefícios da modernidade sem abandonar completamente suas raízes culturais. Esse movimento bidirecional de influência e adaptação revela a complexidade das relações de poder e identidade na modernidade, na qual a hibridação serve como um mecanismo de negociação e resistência cultural. Canclini (2013)

argumenta que, longe de ser uma mera imposição de práticas hegemônicas, a hibridação permite uma apropriação criativa que enriquece o tecido social e cultural, oferecendo novas possibilidades de inclusão e inovação.

A visão dicotômica tradicional das culturas, ainda segundo Canclini, que separa estritamente a cultura erudita da cultura popular, ou mesmo a cultura popular da cultura de massa, frequentemente se mostra insuficiente para uma análise adequada das dinâmicas contemporâneas das práticas culturais populares.

É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. (CANCLINI, 2013, p. 19)

Nesse contexto, o trabalho de Heraldo parece adaptar os aspectos artísticos e estéticos da tradição do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste para as exigências de produção e consumo do mercado de bens culturais atual no contexto potiguar.

Conforme Canclini (2013), “reconverter um patrimônio para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado” (CANCLINI, 2013, p. 22) é resultado de processos de intercâmbio econômico e comunicacional das práticas culturais contemporâneas. Em Canclini, o conceito foi elaborado a partir de pesquisas feitas com artistas plásticos e de rua do contexto mexicano, especialmente, os que trabalham no fluxo migratório na fronteira entre o México e os Estados Unidos da América.

No caso do “show” de Heraldo Lins, podemos vislumbrar essa mesma operação na transmigração do tradicional para o moderno. Ao mesmo tempo em que Heraldo mantém vinculação simbólica e estética com o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, sua prática, sobretudo, de difusão artística, se desenvolve consoante aos modos de produção do teatro de formas animadas assim chamado de “profissional”.

O processo de produção e criação

A arte do teatro de mamulengo é baseada num repertório tradicional de situações dramáticas e de narrativas, loas, canções e piadas, transmitido durante décadas quase que apenas oralmente e cujo texto costuma ser improvisado. No caso de Lins, quando está criando um novo trabalho, ele afirma que, primeiramente, prepara durante semanas mentalmente o assunto da peça, seja onde estiver: deitado na cama, na rede, na mesa da cozinha. Só depois veste os bonecos para ensaiar, testar. “Mas tem umas coisas que o pensamento não atinge, que é a questão material. Você tem que testar, essas só testando. Depois senta para escrever o texto” (LINS, 2017).

Heraldo é o único bonequeiro popular que conheci que escreve seus diálogos, faz um roteiro, decora falas. Isso não o impede de improvisar tiradas ao sabor do contato com a plateia, ou mesmo de lançar mão de um repertório próprio de piadas quando sente necessidade. Mesmo assim, a sequência básica das situações dramáticas de sua dramaturgia se movimenta a partir de diálogos decorados.

Para estabelecer sua dramaturgia, diferentemente da maioria dos brincantes que pesquisei, articula de maneira consciente e racional uma estrutura para atingir determinados efeitos dramáticos. E reflete sobre esse processo:

Quando o boneco entra, aí tem aquela leitura visual que a pessoa espera 30 segundos para poder se familiarizar com ela, com aquela imagem. E aí isso prende a atenção. É nessa hora de atenção que a gente joga o texto técnico (...) A criança vai prestar atenção no meu show, não por que ela quer, é porque eu levo ela a prestar atenção. (LINS, 2017)

No caso dos “shows” de campanhas de conscientização, utiliza a primeira parte para convocar e “esquentar” a plateia. Quando já conquistou a atenção e o envolvimento dos espectadores, põe em cena as situações dramáticas relativas ao tema propriamente dito.

Sua obsessão em entregar um trabalho que considera de qualidade para o público imprime suor e rigor a cada novo processo de montagem. Ensaia arduamente e, mesmo depois da estreia, continua reensaiando e alterando pequenos detalhes em suas peças, conforme aquilo que sente da aferição da plateia ou de algum comentário que considere

pertinente. A prática do ensaio sistemático também é incomum entre os brincantes tradicionais.

Em relação à manipulação e expressão vocal, Lins afirma que nunca está satisfeito, busca sempre a perfeição. “Quando eu tenho um show amanhã, já começo a ficar tenso, começo a pensar no show, começo a pensar no roteiro, começo a pensar na fala... como vai ser lá, como não vai ser. Então é um sofrimento. Na verdade, eu soffro”. (LINS, 2017)

Ao longo da carreira, para saciar sua ânsia de precisão, já pesquisou, por conta própria, algumas técnicas de manipulação: como fazer os bonecos entrarem e saírem de cena, se olharem, triangularem com a plateia, mimetizarem ações físicas.

Heraldo fabrica as cabeças de suas calungas de papel machê e as mãos sempre de pano – embora tenha alguns bonecos com cabeça de madeira na mala. Desde 2023, tem feito bonecos com articulação de borracha, retirada de faixa elástica de fazer exercícios de pilates e utilizada na articulação do queixo, para mexerem a boca.

Não gosta de mamulengueiros que, no seu entender, delongam dentro da tolda, só para passar o tempo. Um dos atributos da qualidade de sua manipulação é o domínio do ritmo. Essa talvez seja uma influência ou herança forte da Música no seu trabalho.

Quando eu me desconcentro um pouco, a plateia se desconcentra. É incrível. Aí quando percebo aquela zoada [no público] e digo: ‘desconcentrou’. Aí eu me esforço muito. Aí quando eu me esforço há um gasto de energia e há uma incerteza: ‘será que eu vou conseguir trazer eles de volta?’ (LINS, 2017)

Seus bonecos de uso frequente na cena são: João Redondo, Benedito, Baltazar, Sanfoneiro, Claudete (Quitéria), Fumador, Professor Pó de Giz, Touro, Cantor Punk, Cabo 70, Doutor Tira Teima, Paciente com dor de ouvido, Paciente da próstata, Xuxa, Jacaré, Fantasma, Jaraguá, Caviloso Galego, o Boi. Trocou o nome de algumas figuras tradicionais da brincadeira, por exemplo, sua Quitéria agora se chama Claudete, por considerá-lo mais sonoro.

Atualmente, seu “show” mais longo dura em média de 45 minutos a uma hora. Ao contrário de outros bonequeiros, essa duração depende mais do valor contratado pela performance do que do vínculo com a plateia. Ou seja, o que estabelece o tempo de sua apresentação não é o jogo ou o acontecimento teatral em si, mas o preço do cachê. É claro que, se percebe que realmente não está agradando, finaliza a função, o que

raramente acontece. Para se conseguir calibrar o tempo de um mesmo espetáculo, isto é, prolongar ou diminuir sua duração a par do tempo que foi estabelecido em contrato, é preciso alto domínio técnico.

Heraldo é um bonequeiro que, à sua maneira e numa lógica muito inteligente e peculiar, reflete permanentemente sobre o que faz. Isso inclui levar bastante em consideração as críticas de amigos e espectadores sobre seu teatro, refletindo acerca de cada comentário. À luz das mudanças e do espírito do tempo, já não vê espaço para apresentar cenas de violência ou piadas misóginas, racistas, homofóbicas ou machistas. Também se preocupa, antes de entrar em cena, em conferir para que tipo de público irá se apresentar naquele dia. Quando há crianças na plateia, por exemplo, “abrandam” certas situações ou piadas que considera poder ser perniciosas para aquela faixa etária. Preocupa-se, por exemplo, com o fato de uma figura criada para ser estimada, como o seu professor, o Pó de Giz, acabar gerando antipatia, sendo geralmente vaiado pelas crianças. Para ele, isso é reflexo do desprezo e desrespeito da população em relação à Educação no Brasil.

O espetáculo de Heraldo Lins se chama Show de Mamulengos. Até há pouco tempo, inclusive, ele locomovia-se em um automóvel adesivado com esse título em letras garrafais no tampo do motor, portas e para-lamas. De maneira sincera, não tem problemas em afirmar que a escolha do nome se deu por uma questão comercial, por ser um nome mais identificável pelo público. Para ele, as novas gerações potiguares já não sabem o significado de João Redondo – nome tradicional como a brincadeira já foi conhecida no Estado. Acha também que o termo não é unanimidade em todo o território potiguar. Conta que, certa vez, foi brincar numa cidade chamada São José do Campestre e ali ouviu chamarem seus bonecos de “capilé”. Segundo ele, em Carnaúba dos Dantas, onde foi criado, enquanto o veterano mestre Bastos chamava o brinquedo de João Redondo, Dona Dadi denominava-o de calunga.

O trabalho de Lins, extremamente bem sucedido financeiramente, é um caso único nessa área no Rio Grande do Norte. O artista desenvolve uma prática, uma estética e uma dramaturgia nitidamente próximas do teatro de formas animadas em geral, isto é, aquele que não tem vínculo direto com uma tradição de saber-fazer popular. Apesar da utilização do nome “mamulengo”, da presença de algumas figuras da tradição e de dedicar uma parte menos frequente de sua produção ao que intitula de “show folclórico”, seu teatro tem

um caráter urbano e desenraizado. Isso não é nenhum demérito ou crítica ao competente trabalho de Heraldo. Ao contrário, o objetivo de nossa análise é, antes de tudo, dar nome aos bois, esboçar uma resenha crítica e localizar seu trabalho no contexto do Teatro de Bonecos Popular no Rio Grande do Norte.

Nesse contexto, o bonequeiro caicoense divide seu repertório em dois tipos de “shows”: o didático e o folclórico. Em relação ao que denomina por “show didático”, compuseram o seu repertório na década passada as peças *Água Limitada*, *Rio Pitimbu* e *Esgoto Sanitário*. O objetivo desses trabalhos, criados por encomenda para a Companhia de Água e Esgoto do Rio Grande do Norte, CAERN, foi servir como meio de conscientização acerca de assuntos relacionados ao meio-ambiente.

Embora contassem com a presença dos protagonistas tradicionais João Redondo e Benedito, as funções a que assisti eram peças de teatro de bonecos urbanas, desconectadas das características tanto formais quanto de conteúdo do Teatro de Bonecos do Nordeste. Mesmo as figuras do capitão e de seu capataz, Benedito, cumpriam nesses trabalhos, na maior parte das vezes, funções dramáticas de mestre de cerimônias, no caso do primeiro, e de elo de ligação entre as cenas e de contador de piadas, no caso do segundo.

Já em relação ao “show folclórico”, baseando-se nas figuras e situações dramáticas do João Redondo, Heraldo compôs um enredo básico de passagens independentes, sobre o qual improvisa a partir das reações da plateia, de um tema solicitado pelo contratante ou mesmo apoiado em nomes e características de pessoas presentes na plateia e indicadas previamente. Essa abertura para o improviso, mesmo orientada por uma forte escaleta e contendo até mesmo falas decoradas, é o que torna o seu “show folclórico” uma brincadeira, na conotação dada pela Cultura Popular – ainda que, ele mesmo, afirme não gostar do termo brincadeira.

Existe no discurso de Lins um desejo de construir uma obra que, no seu entender, seja mais “atualizada” ou “antenada” com o seu tempo. Palavras como “moderno”, “atualizado”, “profissionalismo”, entre outras, fazem parte constante de seu vocabulário quando tenta justificar as diferenças entre o seu teatro e o dos outros bonequeiros. Não se considera um brincante, nem entende sua prática como uma brincadeira. “Meu show não é brincadeira”, afirmou em depoimento para o livro de Macêdo (2015).

Senti que, na sua opinião, essas palavras carregam um tom de descuido e amadorismo. Por isso, Heraldo prefere chamar a sua prática de “trabalho” e se denominar um “profissional”. Ainda na sua concepção, o boneco tradicional serviu a um público anterior à tecnologia do audiovisual, mas já não cativa a atenção na era da internet e dos smartphones.

Entretanto, nunca percebi crítica, desprezo, soberba ou arrogância de sua parte em relação aos demais fazedores de João Redondo, mas sim uma nítida necessidade de diferenciação de sua arte no meio calungueiro. Ele mesmo afirma que, no começo, considerava a tradição intocável e repetiu *ipsis litteris* muito do que aprendeu com seus mestres, com medo de desvirtuar as convenções tradicionais. Parte dos motivos da mudança em seu trabalho também foi uma adaptação ao mercado de contratações, sobretudo, aos contratos mais qualificados e rendosos financeiramente, como aqueles permanentes e de longa duração.

É preciso ressaltar ainda que participei de duas grandes homenagens feitas a um mestre e a uma mestra tradicionais do João Redondo, pensadas, organizadas e executadas justamente por ele. Ambas com cachê para os mestres, inclusive. Estavam inseridas no projeto de circulação de seu show, contemplado pelo Edital de Seleção Pública para Culturas Populares Edição Leandro Gomes de Barros de 2017, do Ministério da Cultura (MinC). Na primeira, em 24 de junho de 2018, numa fria noite de São João, Heraldo dividiu sua tolda com mestre Felipe de Riachuelo, no Bar do Zuza, em plena zona rural na Serra da Melosa, do município de Riachuelo/RN, terra do mestre. Em 15 de setembro do mesmo ano, Heraldo prestou bela e justa homenagem à única mestra do brinquedo no RN até então: Dona Dadi³². A apresentação se deu na praça Caetano Dantas, em Carnaúba dos Dantas, cidade de sua infância. Aquela foi a última apresentação para o público da mestra carnaubense.

Ou seja, por paradoxal que seja, justamente o bonequeiro do “show do mamulengos”, que critica parcialmente o trabalho de alguns mestres e rejeita os termos brincante e brincadeira, é aquele que vai promover apresentações públicas e homenagens para velhos mestres e mestras. Numa perspectiva de hibridação cultural, podemos enxergar seu trabalho como um processo ambíguo e complexo que, ao mesmo tempo, nega para reafirmar ou assassina e depois ressuscita.

³² Maria Ieda da Silva Medeiros, Mestra Dadi, faleceu em Natal em 19 de janeiro de 2021.

Nesse amálgama no qual valores, discursos, procedimentos técnicos e códigos cênicos desterritorializados se hibridizam, Heraldo desenvolve uma cena específica e heteróclita, que amalgama diferentes discursos e contextos.

A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação. (CANCLINI, 2013, p. 27)

De maneira bastante singular e abrindo largo campo para a reflexão, seu trabalho se destaca e destoa do conjunto de brincantes de João Redondo potiguares. Ao invés de uma brincadeira, ele concebe o seu teatro como uma produção artística comercial, como bem observa Zildalte Macêdo:

Seu teatro é feito para o povo e não pelo povo; adapta o teatro tradicional de mamulengos ao seu teatro, dissolvendo sentidos e incorporando outros; tematiza o seu show a pedido do cliente; seu teatro atualmente depende de uma instituição para se sustentar no mercado; possui um número expressivo de apresentações anuais; concebe o seu teatro como um trabalho a ser remunerado, uma mercadoria (...) (MACÊDO, 2015, p. 74)

É importante aqui não cair na tentação de remeter a uma visão nostálgica e romântica a respeito da práxis do brincante tradicional de bonecos, como se os baluartes da tolda não ganhassem algum dinheiro de sua arte. Pesquisadores da brincadeira de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste desde as décadas de 1960 e 1970 (BORBA FILHO, 1987; SANTOS, 1979) até começo do século XXI (BROCHADO, 2005; 2014) já apontavam que os brincantes exercitavam sua prática num contexto semiprofissional com o objetivo de arrecadação financeira, seja de venda de ingressos na entrada do local da brincadeira, de passar o chapéu ou comercialização de produtos ao final da função, seja através da venda de apostas nas pelepas de facas ou nos pedidos de bonecas de dança, nesse caso, colocando fitas sobre o ombro de espectadores previamente escolhidos e que, por isso, deveriam contribuir com uma gorjeta para ver determinado boneco entrar em cena, cantar para diretamente ele ou dançar. É claro que, em comparação à fêria de Heraldo, esses valores não eram lá grande coisa.

Heraldo Lins, ainda que mantenha em seu show personagens-tipo, temas e algumas loas da bonecaria popular,

opta por sistematizar seu teatro com enredos e textos fixos, sequência das passagens seguida com rigidez, improvisações controladas por ele, falas pré-elaboradas, não construção das falas junto com a plateia, além de mesclar os temas dos enredos do texto fixo com temas solicitados pelo cliente. (MACÉDO, 2015, p. 72)

Estando, dessa forma, distante das práticas da produção e execução da brincadeira tradicional de boneco popular, é paradoxal que Heraldo tenha escolhido justamente o termo “mamulengo” para designar a sua obra. Mesmo querendo, ao menos, em discurso, se descolar dos códigos dos mestres tradicionais, batizou o seu trabalho de Show de Mamulengos. A própria utilização dessa palavra para designar o boneco popular por um artista potiguar também encontra espaço de forma exemplar na obra de Heraldo Lins. A associação aparentemente dissonante do termo “show” à palavra “mamulengo” já diz muito. Afinal, a palavra *show*, em Inglês, vem do verbo *to show*, mostrar. Enquanto substantivo, *show* designa qualquer apresentação de entretenimento. Em outras línguas, como no Português, o termo é comumente utilizado por espetáculos de cunho mais “comercial” do que artístico. Já mamulengo, como vimos na primeira parte deste livro, indica não somente qualquer tipo de Teatro de Bonecos, mas o Teatro de Bonecos que é Popular, nordestino e enraizado numa tradição e num repertório específicos dessa região. Assim, a junção de um termo da Língua Inglesa a outro da cultura popular tradicional nordestina é bastante peculiar. A união é, em si mesma, reveladora do processo de espetacularização da Cultura Popular do qual tratam alguns antropólogos, como Canclini (2013).

Ao mesmo tempo, a utilização da palavra “mamulengo” num trabalho de tanto prestígio e que perdura há duas décadas pode ser reveladora. Ela pode servir de pista para uma hipótese que temos levantado: a de que, no Rio Grande do Norte, a palavra mamulengo já não designa somente o boneco popular, mas qualquer tipo de teatro de bonecos. Ou seja, nesse caso, mamulengo seria sinônimo de teatro de bonecos em geral. Apesar de não ter feito uma enquete ou levantado dados quantitativos a esse respeito, cansei de ouvir alunos da UFRN, bem como pessoas do Estado, alheias ao universo teatral, se referirem a qualquer boneco de teatro de formas animadas em geral como

mamulengo. Entre essas pessoas, artesãos de feiras turísticas de artesanato, que vendem bonecos de tecido, semelhantes aos bonecos de programa de televisão infantil, como “mamulengos”.

Mas, afinal, o que é considerado mamulengo ou o que é necessário para que um trabalho seja considerado Teatro de Bonecos Popular do Nordeste? Mestre Valdeck de Garanhuns, por exemplo, brincante pernambucano responsável por difundir essa arte no Estado de São Paulo, para onde migrou há quase 40 anos, entende que mamulengueiro é aquele que, baseado na tradição, cria as suas próprias figuras e cenas e não é um mero repetidor de passagens do repertório tradicional. Se esse for o critério, Heraldo Lins pode ser considerado um brincante – ainda que negue esse epíteto.

Outro forte índice de caracterização do João Redondo em sua tolda é a presença de suas figuras clássicas, como o Capitão João Redondo, Baltazar, Quitéria, a Cobra, o Boi, entre outros, e seus esquetes oriundos do repertório tradicional. Os “shows” de Heraldo, criados sob encomenda para campanhas de empresas, como a CAERN, atendem parcialmente a esse aspecto, uma vez que mantém a figura do Capitão João Redondo como seu mestre de cerimônias, além de, eventualmente, a presença de Benedito. Entretanto, suas fábulas desenvolvem situações dramáticas que se passam no tempo presente, no universo urbano e que almejam atender aos objetivos das campanhas de conscientização de temas como a utilização racional da água, por exemplo. Por outro lado, em sua peça denominada “show folclórico”, ele desenvolve as figuras e situações dramáticas tradicionais da brincadeira a partir de uma linguagem que, no seu entender, considera mais dinâmica e atualizada.

Bastante determinante na compleição do trabalho de Heraldo é que ele não brinca – termo que aliás ele mesmo defenestra, como já vimos. Sua apresentação tem uma dramaturgia “fechada” com começo, meio e fim e até mesmo diálogos previamente escritos e decorados. A pouca abertura para a interrelação com as intempéries do acaso é outra característica a completar o conjunto de fatores que mais distanciam sua barraca do que se considera uma brincadeira de João Redondo.

Há quem defenda ainda que, para ser teatro de João Redondo, os bonecos devam ser feitos de madeira e a partir de materiais vegetais. Nesse caso, em que pese tenha bonecos de madeira em sua mala, Heraldo fabrica e manipula majoritariamente fantoches de papel machê.

Dessa maneira, se há elementos que, à primeira vista, levem muitos brincantes tradicionais do RN a desconfiar ou a não considerar o seu Show de Mamulengos como Teatro de João Redondo, encontramos atributos que o caracterizam como Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Concluimos assim que, na atualidade, já não é tão simples classificar as formas espetaculares da Cultura Popular, se é que um dia isso foi possível. E que isso, na verdade, nem é importante. Importa não é o nome que damos às coisas, já disse uma vez um Romeu para certa Julieta em Verona, mas a conexão que o bonequeiro estabelece e mantém com a sua plateia. Vale é a empatia e a graça despertadas por um artista toda a vez em que arma a sua tolda. E isso Heraldo tem de sobra.

Referências

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BROCHADO, Izabela Costa. **Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil**. 498 p. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) – Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.

BROCHADO, Izabela Costa. **Dossiê Interpretativo**: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília: Minc; Iphan; UnB; ABTB, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

LINS, Heraldo. **Depoimento concedido a André Carrico**. Natal, RN, 07 jun. 2017.

MACÊDO, Zildalte Ramos de. **Show de Mamulengos de Heraldo Lins**: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular. Natal: Editora do IFRN, 2015.

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