

# A POÉTICA CÔMICA DO MAMULENGO: ASPECTOS DE UMA COMICIDADE BRINCANTE

## The comical poetic of mamulengo: aspects of a ludic comicality

*André Carrico*<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

**Resumo:** O Teatro de Mamulengo é uma forma brasileira de teatro de bonecos, genuína e em plena vitalidade. Elencamos diferentes aspectos formais e de conteúdo que compõem a poética cômica constituída por essa tradição, estabelecendo o Mamulengo como gênero cômico popular e relacionando-o com a teoria sobre a comédia de Bakhtin (1993), Bergson (2001) e Propp (1992).

**Palavras-chave:** Comédia; Comédia Popular; Teatro de Mamulengo.

**Abstract:** Mamulengo's Theatre is a Brazilian form of puppet theatre, genuine and full of vitality. We list different formal and content aspects that build the comical poetic constituted by this tradition, establishing the Mamulengo as a popular comic genre and relating it to the theory of comedy by Bakhtin (1993), Bergson (2001) and Propp (1992).

**Keywords:** Comedy; Popular Comedy; *Mamulengo's Theatre*.

---

<sup>1</sup> Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O Teatro de Mamulengo, até onde a historiografia teatral neste momento alcança, é uma forma de teatro de bonecos brasileira que constituiu uma tradição<sup>2</sup>. Nascido no seio de um conjunto de manifestações culturais das populações economicamente mais pobres do interior pernambucano, seus procedimentos foram transmitidos ao longo de décadas, de mestres para aprendizes. É uma arte que se ressignifica e se mantém em plena vitalidade em diferentes regiões do Brasil. O gênero está em vias de tombamento como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Ministério da Cultura. Ironicamente, ele ainda é pouco estudado pela pesquisa acadêmica em Artes Cênicas. O espaço que ele ocupa no currículo dos cursos de graduação de Teatro também é ínfimo. Não são raros os professores que já ouviram falar do Mamulengo, mas no fundo não sabem do que se trata. Via de regra, o gênero ainda é visto como uma expressão menor, mal acabada e ingênua de

<sup>2</sup> Por *tradição*, queremos dizer legado de procedimentos recebidos e transmitidos ao longo de gerações por meio de ensinamento entre os artistas.

artesanato. Na melhor das hipóteses, ele desperta a “curiosidade folclórica” de um objeto exótico.

Essa lacuna talvez se deva ao fato de que o Mamulengo pode sugerir aos menos atentos uma arte fácil, quiçá pela aparente simplicidade dos recursos de que dispõe o brinquedo<sup>3</sup>. Ou talvez porque os mamulengueiros parecem exercitar com facilidade a sua arte. Mas, por trás dessa aparência de espontaneidade dos grandes mestres, há um repertório de códigos e procedimentos de difícil realização, cuja imperícia na execução compromete sua forte comunicabilidade com a plateia. As passagens<sup>4</sup> de Mamulengo, embora feitas ao sabor do momento e da interação com o público e sem texto escrito, são alicerçadas por regras precisas. O ator-manipulador estabelece um jogo, cria uma tensão com o espectador, a partir da qual nasce sua graça e empatia. O domínio de ritmo, improvisado, emissão vocal e coordenação motora é

<sup>3</sup> O Mamulengo também é chamado de brinquedo, assim como o conjunto de equipamentos e bonecos de que dispõe um mamulengueiro. Uma apresentação de Mamulengo pode denominar-se brincadeira e o ator-manipulador, por extensão, brincante.

<sup>4</sup> Passagem é o nome que se dá às esquetes de Mamulengo.

condição básica para qualquer ator que queira se estabelecer como mamulengueiro.

Nossa intenção, portanto, é mostrar que o Mamulengo compreende um conjunto de procedimentos cênicos que denominamos poética cômica. Pretendemos aqui elencar alguns aspectos que caracterizam essa poética, estabelecendo o Mamulengo como gênero cômico popular, apontando elementos que conduzem essa classificação.

Orientamos esta análise a partir da interseção de nossa pesquisa empírica de pós-doutorado com a bibliografia publicada sobre o assunto. Nossa investigação de campo acompanha o processo criativo e as apresentações públicas dos mamulengueiros: Valdeck de Garanhuns, Danilo Cavalcanti e Sandro Roberto. Nossa revisão bibliográfica apoia-se sobretudo em Borba Filho (1966), Santos (1979) e Pimentel (1988), e nos estudos acadêmicos acerca do tema (Brochado, 2001, 2005; e Alcure, 2007). Em relação à teoria da comédia, baseamo-nos em Bakhtin (1993), Bergson (2001) e Propp (1992).

No mapeamento aqui realizado, levantamos os recursos de comicidade verbal e de movimento do boneco nordestino. Também consideramos o sistema de imagens do corpo grotesco na Cultura Popular, o lugar do riso no universo rural, bem como o humor que provém de sua tipologia fixa.

### **Comicidade verbal**

O Mamulengo é entendido por nós como teatro de formas animadas, isto é, sua teatralidade se origina do movimento de bonecos e ultrapassa a dicotomia entre espírito e matéria (AMARAL, 1996). Suas qualidades cinéticas, portanto, são essenciais ao estabelecimento de sua comicidade. Ainda assim, muito de sua graça advém do humor verbal deflagrado pelas piadas e tiradas presentes nos diálogos e solilóquios de seus tipos e nas loas entoadas pelo mamulengueiro.

Uma pista relevante para se compreender a proeminência da prolixidade no Mamulengo é enxergar a importância da oralidade na sua cultura de origem. O meio oral tem papel fundamental no desenvolvimento da cultura popular

nordestina (ALBUQUERQUE JR., 1999).

Nascido nas zonas rurais do interior pernambucano e tendo como principal função a de entreter, o Mamulengo tem uma procedência que remonta à época em que os interlúdios, serões, conversas e jogos verbais destacavam-se entre os únicos passatempos disponíveis nos momentos de ócio no campo. Além disso, há até pouco tempo, a maioria da população desses sítios era analfabeta ou semiletrada, o que enfatizava ainda mais a centralidade do meio oral como veículo de expressão. Falar e conversar eram métodos para estimular e desenvolver uma lógica lúdica e foi por meio dessas ações que grande parte da Cultura Popular pernambucana se desenvolveu. Não é à toa que as sessões de Mamulengo varavam a noite e, ainda hoje, segundo apontam pesquisas (BROCHADO, 2005; ALCURE, 2007), podem prolongar-se de cinco a seis horas.

Um dos recursos utilizados pelo mestre de Mamulengo é a conversa que estabelece entre seus

bonecos e o Mateus<sup>5</sup>. Espécie de interlocutor entre o público e os mamulengos que se movimentam, o Mateus, muitas vezes, tem o rosto pintado de farinha, usa roupas coloridas e fica fora da barraca. Ele é uma mistura de palhaço e mestre-de-cerimônias do espetáculo. Boa parte dos chistes disparados pela brincadeira se dá no jogo de perguntas que os títeres fazem ao Mateus, ou mesmo na interrupção que ele faz das passagens para fazer algum comentário jocoso. De maneira geral, embora isso não seja regra, o Mateus é um personagem tolo que cai nas armadilhas verbais dos bonecos sagazes. Ele cumpre a função de ser *escada* dos bonecos espertos, como o Benedito, o Caroca, o Simão ou a Quitéria. Isto é, ele prepara as piadas para os tipos astutos do Mamulengo. Nesse quesito, localizamos a semelhança com os palhaços dos *tomara-que-não-chova*, os pequenos circos sem cobertura que se apresentam pelo interior nordestino. Nas entradas tradicionais do repertório circense, os

<sup>5</sup> Por razões de economia na administração de cachês, essa função hoje geralmente é cumprida pelo próprio sanfoneiro do trio de forró que acompanha uma barraca de Mamulengo.

palhaços também se dividem entre *brancos*, os tipos sérios que preparam as piadas, e *augustos*, os tipos argutos que levam a melhor.

De acordo com Brochado (2005), a interação verbal do Mateus com os mamulengos enfatiza um aspecto dialético do brinquedo. Pois, se

Por um lado, as suas longas conversas com os bonecos (discutindo negócios, aconselhando, reprovando suas ações e suas falas) encoraja a crença do público na natureza humana dos fantoches. Por outro lado, a sua proximidade com as figuras dos bonecos, por exemplo, quando ele toca ou bate neles, enfatiza a pequena escala dos títeres e, portanto, sua natureza artificial, lembrando ao público que eles são apenas bonecos. (2005, p. 222, tradução nossa)

A eficácia da comicidade verbal do Mamulengo depende, em parte, da familiaridade da audiência com os bordões e sobretudo gírias e expressões idiomáticas características de Pernambuco. Acompanhamos apresentações de velhos mestres como Zé de Vina, Zé Lopes, Natanael de Oliveira e Augusto Bonequeiro, na capital paulista e em Piracicaba (SP), nas quais parte de sua comicidade perdeu-se por falta de compreensão

de seus jargões, disparados, às vezes, em prosódia de ritmo acelerado.

Danilo Cavalcanti, brincante natural de Canhotinho, Pernambuco, e que montou sua barraca no Estado de São Paulo desde 2005, afirma que com o tempo foi substituindo gírias e vocábulos desconhecidos dos paulistas por perceber que era incompreendido. “Eu dizia: *vamo’ sarrar!* Você sabe o que é sarrar? É namorar”, diz Danilo. Afinal, o Teatro de Mamulengo, como qualquer outro gênero de Teatro Popular, é feito de comunicação imediata com a plateia que passa na rua, do *office boy* ao professor universitário, e qualquer ruído pode bloquear esse processo.

Os recursos materiais disponíveis para o desenvolvimento dramático do Mamulengo são limitados, em comparação com outras vertentes do teatro de animação que dispõe da caixa preta do palco italiano e de seus infindáveis meios. Por isso, a proeminência da palavra é mais imperativa do que em outras formas de títeres. É por meio da palavra que o brincante tem de descrever cenários e temporalidades. Algumas ações impossíveis de serem encenadas pelos bonecos

acontecem “longe da vista” da plateia e são detalhadas verbalmente pelo brincante.

Os cinco diferentes instrumentos linguísticos de comicidade elencados por Propp (1992) em sua teoria sobre o riso estão presentes no Mamulengo. Entre os mais frequentes estão os trocadilhos, os paradoxos, as tiradas, os erros de língua e a ironia. A ironia é a figura pela qual se diz o contrário do que se quer dar a entender, por exemplo, ao dizer-se algo positivo pretendendo expressar-se algo negativo. Valdeck de Garanhuns é um dos mestres que melhor sabe explorá-la. No espetáculo *Mamulengo no Cinema*, um produtor norte-americano pretende fazer um filme “exótico” no Brasil, enfocando suas riquezas culturais e humanas. Ele pede a Simão que assine um contrato com ele. Ao perceber as segundas intenções do gringo, inclusive com Marieta, sua esposa, Simão sai de cena dizendo que vai buscar uma caneta. Volta com um cassete: “Aqui está a caneta”, afirma, dando-lhe pancadas.

Em relação ao trocadilho, encontramos esse trecho no qual o Mané Pacaru de Mestre Zé de Vina,

depois de ser expulso de casa, reclama da mulher:

MANÉ PACARU- Oh, Mateus, eu era um marido tão bom para ela! Eu dei a ela tanta banana que eu podia, e ela faz isso! E ela adora banana! Todo dia eu dava banana comprida pra ela! (chora) Era banana no café, no almoço, no jantar, e ela faz isso! (BROCHADO, 2005, p. 380)

Ou na aula da Professora ao Gago, de Mestre Otílio, do *Mamulengo Presepe*:

PROFESSORA – Com licença do público, senhores e senhoras, se tem algum puliça e cum licença da justiça, eu vou perguntar ao menino se ele sabe lê. Vá, meu filho, leia aqui: a, be , cê , dê, e, efe, gê, agá...

GAGO – lh,ih,ih... a, be , be, cê , dê, e... e... efe, gê, cagá...

PROFESSORA – Não, meu filo, não é cagá, é agá. (SANTOS, 1979, p. 133)

As tiradas pipocam pelas peças de Mamulengo e para alguns mestres são o cavalo-de-batalha que segura a frequência de risadas. Em relação ao que Propp (1992) denomina erro de língua, podemos listar as incorreções vernáculas e gramaticais de quase todos os tipos, incluindo as declinações

estapafúrdias do latim macarrônico do Padre.

Paradoxo é uma ideia que, embora aparente coerência, oculta uma contradição. Na passagem *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda*, de Januário de Oliveira, o Mestre Ginú, encontramos o anti-herói Simão substituindo o coronel, seu patrão, na administração da fazenda:

SIMÃO – Bom dia. Qui é qui hai?  
MULHER – O qui é que hai é qui Mané meu fio cortou o pé com a enxada.  
SIMÃO – E qui é qui tem isso? Que é qui tem cortá o pé com a enxada?  
MULHER – É purquê não pode trabaia não.  
SIMÃO – Não pode? Pode! Ele não tem outro pé? Ele só teum um, é?  
MULHER – Mas falta um pé. Bateu no dedo grande e tirou até o calcanhá.  
SIMÃO – E qui é que tem isso? Bote leite de banana, enrole numa estopa e venha trabaia. Eu quero é produção purquê o meu patrão não está aí. Tá ouvindo?  
MULHER – Mas não pode sê, seu Simão.  
SIMÃO – Qui é qui tá dizendo? Oxente! O qui é?  
MULHER – Seu Simão, um pé só!  
SIMÃO – E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um nego não trabalha com um pé só? Bote o outro no bolso e venha. (BORBA FILHO, 1966, p. 118)

Propp também chama a atenção para a utilização da estrutura fônica do idioma com fins cômicos. “Isso significa que a

comicidade se realiza desviando-se a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. Com isso, a língua perde o significado” (PROPP, 1992, p. 126). É o que acontece, por exemplo, quando alguns tipos deixam de falar para emitir muxoxos ou com os personagens-tipo do Mamulengo que não falam, como os animais e os autômatos, como o Pisa-Milho e a Chica da Fuba, os quais, no caso de alguns mamulengueiros, soltam alguns sons repetitivos. Ou dos personagens que respondem aos diálogos apenas por interjeições como: *é... bem... ãh... hei.*

### **Comicidade cinética**

Um fantoche nada mais é do que um objeto na dependência de um ator que lhe transmita energia e lhe dê “vida” a partir de sua manipulação (AMARAL, 1996). A animação de uma matéria, através da qual se antevê uma alma humana, é risível. O pensamento de Bergson (2001) a respeito da comicidade de movimento parece centrado na dicotomia entre espírito e matéria – cerne da natureza do teatro de formas animadas. O

ensaísta francês se defronta com o esforço de uma alma a modelar a matéria. “De sua leveza alada essa alma comunica alguma coisa ao corpo que anima: a imaterialidade que passa assim para a matéria é aquilo a que se dá o nome de graça” (BERGSON, 2001, p. 21).

A paródia também está associada à estrutura de linguagem do teatro de formas animadas. “O princípio do teatro de marionetes reside na automatização de movimentos que imitam, e por isso mesmo parodiam, os movimentos humanos” (PROPP, 1992, p. 77). Paródia é a obra que transforma ironicamente outra obra preexistente (PAVIS, 2008). Para Nabokov (*apud* BAKHTIN, 1993), se sátira é lição, paródia é jogo, um jogo dialógico, que pressupõe uma *conversa* antagônica e tensa entre a paródia e o parodiado. Esse mecanismo requer do parodista conhecimento do alvo de seu jogo e distanciamento crítico. Associando a paródia com uma imitação de características exteriores, Propp (1992) afirma que ela revela a ausência de características positivas no parodiado. Para o ensaísta, esse jogo só se torna cômico quando

revela a fragilidade interior daquilo que é parodiado, desvendando sua inconsistência.

Como “mundo de seres em miniatura”, ainda que sem nenhum vínculo com verossimilhança de movimentos (tal qual em muitas escolas de marionete europeias), o Mamulengo procura imitar os movimentos humanos por meio de seus bonecos, de forma paródica, se seguirmos o pensamento de Propp.

Um exemplo claro da paródia cinética no Mamulengo é a utilização dos bonecos oriundos das “casas de farinha”, engenhocas mecânicas por meio das quais são reproduzidas cenas do cotidiano, sobretudo do trabalho. Um dos autômatos mais utilizados no Mamulengo é o personagem Pisa-Pilão ou Pisa-Milho. Ele representa um par de camponeses moendo grãos no mesmo almofariz, cada um com sua estaca e cujos braços, pernas e tronco são articulados através de um mecanismo inferior.

A teoria de Bergson (2001) a respeito dos procedimentos de fabricação da comédia afirma que não há comicidade fora do que é humano e rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa.

Propp discorda dessa assertiva do filósofo francês. Para o russo, algumas situações mecânicas encontradas em seres humanos, como uma convulsão, por exemplo, são antes terríveis, mas nunca risíveis. Assim, o homem-mecanismo só seria ridículo na proporção em que uma coisa é ridícula.

Se o ser humano é um ser vivo, o dispositivo mecânico é uma coisa. E para Bergson a revelação dessa ambivalência por comparação seria fonte de riso. O corpo dos mamulengos frequentemente se envolve em sequências que repetem pauladas, cacetadas, encontrões, cabriolas, saltos, estapeamentos, socos. São as chamadas “passagens de briga”, isto é, esquetes ou trechos de outras passagens nas quais os bonecos lutam: são lançados das alturas para baixo, chacoalhados, afundam como peso, surgem abruptamente na empanada como flechas, são comprimidos como massa, ingeridos e deglutidos pela Cobra.

Os gestos e movimentos dos títeres pernambucanos, sobretudo aqueles acentuados pela repetição padronizada de seus *lazzi*, se tornam cômicos na medida em que dentro

deles pressupomos a articulação do mecanismo de seu corpo. Repetições periódicas de bordões, inversão simétrica de papéis, desenvolvimento geométrico de quiproquós também são procedimentos mecânicos frequentemente explorados pelo brinquedo e engraçados na medida em que nos lembram sua simples engrenagem (BERGSON, 2001).

Sobre a relação dos movimentos faciais e caretas com a fealdade cômica, Bergson ressalta a natureza rígida dos mesmos. E o que são os títeres senão máscaras rígidas e quase sempre imóveis de grandes rostos sobre pequenos corpos desproporcionais?

“Mas uma expressão cômica do rosto é a que não promete nada mais que aquilo que dá. É um esgar único e definitivo. Parece que toda a vida moral da pessoa se cristalizou em tal sistema. Por isso é que um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre”. (BERGSON, 2001, p. 18)

### **O riso do camponês**

Nascido na Zona da Mata pernambucana, o Mamulengo

desenvolveu-se na região da cultura da cana-de-açúcar. O universo rural permeia toda sua dramaturgia. Mais do que cenário das situações, a alma do camponês é o alicerce psicológico de seus personagens-tipo. Os permanentes dilemas da condição agrária estão espelhados nos conflitos de suas fábulas: a inaptidão para o progresso segundo os padrões urbanos, o desenraizamento de seus costumes, a personalidade nas relações de trabalho, a relação íntima com a natureza, o ciclo da vida como índice de significação do mundo, a exploração da mão-de-obra pelos donos dos meios de produção.

A alegria corrosiva do folguedo está ligada, de certa forma, à sua origem rural. A partir de farta documentação a respeito dos hábitos dos camponeses, desde o mundo romano até a Idade Média, o historiador francês George Minois mostra como o escárnio subjaz na base das relações sociais dos camponeses (MINOIS, 2003). Para ele, a festa como momento de reunião, celebração e sublimação tem papel fundamental nessas relações. Nesses divertimentos, encontramos a jocosidade verbal

aliada à licenciosidade corporal. Muitas dessas expressões subsistem nas festas rurais brasileiras que aliam o riso à liturgização da fecundidade, aos momentos em que o contentamento pela colheita anima o preparo para o próximo período de plantio. O corpo em movimento de procriar dramatiza a sementeira da estação posterior. Nessas festas, a vivacidade risonha e agressiva libera as grosserias corporais de suas danças.

Associada às festas e comemorações, nas quais o Mamulengo é tradicionalmente apresentado (festas juninas e natalinas), a música desempenha papel fundamental na manutenção do ritmo do brinquedo e como elo de ligação entre as passagens. E a licenciosidade também se faz presente nas letras de muitas músicas do cancionero do sertão<sup>6</sup>. Aproveitadas como trilha-sonora do Mamulengo, são canções de mote malicioso cujas danças, em alguns casos, reproduzem com o corpo a ignomínia desbragada de sua poesia.

<sup>6</sup> Essa característica pode ser encontrada na malícia de diversas canções tradicionais do cancionero rural no Brasil, desde o xote, o baião, o xaxado até o cururu, o repente, o chamamé e o arrasta-pé.

É a celebração da vida na festa da fartura liberando o corpo através da palavra.

A zombaria mordaz, aliás, está no cerne de todas as celebrações rurais da Cultura Popular (BAKHTIN, 1993). O mundo oficial é percebido como uma realidade pouco séria pelo homem do campo. “A política, a história oficial, a literatura beletrista, a ciência e os avanços tecnológicos são vistos com descrédito e desconfiança” (SILVA, 1998, p. 42) pela visão popular. É por isso que ninguém é poupado pelo riso das manifestações dramáticas da Cultura Popular. Apaixonados, donos de terra, capatazes, coronéis, doutores e barões, professores e capitães, clérigos e militares, comerciantes e oficiais: todos são vítimas do deboche.

A poética cômica do Mamulengo enraíza seus princípios cênicos na tradição ambivalente de um instinto dialético: o de negar para confirmar, de amortilhar para ressuscitar, de insultar para elevar. É o camponês que ri do patrão que o subjuga. No retrato que pinta da aristocracia, o trabalhador rural articula um jogo para que possa, através do escárnio, redimir-se do

jugo, da fome, da violência, das condições severas de trabalho a que é submetido. Benedito e Simão, quase sempre, aparecem como trambiqueiros estabados que enganam seus opressores para irem à desforra pela sua desdita. Os personagens-tipo da brincadeira são apresentados como despossuídos, prontos a armarem ardis que os façam subir na vida. Afinal, querem sair da miséria. Numa das passagens clássicas, Simão é demitido pelo Coronel porque não tratou do boi como devia. Demissões, punições e castigos físicos impetrados pelos capitães e capatazes no Mamulengo refletem um país onde os ecos sutis da escravidão ainda ressoam.

### **Comicidade na tipologia**

Apesar de alguns personagens-tipo mudarem de nome conforme o brincante ou a região em que são apresentados, existem cinco núcleos de figuras que constituem as *dramatis personae* do Mamulengo: os subalternos, os patrões e autoridades públicas, os religiosos, os animais, os tipos míticos e os tipos-pretexto. Entre os subalternos

destacam-se o Benedito, também chamado de Simão ou Baltasar. Muitas vezes representado como negro, é o anti-herói e protagonista do Mamulengo. Esperto e malandro, ele articula as peripécias contra os poderosos, e é por meio dele que o espectador das classes sociais mais baixas, zonas rurais e periferias, vê refletido seu desejo de desagravo pela humilhação frequente. Também representam o povo a assanhada velha Quitéria<sup>7</sup> e os demais tipos que podem representar ofícios específicos, como a Chica da Fuba e o Pisa-Pilão.

A figura da donzela, cujo nome pode variar entre Rosinha, Marieta, Ritinha e Chiquinha, entre outros, embora muitas vezes seja filha de um oficial ou fazendeiro, é romântica e sonhadora. Ela sempre funciona como pivô das encrencas amorosas de Benedito. Na categoria das autoridades, temos invariavelmente o Coronel, dono da fazenda, e o Capitão, cujos nomes são mutáveis, ou o Cabo 70, representando a ordem policial. Armados de imensas facas, cassetetes ou espingardas,

travam embates contra os empregados, mas, na maioria das vezes, acabam por serem os que mais apanham. Em alguns casos, apesar de ostentar coragem, o oficial é medroso e foge à primeira faísca. Dos religiosos destacam-se o Padre, safado e mulherengo, o Sacristão e, às vezes, as personagens das Beatas.

Entre os animais brincam a Cobra, de boca gargantuesca e pela qual entram muitos personagens, o Boi e, com menor frequência, os pássaros, o burro, o cavalo, cachorros, onças e porcos. No plano mítico, uma barraca nunca deixa de exibir o Demo, antagonista funesto que depois de oferecer seus préstimos aos humanos acaba por cobrar sua dívida, arrancando-lhes a vida. Também podem aparecer a própria figura da Morte, silenciosa e solene, as Almas e os Papa-Figos.

Os tipos-pretexo são aqueles utilizados para “costurar” o espetáculo entre uma passagem e outra, cuja motivação se sustenta por sua simples presença, independente de sentido lógico ou de relação com outros tipos. Entre eles, encontramos o Caroca, espécie de palhaço, utilizado como apresentador da

<sup>7</sup> Em algumas barracas, Quitéria também pode designar as personagens femininas, independente de idade.

brincadeira; o Janeiro-Vai-Janeiro-Vem, batizado graças a um mecanismo que faz com que seu pescoço se estique em direção ao público para depois encolher-se; e o Causo-Sério ou Tá-Prá-Tu, fantoche com articulação nos olhos e na língua. É no lançamento de sua língua para fora que reside seu efeito cômico. Valdeck de Garanhuns começa suas funções com o Prof. Furustreca, espécie de vidente sabichão que só prediz asneiras e que remonta aos *dottore* da *Commedia dell'Arte*.

### **Comicidade corporal**

Tanto quanto o caráter, o corpo dos tipos do Mamulengo é objeto de efeito cômico. Nesse caso, a palhaçada é extraída da técnica de manipulação dos bonecos, bem como das articulações de alguns deles. Verrugas, galos, cornos, protuberâncias e exageros de órgãos e membros fazem parte da composição escultórica dos fantoches. Barrigas, seios e nádegas são ressaltados em suas feições. Os traseiros das Quitérias, por exemplo, são indicados por meio da articulação das últimas falanges da

mão oposta à que segura a cabeça e os braços do boneco, enfiada em punho serrado na parte traseira da luva. O punho se mexe ao ritmo do baião, insinuando o rebolar do bumbum. Há ainda a dança maliciosa das “bonecas de samba”, que seriam as figurantes do Mamulengo, isto é, bonecas mudas, de formas exuberantes, que entram apenas para dar volume ao “corpo de baile” do brinquedo, sempre de forma sensual.

Outro recurso comum, apresentado não só pelas Quitérias como pelos tipos masculinos tarados, é o de jogarem-se ou esfregarem-se uns contra os outros, sugerindo desejo sexual. O sexo no Mamulengo pode associar-se não apenas ao nascimento, mas também à morte.

O marido da (boneca) Viuvinha frequentemente morre durante uma dança na qual o casal parodia o ato sexual. Na cena de João Galego, *Viuvinha*, a personagem está dançando com seu ‘novo’ marido quando nota que ele é ‘muito flácido para um homem’. Quando finalmente ela percebe que ele morreu em seus braços, começa a chacoalhar seu corpo inerte, dizendo: ‘Vou sacudir e sacudir para ver se *e/e* fica duro de novo’. (BROCHADO, 2005, p. 382, tradução nossa)

O pronome *ele*, no caso da fala da Viuvinha, refere-se ao membro sexual de seu marido.

O corpo, nas representações do imaginário da Cultura Popular, ao contrário da Arte Clássica ou das chamadas Belas-Artes, não é estático, mas está sempre em movimento. Esse corpo nunca está pronto, mas em estado permanente de construção. Ele se constrói e também constrói outro corpo, assim como absorve o mundo e é por ele absorvido. Para Bakhtin, o núcleo do sistema de imagens da Arte Popular se expressa pela alusão sempre grotesca ao corpo, sendo que:

(...) o tema do corpo procriador une-se ao tema e à sensação viva da imortalidade histórica do povo. Já explicamos que a sensação viva que o povo tem da sua imortalidade histórica coletiva constituía o próprio núcleo do conjunto do sistema das imagens da festa popular. (BAKHTIN, 1993, p. 285)

Na escultura do Mamulengo, boca, nariz, sobrancelhas, olhos e mãos são órgãos representados de maneira hiperbólica. Associam-se, assim, ao conjunto de imagens grotescas da cultura carnavalesca de

que trata Bakhtin. Daí o estranhamento estético que o Mamulengo pode causar num público que muitas vezes desconhece seus códigos pictóricos. Daí a dificuldade que tantas vezes enfrenta o mamulengueiro para se apresentar para públicos, em geral, de classe-média alta, que não têm convivência com os signos da comédia popular. Desacostumados com a poética da arte de rua, enxergam o brinquedo com frieza ou desdém:

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. (BAKHTIN, 1993, p. 280)

Há também os bonecos que exploram mecanismos de espirrar água em direção à plateia. É o caso do bêbado Zé da Viola, de Danilo Cavalcanti que, de tempo em tempo, se vê obrigado a interromper a execução de sua viola para vomitar cachaça sobre os espectadores. Valdeck de Garanhuns borrifa talco pelo ânus do seu Boi, demonstrando sua flatulência. Há bonecos que cospem, arrotam, bufam e aqueles

que simulam atirar o muco que arrancam do nariz.

Uma passagem clássica no Mamulengo é a da Catirina, mulher grávida que brota na barraca exibindo um barrigão gigante. O parto, algumas vezes, chega a compor as ações dessa entrada, bem como a imperícia posterior da mãe na lida com as fezes e o choro do bebê. No ponto extremamente oposto da linha da vida estão os tipos velhos, cujas características são fatores de comicidade: senilidade, tosse, pigarro, incontinência. É o caso do casal Odilon e Dona Mariquinha, os velhinhos confusos do gabinete de Valdeck de Garanhuns.

Há ainda a representação do corpo doente, presente na passagem *O Doutor e o Doente*, apresentada pelos mestres Zé de Vina e Zé Lopes (BROCHADO, 2005). Nela, um doente pálido, de cor amarelada e de semblante esqualido, anuncia atos de vitalidade e afirma gozar da mais plena saúde.

Arrotos, urinadas e outras ações fisiológicas compõem o repertório de escatologias pelas quais os mamulengos orientam as ações de seus orifícios de entradas e saídas. É através dos buracos, pelos quais efetuam as trocas e orientações recíprocas com o mundo, que eles transpõem a fronteira entre o corpo e o mundo.

Por isso os principais acontecimentos que afetam o

corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*”. (BAKHTIN, 1993, p. 277)

## Conclusão

Apesar de desconsiderado pela maioria das pesquisas e currículos em Artes Cênicas, o Teatro de Mamulengo atravessa os séculos como uma arte viva, eficiente e rica em códigos e procedimentos cênicos. Diferentes aspectos de sua comicidade verbal, cinética, corporal e imagística, em nível formal e de conteúdo, indicam o estabelecimento de um *corpus* técnico, uma poética cômica. O brinquedo ultrapassa assim a mera classificação de “manifestação dramática” para afirmar-se como um gênero de comédia popular brasileira.

Recebido em 18 de Novembro de 2014  
Aceito em 03 de Março de 2015

## Referências

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

ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese - Doutorado - UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.

BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.

BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context 21th century Brazil*. Tese de doutorado, Trinity College – Dublin, 2005.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1988.

PROPP. *Comicidade e riso*. São Paulo: ed. Cortina, 1992.

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

SILVA, Daniel Marques da. *“Precisa de arte e engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 1998.