

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriel Couto Pereira

DRAMATURGIA DO AGORA

Mamulengo e Mobilização Social no teatro de Fernando Limoeiro

Belo Horizonte

2019

Gabriel Couto Pereira

DRAMATURGIA DO AGORA

Mamulengo e Mobilização Social no teatro de Fernando Limoeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas – Teorias e Práticas

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto

Hildebrando

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Coupe, Gabriel, 1986-

Dramaturgia do agora [manuscrito]: mamulengo e mobilização social no teatro de Fernando Limoeiro / Gabriel Couto Pereira – 2019. 176 f.: il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2018.

1. Limoeiro, Fernando – Teses. 2. Diretores e produtores de teatro – Teses. 3. Crítica teatral – Teses. 4. Teatro de bonecos – Teses. 5. Fantoques – Teses. 6. Teatro brasileiro – Teses. 7. Teatro folclórico brasileiro – Teses. 8. Pernambuco – Cultura popular – Teses. I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.0981D

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GABRIEL COUTO PEREIRA** Número de Registro **2016658180**.

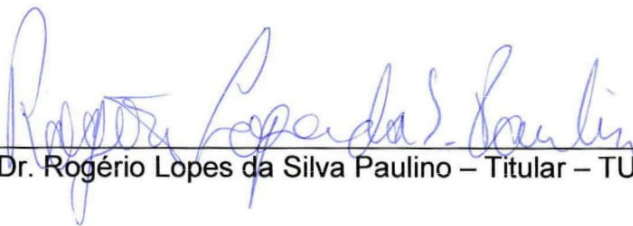
Título: “**DRAMATURGIA DO AGORA Mamulengo e mobilização Social no teatro de Fernando Limoeiro**”



Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Titular – TU/UFMG

Belo Horizonte, 27 de abril de 2018.

RESUMO

DRAMATURGIA DO AGORA

Mamulengo e Mobilização Social no teatro de Fernando Limoeiro

O autor desta dissertação visa apresentar uma leitura crítica do trabalho do diretor e dramaturgo pernambucano Fernando Limoeiro, a partir de exemplos pinçados de sua obra, enfatizando a releitura cênica de elementos simbólicos e formais das culturas tradicionais, em especial do *mamulengo*, o boneco popular tradicional brasileiro, tipicamente nordestino. Uma proposta de teatro nacional e popular é formulada por Limoeiro no manifesto *Dramaturgia do Agora*, que descreve sua teoria e prática de um teatro de linguagem popular, rápido e dialógico, ligado aos movimentos sociais e nascido da aspereza e da riqueza cultural e artística do agreste e zona canavieira de Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Limoeiro; Dramaturgia do Agora; Mamulengo; Teatro de Bonecos; Teatro de Mobilização; Mobilização Social

ABSTRACT

DRAMATURGIA DO AGORA

Mamulengo and Social Mobilization in Fernando Limoeiro's theater

The author of this thesis looks into presenting a critical reading of the work of director and playwright Fernando Limoeiro, from Pernambuco/Brasil, based on some of his texts, emphasizing the scenic recreation of formal and symbolic elements from the traditional cultures, specially the *mamulengo*, the traditional puppet theater art form from northeastern Brasil. This proposition of a popular and national theater is formulated by the author in the manifesto *Dramaturgia do Agora*, which describes his own theory and practice of a quick, popular and dialogical theater, bonded to the social causes, born in the richness and the artistic and cultural wealthiness of the Agreste and sugar cane monoculture zone of Pernambuco.

KEYWORDS: Dramaturgia do Agora; Mamulengo; Fernando Limoeiro; Agitprop Theater; Social Mobilization; Puppet Theater

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa de Diário. Técnica mista, 2016. Fernando Limoeiro.	14
Figura 2 - Fernando Limoeiro: Cangaceiro. Desenho. 2018.	23
Figura 3 - Fernando Limoeiro criança. João Alfredo, 1958. Autor desconhecido	24
Figura 4 – Fernando Limoeiro: assemblage. 2012.	25
Figura 5 – Brasão com data de fundação da cidade de Limoeiro/PE.....	26
Figura 6 – Localização geográfica de Limoeiro/PE.....	26
Figura 7 – Fernando Limoeiro com 15 anos. Foto: autor desconhecido.	28
Figura 8 – Limoeiro como locutor apresentando a banda “Os Águias”. Década de 1970.	31
Figura 9 - Primeira comunhão de Fernando Limoeiro.....	33
Figura 10 – Limoeiro e Padre Nicolau. Anos 60.	33
Figura 11 – Fernando Limoeiro. Anos 60.	34
Figura 12 – Cemitério de Limoeiro/PE. 2018.....	38
Figura 13 – Túmulo da Moça do Km 70, construído pelos coveiros.....	38
Figura 14 – Pastoril Familiar em Abre mais que Agora Vai. São Paulo, Década de 70...42	
Figura 15 – Ensaio para um curta metragem. Anos 70.	42
Figura 16 e 17 – FASCS Ensaio de Desce Daí Peste, 1972. Foto: autor desconhecido....44	
Figura 18 Justino Martins em Os Penitentes do Santo Cabrito pela EAD. Teatro de Arena Eugenio Kusnet, São Paulo, 1975.	45
Figura 19 Os Penitentes do Santo Cabrito pela EAD. Teatro de Arena Eugenio Kusnet, São Paulo, 1975.	45
Figura 20 Timochenco Wehbi. Anos 1980. Foto: autor desconhecido.....	46
Figura 21 – O Evangelho segundo Zébedeu. Festival Internacional de Teatro, Peru, 1972.	50
Figura 22 – Marco Camarotti, Vital Santos, Lourdes Ramalho. Encontro de autores nordestinos. Teatro Barreto Junior, Recife /PE, Década de 80.....	51
Figura 23 – Guarani com Coca-Cola. TUBA, Recife, Década 70.....	52
Figura 24, 25, 26, 27, 28- Grupo de Funcionários da Bombril. Recife, 1978.	55
Figura 29 – Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016.	62
Figura 30 – Cavalo Marinho do SESI. Recife PE, 1979.....	64

Figura 31 – Encontro com Mestre Solón, Mauricio Carvalheira e sua esposa. Olinda PE, 1983.....	65
Figura 32 e 33 – Oficina Giramundo ABTB. Rio de Janeiro,1979.....	69
Figura 34 – Fernando Limoeiro foi responsável pela dramaturgia do espetáculo Cadê a Bailarina?.....	69
Figura 35 e 36 – As Grandes Lonas do Céu da Cia. Candongas no Festival de Inverno de Diamantina. 2008.	71
Figura 37, 38, 39 - Montagem de São Chico D’aqui Mesmo com alunos da Escola de Teatro do Palácio das Artes. Belo Horizonte/MG, anos 1980.....	72
Figura 40, 41,42.43 – Duas histórias pra rir e uma pra pensar, Grupo Experimentando o Palco. Teatro do ICBEU, Belo Horizonte, 1984.	74
Figura 44 – Amigos Geraldo Carrato e João Etienne, anos 80.....	77
Figura 45, 46, 47 – Campanha de Prevenção a AIDS com alunos do Teatro Universitário. Década de 1990.	78
Figura 48, 49, 50, 51– Espetáculo Boi Daruê, com Grupo de Funcionários da MBR. Década de 1990.....	79
Figura 52 – Grupo Vale Arte apresentando Cautela que a vida é bela. Itabira/MG, anos 2000.....	80
Figura 53 – Quem Gosta de Tu é Tu Mesmo. Trupe a Torto e a Direito, 2014.	82
Figura 54 – Grupo Teatro COPASA. Belo Horizonte, anos 2000.	83
Figura 55 – Ensaio Grupo MBR. Anos 2000.....	83
Figura 56 - Fernando Limoeiro e Miracy Gustin na sede do Programa Polos de Cidadania. Anos 2000.	84
Figura 57 – Trupe a Torto e a Direito, no projeto “Justiça vai à escola”, em Cala a Boca Rodney! Belo Horizonte, 2016.....	85
Figura 58 Trupe a Torto e a Direito em Frango com Quiabo e angu de caroço. Belo Horizonte/MG, 2003.....	86
Figura 59 – Trupe a Torto e a Direito se apresentando na Vila Acaba Mundo. Belo Horizonte/MG, 2001.....	86
Figura 60 61– Palestra sobre mamulengo na Oficina de Teatro Pedro Paulo Cava, 1983.	89
Figura 62 Mestre Miro dos Bonecos brincando com uma “casa de farinha”. Carpina/PE, 2018.....	91
Figura 63 – Mestre Bibiu brincando com um Benedito.	91

Figura 64 – Fernando Limoeiro brincando com um boneco de vara.	91
Figura 65 – Inscrição encontrada no Museu do Mamulengo. Glória do Goitá, 2018. Foto: Gabriel Coupe.....	92
Figura 66 – Mestre Miro dos Bonecos e um conjunto de bonecas que se movem simultaneamente a partir de um mecanismo.	97
Figura 67 – Casa de farinha de mestre Zé Lopes de Glória do Goitá/PE, representando trabalhadores ao pilão.....	97
Figura 68 – Boneca costureira com mecanismo na oficina de Miro.	97
Figura 69 –Edilma, dama do paço do Maracatu Estrela da Tarde de Nazaré da Mata/PE.....	98
Figura 70, 71, 72 – Tendas em exposição no Museu do Mamulengo de Glória do Goitá/PE. 2018.	101
Figura 73 – Tenda do mamulengueiro Zé de Vina. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá, 2016.....	102
Figura 74 – Cortes de mulungu; Figura 75 – Cabeça de boneco com mecanismo e seu interior oco;.....	106
Figura 76 – Diversas etapas de escultura da cabeça de um boneco.....	106
Figura 77 – Cassiano e o retrato do Coronel Chico. Bar do Pina, Limoeiro/PE, década de 80.	111
Figura 78 - Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2017.	113
Figura 79 – Bel, Limoeiro, Edjane, Paulo dos 08 baixos e Gabriel. Museu do Mamulengo. Glória do Goitá, 2016.....	114
Figura 80 - Sítio Histórico do Cavalinho de Zé de Bibi. Glória do Goitá, 2017..	116
Figura 81 – O Cão e o Caboclo de Lança, figuras representadas no universo comum das brincadeiras da Zona da Mata pernambucana. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá/PE, 2018.	120
Figura 82 – Escultura representando uma apresentação de mamulengos. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá/PE, 2017.....	127
Figura 83 - Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016	131
Figura 84 – Fernando Limoeiro preparando Zé Potoca. Belo Horizonte/MG, 2001.	134
Figura 85 – Fernando Limoeiro. Belo Horizonte/MG, 2018	139
Figura 86 – Gabriel Couto no Espetáculo A Queixa. Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, 2016. Foto: Fabiano Mendonça.	144

Figura 87 – Fernando Limoeiro: assemblage. 2012.....	146
Figura 88 – Oficina de Mamulengos Criação e Montagem. Grupo Murion, 2010; Figura 89 – Oficina no FESTIVALE. 2004.....	150
Figura 90 – Zé Mateus no espetáculo A Queixa, da TTD. Belo Horizonte/MG, 2016..	151
Figura 91 – Encontro de Limoeiro com Mestre Saúba na oficina de seu filho, Bibiu. Carpina/PE, 2018	153
Figura 92 – Boneco “Benedito” Ateliê de Miro do Boneco. Carpina/PE. 2017.....	155
Figura 93 - Policial. Boneco de vara de Mestre Miro dos Bonecos. Carpina/PE, 2017.	159
Figura 94 – Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016.....	161

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Maria e meu pai Aluizio pelo apoio incondicional.

À minha irmã Marina e meus irmãos Artur e Caio pela amorosidade.

Ao mestre Fernando Limoeiro, o maior cabra da peste do sertão pernambuco!

À Trupe a Torto e a Direito e seus integrantes pela parceria e cumplicidade.

Ao Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando pela generosidade artística e pela leitura atenta da dissertação.

Ao professor e cineasta Claudio Luiz de Oliveira pela amizade e pela orientação metodológica no projeto e no manuscrito final.

A Isaque Ribeiro, André Ferraz e Vinicius Albricker pela amizade e pela contribuição na elaboração do projeto.

À Associação de Mamulengueiros de Glória do Goitá, Edjane, Bila e Bel pela acolhida. Ao mestre Zé de Vina, e a Chico Simões por iluminar o caminho.

Ao Maracatu Estrela da Tarde de Nazaré da Mata, Marco da Compesa, Edilma, Sandro e toda a agremiação pela força e orientação.

Aos pesquisadores e brincantes Igor Sá e Nylber da Silveira pela colaboração vital em campo.

Ao povo brasileiro, que financia esse trabalho, ao qual devo toda minha formação e dedicação.

À CAPES pelo financiamento do projeto através da concessão de bolsa.

“Um homem do povoado de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir alto no céu e na volta contou: disse que tinha contemplado, lá de cima, a vida humana. E disse que somos um mar de foguinhos. O mundo é isso, revelou: um monte de gente, um mar de foguinhos. Não existem dois fogos iguais. Cada pessoa brilha com luz própria, entre todas as outras. Existem fogos grandes e fogos pequenos, e fogos de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem fica sabendo do vento, e existe gente de fogo louco, que enche o ar de faíscas. Alguns fogos, fogos bobos, não iluminam nem queimam. Mas outros..., outros ardem a vida com tanta vontade que não se pode olhá-los sem pestanejar, e quem se aproxima se incendeia.”

EDUARDO GALEANO

“Há muito tempo que a realidade atropelou a ficção!”

FERNANDO LIMOEIRO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 Limoeiro/Pernambuco	24
1.1 São Paulo	42
1.2 Recife.....	50
1.3 Minas Gerais	68
2 O Mamulengo.....	89
2.1 Trabalho de Campo.....	114
2.2 A Importância do Contexto	122
2.3 Respeito pela tradição	132
3 Trupe a Torto e a Direito	139
3.1 O Mamulengo Mandacaru Sonhador	147
Considerações finais	162
REFERÊNCIAS	165
ANEXO I - A Dramaturgia do Agora: <i>à guisa de apresentação</i>	171
ANEXO II – Revista MAMULENGO JULHO/1982 - O QUE SERÁ QUE DEU NA FILHA DE RAINHA LUZIA	172



Dentro do ovo a esperança
do novo.

18-mar-2016

F. L.

Figura 1 - Capa de Diário. Técnica mista, 2016. Fernando Limoeiro.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação resulta do projeto de pesquisa “**DRAMATURGIA DO AGORA: o Mamulengo Mandacaru Sonhador** no teatro de mobilização de Fernando Limoeiro”, orientado pelo Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. A dissertação está dividida em três etapas, com atores de pesquisa e aportes metodológicos distintos:

1. Fernando Limoeiro¹ – Traçar um perfil artístico e biográfico do dramaturgo Fernando Limoeiro, a partir de entrevistas, utilizando a metodologia da *história oral de vida*, buscando uma perspectiva crítica do percurso do autor, através da revisão de literatura sobre as referências do próprio autor e da metodologia proposta;
2. O *mamulengo* – Propor um estudo sobre o teatro popular brasileiro de bonecos realizada sobre *revisão bibliográfica e observação participante* realizada em campo na Zona da Mata de Pernambuco;
3. Trupe a Torto e a Direito² – Análise de textos dramaturgicos e anotações processuais, além de procedimentos técnicos e metodológicos da trupe baseado em textos e *observação participante* do pesquisador.

No primeiro capítulo apresentamos a trajetória do dramaturgo Fernando Limoeiro³, levantando algumas de suas referências teóricas e práticas e comentando a sua relação com algumas das principais teorias do teatro para que o leitor conheça melhor as técnicas e os caminhos criativos percorridos pelo autor. Baseando-nos em encontros e entrevistas, recompomos sua trajetória até os dias atuais no trabalho que desenvolve à frente da *Trupe a Torto e a Direito* do Programa *Polos de Cidadania*⁴ da Faculdade de Direito da UFMG.

¹ Autor, diretor, dramaturgo, cordelista e *mamulengueiro* Fernando Antônio de Melo, mais conhecido como Fernando Limoeiro, Limoeiro ou Limão.

² A *Trupe a Torto e a Direito* será grafada também como *trupe* ou ainda *TTD* ao longo desta dissertação.

³ Neste trabalho, por sugestão da banca de qualificação, optamos por chamar o professor Fernando Limoeiro por “autor” ou “dramaturgo” quando a análise recair sobre seus textos, e regularmente por “prof. Limoeiro” ou ainda “Limoeiro” no decorrer do texto. A designação “mestre”, atrelada aos brincantes, poetas e artesãos populares, apesar de caber ao autor por sua função no *Mamulengo Mandacaru Sonhador*, aqui, será contornada para evitar confusões com o mundo acadêmico.

⁴ O Programa *Polos* é formado por núcleos multidisciplinares, compostos por estudantes e profissionais das áreas de Direito, Psicologia, Arquitetura, Teatro e Ciências Sociais que atuam junto a associações comunitárias e movimentos sociais fazendo mediação social, prestando assessoria jurídica e psicossocial, trabalhando com questões de luta fundiária e educação para os direitos humanos.

O segundo capítulo tem por finalidade discutir o *mamulengo* enquanto releitura teatral e enquanto tradição. Com base na revisão bibliográfica e em vivências e cadernos de campo, abordamos a história do mamulengo, o teatro de bonecos popular brasileiro, contextualizando o universo desse brinquedo e de seus *brincantes*, até chegar, finalmente, ao *Mamulengo Mandacaru Sonhador*⁵.

No terceiro capítulo tratamos das características do *Mamulengo Mandacaru Sonhador* – releitura teatral do teatro de bonecos popular brasileiro, que apresenta peças teatrais de conscientização e mobilização social com temas diversos. Comparamos a forma e o conteúdo de suas apresentações com os *bonecos* do mamulengo da tradição e analisamos o processo de criação e os princípios que norteiam a escrita dos textos dramáticos.

Após as considerações finais, encontra-se anexo: o manifesto *Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação* de Fernando Limoeiro (ANEXO I); O conto de Fernando Limoeiro “O Que Será Que Deu na Filha da Rainha Luiza”, publicado originalmente na Revista Mamulengo de julho de 1982 (ANEXO II). Ambos os textos são objeto de análise ao longo do trabalho.

A origem deste projeto está ligada à procura de maior propriedade no fazer e aprofundamento teórico sobre o trabalho desenvolvido na *Trupe a Torto e a Direito*, a qual integrei durante quatro anos. A essa motivação pessoal se soma também um viés institucional de continuidade do trabalho dos atores e pesquisadores que me precederam na construção da história do grupo e do *Programa Polos de Cidadania*, de modo que, em certo ponto, ambos se fundem e se tornam indissociáveis: o indivíduo forma o coletivo, que forma o indivíduo. O nosso objetivo é produzir uma leitura crítica da dramaturgia e da *práxis* do autor Fernando Limoeiro enfatizando a *releitura* cênica de elementos simbólicos e formais das culturas tradicionais, em especial do *mamulengo*, o boneco popular tradicional brasileiro, tipicamente nordestino. Esperamos assim, somar aos estudos acerca da dramaturgia do autor Fernando Limoeiro⁶, e da *Trupe a Torto e a Direito*⁷ do Programa Polos de Cidadania da Faculdade de Direito da UFMG. Para tanto, utilizamos a fala do próprio autor como principal referência, partindo dos recursos da *história*

⁵ O *Mamulengo Mandacaru Sonhador* será designado aqui, ora como *MMS*, ora apenas como *Mandacaru Sonhador*.

⁶ LOURENÇO, Luana da Silva. **As Grandes Lonas do Céu**: estudo de caso sobre a ação política no teatro. Dissertação de Mestrado. UFU: Uberlândia, 2014.

⁷ A saber, o artigo de MIRANDA, I. G.; MERLADET, F. A. D.; MARTINS, P. G.; BARBOSA, Maria; SANTOS, Rodrigo (2011) e a monografia de NICÁCIO (2012).

*oral*⁸, e da *observação participante*⁹ em campo para abarcar criticamente a obra de Limoeiro em sua dimensão “formativa”¹⁰, na criação e no ensino. Ao projeto original, no qual constavam entrevistas, revisão bibliográfica e análise dramaturgical, ocorreu um acréscimo na forma de *trabalho de campo*, que pode ser dividido em duas etapas:

- 1) Vivência de criação e trabalho artístico: convivência com Fernando Limoeiro¹¹ e a *Trupe a Torto e a Direito* ao longo de todo o ano de 2016.
- 2) Viagem a campo com duração de 120 dias pelos estados de Bahia, Pernambuco, Paraíba e Alagoas, de dezembro de 2016 a março de 2017 e de dezembro de 2017 a fevereiro de 2018¹².

No livro *A Análise dos Espetáculos* (2003) do teatrólogo francês Patrice Pavis, uma das questões centrais propostas pelo autor é a constante transformação dos objetos de análise – referindo-se ao espetáculo teatral, ao *cinema*, à *performance-arte* e à *performance intercultural* – e a conseqüente adaptação demandada dos críticos e pesquisadores que se propõem a observar esses fenômenos, gerando sempre novas ferramentas e métodos de escuta e de pesquisa. Dessa mesma forma, este trabalho também deriva de uma leitura móvel, feita em movimento. Foi necessária a travessia dos territórios estéticos da vida e obra do autor Fernando Limoeiro e da estética do *brinquedo* popular, o *mamulengo* - utilizando para cada caso uma forma de pensar diferente. Em campo, o *mamulengo* se mostrou um universo mais profundo e contraditório que a princípio aparentava, abrindo inúmeras possibilidades, problemas e abordagens. Essa incomensurabilidade do objeto de pesquisa me fez acordar para o apontamento de HISSA (2013, p.38) de que “assim como todo texto é texto sobre texto, não há pesquisa que não seja pesquisa sobre pesquisa”.

⁸ Pode ser entendida como uma análise sistemática de entrevistas e material coletado em campo como descrito por POLLAK (1989) e MEIHY (1998, 2007).

⁹ A *observação participante* é uma prática da antropologia. Através de trabalhos de campo de longa duração, registros e cadernos de viagem o antropólogo tece uma leitura da experiência em outra cultura como descrito por WHYTE (2005).

¹⁰ O filósofo italiano Pareyson (1993), delimita como “formativa” a qualidade de um processo cuja metodologia se inventa ao mesmo tempo em que acontece, o que resulta numa “abertura” da obra ao acaso e agenciamentos diversos.

¹¹ Entre as atividades desenvolvidas com o diretor está a assistência de direção na montagem cênica do espetáculo *O Palhaço e a Santa* (2016), com os alunos do 1º ano do Teatro Universitário da UFMG.

¹² A ida a campo contou com a presença e tutela do prof. Fernando Limoeiro durante o mês de janeiro e encampou vivências com mestres e grupos ligados às manifestações artísticas tradicionais – *coco*, *capoeira*, *ciranda*, *embolada*, *maracatu nação*, *maracatu rural*, *caboclinho*, *cavalo marinho*, *reisado* e *mamulengo*.

O termo *história oral*, é usado ora para designar uma técnica, ora uma metodologia de pesquisa, já o termo *oralidade* designa todo um sistema de transmissão de pensamento ou ainda uma forma de encarar o mundo e o conhecimento. O austríaco Michael Pollak (1989) trata da *oralidade*, ao falar da questão da *memória oficial* e das *memórias de guerra* em sobreviventes de massacres e conflitos. O brasileiro José Carlos Bom Meihy (1998) versa sobre o valor da *história oral* no cotidiano e nos diferentes momentos históricos da civilização ocidental, seu valor epistêmico e ontológico, de construção dos entendimentos do nosso mundo e vivência cotidianos. A partir dos anos 60¹³, com a evolução da tecnologia de áudio e a chegada de gravadores cada vez mais baratos, mais acessíveis e mais leves, foi possível colher uma quantidade muito maior de depoimentos, antes inacessíveis, e transformá-los em texto para levar a público. Esse movimento, segundo alguns pesquisadores, serviria para trazer à baila “discursos marginalizados” MEIHY (2007). A *oralidade* como discutimos aqui, tem a ver também com o conceito de *saber da experiência*, apresentado no artigo “Notas sobre o Saber e o Saber da Experiência” do filósofo espanhol Jorge Bondia Larrosa (2002). O autor sublinha a contraposição em evidência nos dias de hoje entre *conhecimento* e *experiência*. Segundo Larossa as pessoas têm muito acesso à *informação* e em certo nível ao *conhecimento*, mas com a abundância desses valores, na atualidade, a *experiência* está cada vez mais rara. A palavra em Limoeiro é carregada de experiência “desde a graça que uma sonoridade emitida pela palavra pode provocar, até o seu conteúdo” (LIMOEIRO, 2016)¹⁴, o que nos leva a uma tentativa de aproximar o leitor ou o espectador, da experiência viva das cores e sabores do sertão pernambucano. Ouve-se ao longe a voz do cantador:

*Me chamam de Zé Potoca,
sou poeta de bancada,
meu reino é todo poesia
e tenho a vida rimada.
Minha tristeza foi sempre
Pelo riso atropelada.
Fernando Limoeiro*

¹³ Já nos anos 20 e 30 do séc. XX, importantes documentos etnográficos e etnomusicológicos já eram produzidos no Brasil, como por exemplo, as gravações da *Missão de Pesquisas Folclóricas* de Mario de Andrade. Porém, à época, era um trabalho tecnicamente limitada, de maquinaria robusta, ainda restrito a poucos, e extremamente oneroso.

¹⁴ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

É assim, cantando uma *loa*¹⁵ a plenos pulmões, que se apresenta a personagem, Zé Potoca, no espetáculo *O Cordel Tá na Rua* (2013). O palhaço e *poeta de bancada*¹⁶ é, segundo o próprio autor, seu *alter-ego*, e, assim como ele, sofre de um estranho mal, que colore suas tristezas com os matizes da alegria. Este texto é todo permeado por esse sentimento de “alegria atropelativa” como veremos a seguir, o que põe por terra qualquer pretensão de um relato neutro e impessoal, ou ainda estritamente objetivo.

A *história oral de vida* entendida como a “narrativa do conjunto da experiência de vida de uma pessoa” (MEIHY, 1998, p.45) foi a metodologia que escolhemos para criar o roteiro da primeira parte desta dissertação, aproveitando-se da convivência e das palavras do próprio autor, gravadas em entrevistas e em sala de trabalho. A transmissão oral dos modos e fazer artísticos, uma das bases da pedagogia de Limoeiro, me inspira essa abordagem, na qual contamos linearmente como se deu o nascimento dessa poética, buscando uma melhor compreensão de seu processo de escrita, e dos elementos que ele põe em jogo. A *observação participante* como descrito por autores como WHYTE (2005) é uma prática emprestada da antropologia e sua sistemática serve de apoio para descrever meu contato com o *mamulengo* em diferentes contextos – em Minas Gerais e no Nordeste, na *releitura teatral* e na *tradição*, como pesquisador e como manipulador dos bonecos. A opção por essa técnica tem a ver com o trabalho de campo, e os registros dos choques e interações interculturais decorrentes desse tipo de trabalho. Um relato pessoal com um apanhado crítico da experiência conduz o leitor até a criação do Mamulengo Mandacaru Sonhador, no ano de 2013, na cidade de Belo Horizonte.

Inspirados pelo sucesso do projeto *Ensaios do Bem Querer*¹⁷, no ano de 2015, a diretoria do Programa Polos criou os *Encontros do Bem-Querer* como espaço de capacitação e diálogo entre os estagiários do programa, palestrantes e convidados. O professor Fernando Limoeiro foi um dos convidados, e é desse *Encontro* realizado em 29 de novembro de 2016 que nos

¹⁵ *Loa*, ou *Glosa de Aguardente* é uma rima ou poema, dito em voz alta, melodicamente ou não, e que normalmente apresenta o poeta, sua nação ou grupo, ou ainda uma personagem mascarada ou boneco, como no *cavalo-marinho* e no *mamulengo*. É comum à várias manifestações culturais como o bumba-meu-boi, a folia de reis e o próprio *mamulengo*.

¹⁶ Segundo LIMOEIRO (2106) a profissão de *poeta de bancada* era exercida por um homem que lia cordéis, que então não eram chamados dessa forma, e sim de *folhetos de feira*.

¹⁷ O Programa Polos realiza semanalmente encontros de capacitação interna para os integrantes do programa. São oportunidades de fazer acontecer a troca interdisciplinar entre as equipes – ao conhecer a ação das equipes, essas podem se articular melhor para colaborar nos projetos, agindo, por exemplo, em mutirões. Cada núcleo se responsabiliza por uma comunicação ou capacitação e a *Trupe*, tradicionalmente, propõe uma oficina prática de iniciação teatral, que também serve como convite para ingresso de novos membros oriundos das frentes.

alimentamos para estruturar a espinha dorsal do primeiro capítulo. Nos *Encontros do Bem Querer* Limoeiro descreveu a sua trajetória e o texto (transcrito a partir do registro de áudio e combinado com outra entrevista, realizada em seu apartamento, em 12 de Outubro de 2016), forneceu informações suficientes para, a partir de retalhos das vivências com o professor, urdir este relato e assim *construir uma memória* (LIMOEIRO, 2016) para ser compartilhada. Enquanto desenvolvo minha leitura crítica de parte de sua obra, buscamos reconstruir momentos de sua experiência: a infância; a juventude, o encontro com os movimentos sociais; o período de formação em São Paulo; o teatro para operários e a vinda para Minas Gerais; o encontro com o *Grupo Giramundo*; o trabalho como professor e diretor teatral.

Além de arrolar detalhes de ambientação e documentos de sua história, buscamos nos aproximar dos anos de formação do autor sublinhando momentos que se relacionem ou estejam aparentemente imbricados em sua poética. Este relato bebe nos “romances de formação” - que narram toda a extensão da vida das personagens - estilo de escrita desenvolvido e aprimorado por autores como Charles Dickens (*Oliver Twist*) e Thomas Mann (*A Montanha Mágica*), que fornecem um modelo ao mesmo tempo multifacetado e denso de narrativa. Essa mirada sobre os anos de formação de um artista nos parece apropriada devido à relação direta do pesquisador com o autor, contrabalanceando a intertextualidade e a contextualização histórica que norteiam a escritura dessa dissertação, ou como diz HISSA (2013, p.25) “a ciência incorpora o seu saber a partir da incorporação da estética do gênero ensaístico, assim como da poesia, da literatura de modo geral”.

A pesquisa e escrita desta dissertação se insere também numa sequência de ações na minha própria trajetória de pesquisador e que envolvem o ato afetivo de contar histórias, de transmitir e narrar, olho no olho, com paixão, a experiência e o conhecimento: a *contação de causos* na beirada da fogueira e a vida na roça, no interior do Vale do Aço; a multiculturalidade no seio da própria família, mineira, paulista, catarinense, pernambucana, indiana; uma bisavó cigana húngara, de longos cabelos louros que punha cartas e um primo distante que dava concertos de gaita; os anos de formação em música e o ingresso na Escola de Belas Artes. A Habilitação em Cinema de Animação, a pintura, a publicidade, a cenografia e o teatro de bonecos. Na Escola de Belas Artes tomei conhecimento das criações de Álvaro Apocalypse, seu trabalho em desenho e gravura e o grupo Giramundo, com o qual tive uma vivência prática em construção de bonecos. Conheci o *mamulengo*, em Aracaju, no ano de 2005, por ocasião de um congresso

estudantil: foram sete dias de imersão na construção, manipulação e linguagem do *babau*¹⁸. Esse primeiro contato trouxe a paixão pelo tema, de modo que, ao retornar para Belo Horizonte, comecei a ler tudo o que consegui encontrar sobre o assunto. Buscando em livrarias e sebos, encontrei algum material sobre o João Redondo¹⁹, assim como exemplares da revista *mamulengo*, publicada pela representação brasileira da UNIMA²⁰, que não tratava apenas do brinquedo tradicional, mas do teatro de formas animadas como um todo. Foi no acervo da UFMG que tive contato com o termo “teatro de formas animadas”, no livro de Ana Maria Amaral de mesmo nome (EDUSP, 1996) que expandiu meu horizonte de percepção dessa linguagem, que engloba o encontro dos bonecos com o teatro de máscaras, o teatro-dança, o teatro épico e o teatro dramático. Esse relacionamento com o mundo dos bonecos e formas animadas se aprofundou em 2006 com o meu ingresso na oficina *Taller de manipulación de Títeres*, financiada pelo FONCA²¹ ministrada pelo ator e diretor Héctor Caro do grupo *La Coperacha*, natural da cidade de Guadalajara. O trabalho da oficina era regular e incluía exercícios de rítmica e percepção espacial, energia e contenção pelo método *Suzuki*, além de uma introdução ao método das ações físicas. Minha estreia no teatro de bonecos foi no espetáculo “Matias e o Bolo de Morango”, que utilizava a técnica de *cámara negra*²² e *manipulação direta*²³. Nesse mesmo ano participei da criação e fabricação da boneca habitável “A Grande Dama” para o espetáculo “O Elogio da Loucura” com direção de Antonio Hildebrando. Nos anos seguintes atuei ao lado dos artistas plásticos Paulo Nazareth e Aline Midori nos espetáculos da companhia Watu Teatro Animado e dirigi o espetáculo “A Princesa

¹⁸ Outro nome dado ao *mamulengo*.

¹⁹ Nome dado ao *mamulengo* na Paraíba, que é também o nome de um boneco, o “Capitão João Redondo”, que representa a lei e a repressão.

²⁰ União Internacional das Artes da Marionete. Organização internacional com sede em Charleville na França, que tem o objetivo de fomentar e produzir ações pedagógicas e de formação, intercâmbios e festivais de teatro de bonecos. No Brasil funciona em articulação com a ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – que corresponde às associações regionais. Fundada no início dos anos 70, a ABTB é a entidade representativa dos artistas bonequeiros e que existe até os dias atuais. ABTB estava se fortalecendo na época, com ações, encontros e o fomento de festivais em nível nacional e internacional, além da publicação do periódico *Revista Mamulengo* durante os anos 1970 e 1980. No Estado de Minas Gerais existe a ATEBEMG (Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais), fundada pela artista bonequeira Conceição Rosière e que está em contato direto e ecoa a mesma política de fomento à arte bonequeira.

²¹ Mecanismo de fomento às artes do governo mexicano.

²² Técnica na qual os atores-manipuladores se encontram completamente cobertos de tecido negro e manipulam bonecos pintados com tinta fluorescente. Quando a iluminação de *luz negra* é ligada os atores ficam praticamente invisíveis, possibilitando uma grande variedade de combinações e efeitos de manipulação. É uma arte extremamente desenvolvida no Japão e na República Tcheca, que possui muitos grupos estabelecidos e de circulação internacional como o *Teatro Negro de Praga* e o *Groteska*.

²³ Técnica na qual o ator manipula o boneco diretamente com as mãos, em oposição à manipulação com fios ou varas ou ainda com qualquer outra parte do corpo ou até mesmo sua totalidade como é o caso dos bonecos *habitáveis*. Em exemplo de teatro que usa essa técnica é o *bunraku* japonês, no qual são necessários três manipuladores para animar cada figura: um manipula os pés, um o tronco e o outro as mãos.

que Amava Insetos” também com bonecos, em residência artística no Parque Lagoa do Nado. Esses espetáculos circularam por Minas Gerais e São Paulo através dos projetos da ATEBEMG, quando tive oportunidade de manter contato com diversos grupos e criadores de linguagens distintas, do Brasil e de outros países. Tive oportunidade de trabalhar como cenógrafo e aderecista em produções profissionais, tendo sempre como ponto de contato, a relação com os bonecos e formas animadas que se iniciou no primeiro contato com a magia dos *mamulengos* em Sergipe. Durante a graduação participei na militância e formação política junto aos movimentos sociais e estudantis. Quando tive oportunidade de travar contato com metodologias de teatro com ambições didáticas e políticas explícitas em suas poéticas, como o *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, a cena antropófaga de José Celso Martinez Correa e o *teatro épico* de Piscator e Brecht, passei a escutar e observar mais atentamente às possibilidades de atravessamentos entre criação artística e militância. Tive a oportunidade de experimentar esse tipo de linguagem em duas oportunidades: em 2010 no espetáculo “Não se dá um sim Assim à Toa” com direção de Fernando Linares – abordando a violência contra a mulher; e em 2011-2012 no espetáculo “Arena da Cidadania” com direção de Lenine Martins. Em 2013, com meu ingresso no Curso Técnico de Formação no Teatro Universitário da UFMG, fui convidado para fazer parte da *Trupe a Torto e a Direito* do Programa *Polos de Cidadania* da Faculdade de Direito da UFMG, proporcionando a convergência das duas paixões – *mamulengos* e mobilização social²⁴. O trabalho, ao longo dos anos, frutificou em mais de 10 dramaturgias originais, construídas de maneira colaborativa e mais um sem número de personagens, composições musicais, intervenções curtas, apresentadas em escolas, vilas e favelas, presídios, órgãos públicos e espaços públicos institucionais ou não, assim como em palestras, palestra-espetáculo, publicação de dramaturgias, artigos, ilustrações, vídeos, programa de televisão e página de internet. É importante citar também o movimento do teatro de grupo em Minas Gerais²⁵ em especial o Grupo Galpão e seu centro cultural, o Galpão Cine Horto como fundamentais para a minha formação.

²⁴ A *Trupe* é um grupo de teatro e mobilização social que atua há 20 anos na extensão e pesquisa universitária.

²⁵ O teatro feito por grupos é uma força que desde os anos 60 reclama o protagonismo da criação teatral e que na contemporaneidade apresenta um balanço crítico favorável, com a criação da Lei de Fomento ao Teatro de SP, mas ainda alheio às críticas dos coletivos anucleados e artistas independentes e periféricos. O fenômeno reclama a importância histórica da companhia estável de teatro para a formação e criação na arte teatral desde o século XX e tem suas bases na formação das companhias profissionais de *commedia dell'arte* e posteriormente nos *ensemble* de Stanislavski e Brecht do início do Séc. XX De minha parte reconheço ser o grupo o espaço maior de minha formação como ator, os quais não poderia deixar de citar: La Coperacha; Watu Teatro Animado; Maldita Cia.; Arande Coletivo de Atores; Cia. Malarrumada; Cia. Arlecchino; Grupo Caras Pintadas; Coletivo 17; Grupo dos Dez.



Figura 2 - Fernando Limoeiro: Cangaceiro. Desenho. 2018.

1 Limoeiro/Pernambuco



Figura 3 - Fernando Limoeiro criança. João Alfredo, 1958. Autor desconhecido

Fernando Limoeiro (Limoeiro) nasce em João Alfredo/ PE no ano de 1953, filho de família simples, mãe enfermeira e pai funcionário público. Antônio Melo, avô do autor havia plantado uma árvore na porta de sua casa e essa árvore por alguma razão gerou um conflito com o padre encarregado da paróquia de João Alfredo. O padre, junto com uns seus ajudantes, se aproveitou da noite para conseguir, alta madrugada, derrubar a árvore que o estorvava. No outro dia pela manhã quando Antônio Melo acordou e viu a obra, parou por um instante, deu fé do feito, não disse palavra, apenas se voltou acabrunhado para dentro de casa. Da próxima vez em que o padre se arvorou na rua principal, o avô de Limoeiro pegou sua espingarda rústica, praguejou e meteu bala – o tiro de espingarda era fragmentado, e não foi letal, mas salpicou o pároco de pedaços de chumbo. Um escapulário parou um dos fragmentos do disparo, motivo pelo qual quiseram beatificar o sacerdote. Antônio Melo, diante do certame, decide então mudar-se com sua família de João Alfredo para Limoeiro/PE, cidade vizinha.



Figura 4 – Fernando Limoeiro: assemblage. 2012.



Figura 5 – Brasão com data de fundação da cidade de Limoeiro/PE.



Figura 6 – Localização geográfica de Limoeiro/PE.

Limoeiro/PE, situada a aproximadamente noventa quilômetros da capital Recife, à beira do Rio Capibaribe, fundada por padres, como um aldeamento construído em cima de uma aldeia Tupi. No início do séc. XVIII passou a ser um *aldeamento*, tornou-se Sesmaria e finalmente cidade emancipada no final do séc. XIX, quando o território da Sesmaria se dividiria ao longo do tempo e de sucessivas emancipações em dezesseis municípios, entre eles: Feira Nova, Passira, Vicência, Lagoa do Carro e Buenos Aires. “Capibaribe meu rio, que vida levamos nós? Tu segues, eu rodopio durante anos a fio, sempre juntos e tão sós.” A poesia é de Austriclínio Ferreira, mais conhecido como “Austro Costa”, um dos poetas que influenciaram o prof. Limoeiro, e que frequentou a mesma boemia que ocupava as praças da pequena cidade. Ele conta sobre esses poetas:

E uma das coisas muito interessantes era que a gente tinha muita intimidade com os poetas de Limoeiro. Limoeiro tinha muitos poetas populares e ali eu vivia entrosado com eles. Eu me lembro de que Antonio Demétrio que era um dos maiores poetas da cidade. Antonio Demétrio tomava uma cachaça comigo na hora do almoço. Ele começava contando versos, dizendo verso, daí a pouco ele parava e dizia assim: “Agora eu vou embora, porque com você eu converso todo tempo, mais seis meses”. Ele publicava os versos dele no jornal da cidade e havia um poeta mor de Limoeiro que era Austriclínio Ferreira, Austro Costa, que era um grande. A elegância de Austro Costa era um negócio arrebatador. Eu me inspirava. Ai se eu tivesse dinheiro para andar igual Austro Costa. Era um poeta ótimo. (LIMOEIRO, 2016) ²⁶

Segundo Limoeiro é de extrema importância essa ligação com a poesia em sua cidade natal. Nos tempos em que o autor cursou o colégio, os jovens se alfabetizavam declamando poemas de escritores como Camões, Olavo Bilac e Castro Alves. Um desafio comum entre os estudantes

²⁶ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

da época era memorizar e declamar a contento os seis cantos do poema épico *O Navio Negreiro* de Castro Alves. Sobre isso ele diz: “A gente aprendia a dizer poesia lendo os grandes poetas de várias épocas principalmente parnasianos e simbolistas”. Até os dias de hoje, o autor ilustra dessa forma sua relação com a poesia: “Não há uma noite que eu não leia um poema, um soneto. Eu como poesia de noite, que é para poder aguentar a feiura do dia. Nem sempre tão feia” (LIMOEIRO, 2016) ²⁷. Ele diz que “no Nordeste a ligação com o verso está introjetada na cultura” ²⁸ Daí o carro chefe da produção do autor ser, sem dúvida, sua veia lírica, motor de sua produção e sensibilidade, como afirma no trecho:

Que poder é esse que a arte tem que transcende todas as qualificações, extratos sociais, cor, sexo, tudo, passa por cima de tudo? A poesia tem essa avalanche de sensibilidade e de propostas que invadem a alma de quem ouve de uma forma avassaladora. (LIMOEIRO, 2016) ²⁹

Na praça principal da cidade de Limoeiro estão localizados a Igreja, o prostíbulo, chamado “A Castanhola”, a escola, tudo à vista, ali onde cresceu Fernando Limoeiro. Eu e o professor, estivemos em Limoeiro, no mês de janeiro do ano de 2017 e novamente em 2018, com mais três atrizes da TTD - Adriana Chaves, Barbara Flor e Laura Cerqueira. Comemos carne de bode e cordeiro no restaurante típico de um amigo seu e ele nos apresentou a cidade, os lugares importantes de sua memória, o colégio onde estudou, a praça pública, o cemitério, o mercado e sua gente, os vendedores de insumos agrícolas que paulatinamente vão sendo substituídos por vendedores de *spinners*, celulares, produtos chineses e outras bugigangas eletrônicas. À medida que visitávamos esses lugares Limoeiro narrava as histórias e os afetos que vivera ali e pintava uma Limoeiro de uma outra época, que agora havia se modernizado. A arquitetura mudara radicalmente: cada vez mais prédios históricos eram postos a baixo e em seu lugar erguidos cubos de vidro, alumínio e ferros a mostra.

²⁷ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de setembro de 2016.

²⁸ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

²⁹ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

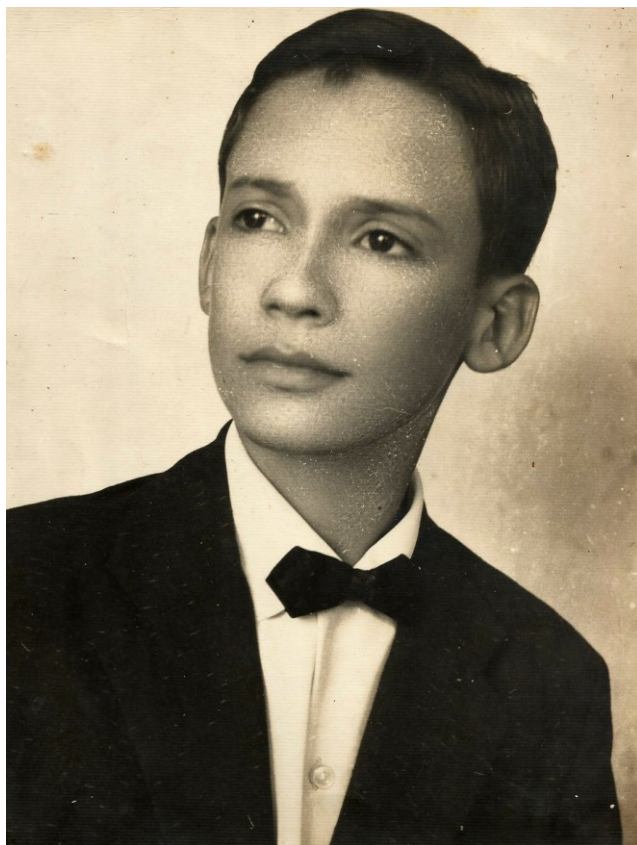


Figura 7 – Fernando Limoeiro com 15 anos. Foto: autor desconhecido.

Limoeiro conta que o Circo foi o lugar de seu primeiro vislumbre da arte do teatro e da arte, em si. A forma como Limoeiro narra seu encontro com o circo é especialmente interessante, seus olhos se acendem e quase podemos sentir o cheiro do querosene, o barulho e o odor dos animais – muito presentes nos circos de então:

Primeiro é o Circo. Tudo meu que eu sei de *palhaçaria*, as primeiras peças de teatro, são melodramas famosíssimos. O primeiro cantor foi Luiz Gonzaga num Circo. A primeira impressão de um homem cantando no microfone e encantando todo mundo foi Luiz Lua Gonzaga. Então é óbvio que a minha trajetória seria toda ligada à arte popular porque era a minha vivência. Então eu vi o quê? Circo, *bumba-meu-boi*, *mamulengo*, *ciranda*, violeiro, muito violeiro. E aquilo era matéria-prima para mim, era o sonho (LIMOEIRO, 2016) ³⁰.

Cabe aí um paralelo, com a trajetória do russo Konstantin Stanislavski, que iniciou no séc. XX a tradição dos diretores pedagogos, e que narra em seu livro biográfico *Minha Vida na Arte* suas primeiras lembranças artísticas justamente com o Circo, seu universo fantástico de luzes formas e riscos. Ambos tiveram um arrebatamento primeiro pelo espetáculo circense, mas em

³⁰ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

contextos tão diferentes quanto a Rússia czarista e o agreste pernambucano. É importante marcar também a distinção entre os circos: o Circo Russo e sua tradição de extremo virtuosismo técnico e os circos do interior do Nordeste, mais focados em variedades, melodrama e rotinas de palhaçaria. Limoeiro assevera que o *Circo Pavilhão*³¹ e a dramaturgia do melodrama e da tragicomédia circense são fundamentais para a compreensão de sua poética, e constituem a verdadeira base de seu trabalho de escritor, junto com a infinitude do universo do folheto de feira ou *cordel*.

O autor conta que ia à feira com a mãe para ajudá-la e que quando chegava lá, não queria mais ir embora, pois ficava encantado com os *mamulengos*, com os *repentistas* e com um senhor, dono de uma banca na feira que se chamava Seu Manuel Sabelê e que era um *poeta de bancada* que lia os *folhetos de feira* na hora. Ele via aquele homem com o folheto na mão, uma dicção e colocação vocal estridente, que ele próprio encontrou e “que permitia uma emissão que quem estava na redondeza toda ouvia e entendia” (LIMOEIRO, 2016) e ficava pasmo com as histórias que esse homem contava. A questão que Limoeiro formula anos depois é: como trabalhadores matutos, que trabalhavam no roçado e muitas vezes estavam ali para fazer escambo de mercadorias, tiravam um trocado para comprar um folheto de feira? Sobre isso o autor fala:

Sem dinheiro, os trabalhadores vinham para a feira para fazer o escambo: às vezes trocar mercadoria, às vezes comprar o que não tinha na roça. Eu digo sempre, que não podia faltar: o indefectível líquido querosene, sal, açúcar, farinha. Então trocavam. E vinham com um saco. Esses homens vinham com um saco, em sua maioria analfabetos, paravam em volta de Seu Manuel Sabelê e compravam, vejam só, o cordel de Seu Manuel. (LIMOEIRO, 2016)³²

Ao ver o trabalhador rural analfabeto abrindo mão de parte de seu soldo para comprar poesia, Limoeiro percebeu que “cordel é para comer, alimenta alma”, como afirma no depoimento a seguir:

Na minha cabeça de menino eu ficava assim, enlouquecido com aquilo. Espera aí: o cara não tem dinheiro para comer, e compra poesia? Na hora em que eu vi que o homem tem instinto de transcendência, que a poesia alimenta todas as almas, que aquele homem tinha necessidade de encantamento tal qual o meu professor de literatura, é igual. Aquilo mudou a minha vida. O que é isso que transcende ao homem? Era a poesia de Cordel, era a força da arte, era a força da poesia. Então aquele

³¹ Forma de Circo especializada na apresentação de cenas de Circo-Teatro, peças altamente codificadas, em geral comédias ou melodramas, que tem como figura central o palhaço. Um exemplo de Circo-Teatro ainda em atividade é o Circo de Teatro Tubinho, criado em 1959 por Juve Garcia em Curitiba, cujo principal personagem é o palhaço Tubinho, vivido hoje por Pereira França Neto, sobrinho de Juve que retomou o negócio familiar em 2001. O *Circo de Teatro Tubinho* conta hoje com mais de 90 peças em repertório.

³² Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

homem analfabeto ainda comprava, vejam só, poesia para alimentar a sua alma (LIMOEIRO, 2016)³³.

Cordel é Para Comer (2012) é justamente o nome de um monólogo de sua autoria no qual ele vive a personagem Zé Potoca, um palhaço cordelista que lê *folhetos de feira* e canta loas enquanto zomba da morte e expõe seu coração à plateia em prosa e em rima. É a esse episódio de epifania sobre o sol quente do agreste pernambucano que se refere o autor: A figura do palhaço tem papel central em diversas peças do autor, como os palhaços, “Tô Dentro” “Tô Fora” e “Tô de Olho” da peça *A Mala*, o palhaço cordelista “Zé Potoca” do espetáculo “O Cordel está na Rua” e “Zé Mateus”, em *A Queixa*. O *clown* difundido pelas escolas de teatro e *workshops* mundo afora, segue uma linhagem do chamado “clown psicológico”, como descrito por artistas e pesquisadores como BURNIER (1994): um palhaço que descobre o seu ridículo pessoal a partir de experimentações em sala e improvisado de que cria jogos a partir da cumplicidade com a plateia. Já o palhaço do Circo Tradicional brasileiro, que é a tradição a qual Limoeiro pertence, se baseia mais nas palavras, na piada bem estruturada, no texto dito com *timing* preciso, é aí que se situa a dramaturgia da TTD, a *Trupe a Torto e a Direito* – dentro tradição do teatro popular.

Um tópico importante a ser ressaltado é a mitologia e as releituras históricas presentes nas temáticas da chamada *Literatura de Cordel*, que eram recontadas com personagens e figuras típicas como “João Grilo e suas aventuras”, “O Pavão Misterioso”, “A Rés misteriosa”, “As aventuras de Camões e João do Café” presentes nos romances dos folhetos de feira. João Grilo, o equivalente ao Pedro Malasartes do imaginário matuto do Sudeste e Centro-Oeste é o herói picaresco que sempre age pela esperteza para sobrepujar os perigos. Essas e outras personagens, volta e meia, se embrenhavam em enredos fantásticos que as transportavam a tempos e espaços tão diversos quanto os contos de cavalaria, as fábulas de Grimm, o Oriente imaginário e as explorações marítimas de Cabral, sempre cercados de misticismo e de forte fundo moral. Pelo mecanismo da releitura, o que a vista não alcança, o tino do sertanejo tece e recria em forma de lirismo e imaginação.

³³ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.



Figura 8 – Limoeiro como locutor apresentando a banda “Os Águias”. Década de 1970.

Foto: autor desconhecido.

O encanto dos *folhetos de feira* inquietou o espírito do jovem Fernando que desenvolveu uma sede insaciável pela poesia. Limoeiro se isolava horas a fio na biblioteca pública do município, muitas vezes enquanto seus colegas brincavam na rua, ele preferia se entregar à leitura ao abrigo do sol inclemente. Ele conta ainda de uma professora de desenho e piano chamada Maria do Carmo Negromonte, importante nesses primeiros anos de formação, a quem Limoeiro atribui a responsabilidade por lhe apresentar aos autores de poesia, sobretudo da língua portuguesa e lhe abrir os horizontes da literatura. Ele conclui:

Poesia? Poesia é coisa de letrado, de erudito. Mentira! A alma humana precisa de beleza! Não tem dessa, a alma precisa de alimento! A poesia transcende o homem, transcende as classes, transcende as categorias culturais! O homem quer poesia! Ele é analfabeto, mas ele não é cego, ele não é surdo e ele tem a alma harpejante! Nunca menosprezem o ser humano! Dentro dele há um tesouro! Sempre! Sempre! (LIMOEIRO, 2016)³⁴

³⁴ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de setembro de 2016.

A partir daí a experiência se transformou em paixão e fez florescer o hábito da declamação de poesias, então, muito comum nas escolas, que promoviam “concursos de declamação”. Limoeiro participou e ganhou diversos desses concursos, o que lhe rendeu uma bolsa de estudos para estudar o segundo grau num colégio particular:

Então eu comecei a querer a ser poeta. E aí, o que é que eu comecei? A dizer poesia. Nas escolas havia o campeonato de poesia. Eu decorava com muita facilidade e interpretava. E aí, graças a ser um garoto que você dava corda e ele falava tudo, eu ganhei a primeira bolsa de estudos e fui estudar no colégio mais caro. Então eu comprei meu passe com a poesia. E daí nunca mais larguei a poesia, e da poesia ao teatro foi um pulo [...]. A vida inteira desde os sete anos eu estava num palco dizendo poesia ou fazendo teatro.
(LIMOEIRO, 2016)³⁵

Limoeiro faz questão de frisar a importância da palavra na formação do ator, a qual expressa na máxima: “Corpo é treino. Voz é coragem” (LIMOEIRO, 2016). Assim como o dramaturgo francês Valère Novarina³⁶, seu discurso versa sobre a qualidade pulsional da fala, capaz de construir e desconstruir universo com sua reverberação física no espaço, enquanto um corpo expandido, uma extensão “espectral” do próprio atuante, de forma semelhante, a atriz e diretora Maria Knebel, discípula de Stanislavski chega a afirmar que a fala seria o objetivo último da encenação e dedica todo um livro à fala cênica como elemento centralizador de sua arte teatral³⁷. É curioso notar como esse teatro que traz o “primado da palavra” se alterna em preponderância com outro teatro mais calcado na expressão corporal e na encenação e como essas mudanças se relacionam com os processos históricos e artísticos³⁸.

³⁵ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

³⁶ A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua” (NOVARINA, 2011, p.39-40).

³⁷ “O método da análise da peça e do papel através da ação conduz o ator à pronúncia orgânica das palavras, principal tarefa e objetivo da arte cênica” (KNEBEL, 2016, p.80).

³⁸ No início do século XX havia uma oposição entre o realismo naturalista e o simbolismo ou “grotesco”, logo na segunda metade do mesmo século vê-se um ressurgimento dessa tendência em *happenings*, e espetáculos de teatro antropológico na linha de Grotovski e Eugenio Barba e dança-teatro de coreógrafos como Pina Bausch e Tatsumi Hijikata. No Brasil do fim do século XX início do séc. XXI, vê-se a alternância e interpenetração dessas poéticas, do *teatro-físico* exportado para cá em meados dos anos 90 e 2000, que aos poucos vai deixando de pautar os principais festivais, abrindo espaço para um ressurgimento daquilo que o teórico francês Jean-Pierre Sarrazac denomina “teatro da fala” em seu livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012, p.138).

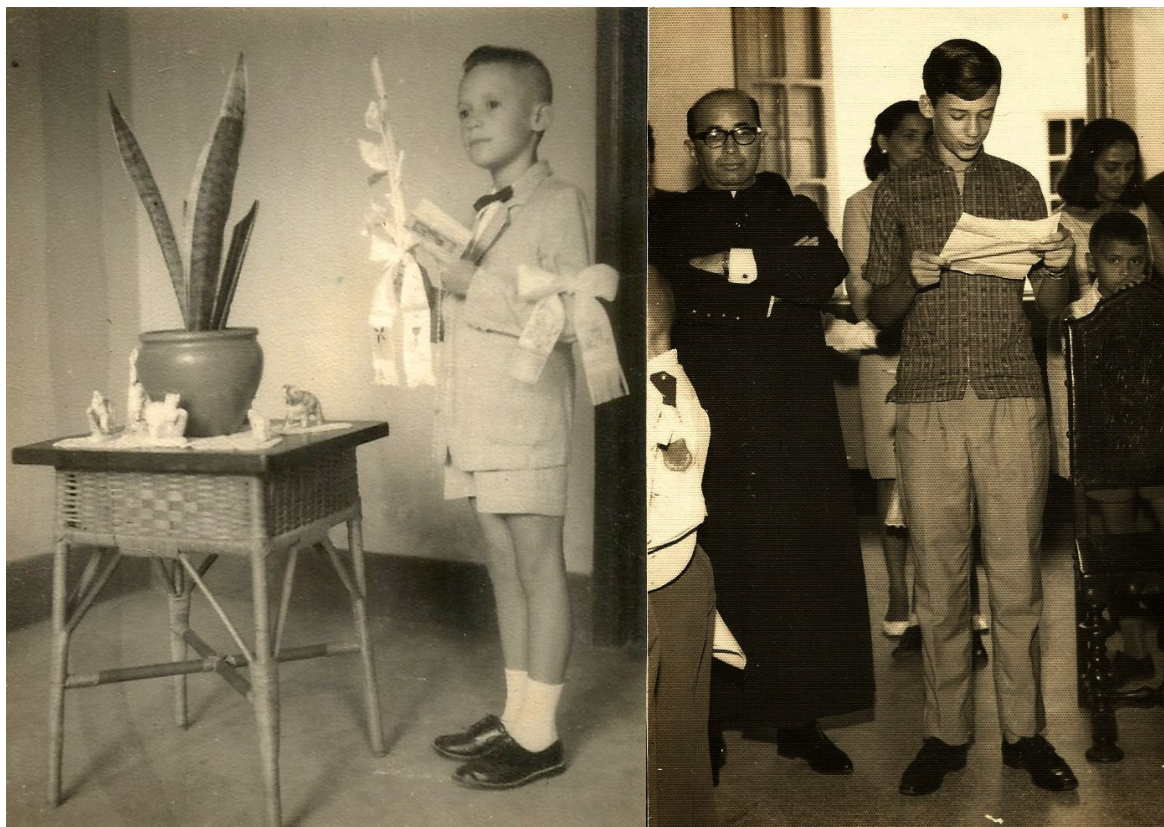


Figura 9 - Primeira comunhão de Fernando Limoeiro

Figura 10 – Limoeiro e Padre Nicolau. Anos 60.

Assim como tantas cidades e Estados do Brasil, desde a divisão das sesmarias, Limoeiro também tinha seu Coronel³⁹, Francisco Heráclito do Rego, e logo chegou aos ouvidos desse Coronel Chico, que na cidade existia um grupo de “um tal teatro político”. Então começaram os rumores e as ameaças e os pais dos jovens se mobilizaram para desarticular e proibir o envolvimento de seus filhos e familiares com esses “movimentos comunistas”, em pleno AI-5, período de grande influência do *macarthismo* no Brasil, ideologia importada dos EUA no período da guerra fria e que demonizava os comunistas, “vermelhos” e “comedores de criancinhas”.

³⁹ Os “coronéis” do sertão, não eram militares e sim, civis, herdeiros de terras, que compravam seus títulos. A relação de domínio desses latifundiários e seus jagunços esteve, ora em acordo, ora em atrito com os dirigentes da Ditadura Cívico-Militar que assolou o Brasil na segunda metade do Séc. XX, de 1964 a 1984.



Figura 11 – Fernando Limoeiro. Anos 60.

O autor conta que era católico fervoroso e foi mesmo coroinha durante sua infância e início da adolescência. É dentro das reuniões de jovens da igreja que teve o primeiro contato com a Juventude Estudantil Católica, movimento ligado à Igreja Católica e que teria influenciado o jovem a começar a fazer teatro também dentro da igreja: releituras de autos medievais e esquetes de mobilização. Quem dirigia os garotos era um padre italiano chamado Affonso Ghiroli, que além de padre, era professor de teatro e escrevia ele mesmo peças de conscientização com temas de reforma agrária, saúde e saneamento. Sobre esse primeiro grupo de teatro, conta que “a religião e a política estavam juntas, mas a linguagem era da arte popular”⁴⁰.

Foi aí que começou seu trabalho com dramaturgia, nessa “dramaturgia de paróquia” de sua cidade natal, e aos poucos foi ganhando autonomia e escrevendo esquetes maiores de próprio punho. As peças escritas pelo jovem contavam com uma “limpeza final” do texto pelo padre Ghiroli. Além de censurar situações e falas consideradas inapropriadas, o italiano acrescentava ao texto falas que caracterizavam os tipos e conforme a lógica da peça. A criação desses tipos

⁴⁰ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

partia do conhecimento sobre a vida dos trabalhadores dos diversos estratos sociais, do campo e da cidade e buscava-se representá-las com o mínimo de recursos, pela imitação ou pela sátira. O objetivo era comunicar as mensagens de cunho informativo e moral encaminhadas pela peça:

Não podia palavrão, não podia nada. O padre dizia “um camponês não fala assim” “um matuto não fala assim” e os esquetes de curta duração – aproximadamente 20 minutos – variavam nas vezes em que os atores se empolgavam e desembestavam a improvisar (LIMOEIRO, 2016) ⁴¹.

O autor conta que era um teatro baseado nos *autos* e *moralidades* medievais. A dramaturgia utilizava personagens alegóricos como “A Consciência”, “O Poder”, “A Verdade” e “A Mentira”. Os figurinos e caracterizações eram feitos pelos próprios atores e principalmente pelas mães que se desdobravam em reformar e emprestar peças de roupa que certamente não teriam mais de volta. Os esquetes circulavam nas cidades vizinhas e nos distritos de Limoeiro, Orobó, Dom Joaquim e Surubim. Esse grupo seria o prenuncio do teatro estudantil de Limoeiro, que surgiria e se desenvolveria nos anos 60. A respeito dessa primeira experiência com o teatro Limoeiro diz: “Nós éramos os rebeldes da cidade, mas ingênuos, não tínhamos formação técnica” ⁴² só depois do contato com os grupos universitários e profissionais de Recife, como o Teatro Popular do Nordeste, que tinha uma linguagem brechtiana, que se iniciou uma maior qualificação do teatro em Limoeiro/PE. Nas próprias palavras do mestre: “eu fazia um teatro intuitivo. Teatro intuitivo vai até certo ponto, mas não impacta. Não tem técnica” ⁴³.

É importante também atentar para a formação política além da formação artística e poética do autor. Limoeiro conta que deve sua formação política e ética, que lhe é caríssima, a um grupo de freiras alemãs que foram suas tutoras no colégio e em especial à socióloga Madre Gabrielle Andache. Sobre a freira, o autor diz:

Gabrielle é fundadora do cineclube de Limoeiro. O cineclube de Limoeiro foi um dos maiores do Brasil e do Estado de Pernambuco, nem se fala. Por quê? Porque Tinha um órgão da Igreja Católica chamado Miseréu que financiava o Colégio e que nos deu uma máquina de 18mm e o Consulado da Alemanha nos muniava de filmes. Todos os filmes da base alemã, do Expressionismo Alemão, Murnau, Eisenstein, tudo vinha para gente. E tinha uma sala enorme, um auditório, e a gente projetava. E tinha filmes próprios, tela própria e tudo mais (LIMOEIRO, 2016) ⁴⁴.

⁴¹ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁴² Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁴³ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁴⁴ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

Esse grupo de freiras veio para o Brasil, refugiadas da segunda guerra mundial, e haviam trazido do velho mundo um projetor e um acervo filmográfico invejável, provendo a cidade de Limoeiro com um Cineclube por onde passaram filmografias completas de diversos autores clássicos, em especial do ciclo de cineastas alemães do início do Século XX como Fritz Lang e Friedrich Murnau. Eram oferecidos cursos com críticos e teóricos do cinema, e relata como teve oportunidade de ver ciclos inteiros de cinema italiano, americano, musicais, cinema alemão e cinema novo: “eu estudei Cinema antes de estudar Teatro. Era Cinema, Poesia, Literatura, depois é que surgiu o Teatro” (LIMOEIRO, 2016). O autor conta que assistiu os autores do Cinema Novo em sessões regulares comentadas no auditório que a escola reservava para as projeções. Os críticos que comentavam as sessões vinham de Recife – uma cidade que lhe parecia àquele tempo distante como que em outro estado, embora a distância entre as cidades não ultrapassasse 90 km, ou uma hora e meia de carro. Limoeiro conta:

Recife era longe. Recife era Rio de Janeiro para a gente. Era a três horas de Limoeiro. Mas ir ao Recife, nossa senhora. “Eu fui ontem ao Recife.” Era uma coisa chiquérrima. E a gente ia e voltava de noite. E era sempre bom. (LIMOEIRO, 2016) ⁴⁵.

Uma das figuras que estiveram presentes frequentemente nesses debates era o importante pesquisador e documentarista pernambucano Fernando Spencer (1927-2014), crítico que escreveu durante 40 anos para o “Diário de Pernambuco”, responsável também por grande número de documentos etnográficos valiosos. A coordenação do Cineclube era de responsabilidade de Madre Gabrielle Andache, que além de socióloga e erudita era descrita como uma mulher “poderosíssima” e “antiamericanista”, em torno da qual girava uma parcela do movimento contracultural limoeirense. Limoeiro conta um caso curioso sobre a estreia do filme *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra:

Uma das coisas fascinantes é que Gabrielle foi virando uma musa inspiradora, mas católica, daquelas renitentes. Quando foi passar *Os Cafajestes* em Limoeiro, ela mandou a gente ir com cartaz, protestar em frente ao cinema, contra a imoralidade d’*Os Cafajestes*, a gente protestou, protestou, protestou, depois deu uma gorjeta para o cara e entramos todos para assistir ao filme. Porque ninguém ia perder de ver Norma Bengel nua! (LIMOEIRO, 2016) ⁴⁶

Limoeiro relata que, posteriormente, já em São Paulo, as pessoas se impressionavam com seu “cabedal” – de como ele tinha visto filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O*

⁴⁵ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁴⁶ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969) de Glauber Rocha, *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Limoeiro teve acesso a uma filmografia de Cinema Novo a qual muita gente em São Paulo não tivera como veio perceber quando estudou na FASCS – Fundação de Artes de São Caetano do Sul.

As freiras alemãs trouxeram na bagagem também o conhecimento e ideologia relativos ao trabalho e organização em cooperativas de modo que todas eram ativas na Cooperativa Artesanal Mista de Limoeiro – COOPARMIL. Coexistiam no interior de Pernambuco, numa época de tortura e ditadura militar, o cooperativismo e as Ligas Camponesas, as lutas do campo e a repressão, e as tensões entre essas entidades ainda eram mediadas pela Igreja Católica. Limoeiro sempre se considerou extremamente religioso, mas a relação espúria entre setores conservadores da Igreja Católica e o Governo-Militar abalaram sua relação com a instituição, até um eventual rompimento por conta de desacertos pessoais. O caso era que as freiras alemãs haviam boicotado uma freira brasileira ao ponto dessa freira largar o hábito e Fernando, irado, foi ter com elas saber o que havia acontecido. “Vocês continuam tão fascistas como no país de vocês” teria dito. Esse episódio, mais as denúncias posteriores à pedofilia dentro da Igreja Católica, marcaram a ruptura do autor com as ordens clericais, como relata:

A formação católica deixa marcas indeléveis. O sentimento de pecado. O sentimento de culpa. É muito forte. Mesmo assim, eu não abandonei a igreja. Eu vim a abandonar a igreja depois que a direita tomou conta mesmo. Começou a boicotar Dom Helder, Arnes, Casaldaglia. Assim depois de 68, 69. Aí é que começou. Posteriormente, quando estoura o escândalo da pedofilia, aí foi a ruptura. (LIMOEIRO, 2016)⁴⁷

Outra narrativa que faz parte desse período é a história da “Nossa Senhora do Milagre de Lourdes”, referência ao melodrama circense o “Milagre de Nossa Senhora de Lourdes” no qual a personagem da “Santa”, impressionara fortemente Limoeiro. O artifício e a singeleza dos adereços cênicos aparentavam uma vida e um brilho que o arrebatarem. Ele fala:

Uma vez eu vi uma coisa tão bela. Meninos, a beleza arrebatou! Era uma peça em que aparecia uma Nossa Senhora, era o milagre de Lourdes. Quando abriu a cortina. Uma roseira de papel crepom – nunca vi rosas tão bonitas como essas até hoje. As rosas mais bonitas que eu vi na minha vida são de papel crepom. E aparece aquela menina vestida de Nossa Senhora e os três pastores. Eu não dormia. De noite, eu voltei para o Circo e via a Nossa Senhora em todo lugar, a beleza estonteante daquela cena. E era tudo mentira, tudo falso e tudo de telão e, no entanto o impacto daquele conjunto pictórico era acachapante. Aquela beleza me arrebatou! Eu não conseguia dormir de

⁴⁷ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

beleza! Não era de susto. Ah, eu não vou conseguir dormir porque me assustaram. Não, era beleza! E o que é que acontece. Aí eu tinha de ser um autor!
(LIMOEIRO, 2016)⁴⁸

Limoeiro então conta que sua mãe, enfermeira num posto de saúde, pediu para que fosse até o posto para lhe falar algo e lá ele encontraria a atriz que interpretava a “Santa”, com a pele manchada e tratando-se de sífilis, o que para ele, extremamente religioso e conservador à época, era um choque, pois as pessoas que se tratavam de sífilis lidavam com um estigma da sexualidade impresso em suas peles. Sobre isso conta:

Eu conheci a voz, quando eu olhei, era a Nossa Senhora. Então eu disse: nunca mais eu tenho medo de nada. Meu medo resume-se nisso. Que a Nossa Senhora feérica da noite seja a prostituta sífilítica da manhã. Não tenho mais medo de nada. Porque a vida é isso. O encantamento de repente se transforma na coisa mais terrível e ao mesmo tempo, que poder de encantamento que aquela mulher, de manhã, tão horrível e de noite virava aquela magnificência, aquele encantamento. Mais uma vez eu raciocinava: a arte, como é bela, como é soberana e poderosa (LIMOEIRO, 2016)⁴⁹.

Essas e outras situações de contraste e dualidade formam uma espécie de “mística” do autor e são matéria de imaginação e recriação em sua arte. Na peça *A Moça do Km 70* (2015), peça documental, baseada num crime que chocou a cidade de Limoeiro dos anos 50. A personagem da “Moça”, que à época se supôs ser uma prostituta de uma cidade vizinha e que fora encontrada nua e brutalmente assassinada numa rodovia próxima à cidade, ao final da peça, ressuscita como uma bonita santa em um baile de carnaval.



Figura 12 – Cemitério de Limoeiro/PE. 2018.

Figura 13 – Túmulo da Moça do Km 70, construído pelos coveiros.

⁴⁸ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁴⁹ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

Já no ginásio, Fernando teve contato com os “jovens endinheirados” da JEC - Juventude Estudantil Católica, que cursavam o fim do segundo grau e eram interessados em formação e mobilização política dentro das escolas. Limoeiro relembra que já com 15 anos se apresentava como orador e aprofundava sua relação com a palavra como conta no depoimento: “Vinha uma exposição a Limoeiro, eu ia ver, de pintura. Aí me chamavam para abrir, sempre na oratória. Quando fundou a JEC, Juventude Estudantil Católica eu fui orador da JEC” (LIMOEIRO, 2016)⁵⁰. Com quinze anos, conheceu o TPN - *Teatro Popular do Nordeste*, que excursionava pelo estado com uma montagem antológica de “Os Fuzis da Senhora Carrar” do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, contato que foi decisivo para a vocação do autor: “foi aí que vi onde o teatro poderia chegar”. Essa montagem, dirigida por Hermilo Borba filho, eminente diretor, dramaturgo e teórico pernambucano, possuía iluminação, trilha sonora e produção de qualidade técnica e artística profissional e sua circulação, em parceria com organismos de representação da esquerda católica como a JUC - Juventude Universitária Católica marcou o cenário teatral nordestino da época e sua influência é passível de leitura posterior no teatro praticado por artistas e coletivos pernambucanos.

Além disso, a intermediação dos órgãos de representação estudantil e do Cineclube possibilitou o contato direto com o diretor do TPN, Hermilo Borba Filho e doravante com sua obra, “Fisionomia e Espírito do *mamulengo*” (1966), fundamental na etnografia deste *brinquedo popular*. Esse contato se deu primeiramente em sua direção do TPN de *Os Fuzis(...)* de Brecht, e a seguir em Recife no tempo do teatro estudantil, mas o autor só teria a chance de estudar com cuidado a obra de Borba Filho no período subsequente, em São Paulo enquanto fazia o curso técnico de formação em teatro da FASCS Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Limoeiro conta ainda⁵¹ que recebeu de Hermilo apostilas com textos sobre o teatro épico e popular defendido pelo diretor e uma em específico explicava como estruturar um *bumba-meu-boi* e de como misturar o folguedo com outras formas de representação, no caso, com o teatro épico e utilizando como exemplo a dramaturgia de *Os Fuzis da Senhora Carrar* de Brecht adaptada para o folguedo do *bumba-meu-boi*.

⁵⁰ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁵¹ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

Por intermédio do Cineclube era possível aos jovens irem a Recife, que então lhes parecia tão distante, para assistir palestras e sessões comentadas de cinema. Além disso, com a criação do *TACL – Teatro Estudantil de Limoeiro* e o intermédio da JUC, começaram a frequentar palestras sobre teatro com Luís Marinho e Ariano Suassuna que era um ícone, e já era então, professor aposentado. Sobre a importância dessa experiência para sua formação Limoeiro conta que:

Aí surge mais tarde o contato com a turma da JUC – Juventude Universitária Católica – e depois JOC – Juventude Operária Católica – que eram movimentos de esquerda ligados à igreja. Começam a trazer espetáculos. Aí eu começo a ver Teatro Popular do Nordeste. Aí vejo “Os Fuzis da Senhora Carrar de Brecht”, uma puta de uma montagem, com luz correta, com tudo. Depois vejo “Um Inimigo do Povo” e tudo isso seguido depois de debate e conversa e aí o mundo, mesmo em Limoeiro, foi se abrindo para mim, num sentido mais amplo do que eu deveria aprender sobre arte. (LIMOEIRO, 2016) ⁵²

A seguir, Limoeiro participa do espetáculo *TACL Exclama Liberdade*, uma releitura do texto *Liberdade Liberdade* (1965), produção conjunta do Grupo de Teatro Opinião e do Teatro de Arena, com texto de Millôr Fernandes e direção de Flavio Rangel. A dramaturgia de “TACL Exclama Liberdade” fora moldada como *reescrita* da dramaturgia de Millôr Fernandes, da peça estreada por Paulo Autran, Tereza Rachel e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Limoeiro recorda:

Era uma peça baseada, toda calcada em “Liberdade! Liberdade!”. Eu havia visto o espetáculo e copiei aquilo. O sistema de colagem do texto. Teve problema. Teve por causa de um versinho que o cego cantava para abrir:

“Ô me dê uma esmola,
pelo amor de Deus.
Ô me dê uma esmola,
pelo amor de Deus.
Nesse Brasil tão decente,
educado e anormal.
Todo amigo do alheio
é patente nacional.
Ô me dê uma esmola, mãe”.
(LIMOEIRO, 2016) ⁵³

A *toada* escrita por Limoeiro em 1967 é fresca na memória, ele a recorda perfeitamente e canta com afinção. Essa breve *loa* em especial lhe rendeu muitos problemas em casa e a alcunha de “comunista”. Coincidentemente, nesse período o jovem Fernando ainda era extremamente religioso, tanto que foi apelidado de “casto” entre os esquerdistas da cidade e ao mesmo tempo

⁵² Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁵³ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

ostentava a fama de “frango e comunista” frente às famílias tradicionais de Limoeiro. Ele diz: “Nós ficamos muito agressivos no teatro, porque era a gente contra a cidade”⁵⁴. A experiência do TAEEL durou quatro anos, desse que teria sido o primeiro grupo de teatro de Limoeiro. Hoje, a cidade já possui um grupo de teatro profissional chamado *Galpão das Artes*, formalmente organizado, que movimenta um pequeno centro cultural com eventos e oficinas, além de desenvolver pesquisa na linguagem da *palhaçaria*. Segundo o autor “nem se compara ao *TAEEL – Teatro Estudantil de Limoeiro*, que era muito mais ingênuo”.

⁵⁴ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

1.1 São Paulo

*São Paulo do meu doce engano,
Onde o bandoneon toca um tango alagoano*
FERNANDO LIMOEIRO

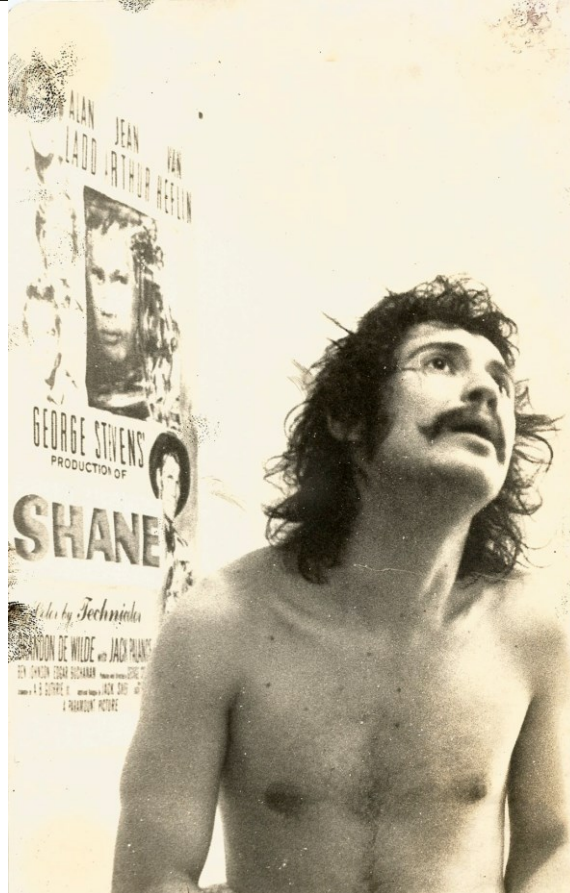


Figura 14 – Pastoril Familiar em Abre mais que Agora Vai. São Paulo, Década de 70.

Figura 15 – Ensaio para um curta metragem. Anos 70.

Concluindo a narrativa de seus anos e formação, Limoeiro consegue uma bolsa de estudos pelo MEC – Ministério da Educação e Cultura para custear seus estudos, e incentivado por uma tia, vai buscar formação no Sudeste. Fernando, então, pesquisou em catálogos e publicações da época para decidir onde iria estudar e por conta do prazo para as inscrições se inscreveu na FASCS, a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, para onde se destinaria com a bolsa. Sobre essa história, conta:

[...] e me deu uma bolsa e eu vou já com essa bagagem, fazer a Fundação das Artes de São Caetano do Sul. E aí o mundo se abre. E aí eu começo a ter as experiências concretas e começo trabalhar no teatro também. Sempre ligado aos grupos periféricos. Como Grupo União, Grupo Olho Vivo, do César Vieira que fazia um trabalho popular, de teatro popular em periferia. Saía da sala e vinha trabalhar. E aí eu fui me formar (LIMOEIRO, 2016).

Sobre a maior metrópole do país, Limoeiro diz: “São Paulo foi fundamental para minha vida. Régua e compasso.” Para manter-se Limoeiro arrumou um emprego na *General Motors* trabalhando na ferramentaria, fazendo garfos industriais. Sobre sua estada em São Paulo Limoeiro conta:

Esses nove anos em São Paulo foram uma coisa de enlouquecer! Vi tudo o que tinha de bom nessa época. Tudo! Eu assistia todas as montagens. Muitas vezes ficava pedindo ingressos com a carteirinha da escola, da Fundação. Ninguém me aguentava. As moças da bilheteria não resistiam à minha obstinação para entrar no teatro como convidado, de graça, porque também não tinha dinheiro (LIMOEIRO, 2016)⁵⁵.

O autor chega a São Paulo em 1969 e fica até 1978 e passa esse período vivendo intensamente a vida cultural da cidade. Uma das recordações mais marcantes na sua memória dessa década de 1970 é a boemia literária e a vida boêmia nos bares em frente ao Teatro de Arena em São Paulo. O autor atesta: “Tenho certeza que cachaça não mata, porque se matasse eu não estaria aqui tendo essa conversa. Sabendo tomar, ela vai direitinho, ela segue bem”⁵⁶, e conta das memórias de São Paulo no imaginário do migrante:

E aí quando isso tudo vai para São Paulo é uma loucura. Imagina um menino que sai de uma cidade que só tem sinal de trânsito Quarta e Sábado e dia de feira. E de repente está com os monstros sagrados. Você imagina o dia em que eu conheci Paulo Autran. O dia em que ia Plínio Marcos fazer uma palestra depois tinha um debate, depois a gente ia para o bar da esquina tomar conhaque (LIMOEIRO, 2016)⁵⁷.

⁵⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁵⁶ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁵⁷ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

Havia o contato entre os professores da FASCS e os professores da EAD, sendo que alguns lecionavam em ambas as instituições, como era o caso do diretor e dramaturgo Timochenko Wehbi (1943-1986), natural da cidade de Presidente Prudente no estado de São Paulo. Lá teve contato também com seu futuro colega na UFMG, o professor Heitor Capuzzo da antiga habilitação em Cinema de Animação da Escola de Belas Artes da UFMG⁵⁸.



Figura 16 e 17 – FASCS Ensaio de Desce Daí Peste, 1972. Foto: autor desconhecido.

Ocorria também intercâmbio entre os alunos da FASCS e da EAD e foi assim que os alunos do segundo ano da EAD conheceram o trabalho do dramaturgo recém-chegado de Pernambuco, Fernando Limoeiro. Na escola de teatro o autor ressalta que foi o único de sua turma que se envolveu com dramaturgia ao longo do curso. Essa turma do segundo ano da EAD montou o espetáculo *Desce daí, Peste!* (1969) que coincidentemente seria a primeira peça de Limoeiro a ser encenada anos depois também em Belo Horizonte. A montagem da EAD de *Desce daí peste!* Está registrada no livro “Lição de Palco” (2009) de Silvana Garcia, a direção foi de José Marcos Espoletto que era aluno do segundo ano da fundação. Nessa montagem atuaram Edson Celulari, que posteriormente faria carreira na televisão, e Hélio Cícero, que hoje trabalha com Antunes Filho.

⁵⁸ Em 2013, quando do meu ingresso no Teatro Universitário me encontrava justamente em processo de montagem do espetáculo *O Longo Caminho que vai de Zero a Ene* (2013).

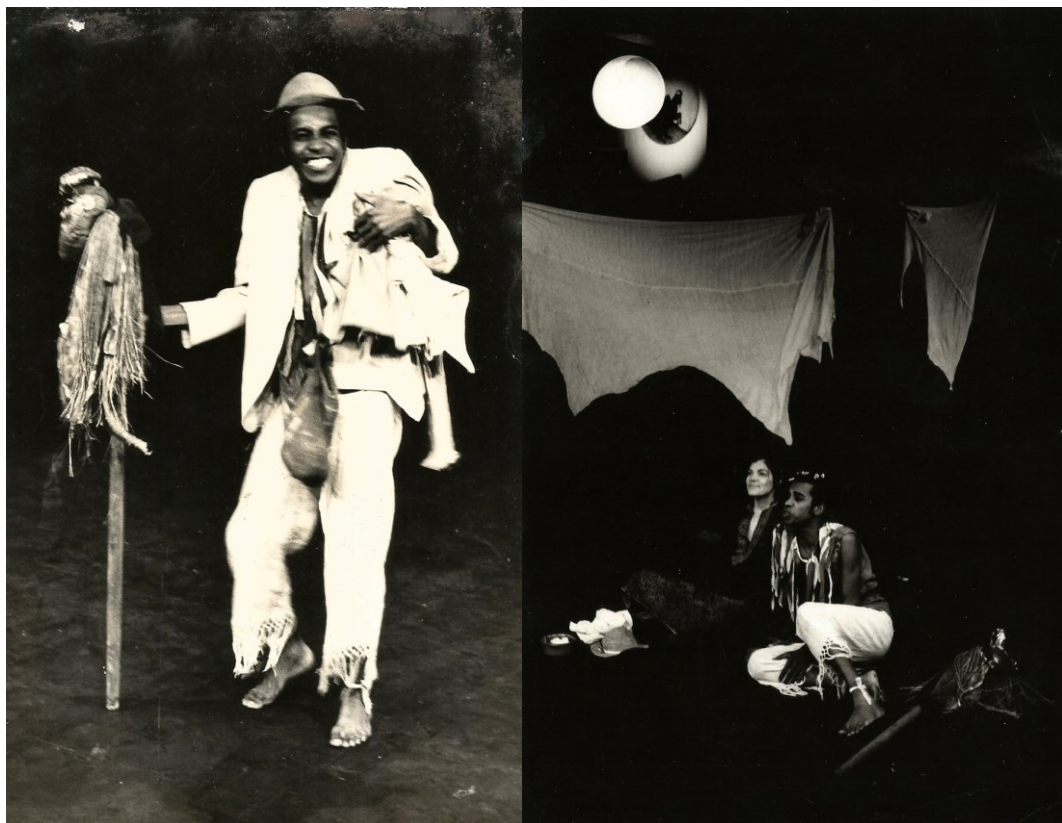


Figura 18 Justino Martins em Os Penitentes do Santo Cabrito pela EAD. Teatro de Arena Eugenio Kusnet, São Paulo, 1975.

Figura 19 Os Penitentes do Santo Cabrito pela EAD. Teatro de Arena Eugenio Kusnet, São Paulo, 1975.

Outro elemento de sua poética, presente em muitos artistas, sejam músicos, escritores ou cantadores de origem nordestina é a temática da despedida e do retorno a terra mãe. O autor relembra que as pessoas se reuniam no bairro do Brás especialmente aos Domingos e era sempre um espaço de alegria, cultura e celebração da memória. Era comum encontrar bumba-meu-boi, repentistas, emboladores, bandas de forró, entre outras manifestações culturais e artísticas nordestinas, que de lá se espalhavam, se apresentando por toda a cidade. O autor sempre comparecia às rodas de cantadores do Brás, lembrando a ciranda, a cantoria, a embolada e o repente, de sua terra, pois, segundo ele “o Nordeste todo tinha ido para São Paulo, o nordeste estava em São Paulo”. Nessa época Limoeiro fez parte da APROFOB – Associação dos Repentistas e Folcloristas do Nordeste, uma associação de artistas e pensadores, segundo o autor, “expatriados”. O Brás era chamado por seus frequentadores de “o consulado”, como se o bairro fosse um “consulado do nordeste” em nação paulista. Limoeiro assevera que foram os nordestinos que construíram a São Paulo de hoje e que grande parte da identidade cultural da cidade deve-se a esses migrantes “(...) não apenas os trabalhadores e operários da construção

civil ou do trabalho braçal, mas também em lugares como a alta costura, a alta cozinha e as artes têm grandes referências nacionais de eminentes nordestinos” (Limoeiro, 2016)⁵⁹.

Da estada do autor em São Paulo é importante também ressaltar seu contato com artistas e pedagogos de grande importância: Eugenio Kusnet, Timochenco Wehbi e Antonio Petrim. São três figuras do teatro paulista dessa época com as quais teve contato e que dão um painel não apenas de sua formação, mas de uma rede ampla de influências artísticas e históricas do teatro nacional. Sobre eles, relembra saudoso: “Eu fui de grandes mestres⁶⁰”.

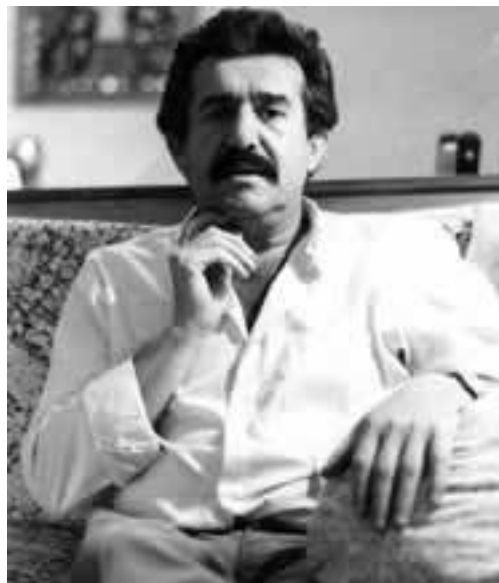


Figura 20 Timochenco Wehbi. Anos 1980. Foto: autor desconhecido

Timochenko Wehbi, ou simplesmente “Timó”, como também era chamado, nasceu em Presidente Prudente no interior do estado de São Paulo, produziu intensamente como acadêmico, professor, diretor e dramaturgo, porém teve a vida breve e um fim trágico. Morreu nos anos 80 no auge da epidemia da AIDS, mas deixou um legado de peças, uma antologia realmente abrangente em vários estilos. Limoeiro conta que manteve uma relação próxima com Timochenko, de mestre-discípulo, semelhante à que mantém hoje com seus alunos. Um autor pouco conhecido que só a partir do séc. XXI começa a ser mais difundido⁶¹, com a reedição de sua obra, como apontado por RODRIGUES (2016). A tese de Wehbi tem anexa a peça *As Vozes*

⁵⁹ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁶⁰ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁶¹ A partir dos anos 90 do séc. XX com a criação da Oficina Cultural Timochenko Wehbi em Presidente Prudente se têm notícias de um número maior de montagens, especialmente em São Paulo/SP.

da Agonia, ou Santa Joana d'Arc ou Santa Joaninha e Sua Cruel Peleja Contra os Homens de Guerra, Contra os Homens d'Igreja (1977), um cordel no qual Limoeiro adaptou uma releitura da peça *Santa Joana dos Matadouros* de B. Brecht à paisagem do sertão nordestino, mostrando a ligação e a parceria do professor com o aluno. Está registrada na tese e na antologia de peças teatrais do autor Timochenko Wehbi essa colaboração da dramaturgia com Fernando Limoeiro, sendo um caso raro na dramaturgia de coautoria em que um autor se responsabiliza pelo verso e outro pelo drama - parte da peça é em verso, parte é um diálogo dramático e musical.

Outro mestre com quem Limoeiro teve aulas na fase de São Paulo foi Eugenio Kusnet (1898 – 1975), que bebeu da fonte do método de atuação de Konstantin Stanislavski e das referências do realismo do *Teatro de Arte de Moscou*: o ator, diretor e pedagogo ucraniano formou-se e atuou na Rússia pré e pós-revolucionária em um dos estúdios ligados à tradição do mestre russo Stanislavski. Emigrou para o Brasil em 1926, mas se dedicou a princípio ao comércio por não encontrar ainda espaço para consolidar seu trabalho artístico. Começa a trabalhar mais ativamente no teatro a partir dos anos 50, quando Ziembinski o convida para atuar na montagem de *Paiol Velho* de Abílio Pereira, e a partir daí as portas se abrem para Kusnet que atua em uma série de montagens do *TBC – Teatro Brasileiro de Comédia*, por onde passaram nomes como Cacilda Becker, Paulo Autran, Cleide Yaconis e Fernanda Montenegro. Kusnet atuou também em *Pequenos Burgueses* (1963) do russo Maxim Gorki, grande sucesso de público e crítica que ajuda a consolidar o então recém-criado *Teatro Oficina*, além de fazer participações em papéis no cinema e na televisão. Kusnet foi uma figura central do teatro de sua época por encarnar a pedagogia de Stanislavski de forma viva e prática, atuando nos palcos, e na preparação de espetáculos, como na remontagem brasileira do musical da *Broadway, Hair* (1969). Além da atuação nos palcos e em sala de aula deixou também os livros “Iniciação à arte dramática” (1968) e “Ator e Método” (1975) que é uma importante referência ao trabalho de Stanislavski no Brasil, fortalecendo uma corrente teatral realista que teve como ápice o trabalho do *TBC* e que posteriormente se espalhou pelo cinema e televisão tendo papel decisivo na consolidação do teatro profissional do Brasil e da arte de ator no Brasil. Entre outros discípulos de Kusnet à época, Limoeiro cita Carminha Fávero e Beto Silveira, segundo ele o grande herdeiro de Kusnet em São Paulo. Eugenio Kusnet falece em 1975, com o livro “Ator e Método” no prelo, antes de Limoeiro se formar na FASCS. Os alunos da escola dessa época passaram então a se denominar os “órfãos de Kusnet”. Durante o período que estudou na FASCS, com Kusnet, seu trabalho foi

focado no *método das ações físicas*⁶². Junto de Kusnet, Limoeiro experimentou em sala de trabalho, improvisações e estudos sobre os *objetivos* e sobre a *análise da ação, ações e ações transversais e circunstâncias propostas*. Foi possível também ver e acompanhar o trabalho de direção de Kusnet enquanto aplicava em sala de ensaio a técnica na *análise ativa da ação*, que é um método da última fase do trabalho de Stanislavski, ou como designado pelos pesquisadores, o *late Stanislavski*, como descrito por Maria Knebel e Vasily Toporkov, discípulos da última fase do trabalho do mestre russo. Sobre isso, Limoeiro diz:

Acompanhei os ensaios do método das ações físicas e por incrível que pareça, eu não sei se foi tempo - falta de tempo para maturar - mas eu não achei que deu um bom resultado. O ator sabe o texto *en passant* e o diretor vai dando situações análogas às cenas, para que quando entrar o texto ele já tenha vivido todas as situações análogas. Eu achei que esse método não firmou bem o texto (LIMOEIRO, 2016)⁶³.

Assim é o método da *análise ativa*⁶⁴ como descrito por Limoeiro. Ainda sobre Kusnet, Limoeiro relembra sua importância histórica:

Kusnet fez um bem imenso ao teatro brasileiro. Tanto é que Kusnet trabalhou no *Teatro Oficina*, fez muito cinema. Quando conheci Kusnet, ele já estava soberano, dono do seu ofício, era magistral. Lembro-me que fui assistir *Hair*, e ele era o preparador de elenco, e que durante o espetáculo, os atores desceram do palco e foram beijar Kusnet, ou “Papa Kusnet” como era chamado - ele era assim homenageado, por ser muito querido por todos. É muito bom ter a sorte que eu tive de ver e conviver com esses mestres. (LIMOEIRO, 2016)⁶⁵

Durante o curso na FASCS Fernando Limoeiro entrou em contato com outro artista de grande influência na cidade de São Paulo: César Vieira, nome artístico do advogado Idibal Piveta responsável pela defesa de um sem número de presos políticos na época da ditadura, quando já fazia um teatro voltado para temáticas política, o *Teatro Popular União e Olho Vivo*, um dos

⁶² O *método* como foi chamado posteriormente, trata de uma metodologia de trabalho teatral que estimula o ator a reagir, estruturando ações *psicofísicas*, numa *linha das ações físicas* em direção a um *superobjetivo*. Desenvolvido por Konstantin Stanislavski (1863-1938) junto ao Teatro de Arte de Moscou a partir da observação de grandes atores de sua época, chega ao Brasil, primeiro através de Augusto Boal, e depois com Kusnet, numa forma já depurada e sintetizada, que ele aprendera na Lituânia, com alunos de Mikhail Tchekhov (1891-1955), ator e pedagogo formado diretamente por Stanislavski.

⁶³ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁶⁴ O método de *análise ativa* ou ainda *análise em ação* é descrito principalmente pelos discípulos de Stanislavski que experienciaram a última fase de seu trabalho na Rússia e consistia na criação de *études*, improvisações de situações dramáticas que gradualmente se aproximavam das *circunstâncias propostas* presentes no texto da peça. A metodologia teria sido testada com sucesso em uma das últimas montagens do Estúdio Teatral, dirigido pelo diretor, o *Tartufo* de Molière. Segundo a diretora e pedagoga russa Maria Knebel, a recriação gradual das situações com os próprios gestos e palavras dos atores, fazia com que a palavra poética do autor e as indicações do diretor adquirissem outro valor aos olhos dos intérpretes, que teriam então passado por uma fase de *acumulação* de material *psicofísico* para ser usado na estruturação das ações físicas, tornando-as muito mais críveis.

⁶⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

grupos de teatro político e popular mais antigo do Brasil, hoje com mais de cinquenta anos de existência. Limoeiro teve a chance de conhecer César através de Antonio Petrim, ator, diretor e dramaturgo em franca atividade até os dias de hoje, que era professor das FASCS e atuava na montagem de *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1972) do *União e Olho Vivo*. Foi também por intermédio de Petrim que Fernando Limoeiro foi convidado a fazer a substituição no papel da personagem “Mané Quadrado” nessa mesma montagem – o papel central era interpretado na estreia pelo ator Antonio Fagundes que posteriormente faria carreira no teatro e televisão. Foi com essa peça, que Limoeiro viajou para o Festival Mundial de Teatro no Peru, onde teve contato com a dramaturgia de Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali e com o diretor Santiago Garcia. Ambos os diretores colombianos, dramaturgos cujas obras ecoam a poética brechtiana na América latina.

1.2 Recife



Figura 21 – O Evangelho segundo Zébedeu. Festival Internacional de Teatro, Peru, 1972.

Por fim, Limoeiro termina a escola e decide ganhar seu sustento com o teatro. Sobre essa fase de dúvidas e incerteza decide “largar tudo”, consegue convencer seu chefe a liberar seu fundo de garantia e vai “viver de teatro”. Quando seu dinheiro estava prestes a acabar, recebe um telefonema de uma amiga que o vira atuando em São Paulo em *Evangelho Segundo Zebedeu* e o convida para trabalhar na DCL - Divisão de Cultura e Lazer do SESI de Pernambuco. Então, Limoeiro retorna a Recife e vai trabalhar com teatro na indústria. Teatro com operários.



Figura 22 – Marco Camarotti, Vital Santos, Lourdes Ramalho. Encontro de autores nordestinos. Teatro Barreto Junior, Recife /PE, Década de 80.

Recife foi uma época de “trabalho triplo”: o *TUBA* - Teatro Universitário Boca Aberta com o qual montou *Guarani e Coca Cola* – um teatro de contestação que abordava criticamente a causa indígena muito em evidência na época; o teatro de operários na *Bombril do Nordeste* – montagens cômicas e documentais problematizando questões de segurança da fábrica e o cotidiano dos trabalhadores; o *mamulengo Vém-Vém* – uma releitura do brinquedo popular utilizado para campanhas de educação oral pelos funcionários do SESI.

Limoeiro narra sua passagem pela Divisão de Lazer e Cultura do SESI, num lugar onde trabalharam Paulo Freire e depois Ariano Suassuna. Ao ser perguntado sobre esse episódio, ele conta sobre o interesse vivo que esse assunto desperta nas pessoas, especialmente interessadas em saber sobre sua relação com o sociólogo pernambucano Paulo Freire. A lenda viva da atuação de Paulo Freire no SESI resistiu ao tempo, mas seus projetos e missivas não se fizeram acessíveis, perdidos ou destruídos no transporte da documentação entre as sedes do SESI, onde se acomodavam os arquivos.



Figura 23 – Guarani com Coca-Cola. TUBA, Recife, Década 70.

O TUBA - Teatro Universitário Boca Aberta, do qual fazia parte a atriz e diretora Magdale Alves, trabalhava dentro dos preceitos brechtianos e era um grupo importante em Recife por seu caráter político e contracultural. Limoeiro foi então convidado pelo grupo para dirigir uma adaptação do romance *O Guarani* de José de Alencar. O resultado foi o espetáculo *Guarani com Coca Cola: Um Réquiem Escrachado com o hino brasileiro*, uma peça influenciada pelo teatro de revista, feita a partir de colagens de cenas do romance. Houve primeiro um aprofundamento sobre o texto de base para haver uma posterior recriação cênica, o livro foi lido por todo o elenco e as cenas foram improvisadas e criadas ao longo do processo, inaugurando dentro do grupo uma fase de trabalho de “laboratório”, termo que se espalhou pelo meio teatral brasileiro nos anos 1980.

O prof. Limoeiro conta que conheceu em Recife nos anos 80 o diretor Luiz Mauricio Carvalheira, a quem descreve como “um homem de grande erudição”⁶⁶. O diretor relata a importância para a sua formação e de tantos outros atores e diretores pernambucanos de um curso chamado “Brecht para uma realidade latino-americana”, por Carvalheira. É possível traçar essa ligação de Limoeiro com Brecht à gênese de sua personalidade artística, como podemos aferir em seu testemunho: “Eu fui ser artista porque via um camarada com os óculos remendados, com um cordel na mão, narrando à maneira brechtiana. Porque o cordel é épico”. (LIMOEIRO, 2016) Ainda hoje é praxe na dramaturgia de Limoeiro haver uma quebra no envolvimento emocional do público para que esse possa refletir melhor sobre as questões postas em cena, inspirado pelo *verfremdungseffekt* ou “efeito de distanciamento” brechtiano. Segundo Limoeiro: “A lágrima que mais dói é aquela que não é derramada”. Relembra que o grande homem de teatro do nordeste que era brechtiano e parceiro de Ariano Suassuna era Hermilo Borba Filho, só que Suassuna era notadamente anti-brechtiano, por ter, segundo o autor, um pensamento mais catártico, fazendo um teatro mais ligado ao entretenimento⁶⁷. Limoeiro confessa que naquele momento, se sentia cindido naquele cenário entre essas duas referências, em seu trabalho, gosta de frisar ambas influências: “Stanislavski é o Melodrama. Brecht é o Cordel.” Porém, nos dias de hoje essa ligação entre Stanislavski e o drama já é amplamente refutada por pesquisadores da obra de Stanislavski como o russo Sergei Tcherkasski, já que o diretor experimentou e criou em diversos estilos de representação como o Simbolismo de Maeterlink e a Ópera.

De volta a Recife, trabalhando na DCL do SESI/PE, Limoeiro fala que foi colocado para trabalhar com teatro de bonecos nas fábricas inspirado nas técnicas do encenador francês Roger Planchon, no qual “o operário tece o lazer de outro operário”, o trabalhador tem uma chance de “mostrar que ele é artista”⁶⁸. Roger Planchon⁶⁹ (1931-2009) foi um diretor e dramaturgo da

⁶⁶ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁶⁷ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de setembro de 2016.

⁶⁸ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁶⁹ O crítico e historiador Marvin Carlson (1935) relata uma oposição existente no cenário artístico da segunda metade do Séc. XX entre um teatro vanguardista, comprometido com uma agenda marxista, representado por Planchon e um teatro mais reacionário e formalista. Sobre isso escreve: “Na França a influência de Artaud cresceu rapidamente depois de 1960, sendo, é claro, robustecida pelas produções de 1966 de Grotowski. Brecht, cuja influência fora muito maior antes de 1960, parecia quase eclipsado – e com ele a ideia de um teatro politicamente engajado. O diretor Roger Planchon, um dos maiores defensores de Brecht, advertiu os contemporâneos contra a irracionalidade e as tendências fundamentalmente reacionárias de Artaud – o qual, dizia ele, era ótimo poeta, mas

cidade de Lyon, no interior da França, um autor declaradamente marxista “provinciano e “anti-parisiense”, praticava um teatro que valorizava o caráter político e ideológico do texto teatral que trabalhou com teatro-documentário com camponeses⁷⁰, durante os anos 1960 e 1970 e foi pioneiro na França, na montagem de peças de autores como Arthur Adamov (1908) e Michel Vinaver (1927). Fez também releituras de Shakespeare, Molière e de Brecht, com quem teve contato em 1955 quando da segunda viagem do *Berliner Ensemble* a Paris. Assim como na obra de Planchon, a noção de *documentário*⁷¹ se apresenta na dramaturgia de Limoeiro em diversos espetáculos, como: *Rosinha do Metro* (2010), *Timbé e o Boi Mamão* (2013) e *A Moça do KM 70* (2015), e nas peças de operários da Vale Rio Doce. O autor busca com frequência uma fonte que ligue o texto à realidade, sejam documentos históricos, jornais, revistas e entrevistas, sejam gravações televisivas, ou ainda testemunhos diretos dos próprios atores. Em muitas dessas peças Limoeiro trabalhou com material biográfico dos atores-operários, assim como o francês Roger Planchon na fase tardia de sua carreira.

A Bombril do Nordeste foi a primeira grande empresa na qual Limoeiro implantou sua metodologia de teatro com operários, a princípio em três fábricas. Quando as oficinas não aconteciam nas próprias fábricas, as atividades eram nos CAT’s Centros de Atividades do SESI nas regionais, em bairros periféricos. O trabalho consistia em fomentar o potencial artístico dos trabalhadores da fábrica e formar grupos de teatro dentro das próprias fábricas. No SESI os textos possuíam maior liberdade crítica e o estilo da dramaturgia variava entre a comédia, o melodrama e o documental, mas sempre tangenciando o teatro popular e o teatro de rua. O autor conta que no início de seu trabalho no SESI, as peças eram sobre segurança no trabalho, mas sempre com um viés político. Sua intenção era mostrar que mesmo o operário estando “sufocado, oprimido” tinha em si a potência criativa de um artista: nessas peças, os operários eram responsáveis não só pela atuação como por parte da produção e da criação dos cenários e figurinos. Essa forma de trabalhar que Limoeiro desenvolveu nas fábricas da Bombril do

não tinha a “estrutura lógica” que encontramos em Brecht”. Planchon creditava a Grotowski a obtenção de efeitos bastante impressionantes, porém apenas dentro de um tipo estreito e amplamente irrelevante de teatro. “Ao abandonar o texto e o diálogo” os atores de Grotowski “descobriram terras ignotas. Mas no dia em que abandonarem essas terras, abandonarão também a descoberta”. (CARLSON, 1997, p.455).

⁷⁰*La Remise* (1961), *Patte Blanche* (1965), *Dans Le Vent* (1968), *L’Infame* (1968), *La Langue au Chat* (1972), *Le Cochon Noir* (1973) and *Gilles de Rais* (1976).

⁷¹ Segundo o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2012) o “teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política. Ao contrário do projeto naturalista, ele não aspira a reproduzir exatamente um fragmento do real, mas a submeter os acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural, recorrendo para isso à formalização radical”.

Nordeste no fim dos anos de 1970 foi aperfeiçoada e reproduzida pelo autor em Minas Gerais, na Vale do Rio Doce, na MBR– Mascarenhas Barbosa Roscoe e na COPASA.



Figura 24, 25, 26, 27, 28- Grupo de Funcionários da Bombril. Recife, 1978.

Sobre esse trabalho nas fábricas Limoeiro sempre se recorda vivamente dos processos seletivos. A seleção do elenco gerava especulação e burburinho entre os trabalhadores. Limoeiro diz que eram momentos memoráveis, e que sempre colhia depoimentos sobre as proezas artísticas dos trabalhadores e que assim conseguia arregimentá-los para montar o grupo:

A seleção era maravilhosa! Eu selecionava primeiro quem queria espontaneamente, mas depois ia para o boteco na frente da fábrica, na saída e falava: quem é bom de viola? “Tem fulano de tal” “Olha tem uma mulher lá na cozinha que toca colher muito bem” Numa fábrica quando fazia o levantamento de pessoas porque às vezes, por timidez não se inscreviam, mas um colega dizia” Olha, fulano é um seresteiro de mão cheia. Fulana na cozinha faz samba batendo no prato com a colher. O outro é um violonista. O outro é um sanfoneiro”. E eu ia arregimentando aquelas pessoas para formar meu grupo de trabalho (LIMOEIRO, 2016) ⁷².

Mesmo tratando de temas nem sempre diretamente ligados ao universo dos operários, as peças estavam prenhes de costumes, de problemas e das coisas que esses operários queriam dizer. Uma dessas peças criticava a logística da fábrica a partir do desleixo do setor de compras com a qualidade do material utilizado pelos trabalhadores. O diretor relata a utilização um recurso comum em intervenções teatrais no ambiente de trabalho que é retratar de forma cômica o supervisor ou chefe, conhecendo as manias e os trejeitos desse que certamente já era conhecido por todos na firma. Por exemplo, um supervisor de segurança que atacava em surdina, sempre pegava os operários desprevenidos e agia de forma coercitiva, punindo-os por qualquer desatenção, era o chamado fiscal “mala” ou “disco-voador”. Na peça, o triunfo dos atores era retratarem um operário utilizando um capacete com dois espelhos retrovisores para detectar a chegada do fiscal “mala” que sempre emboscava os trabalhadores. Os operários vibravam com a disputa entre fiscal e operário: como num jogo de esconder, o efeito cômico era surpreendente, a plateia se enxergava e se envolvia imediatamente e a piada, feita no *timing*, sempre levava o público às risadas, sendo que aquele nunca conseguia pegá-lo desprevenido.

Uma das observações importantes sobre esse período de trabalho do autor com o teatro dentro das fábricas é o que se poderia chamar de uma inversão de valores, a liberação mesmo que momentânea do funcionário, da hierarquia com o patrão, presente na teorização do linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o *realismo grotesco* e a *carnevalização*. Ele conta como era difícil fazer com que o empregado em cena sobrepujasse o patrão ou o oprimisse, com um chute na bunda ou com algum outro recurso cômico, certamente por temer represálias no ambiente de trabalho. Uma das influências de Limoeiro, o diretor de teatro e dramaturgo Augusto Boal,⁷³ criador do Teatro do Oprimido sublinha em seu trabalho, o caráter didático do teatro – o operário ao tornar-se centro da narrativa e encenar a ação de sobrepujar o patrão, de

⁷² Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁷³ “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas estas formas teatrais são certamente um *ensaio da revolução*. (...) Dentro dos seus termos fictícios, a experiência é concreta. (...) o “*ensaio*” *estimula a praticar o ato na realidade*” (BOAL, 1991, p.139).

fato inverte momentaneamente o *status* e põe em risco o sistema do *status quo*, que se sustenta, em grande parte, com simulacros e representações. Sobre isso o professor fala: “é libertador, você tem de esquecer o seu papel social fora e fazer o seu papel de arte aqui”. Sobre um desses episódios relata:

Outra coisa que eu acho importante, além deles estudarem, era o papel social na vida e na arte. Como é que a função social de um homem é uma determinante na vida dele. Uma cena em que a atriz que é essa cozinheira batendo a colher, tinha que chutar a bunda do outro personagem, só que o outro personagem era um engenheiro da Bombril também. “É ruim, eu não vou chutar Doutor Fulano não!” “Tem que chutar! O seu personagem tem que chutar a bunda dele!” “Deus me livre!” Era uma loucura para convencer que ali era um faz de conta e que ela podia chutar a bunda dele bem chutada (LIMOEIRO, 2016) ⁷⁴.

Limoeiro diz que era importante ter autonomia e um posicionamento firme junto à diretoria e que “quando o chefinho encrencava” a solução era recorrer ao *staff meet*. Ele conta que “sempre dava problema”, pois era esperado um elogio cego aos patrões nas peças e a verdade era sempre muito mais contraditória dentro das fábricas. Então, quando foi trabalhar na Bombril do Nordeste, deixou claro de início que não seria possível fazer uma dramaturgia que mostrasse a estrutura como sendo perfeita, que a graça de fazer uma representação está justamente em mostrar a imperfeição e a falibilidade das coisas. Limoeiro conta sobre a metodologia de trabalho nas fábricas:

Então, como é que eu fazia: chegava à fábrica e pegava os principais fatos sucedidos com os operários. Alguns que eram omitidos, mas aí, os próprios operários contavam e problematizavam. Esses problemas eram claros e, às vezes, aí sim, o texto entrava em choque com a chefia. E aí era uma briguinha boa, uma boa briga para gente mostrar: “Olhe teatro não é para isso. Se for para isso a gente não pode fazer.” Quer dizer, eu tinha a coragem de às vezes bater de frente com a própria empresa e conseguir bons resultados nisso (LIMOEIRO, 2016) ⁷⁵.

Ainda sobre as contradições dentro do teatro em indústrias Limoeiro fala:

Não que eu seja contra teatro empresarial, não estou aqui condenando ninguém. Estou só dizendo que o teatro que eu fazia era diferente porque era um teatro que incomodava. Não era uma encomenda. Não era assim “Eu quero que você diga que tem que usar a luva de rapa!” Eu ia até a luva de rapa e no por que é que o operário não estava usando a luva de rapa! Aí às vezes entrava na problemática da redução de custos, na contradição. E a gente mostrava. Não é igual hoje. Hoje quando você vai fazer um teatro assim, é um teatro para agradar. Um teatro para dizer o que a empresa quer. Não! Isso eu nunca fiz e nem farei. Eu dizia que é inútil. Era o cara dizer “Ih, lá vem os puxa-saco!” Pronto! O que você dissesse ali não colava, não reverberava na

⁷⁴ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁷⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

alma do outro operário. Teatro tem de fazer isso: questionar, mexer. (LIMOEIRO, 2016)⁷⁶

As contradições sociais expressas no mundo do trabalho são o motor da dramaturgia de Fernando Limoeiro nesse momento. Isso mostra a ligação umbilical do autor com o teatro brechtiano: tanto na questão de formação política, como na construção de seus textos, a *contradição*⁷⁷ é uma categoria importante e condição fundamental para a criação e se expressa tanto nas personagens quanto nos *nós* dramáticos da trama. As personagens têm polaridades distintas para gerar nuances dramáticas em seu desenvolvimento na chamada “curva dramática”⁷⁸ da narrativa, assim como nas situações cênicas também se instalam as ações “transversais”⁷⁹ e as “ações contrárias”⁸⁰ que acentuam o caráter da primeira. No teatro de Brecht os heróis possuem falhas, os vilões têm de ter sua porção humana, as heroínas devem também possuir seu lado detestável, entre outros recursos de contradição e oposição possíveis de serem desenhados na cena e utilizados pelo dramaturgo em seus textos.

O autor assevera que “a fábrica tem de ter autocrítica” e que sempre o primeiro ponto a se negociar com os dirigentes era sobre a posição crítica do autor de que não era possível fazer um teatro dentro da fábrica sem ter a autocrítica. Ele diz que “sem a autocrítica nem adianta fazer teatro, pois o teatro perde a força crítica, perde a credibilidade”. Sobre isso reconta:

Porque é que fulano não está usando o EPI – equipamento de proteção individual? Porque quando vai para o setor de compras, ele ao invés de obedecer à referência do objeto confortável, para baixar custos, comprava um capacete de baixa qualidade, aí quando o operário botava aquela porcária na cabeça não aguentava, tirava. Mas tirava porque não foi comprado o aparelho de proteção certo, por questões de custo. Aí eu chegava e dizia “Tem de ser esse”! Pronto! E isso ia criando um clima de “eu não vou durar um ano aqui” ... Fiquei quatorze! A gente nunca pode fazer como a gente quer, tem sempre de fazer uma concessão. Contanto que eu desse meu recado eu faria a concessão (LIMOEIRO, 2016)⁸¹.

⁷⁶ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁷⁷ O conceito é emprestado ao teatro do *materialismo histórico*, presente na dialética marxista e muito caro ao vocabulário do autor.

⁷⁸ Desenvolvimento das ações dramáticas dentro de uma história, que evolui em direção ao *climax*, o ápice, seguido de um reajuste ou resolução.

⁷⁹ “É essa ação única, direcionada à supertarefa, que Stanislavski chama de *ação transversal*” p.48-49. O conceito é mais bem desenvolvido e fartamente exemplificado no livro *Análise-Ação* (2016) da diretora russa Maria Knebel.

⁸⁰ Segundo Maria Knebel “numa obra artística orgânica, cada ação transversal possui uma contra-ação que a reforça” (KNEBEL, 2016, p.48-49).

⁸¹ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

Sobre o balanço crítico desse trabalho afirma que: “claro que ninguém é “o herói”, mas eu incomodava”. A contradição era muito presente nessa dramaturgia, que segundo o autor “botava o dedo na ferida”, procurando onde estava o impasse sobre o qual o patrão pressionava o funcionário, transferindo a responsabilidade sobre a questão da segurança para os indivíduos.

Chamavam a atenção do autor as reações e a generosidade do público quando os trabalhadores da fábrica viam seus colegas em cena. O autor denomina “promoção humana”: através da autoimagem do trabalhador ele consegue entrever outras possibilidades na vida ou ainda “a chance de reverter-se”. O espelhamento da cena, do trabalhador ao ver-se representado e o efeito de “promoção” da imagem destes, associando-os através da representação aos operários como sujeitos astutos, pensantes, criativos e multifacetados, refletindo na autoestima deles dentro das fábricas. Segundo Limoeiro, causava espanto ao trabalhador ver o outro em cena, atuando, “incendiário”. Quando os trabalhadores viam colegas em cena que no cotidiano eram pessoas tímidas ou que se expressavam pouco, não acreditavam que aquele em cena era a mesma pessoa com quem conviviam diariamente, por causa da transfiguração causada pela caracterização cênica, interna e externa, dos atuantes. A transfiguração como possibilidade de expressão de pessoas antes silenciadas – aquilo que não podia ser dito antes de forma direta, ao ser reelaborado teórica e formalmente na feitura da dramaturgia, toma corpo na voz das personagens criadas pelo autor. A respeito disso Limoeiro faz questão de repisar o fato de que a totalidade dos atores que participaram de seus grupos de teatro de operários, posteriormente voltaram a estudar. Ele diz:

Começa pelos estudos e o segundo eram as viagens. Eu me lembro de que a primeira vez que eu pego o cara da ferramentaria, os cinco caras da ferramentaria e vou com eles para o Rio de Janeiro, eles entraram pela primeira vez num avião. Então a vida deles também se abria, os horizontes se abriam. (LIMOEIRO, 2016)⁸²

Assim como Augusto Boal, Limoeiro posiciona o valor fundamental do teatro além da arte pela arte, suas peças possuem caráter *épico* ou narrativo e também, uma faceta *didática*⁸³. Ao trabalhar com teatro na indústria a formação humana e o desenvolvimento cognitivo e intelectual dos participantes era um efeito indireto e ao mesmo tempo o mais perceptível do

⁸² Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁸³ “Jorgem Ishizawa dizia que o teatro da burguesia é o espetáculo acabado. A burguesia já sabe como é o mundo, o seu mundo, e pode, portanto, apresentar imagens desse mundo completo, terminado. A burguesia apresenta o espetáculo. O proletariado e as classes exploradas, ao contrário, não sabem ainda como será o *seu* mundo; conseqüentemente o seu teatro será o ensaio e não o espetáculo acabado. Isto tem muito de verdade, ainda que seja igualmente verdadeiro que o teatro pode apresentar imagens de “trânsito”. (BOAL, 1991, p.164-165)

trabalho com as ferramentas do teatro. O autor desenvolveu o hábito de compilar textos e informações de seu método de trabalho em apostilas contendo excertos de textos de autores como Stanislavski e Brecht, além de materiais relativos à construção e manipulação de bonecos, muitas vezes importados. As leituras, a princípio dirigidas dos textos teatrais frutificavam em mais leituras e pesquisa por parte do elenco de participantes. As apostilas⁸⁴ cuidadosamente elaboradas para os trabalhadores funcionavam também como uma motivação cultural, buscando fomentar a autoconfiança do trabalhador à medida que estes se aprofundavam na leitura e ganhavam autonomia no estudo dos textos. Limoeiro conta sobre a formação dos operários: “De repente, eu usava muito Stanislavski e Brecht, juntos. E aí eu mostrava os fundamentos do *teatro épico didático*. A base de Stanislavski enquanto interpretação e então isso tudo os fazia ler. Levava pequenas apostilas e fazia-os lerem” (LIMOEIRO, 2016)⁸⁵. Durante o curso, o trabalho com as apostilas editadas pelo autor e o próprio texto da peça demandavam uma relação especial dos atores com o ato de ler, incentivando assim, gradualmente o hábito da leitura. Sobre esse processo o autor relata:

Vejam o que aconteceu em dois grupos de operários que eu trabalhei. Todos, rigorosamente todos, voltaram a estudar. Porque durante o processo eu passava muita matéria para ler. Era muita “apostilinha” que eu dava para o cabra ler, porque era um curso de montagem e formação ao mesmo tempo. Eu achei isso espantoso. Nunca falei para eles “Vai estudar”, nunca! Eles despertavam a necessidade de conhecimento durante o processo. Geralmente, eram seis meses, quatro meses de ensaio e eles evoluíam. Isso me deixava numa alegria, mas numa alegria. Até hoje quando eu encontro eles: “Ô mestre! Graças ao senhor, aqui ó, formei” (LIMOEIRO, 2016).⁸⁶

Considero importante ressaltar que por mais que o trabalho de Limoeiro com teatro nas fábricas tivesse por principal objetivo “a promoção humana” - a arte como instrumento que instigava à cidadania - nunca foi deixado de lado o rigor formal e apuro estético como descreve o autor:

Hoje eu vejo mais do que nunca o teatro como um instrumento. Se ele não tiver qualidade técnica, é um instrumento pífio. Ele fica frágil demais para atingir o que ele quer. É preciso que tenha esse conteúdo e essa forma e essa limpeza técnica que amplia a expressão (LIMOEIRO, 2016).⁸⁷

É importante ressaltar que é uma discussão espinhosa essa sobre a instrumentalização da arte – se a arte pode ou deve ou não ser instrumentalizada. Segundo Limoeiro a arte pode e deve sim

⁸⁴ Essas apostilas hoje constam do acervo do autor, carinhosamente apelidado de “Buraco Negro da Galáxia”.

⁸⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

⁸⁶ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

⁸⁷ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

servir de instrumento, em suas palavras: “a experiência de teatro com operários foi sedimentando um valor da arte enquanto ferramenta e como ela realmente funciona”. O diretor conclui que “O que a gente realmente quer é que a pessoa mude a atitude”. Além da desinibição, o letramento desses funcionários era uma questão que mostrava a capacidade do teatro de mudar a atitude, se não do público, ao menos daquele que o faz e que se propõe a criá-lo. Nas palavras do professor:

Então esse conhecimento maciço de que uma obra de arte cutuca, vai fundo na pessoa e modifica, porque o que é que a gente quer: que mude a atitude! O texto quer que aquela plateia alvo descubra que a atitude dela, que a forma como ela age, pode ser mudada. Que ela tem que mudar. Sempre querendo a mesma coisa. Estimular a reflexão, a possibilidade crítica. A outra visão do fato, as possibilidades de ele pensar sobre o fato de outra forma, seja o que for (LIMOEIRO, 2016)⁸⁸.

Parece-me importante narrar a existência do teatro em outros âmbitos que não apenas nos palcos, como também nas ruas, nas fábricas, nas praças, nos hospitais, nos lugares ermos e na zona rural – lugares onde mesmo as grandes produções não alcançam. A busca desses espaços, da expansão dos horizontes da arte leva em conta a riqueza da experiência do povo em seus diferentes contextos, não apenas como receptores, mas como criadores que ampliam sua consciência e as possibilidades da própria arte. Segundo o sociólogo Paulo Freire:

A educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos homens como seres “vazios” a quem o mundo “encha” de conteúdos; não pode basear-se numa consciência especializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos homens como “corpos conscientes” e na consciência como consciência *intencionada* ao mundo. Não pode ser a do depósito de conteúdos, mas a da problematização dos homens em suas relações com o mundo (FREIRE, 1981, p.51).

A experiência de Fernando Limoeiro com teatro em fábricas é um testemunho de como uma pedagogia pode se reinventar de acordo com o lugar onde é aplicada e como pode ser fomentada a imaginação e o sonho através da criação artística mesmo no ambiente cruel e muitas vezes letal de uma estação de trabalho em uma fábrica ou siderúrgica.

⁸⁸ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.



Figura 29 – Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016.

Ao se vincular ao SESI de Pernambuco nos anos 80, Limoeiro teve oportunidade de voltar a sua terra, munido de novas ferramentas críticas, depois de ter estudado formalmente a obra de seus conterrâneos – Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, o Maestro Cussy de Almeida e o *Movimento Armorial* – relacionados à discussão que estava acontecendo naquele momento sobre a chamada “cultura popular”. Conta que começou a realizar visitas, especialmente no mês de janeiro às cidades da Zona da Mata: Carpina, Gloria do Goitá, Lagoa de Itaenga e outras cidades da região em busca de contato com os mestres e artesãos para conversar sobre a arte bonequeira e comprar bonecos. Nessas excursões descobre bazares e sebos antigos com edições raras de livros de editoras como *Massangana* e *Cepe*⁸⁹ que expandem seus conhecimentos sobre os folguedos populares e a cultura feita pelo povo nordestino. Conta, além disso, que nessa época retomou o contato com o Circo e reatou laços presentes em sua imaginação desde criança com o *mamulengo* e a *palhaçaria*. Agora o autor observava com outro olhar as manifestações culturais do *mamulengo*, *coco*, *ciranda*, *maracatu*, *pastoril*, *pastoril profano*. Essa época foi importante para consolidar seu trabalho como *mamulengueiro*, como artista ligado à sua raiz popular. O autor diz:

Todo o meu trabalho de teatro é fundado em formas de expressão dramática populares. Isso já tinha desde pequeno. Tudo o que eu fazia era influenciado pelo Bumba meu Boi. Pelo *mamulengo*. Pela ciranda. Sobretudo, repentista, embolador. Tudo isso já entrava quando eu criava dramaturgia com esses grupos, seja qual grupo for. Eu trabalhava e sempre os espetáculos tinham na sua estrutura dramática a forma de expressão popular. O folguedo popular nordestino era introjetado em todas essas montagens minhas. Seja com operário na indústria, seja com os funcionários do SESI, seja com filhos de funcionários, eu sempre trabalhei com essa linguagem dos jogos dramáticos populares. Sempre bebi nessa fonte (LIMOEIRO, 2016)⁹⁰.

⁸⁹ *Cepe* - Companhia Editora de Pernambuco é a editora do Diário Oficial de Pernambuco e *Massangana* a editora da Fundaj - Fundação João Nabuco. Ambas as editoras são responsáveis pela publicação de estudos etnográficos e edições de textos importantes para a construção da identidade cultural pernambucana.

⁹⁰ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.



Figura 30 – Cavalo Marinho do SESI. Recife PE, 1979.

Limoeiro conta que havia no SESI um professor que dirigia peças escolares com fantoches feitos de *papel machê*, que buscou sua orientação. Limoeiro então decidiu agregar ao trabalho com textos e dramaturgia própria, além de convocar outros funcionários. Com a dramaturgia estruturada, restava desenvolver a manipulação e as vozes dos bonecos de madeira confeccionados por Mestre Solón. Esse grupo de *teatro de Mamulengos* era composto por: uma professora aposentada de arte culinária; um porteiro com problemas de alcoolismo, um professor e Limoeiro como folgazão. Juntos formavam um “incrível exército de *Brancaleone*”, nas palavras do próprio autor. O trabalho com os bonecos além de produtivo mostrava ser um elemento motivador para o grupo. Além disso, as danças e jogos dramáticos populares tinham grande aceitação nessas dramaturgias, nas quais o diretor experimentava com os ritmos dos folguedos do *bumba meu boi* do *coco* e da *ciranda* além do próprio *mamulengo*, em especial o trabalho de Mestre Solón.



Figura 31 – Encontro com Mestre Solón, Mauricio Carvalheira e sua esposa. Olinda PE, 1983.

Foi então que o autor começa a utilizar o *mamulengo* como ferramenta pedagógica e faz uma *releitura teatral* do brinquedo para a mobilização social dentro do SESI no CAT – Centro de Atividades do Trabalhador. Nascia ali o *Mamulengo Vem-Vem*. Seu objetivo principal era a apresentação de *passagens*⁹¹ curtas sobre o tema “higiene bucal”. O projeto estreou em Recife e em seguida excursionou pelo estado: Agreste, Sertão, Zona da Mata e Cariri. Trabalhando para o SESI, Limoeiro manteve contato com Solón e com um grande número de artistas *titeriteiros* (fazedores de bonecos) dentro e fora da tradição do *mamulengo*, como é o caso de

⁹¹ As cenas dos espetáculos de *mamulengo* são chamadas de *passagens*. Tem por característica o jogo com o público, a improvisação e o dinamismo. Sua duração depende de quanto tempo interessar ao *mamuelengueiro* manter o jogo e pode se estender desde aproximadamente quinze, ou vinte minutos ou se resumir instantaneamente com a entrada em jogo de outros bonecos ou as *loas* do bonequeiro, indicando o fim da cena.

Fernando Augusto⁹², criador do *mamulengo Só-Riso* e Valdeck de Garanhuns⁹³, ambos advindos do CECOSNE- Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste que fora comandado pela freira gaúcha Madre Armia Escobar⁹⁴. Os três artistas – Limoeiro, Valdeck e Fernando Augusto – têm como ponto comum a linguagem de suas brincadeiras de *mamulengo*. Além de serem contemporâneos *mamulengueiros* pernambucanos radicados em São Paulo, suas trajetórias possuem uma série de coincidências que se expressam na linguagem de seus *brinquedos*. A dramaturgia das apresentações é estruturada de forma diferente em relação à dos artistas da tradição. Existe um processo de *releitura* das passagens e das figuras, transportando a geografia do brinquedo do campo para a cidade e gerando alterações marcantes no ritmo e *sotaque* dos espetáculos. Seu modo de *brincar* não é tão próximo aos espetáculos ditos “folclóricos” dos artistas da tradição, tendo bonecos e linguagem com bastantes influências modernas e caráter educativo, evidenciando a *releitura* das situações cotidianas pela ótica farsesca e safada do *mamulengo*. Além de o texto ser fixado e polido como uma dramaturgia teatral fixa, com menos espaço para o improvisado, e da interpretação dos bonecos valorizar as nuances e pausas do texto teatral pré-definido, as diferenciações no timbre de voz e os tipos são permeados por referências urbanas, se aproximando mais de um teatro de bonecos nos moldes europeus, como o *Punch* inglês ou o *Guignol* francês.

Limoeiro conta que um funcionário do SESI Central no Rio de Janeiro viu o trabalho do diretor sobre saúde bucal em Recife, o *Teatro de Mamulengos* chamado *Mamulengo Vem-Vem* do qual participavam os funcionários do SESI e quisera reproduzir o material em escala nacional, o que logo se mostrou ser um terreno fértil para a contradição como narra o próprio autor, houve um

⁹² Fernando Augusto Gonçalves é fundador do *Museu do mamulengo – Espaço Tiridá* localizado em Olinda/PE e um dos pesquisadores mais relevantes sobre a tradição do boneco popular do Nordeste. Atuou no *Teatroneco*, grupo criado dentro do CECOSNE, então sobre direção de Armia Escobar, que convidou Hermilo Borba Filho para coordenar o trabalho com teatro. Fernando Augusto é o fundador do *mamulengo Só Riso*, sediado em Olinda, e que mescla os elementos da tradição e da modernidade. É um *mamulengo* que se apresentou muito durante os anos 70, quando então, o artista passou a se dedicar a atividades de pesquisa e gestão de projetos. Fernando Augusto foi também Presidente da ABTB- Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, no início dos anos 80, enquanto Fernando Limoeiro era Secretário Geral da instituição, da qual participava também Osvaldo Nime Beltrame, entre outros importantes pesquisadores do teatro de bonecos brasileiro.

⁹³ Garanhuns é uma cidade de clima temperado na região serrana de Pernambuco de onde veio o bonequeiro e poeta Valdeck de Garanhuns, que se criou em Recife, de onde migrou para São Paulo, onde se fixou e é um dos artistas *mamulengueiros* mais ativos no Sudeste, apresentando-se frequentemente em eventos, escolas e instituições como SESC e SESI.

⁹⁴ Armia é uma pesquisadora e pedagoga dedicada ao teatro de bonecos, que conviveu vinte anos na trupe de teatro de bonecos do norte americano Jim Henson, criador dos *Muppets*, e de volta ao Brasil nos anos 80 fundou projetos socioculturais e de formação importantes especialmente na área do Circo, como o Arraicirco (Arraial Intercultural de Circo de Recife). Posteriormente Armia participaria da criação do *Grande Circo Brasil* junto do ator e circense Marcos Frota.

momento em que a campanha de higiene bucal com bonecos era feita em Pernambuco com um texto enviado do Rio de Janeiro. Segundo Limoeiro, a realidade do SESI no Nordeste era bem diferente. O choque entre a dramaturgia da peça e a realidade nordestina “avacalhava com a peça toda. Não tem jeito, a realidade era avassaladora”⁹⁵. O professor interpreta a cena:

DRA. ESCOVILDA PROTEINADA LEITE: Devemos escovar os dentes três vezes ao dia, uma após cada refeição!

CRIANÇA NA PLATEIA: Quem dera, “nóis” num come nem duas!

DRA. ESCOVILDA PROTEINADA LEITE: Pega-se o creme, põe-se na escova e ...

CRIANÇA NA PLATEIA: “Nóis” come, porque é docinho! (LIMOEIRO, 2016)

⁹⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

1.3 Minas Gerais

Quanto mais mineiro aprendo, mais pernambucano fico.
Fernando Limoeiro

O chefe de Fernando Limoeiro no SESI chamado “Dr. Carvalho” é quem lhe dá a chance de promoção para o SESI no Rio de Janeiro. Carvalho o libera de sua função para fazer um curso “arretado” de construção de bonecos, onde construiu bonecos de diversas técnicas – luva, balcão e marionete. Chegando ao Rio em 1979, descobre que quem oferecia a capacitação era o *Grupo Giramundo*⁹⁶, de Minas Gerais. Nesse ínterim, se apaixona pela professora que ministrava o curso, “Madu” ou Maria do Carmo Vivacqua Martins, artista plástica e uma das fundadoras do grupo, junto com Álvaro Apocalypse (1937-2003)⁹⁷, com que se casa e, depois de pedir as contas no SESI de Pernambuco, muda-se para Lagoa Santa em Minas Gerais. Esse novo deslocamento intensifica sua recriação e revisitação das formas das culturas tradicionais ou populares, intensifica sua paixão pela arte da sua terra e fundamenta seu trabalho, como um autor ligado às suas origens, agora num novo contexto. Agora, com o contato com o grupo *Giramundo*, Limoeiro retoma o ímpeto criativo, porém com bonecos em técnicas e dimensões dos mais variados, sofisticando sua técnica de construção e elaboração e buscando uma nova síntese estilística para seu trabalho com os bonecos. Naquele momento os bonecos tomam papel central na vida do artista. Limoeiro conta que foi esse encontro com a arte do *Giramundo* o responsável por abrir ainda mais sua cabeça e seu universo de trabalho com teatro de bonecos com o qual celebraria uma “paixão incendiária”.

⁹⁶ O *Grupo Giramundo* é referência nacional do Teatro de Bonecos. Fundado em 1970 pelas artistas Tereza Veloso, Madu e pelo artista plástico e professor da escola de Belas Artes da UFMG Álvaro Apocalypse (1937-2003), tem em seu repertório montagens de grande sucesso como *Cobra Norato* (1979), baseado na novela de Raul Bopp, e *Pinóquio* (2005), entre outros espetáculos de grande circulação nacional e internacional.

⁹⁷ Limoeiro recorda emocionado sua participação nos festivais de inverno em Ouro Preto, na companhia do mestre Álvaro Apocalypse a quem considerava acima de tudo um grande amigo e “companheiro de sonho”. Limoeiro se refere ao amigo com voz embargada, olhar mareado, saudades. As conversas e “botequinagens” regadas a discussões éticas e estéticas são confessamente parte do processo de amadurecimento e solidificação do caráter do artista e intelectual, além de aprimorar e aprofundar sua relação com a arte dos bonecos. Sua vivência junto ao *Giramundo* Teatro de Bonecos foi fato determinante na sua carreira, responsável por desencadear a fase atual de seu trabalho artístico em Belo Horizonte, e causa mesma de seu deslocamento. A partir dos anos 1970 o Festival de Inverno da UFMG passou a desenvolver suas atividades em outras cidades como forma de promover o potencial artístico e turístico desses lugares: Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei, Poços de Caldas e Belo Horizonte são cidades que sediaram o evento. As oficinas duravam uma, duas ou até quatro semanas, possibilitando uma vivência forte de imersão dos artistas e interessados nas vivências artísticas que fomentaram a criação de grupos como o *Giramundo*, *Uakti*, *Oficina Multimedia*, *Grupo Corpo* e *Grupo Galpão*.



Figura 32 e 33 – Oficina Giramundo ABTB. Rio de Janeiro,1979.

No *Grupo Giramundo*, Limoeiro desenvolveu uma noção própria do valor da “cultura popular” e de como o *mamulengo* da zona da mata era a expressão *titeriteira* nordestina por excelência. Essa cumplicidade com a arte feita pelo povo trouxe a urgência de se promover e defender essas formas artísticas no âmbito público e institucional, na competição com formas mais predatórias e atuais de expressão, em especial, frente à cultura de massa. Isso decretou um envolvimento maior do autor com a cultura do *mamulengo* e os *mestres mamulengueiros*.



Figura 34 – Fernando Limoeiro foi responsável pela dramaturgia do espetáculo *Cadê a Bailarina?*

Grupo Giramundo 1995.

É através do contato do autor com companhias consistentes de produção de repertório e de grupos teatrais, desde o Grupo União e Olho Vivo em São Paulo e o TUBA em Recife nos anos 1980, o Giramundo nos anos 1990 e posteriormente a Cia. Candongas⁹⁸ nos anos 2000, que o autor consegue ver sua poética ganhar novas alturas. Essas parcerias rendem frutos, com participação em juris e curadorias de eventos e festivais, textos, direções e dramaturgias para grupos do interior de Minas Gerais e atuações em cinema, rádio e televisão, entre uma miríade de possibilidades que um recém-chegado deve buscar na medida de sua necessidade, da sua sobrevivência, da necessidade de se estabelecer e “fazer uma vida” ali. Nesse processo de criar novas raízes, o diretor passa então a buscar estabelecer parcerias artísticas. Entre essas parcerias, duas muito importantes são com o também diretor e dramaturgo Pedro Paulo Cava e outra com a diretora e artista Wilma Rodrigues com a qual concebeu o premiado espetáculo *Sevé* (2001), da *Zero Cia. de Bonecos*⁹⁹. Sobre o contato com Wilma Rodrigues:

Aí a Wilma, que era secretária da Escola de Paulo, Wilma Rodrigues, falou: “Tem um convite para vocês irem para Canela, fazer o *mamulengo*”. Pois nós não fomos. Wilma foi, teve tanta raiva que voltou e virou bonequeira. Aí ela criou o grupo dela. Pelo menos isso. E uma grande bonequeira! Wilma é muito boa! E aí nós chegamos a montar o *Sevé*. Muito boa, e essa experiência também, minha, está sempre ligada àquela história. (LIMOEIRO, 2016)¹⁰⁰

O espetáculo conta a jornada de Severino¹⁰¹, ou “Sevé” para salvar sua amada, “Flor de Bonina” das mãos do “Capiroto”, o diabo. Um espetáculo de bonecos que utiliza diversas técnicas de manipulação (balcão, fios e luva) e que circulou por todo o Brasil.

⁹⁸ Outra importante parceria na carreira do autor é com a *Cia. Candongas e outras firulas*, sediada no bairro Cachoeirinha em Belo Horizonte. Os atores desse grupo que há mais de 20 anos se dedicam à criação e pesquisa continuada em teatro, movimentando a sua sede como um centro cultural e comunitário no bairro, oferecendo cursos e uma biblioteca para uso de todos, razão pela qual é comparado por LOURENÇO (2014) a outros grupos enquadrados na categoria de *teatro comunitário*. A autora toma como exemplo o trabalho de grupos de teatro argentinos ligados às associações de bairro, que se destacam por seu engajamento em questões sociais e de formação em suas comunidades.

⁹⁹ A *Zero Cia. de Bonecos* foi fundada em Belo Horizonte em 1995 pela bonequeira Wilma Rodrigues para dedicar-se à pesquisa em teatro de bonecos através de espetáculos, cursos e oficinas. Durante seus mais de vinte anos de atividade foi importante espaço de formação de atores, bonequeiros e cenógrafos.

¹⁰⁰ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

¹⁰¹ O autor é profundamente curioso em relação à origem das palavras e dos dialetos e expressões populares, mas afirma-se perplexo ainda com a contração comumente utilizada do nome “Severino” em “Biu”.



Figura 35 e 36 – As Grandes Lonas do Céu da Cia. Candongas no Festival de Inverno de Diamantina. 2008.

A segunda experiência do autor na criação de um *mamulengo* aconteceu já em Minas Gerais. Aconteceu num grupo de trabalho que esse desenvolveu na APAE de Lagoa Santa, onde residiu por um período. Na época os bonecos eram confeccionados por sua esposa Madu e as professoras e os alunos da APAE faziam manipulação dos bonecos que eram, em sua maioria, *bonecos-de-vara*. Esse grupo se organizou e se desfez em 1982. Limoeiro criou o *Mamulengo Vem Vem* no SESI do Nordeste, depois teve essa experiência na APAE de Lagoa Santa culminando com a criação do *Mamulengo Mandacaru Sonhador* em Belo Horizonte em 2013. São as etapas de construção do sonho do professor em se tornar mestre mamulengueiro.



Figura 37, 38, 39 - Montagem de São Chico D'aqui Mesmo com alunos da Escola de Teatro do Palácio das Artes. Belo Horizonte/MG, anos 1980.

Limoeiro relata que no início dos anos 1980 foi fundador do Curso de Teatro do CEFAR junto com outros professores, como Walmir José, Albertina Salazar, Helena Vasconcelos e Raul Belém Machado. Esses artistas foram decisivos na construção e formação do curso e depois passaram a dar aulas também na Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava. A *Oficina de Teatro* de Pedro Paulo Cava era localizada na Avenida Afonso Pena, no coração de Belo Horizonte e foi uma experiência que o autor classifica como “maciça”, na qual o professor lecionou em parceria com Luís Paixão, Luiz Egnoa, Meire Arrendane, Pedro Paulo Cava entre outros importantes profissionais das artes cênicas da época¹⁰². Era uma oficina prática de montagens cênicas, descrita pelo autor como sendo de uma enorme “efervescência artística”. Sobre o trabalho de Pedro Paulo Cava, Limoeiro atesta: “Pedro Paulo é sempre muito cuidadoso com o que faz, então tudo era sempre muito bem produzido. Tudo era muito bem cuidado e divulgado. Dessa oficina tem muita gente trabalhando até hoje, que eu conheço e tenho muito orgulho”. Limoeiro conta que dessa oficina saíram vários atores e diretores de ponta como Andrea Garavello, Carl Schumacker, Telmo Martins, Marran Maciel, Paulo André, entre outros.

¹⁰² No início dos anos 80 Limoeiro relata sua relação de troca e genuíno interesse nas produções de Jota Dangelo e sua companhia, a *Teatro Experimental*. Um dos atores principais que desde então já trabalhava com Dangelo e Pedro Paulo Cava era Geraldo Peninha, em franca atividade até os dias de hoje.



Figura 40, 41, 42, 43 – Duas histórias pra rir e uma pra pensar, Grupo Experimentando o Palco. Teatro do ICBEU, Belo Horizonte, 1984.

Com a produção de Pedro Paulo Cava, foi possível trazer Mestre Solón de Pernambuco para dar oficinas de manipulação, de linguagem, e que resultaram na temporada do *Mamulengo Vai Vai*. Sobre esse período Limoeiro conta que “esse contato com o *mamulengo* foi o ponto alto do nosso trabalho como grupo de teatro de *mamulengo*”¹⁰³. Outro artista presente no *Mamulengo Vai-Vai* era Leonardo Ladeira, ator e palhaço da Cia de Teatro *Kabana*, que na ocasião interpretou a personagem “Mateus”, que é uma figura que toca sanfona e interage com os bonecos de fora da tenda. O grupo era composto por alunos da Oficina de Teatro que atuavam em meio período: engenheiros, jornalistas, psicólogos, profissionais em formação ou não. E foi justamente o que ocasionou a dissolução do grupo: um dos atores era um engenheiro em formação que trabalhava com o pai e logo que se formou, tinha uma grande carga de trabalho para atender, pela qual receberia muito dinheiro. Sobre esse período Limoeiro conta: “Quando o Paulo saiu, quebrou-se o encanto. Uma coisa besta minha. Aí eu disse: não, não vou, não quero mais fazer o *mamulengo*, começar do zero de novo, não”. Esse episódio foi decisivo para um afastamento momentâneo do professor Limoeiro da arte do *mamulengo* dedicando-se a dar aulas em duas importantes instituições o CEFAR – Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado e o TU – Teatro Universitário da UFMG.

Em 1985 aconteceu de Limoeiro receber um convite inesperado: os professores do CEFAR são convidados a prestar o concurso de Professor Substituto no Teatro Universitário¹⁰⁴. Houve então a coincidência entre aposentadoria dos professores veteranos do Teatro Universitário e o concurso para o qual foram convidados os professores do recém-fundado CEFAR: Miriam Tavares, Fernando Linares, Fernando Limoeiro e Geraldo Vidigal. Limoeiro relembra que esse concurso representava uma renovação, na forma do seu trabalho com a dramaturgia das formas da cultura popular, de Fernando Linares e seu trabalho com a *Commedia Dell’Arte*, de Miriam Tavares com as aulas de Circo e Consciência Corporal, e de Geraldo Vidigal com Dança Popular e Expressão Corporal. Limoeiro conta que encontrou:

(...) uma escola que precisava de mudanças. O importante foi que a gente entrou e renovou. Aí mudou o perfil do Teatro Universitário, a estrutura, a grade curricular, com a entrada desses novos e jovens professores”. Era sintomático que fosse assim no caso de uma aposentadoria em bloco de quase metade do corpo docente de um curso

¹⁰³ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

¹⁰⁴ Prestaram o concurso os professores Fernando Linares, Fernando Limoeiro, Miriam Tavares e Geraldo Vidigal que passaram a constituir então o quadro temporário de professores do Teatro Universitário em substituição aos professores recém-aposentados. Dois anos depois, esses professores fizeram novo concurso, quando então são todos efetivados em razão da aposentadoria de toda uma geração de professores do curso do Teatro Universitário.

que contava com aproximadamente uma dúzia de professores. (LIMOEIRO, 2016)
¹⁰⁵

Fernando Limoeiro presta o concurso em 1986, e dois anos depois é admitido como professor efetivo no Teatro Universitário da UFMG, onde leciona até os dias de hoje. Essa nova leva de professores, relembra Limoeiro, tinha por característica a novidade aliada ao contato intenso com os mestres do passado, Pontes de Paula Lima, Etienne Filho, Otávio Cardoso, Ataulfo Nascimento e Haydée Bittencourt. “Essas pessoas para a gente era como se fossem lendas vivas. Porque tinham experiência e uma trajetória cultural e artística muito grande”¹⁰⁶. Pontes foi um dos tradutores da obra de Stanislavski, do inglês para o português brasileiro. Ele relembra também o trabalho de Regina Maia, referência na maquiagem cênica de seu tempo. Limoeiro faz questão de lembrar Otávio Cardoso, e de como era um “grande ator”, que atuou muito em cinema e TV, em especial no longa metragem do diretor argentino Carlos Hugo Christensen, adaptação de “Viagens ao seio de Duília”, conto de Anibal Machado. Esse é uma das muitas produções cinematográficas nas quais Cardoso atuou entre as décadas de 40 e 50, ao mesmo tempo em que atuava nos programas de teleteatro da TV Itacolomi. Essas atuações em produções regionalizadas dos primórdios da televisão faziam de Otávio Cardoso uma celebridade nas ruas do centro de Belo Horizonte, sendo frequentemente interpelado nas ruas por pessoas tocadas pelo seu trabalho. Sobre Cardoso, Limoeiro diz: “Otávio era um verdadeiro manancial. Ele tinha coisas para contar que dariam um livro extraordinário”.

¹⁰⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

¹⁰⁶ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.



Figura 44 – Amigos Geraldo Carrato e João Etienne, anos 80.

Limoeiro conta que, posteriormente, manteve o ritmo intenso de trabalho – além de atuar nos espetáculos do *Giramundo*, em especial no *Cobra Norato* (1979) lecionar na Oficina de Teatro de Pedro Paula Cava, no recém-formado Centro de Formação Artística – CEFAR, no Palácio das Artes, ao mesmo tempo em que trabalhava com teatro de operários na construtora MBR.



Figura 45, 46, 47 – Campanha de Prevenção a AIDS com alunos do Teatro Universitário. Década de 1990.

O grupo de trabalhadores da MBR que aceitou participar do projeto era “extremamente heterogêneo e de uma riqueza e pulsação enorme”. Contava com profissionais de diversos setores: cozinheiro, cavador de vala, psicóloga. Sobre isso o autor fala que:

Em meus primeiros anos em Minas, meu contato central era com o *Giramundo*, Mas aí eu comecei a trabalhar tanto no Palácio das Artes – CEFAR, como comecei a trabalhar nas indústrias também. Eu procurava os espaços, mostrava o meu currículo, e o quanto eu gostava de trabalhar com teatro de operários e a minha experiência nisso. (...) Fui trabalhar na MBR primeiro, junto com Nestor Santana que foi uma grande força que eu recebi aqui e o Romulo Avelar, que hoje dá curso de produção, me ajudava demais na produção dessas peças (LIMOEIRO, 2016) ¹⁰⁷.



Figura 48, 49, 50, 51– Espetáculo Boi Daruê, com Grupo de Funcionários da MBR. Década de 1990.

Depois Limoeiro trabalha também na mineradora Vale do Rio Doce com um grupo igualmente diverso de operários, pessoal administrativo, psicólogo e pessoal da linha de montagem. Os textos variavam entre o documental e autobiográfico e esquetes de segurança no trabalho, mas o importante nesses casos era divertir os colegas e mostrar o potencial de expressão artística dos trabalhadores. A dramaturgia e direção ficavam por conta de Limoeiro, assim como boa parte do esforço de produção das montagens, mas o esforço compensava, pois segundo ele:

¹⁰⁷ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

O teatro não tem finalidade terapêutica, mas o processo acaba sendo, porque reinventa o sujeito. O sujeito se descobre. Para mim, a grande riqueza do teatro é a reinvenção de si mesmo. Você descobre que sua voz pode melhorar. Você descobre que o seu corpo pode se expressar melhor. Você descobre que você pode pensar e perceber com maior amplitude (LIMOEIRO, 2016) ¹⁰⁸.



Figura 52 – Grupo Vale Arte apresentando Cautela que a vida é bela. Itabira/MG, anos 2000.

Os espetáculos primavam pelas condições de produção, se deslocando entre os polos da empresa, com ações de alcance nacional. O grupo de teatro se apresentou por uma variedade de

¹⁰⁸ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

estados brasileiros mantendo alto nível na produção das apresentações, especialmente na parte técnica e da logística das apresentações. Sobre isso Limoeiro fala:

Na Vale foi uma delícia, nós chegamos a fazer espetáculos de nível nacional. [...] A empresa tinha dinheiro e nos hospedava em lugares maravilhosos. Eu como ator mesmo nunca me hospedei em hotéis de níveis iguais aos que a Vale nos hospedava nosso teatro de operários. Um exemplo é o terceiro seminário nacional da CVRD, da Companhia do Vale do Rio Doce, quando a gente se hospedou no Hotel Glória. Almoçávamos na pérgola do Glória. Era a glória! E quem é que fazia isso? Um operário que nunca saiu de Itabira, cavando buraco e que de repente estava lá. E isso para mim era ótimo: a promoção humana. A chance desse cara reverter-se. Ver que ele tem outras possibilidades na vida (LIMOEIRO, 2016)¹⁰⁹.

O trabalho na Vale do Rio Doce possibilitava a Limoeiro uma maior liberdade criativa, os grupos formados por operários de diversos setores montavam textos mais críticos, sendo que um dos que mais duraram se apresentando foi *Quem Gosta de Tu é tu Mesmo*¹¹⁰, que surgiu de uma releitura de outra peça chamada *Batucada em Dor Maior* de 2002. Esse texto seria readaptado e remontado na forma de um musical no ano de 2014 pela *Trupe a Torto e Direito*. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht pensava um teatro popular com a mais refinada técnica “a forma mais elaborada para a mensagem mais direta”, buscando desmecanizar a percepção dos trabalhadores, nesse caso o efeito é perceptível na medida em que os atores da *Trupe a Torto e Direito*, levam a cabo a filosofia do professor Limoeiro de serem “operários da arte”, que nesse caso específico se encontraram no canteiro de obras, “tecendo o lazer” e se congregando com os outros operários.

¹⁰⁹ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

¹¹⁰ Esse espetáculo, do qual participei na concepção e atuação, realizou temporada de apresentações em obras nos campus da UFMG na Região da Pampulha e Hospitais em palcos improvisados montados pelos próprios trabalhadores nas construções, com direito a iluminação cênica, coxia, camarim, cortinas e urdimento. A pesquisa sobre os jargões utilizados pelos trabalhadores e os principais problemas e contradições vividos por eles foram combustível mais que suficiente para repaginar o texto. Uma das músicas de maior sucesso era um samba feito apenas com apelidos dos operários e diz: “Aqui nessa construção só tem nome diferente, gente com nome de bicho, bicho com nome de gente. Doutor Fritz, Barrabás, tem Zé Galo e Zé Sapinho. Pai de todos Ceará, Quém, Vagão e Pachequinho”. Invariavelmente ovacionada, a referência aos nomes dos trabalhadores gerava um sentimento de identificação e aproximação destes enquanto espectadores, fundamental para a adesão intelectual destes ao discurso da segurança no trabalho, eles só começam a pensar sobre as coisas que lhe são apresentadas na medida em que percebem que não são apenas alvo de uma ação massificante que o inviabiliza, mas sujeitos da criação de uma peça de arte única, com acabamento esmerado e profissional. Ao final das apresentações, os atores recebiam os cumprimentos muitas vezes emocionados dos operários, que não raro presenteavam os artistas com exemplares de sua própria produção artística como, desenhos, pinturas e CD’s de música autoral gravados por eles de forma independente.



Figura 53 – Quem Gosta de Tu é Tu Mesmo. Trupe a Torto e a Direito, 2014.

Na COPASA, a contribuição de Limoeiro se estendeu de 1996 a 2010¹¹¹, onde fundou um grupo de teatro de mobilização interno que teve grande prosseguimento. O grupo participava de campanhas educativas sobre o diabetes, e apresentava peças sobre segurança no trabalho, e peças documentais com certo teor crítico à empresa. Sobre essa experiência relata:

Que nós caíamos no óbvio ou caíamos no peleguismo, jamais! O cuidado era que o grupo de teatro não seja um grupo pelego. Isso não acontecia, porque a gente tinha cenas críticas àquela situação. Tinha cenas críticas. Até às vezes chegava uma pessoa e dizia “Gente, isso aí vai criar problema, hein!” então às vezes a gente tinha de negociar mesmo. Mas nunca deu nada, e a gente colocava. E ao mesmo tempo tinha hora que tocava muito. Porque as pessoas ficavam muito emocionadas com os trabalhos em cena, com a formação em cena. Foi uma experiência muito rica para mim na COPASA. Muito rica em todos esses lugares (LIMOEIRO, 2016)¹¹².

O grupo se reunia duas vezes por semana e a proximidade com as instalações do teatro universitário, então localizado na Rua Carangola no Bairro Santo Antônio, viabilizavam esse contato – tamanha era a proximidade que Jordelino, um dos trabalhadores do grupo de teatro da COPASA, veio posteriormente a prestar o concurso e fazer o curso profissionalizante de ator do Teatro Universitário.

¹¹¹ A data coincide com a mudança das instalações do Teatro Universitário para o Campus Pampulha da UFMG, o que dificultou o contato com a sede da COPASA.

¹¹² Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.



Figura 54 – Grupo Teatro COPASA. Belo Horizonte, anos 2000.

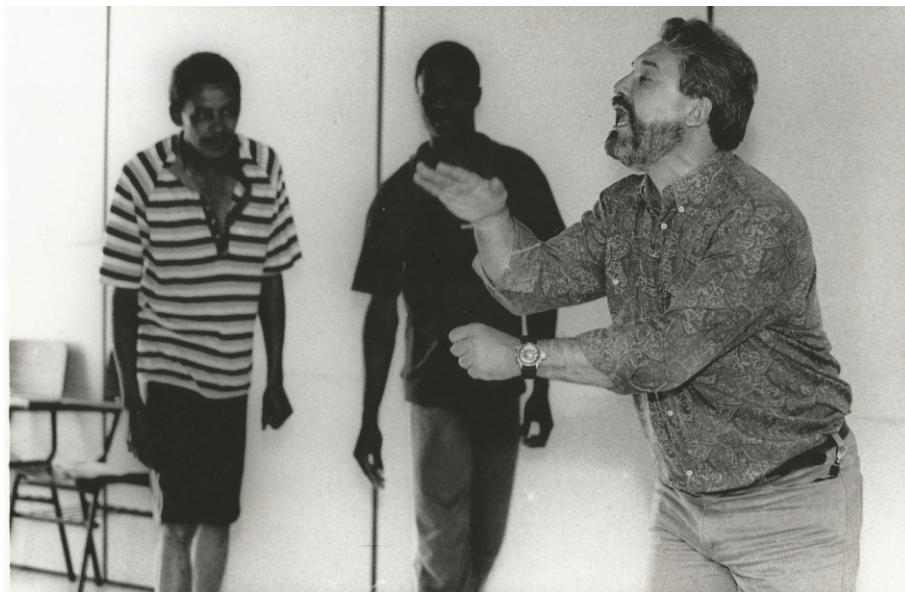


Figura 55 – Ensaio Grupo MBR. Anos 2000.

É importante falar sobre a parceria institucional entre Teatro Universitário e Faculdade de Direito personificada no encontro de Fernando Limoeiro com a Dra. Miracy Gustin e o *Programa Polos de Cidadania* que desembocam na dramaturgia da *Trupe e Torto e a Direito*. Assim, Limoeiro narra o dia em que foi convidado para participar do Programa:

Quando eu chego no T.U. à tarde, estão Mencarelli e Bya: “Tem um convite aqui da Faculdade de Direito para um trabalho no perfil seu. O perfil do trabalho que eles querem é o seu”. Me escolheram lá no T.U. Eu vim para ficar um ano e estou a vinte. [...] E cada dia, do mesmo jeitinho, do mesmo jeitinho que eu entrei aqui, o entusiasmo

é o mesmo, a vontade de fazer é a mesma, o fogo é o mesmo. Nunca esmoreci. Às vezes tinha eu mais dois atores e a fúria sagrada do teatro. [...] Também, eram uns *cabras* arretados. Toninho o pai da Helena era um deles. [...] Nunca desistimos. O *Polos* nunca teve dinheiro. Claro, é muito melhor ter. Vinte anos depois a coisa melhorou demais. Continua não tendo. [...] Mas melhorou, melhorou muito. Nós conquistamos espaço e aí eu estou mais feliz do que nunca de estar no *Polos*. Acho que o *Polos* está num dos melhores momentos. E eu estou aqui firme, querendo tocar fogo, com ideias novas. Já pensando em coisas para gente fazer. As pesquisas em andamento que ainda não terminamos. Tem estudo de *mamulengo*, experiência de *mamulengo* que a gente não fez, tem mil coisas para gente fazer. Vivo ainda, a mil. E eu estou aqui (LIMOEIRO, 2016) ¹¹³.



Figura 56 - Fernando Limoeiro e Miracy Gustin na sede do Programa Polos de Cidadania. Anos 2000.

A Trupe a Torto e a Direito é uma mostra de como um projeto de extensão pequeno, que com pouca, ou muitas vezes, nenhuma verba consegue conquistar seu espaço a cada dia e se manter firme e se renovar constantemente ao longo dos anos passando por diversos cenários políticos e econômicos, pesquisando a linguagem do *mamulengo* e da cultura popular. *A Trupe* é um exemplo de resistência e resiliência de uma dramaturgia talhada no corte da cana, como diz a personagem “Mestre Carcará” em *A Moça do KM70* (2015): “Eu sou igual soca de cana¹¹⁴, me corte que eu nasço sempre!”.

¹¹³ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na sede do *Programa Polos de Cidadania*, em Belo Horizonte, 29 de novembro de 2016.

¹¹⁴ Referência à peça *A Moça do KM 70* (2015). Esse aforisma sobre a resiliência do sertanejo, Limoeiro aplica à figura do artista que se refaz e reinventa. “Soca” de cana é o que sobra do caule da cana decepada e que depois brota em nova vida.



Figura 57 – Trupe a Torto e a Direito, no projeto “Justiça vai à escola”, em Cala a Boca Rodney! Belo Horizonte, 2016.

Em 1998, Fernando Limoeiro é chamado para trabalhar com um grupo de alunos da Faculdade de Direito chamado *Jurisdrama* a convite da prof. Dra. Miracy Gustin, a quem o mestre carinhosamente chama de “Quixote de saias”. Sobre seu encontro com Dra. Miracy, Limoeiro relata:

Quando conheci Miracy, ela logo me inspirou extrema empatia e respeito - o discurso humanístico e de cidadania que permeia suas falas é muito forte. Ninguém passa incólume a um discurso de Miracy Gustin, ninguém! E a partir daí foi se criando uma espécie de cumplicidade ideológica e humana (LIMOEIRO, 2016) ¹¹⁵.

Limoeiro conta que entre os fundadores do *Jurisdrama* estavam Dudu Nicácio, autor da monografia “A Torto e a Direito” (2003), Camila Nicácio, Ronaldo Pedron e Leonardo Fazito e segundo as palavras do autor a experiência resultou num “amor à primeira vista” com o grupo “melhor estruturado” em relação às experiências anteriores do diretor. A parceria com Dudu Nicácio, que é sambista e compositor, perdura até os dias de hoje em registros e gravações de discos, um acompanhando a carreira do outro. Segundo Limoeiro: “Dudu é um sambista. Uma mistura de advogado com sambista, um *sambogado*”. Ele conta como foi importante o intercâmbio com o público universitário e o corpo discente da Faculdade de Direito pelo acesso

¹¹⁵ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

que esses tinham a um substrato cultural privilegiado. Sobre o trabalho com a *Trupe*, Limoeiro fala:

Esse trabalho é de um teatro a serviço da história, a serviço da comunidade, que presta um serviço, que invade a realidade para transfigurá-la e transformar em poesia, mostrando os vértices dessa realidade para a pessoa ver a vida de outro ângulo. A obra de arte boa é essa, na qual você sai acrescentado e dizendo “Eu nunca pensei nisso”. É o teatro que planta essa semente de reflexão e inquietude na plateia. Mas isso tem de ser feito com beleza, com cuidado e aí é muito difícil mesmo (LIMOEIRO, 2016)

116



Figura 58 Trupe a Torto e a Direito em Frango com Quiabo e angu de caroço. Belo Horizonte/MG, 2003.

Figura 59 – Trupe a Torto e a Direito se apresentando na Vila Acaba Mundo. Belo Horizonte/MG, 2001.

As primeiras montagens da Trupe eram sobre a temática da questão fundiária. Nesse tempo ainda não existiam os núcleos de trabalho do *Programa Polos* com população de rua e reparação de danos e impacto ambiental de mineração no interior. Os núcleos mais comumente acionados e articulados com a trupe eram os núcleos com sede no Aglomerado da Serra e na Vila Acaba Mundo, localizada próxima ao bairro Belvedere em Belo Horizonte. Sobre essa época de trabalho com conflitos fundiários Limoeiro conta:

Houve uma época em que as pessoas estavam comprando os barracos, aterravam o lugar e criavam prédios, porque ali era um lugar nobre. Aí o cara, com o dinheiro que ele vendia o barraco na lábria, quando ela ia comprar um terreno, ele ia comprar o terreno onde o cão perdeu as botas! Aí perdia o contato com os parentes, não tinha lugar para trabalho, não tinha escolas perto, ou seja, a qualidade de vida do cara, era uma loucura, caía a zero. Às vezes o cara ficava tão doido com o dinheiro, que vendia o barraco. Nunca viu aquilo e para ela aquilo era uma fortuna, que gastava com besteira às vezes e aí nem barraco, nem terreno, nem nada. E os filhos, onde vão estudar? Às vezes o cara tinha de voltar para debaixo do viaduto por que não tinha casa também ou então voltava para a casa dos parentes no mesmo morro. Aí a gente fazia espetáculos levantando isso: “Não venda! Espere! Lute pela usucapião!” Isso aí

¹¹⁶ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

o Polos intermediava e essas demandas surgiam a partir das frentes. (LIMOEIRO, 2016) ¹¹⁷

Limoeiro narra o conflito fundiário nessas vilas e comunidades e conta que as famílias que ocupavam os terrenos eram pressionadas pela polícia e advogados a deixar suas casas ou vendê-las por preços irrisórios para o avanço da mineração e da especulação imobiliária. Movimento que, por sua vez, gerava ainda mais ocupações e precarização das pessoas, muitas vezes removidas para bairros distantes com acesso depauperado a serviços básicos como escola, transporte e saneamento. A mediação do *Programa Polos* visava apontar a relação de assimetria entre os interesses do capital especulativo, encarnado muitas vezes na ação da própria prefeitura, e os interesses dos ocupantes de vilas e comunidades, muitas vezes iletrados ou marginalizados socialmente. Os espetáculos da trupe então incentivavam os moradores a lutar pelos seus barracos e insistirem pela regularização fundiária através da lei de usucapião. Cabe aqui explicar o modo de produção da *Trupe e a Torto e a Direito*, que é um modo articulado com as diferentes frentes de trabalho do programa, como explica o diretor:

A Trupe a Torto e a Direito nunca produziu nada só por produzir. São sempre demandas das frentes que necessitam daquela abordagem. Aí é que a gente cria o espetáculo em cima. São as frentes que demandam (...). Na verdade, o grupo é um instrumento: é a voz do *Polos* (LIMOEIRO, 2016) ¹¹⁸.

Essa linha de trabalho vem se desenvolvendo há mais de vinte anos “a serviço da estética, da humanística e da inclusão social”. A *Trupe* busca sempre a consciência de seu papel institucional, promovendo ações educativas e de mobilização social e dialogando nos espaços de capacitação e fóruns dentro e fora do *Programa Polos* – é necessário um estrito alinhamento teórico e programático entre os membros do grupo, de modo que as intervenções e peças teatrais expressem posições debatidas e defendidas pelo *Polos*, em suas diversas parcerias. Desse modo os diversos pontos de vista e demandas que emergem de cada grupo social com o qual a *Trupe* trabalha devem ser cuidadosamente equacionados na hora da construção dos textos e das ações, para expressar um ponto de vista comum, sem roubar a cada um seu lugar de fala. Como exemplo, a opereta de rua, *O Amor tá na rua* (2015) feito em conjunto com o *Núcleo Pop de Rua* do *Polos*, a *Pastoral da Rua*, e o *MNPR - Movimento Nacional da População de Rua*, se atualiza constantemente, incorporando a partir das apresentações e debates nos encontros da *Pastoral* e *MNPR*, modificações na dramaturgia e nas personagens. Em certo ponto foi

¹¹⁷ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

¹¹⁸ Transcrição de entrevista não estruturada com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada em seu apartamento, em Belo Horizonte, 12 de outubro de 2016.

questionado o porquê de não haver nenhuma personagem alcoolista na peça, e como era possível um amor tão romântico, como estava encenado, ao que prontamente se modificou a peça, ressaltando textualmente o caráter contraditório e violento das relações entre as personagens e introduzindo uma canção sobre o álcool, um bolero cuja letra reproduzo:

Nas madrugadas mais frias
Quando bate a solidão
Bebo a cachaça vadia
Para iludir a razão

Desenganado adormeço
Meu sonho é medo e aflição
Mas quando durmo me esqueço
Meu sonho é minha ilusão

E muito atento adormeço
Um olho aberto e um fechado
Pois se aparece um maldito
Posso acordar do outro lado (LIMOEIRO, 2016)

2 O Mamulengo

Um boneco de capim vestido com um paletó velho e um chapéu roto, e com os braços de pau abertos em cruz, no arrozal, não é mamulengo? O “passopreto” vê e não vem, os passarinhos sepiam de distância. Homem é.
 GUIMARÃES ROSA



Figura 60 61– Palestra sobre mamulengo na Oficina de Teatro Pedro Paulo Cava, 1983.

Na ocasião da palestra proferida pelo prof. Limoeiro na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de Setembro de 2016, fui convidado a declamar os versos da música de abertura dos espetáculos de seu *Mamulengo Mandacaru Sonhador* nos quais é possível perceber, como em vários pontos de sua obra, uma síntese didática e estilística de sua arte:

Cada braço é uma cabeça,
 Cada dedo é uma mão
 De uma boca várias vozes
 Mas quem fala é o coração
 Vamos brincar de boneco
 Que é a mais pura ilusão
 Você vai virar criança
 Soltando a imaginação

No mamulengo, o braço do manipulador determina sua relação com a cabeça do boneco, podendo manipular dois bonecos em contracena na técnica de luvas tradicional ou um número maior de bonecos através da técnica de vara e de casa de farinha na qual, à semelhança de um presépio, os bonecos se movem através de mecanismo de cordas e polias, que movem mais de uma figura ao mesmo tempo. Na técnica de manipulação de luva, um, ou dois dedos sustentam a cabeça do boneco, enquanto outros dois dedos, o polegar e o médio ou mesmo o anelar e mínimo juntos são responsáveis pelos movimentos dos braços do boneco. Os mestres bonequeiros de criam vozes diferentes para as diferentes figuras: vozes femininas, vozes masculinas, vozes de velhos, vozes de seres fantásticos, vozes de animais e nessas habilidades

são notáveis mestres como Solon¹¹⁹, Zé Lopes¹²⁰, Saúba¹²¹, Biu¹²², Miro¹²³, entre outros. Esses artistas populares se expressam, numa arte improvisada, ágil, que interage com o momento, com o cotidiano das pessoas, das populações urbanas e em especial das populações rurais. Quem fala é o coração do artista mamulengueiro que, apaixonado pelo brinquedo, brinca com os outros e para os outros, partindo da sua imaginação, criando e reinventando o mundo ao seu redor.

Neste capítulo dissertamos sobre o encontro com a arte do mamulengo e suas implicações críticas a partir dos registros do caderno de campo e da revisão bibliográfica. Utilizo principalmente a palestra dada por Limoeiro, no dia 22 de setembro 2016, no programa Arena da Cultura¹²⁴, no Edifício Central, na qual ele falou para a turma do curso de Patrimônio Histórico sobre a arte do *mamulengo*. A escolha desse material para compor o capítulo deve-se ao caráter sintético, do pensamento e da exposição do professor aos alunos. A bibliografia básica, indicada por Limoeiro são os livros “Fisionomia e Espírito do mamulengo” (1966) de Hermilo Borba Filho, que segundo ele é a bíblia de quem quiser saber alguma coisa sobre bonecos no Brasil, “O mundo mágico de João Redondo” (1971) de Altimar Pimentel e “mamulengo um Povo em Forma de Bonecos” (1979) de Fernando Augusto dos Santos. Além desses livros, é de extrema valia a contribuição das pesquisadoras Isabela Brochado (2005) da UnB e Adriana Schneider Alcure (2001, 2007) da UFRJ, que são decisivas para a confecção deste trabalho. Como literatura suplementar foram consultados também os trabalhos de pesquisadores que abordam o coco, ciranda, maracatu e cavalo marinho¹²⁵, o trabalho de Antônio Nóbrega¹²⁶ e de pesquisadores como Lineu Gabriel Guaraldo (UFBA), Juliana Pautilla¹²⁷, entre outros.

¹¹⁹ José Severino dos Santos, ou Mestre Solon (1920-1987), criador do *Mamulengo Invenção Brasileira*, de Carpina.

¹²⁰ José Lopes da Silva Filho, conhecido como Mestre Zé Lopes (1950-) criador do *Mamulengo Teatro do Riso*, de Glória do Goitá.

¹²¹ Mestre Saúba (1953 -) nasceu Antonio Elias da Silva, exímio escultor e bonequeiro da cidade de Carpina.

¹²² Filho de Saúba, batizado Severino Elias da Silva (1971-).

¹²³ Mestre Miro dos Bonecos (1964), é natural de Carpina.

¹²⁴ Programa de sensibilização e formação artística da Preeitura de Belo Horizontente.

¹²⁵ O cavalo marinho é uma manifestação popular realizada em terreiros e na rua, onde é iluminação simples de festa é pendurada e figuras desfilam ao som de um banco que toca toadas e cocos. Todas as personagens têm referências na vida dos Engenhos de cana desde a colonização, nos costumes dos negros escravizados e nesse ambiente de pé de engenho é uma brincadeira irmã do mamulengo.

¹²⁶ Antonio Carlos Nóbrega (1952-) é um artista e músico recifense que transita pelo teatro, dança e performance. Reside em São Paulo, onde mantém o *Instituto Brincante* dedicado à pesquisa e ensino da arte e da cultura popular brasileira.

¹²⁷ Artista e pesquisadora mineira, radicada em São Paulo. Estuda a musicalidade e o jogo das figuras do cavalo marinho sobre a perspectiva do Sistema Laban de notação de movimento.



Figura 62 Mestre Miro dos Bonecos brincando com uma “casa de farinha”. Carpina/PE, 2018.

Figura 63 – Mestre Bibiu brincando com um Benedito.

Figura 64 – Fernando Limoeiro brincando com um boneco de vara.

É importante citar o trabalho do IPHAN na criação dos inventários nacionais dos bens culturais materiais. O índice na criação do Inventário Nacional de Bens Culturais materiais, nesse projeto de alcance nacional, patrocinou o trabalho de pesquisadores em campo que catalogaram e

dissertaram sobre as manifestações culturais tradicionais de todo o Brasil. Em Pernambuco, o mamulengo¹²⁸ foi uma das manifestações inventariadas assim como o coco e a ciranda, o maracatu e o cavalo marinho. Além do relatório gerado, foram consultados filmes, vídeos e material fonográfico e o próprio acervo do IPHAN de Recife, além do acervo da Associação Respeita Januário, gerido pelo pesquisador Carlos Sandroni (UFPE).

Como complemento à revisão bibliográfica, estive duas vezes em campo com o prof. Limoeiro: em janeiro de 2017 estivemos em Limoeiro/PE, Carpina e Glória do Goitá e tivemos oportunidade de visitar a Associação de Mamulengueiros de Glória do Goitá e presenciar o trabalho do mestre Zé de Vina¹²⁹ junto com Chico Simões¹³⁰. Na ocasião tivemos a presença dos artistas Bel, Bila e Edjane, da Associação, em visita ao Sítio Histórico do Cavalo Marinho de Zé de Bibi, em Glória do Goitá. Em Carpina visitamos Mestre Saúba e seu filho Bibil, além de Mestre Miro dos Bonecos. Visitamos suas oficinas, compramos alguns de seus bonecos e conversamos longamente. No ano de 2018 repetimos o ritual, dessa vez, nos alongando mais na oficina de cada artista e fazendo um curso de talha em madeira conforme a técnica dos artesãos do *Mamulengo Nova Geração* com mestre Bila e mestra Edjane.

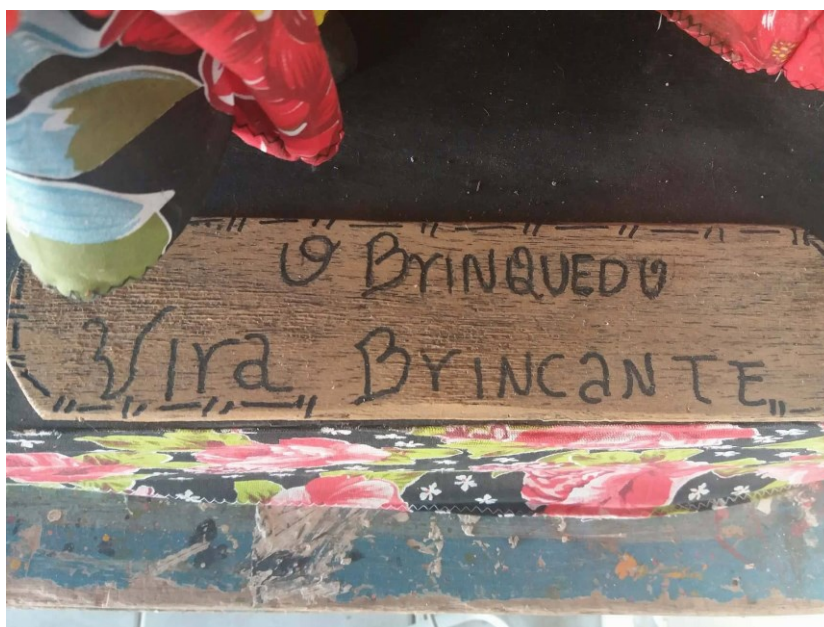


Figura 65 – Inscrição encontrada no Museu do Mamulengo. Glória do Goitá, 2018. Foto: Gabriel Coupe

¹²⁸ O IPHAN tombou o *mamulengo* como Patrimônio Imaterial Brasileiro e produziu um dossiê de tombamento rico em informações, o “dossiê interpretativo do inventário Nacional de referências culturais”. Foi a partir desses trabalhos, fruto de uma vontade política e da diligência de artistas e pesquisadores e associações dos Artistas que houve o reconhecimento desse patrimônio imaterial.

¹²⁹ Nascido em 1942 no município de Glória do Goitá, é o mestre mamulengueiro mais antigo ainda em atividade.

¹³⁰ Artista brincante e pesquisador, natural de Taguatinga - DF, dono do Mamulengo Presepada.

Antes de prosseguirmos, um conceito importante a ser explicado é o de “botar” boneco, ou ainda “botar” mamulengo, ou “botar” tal e qual figura. É a forma como é falado na Zona da Mata quando um *brincante ou folgazão*¹³¹ personifica uma figura ou personagem na brincadeira, e é comum ao mamulengo, ao maracatu rural e ao cavalo marinho. A ação de “brincar”, na Zona da Mata pernambucana, é equivalente à ação de “representar”, presente também no verbo francês *jouer*, ou no inglês *to play*, que também significa “tocar um instrumento musical”. No caso da palavra “botar” é colocada tanto como “atuar” como “vestir”, como em “botar uma máscara”, ou “botar uma figura”, no *cavalo marinho*, no *bumba meu boi*, no *maracatu rural*, assim, da mesma forma, no *mamulengo* se “bota o boneco”. Limoeiro ao se referir ao mamulengo utiliza os termos “vadiar” e “brincar”, expressões utilizadas para indicar a natureza lúdica e ao mesmo tempo boemia ou marginal da brincadeira – a brincadeira inicia com a participação de mulheres e crianças e à medida que a noite avança, se transforma em exclusiva dos homens. Por ser também um professor de teatro na universidade, Limoeiro ensina filosofia de um *ator brincante*: alguém firmemente ancorado na técnica, mas também capaz de fruir no momento junto com o público e de romper a barreira entre o espetáculo e a vida cotidiana, sendo alguém que celebra e participa junto do acontecimento. Uma estética desenvolvida por artistas como o artista pernambucano Antônio Nóbrega, violinista que integrou o Movimento Armorial, e que desde então buscava uma formação para o ator calcada nas manifestações tradicionais, nas danças e nos folguedos populares. Sobre isso, Limoeiro conta:

Então, a gente começa a *vadiar* o boneco. Eu gosto muito dessa questão do *ator brincante*. O ator que brinca. O ator que brinca e também ele saboreia do que faz. Então eu acho muito importante ressaltar o brincante brasileiro em todos os folguedos que compõem a cultura popular brasileira. Isso o *bumba meu boi*, o *mamulengo*, a *ciranda*, os *reisados*, as *folias*. Tudo aquilo que o povo se manifesta, mas se diverte ao fazer. Ele é ao mesmo tempo o ator e concomitantemente ele é também o “ser que celebra junto”. Isso é muito difícil e, no entanto, nosso povo faz isso com maestria. O ator que faz apaixonadamente e reparte o que faz sem grandes conjecturas. Porque eu digo sempre: simplicidade é o caminho da volta. Ser simples é muito complicado. A simplicidade exige o domínio daquilo que se faz. O outro vem e diz: Ah! Isso é muito fácil! Vai fazer pra você ver. Não é? Então eu aprendi isso (LIMOEIRO, 2016).

¹³¹ A palavra “folgazão” é usada muitas vezes, no lugar de “brincante”, na maioria dos brinquedos populares, como são chamados também manifestações como o côco, *cirandae* o cavalo marinho. No cavalo marinho também são chamados de “agaloados”. Parte dessas nomenclaturas se perpetuou dos pesquisadores para os pesquisados – nomes coletados pelos primeiros etnógrafos dedicados à pesquisa das festas populares, em especial Luis da Câmara Cascudo e Mário de Andrade e que se *repopularizaram* a partir das próprias populações estudadas por esses pesquisadores.

É importante também falar sobre o verbo “sambar”, derivada do quimbundo *semba* que quer dizer “umbigada”. Eram designados “sambas” um grande número de ritmos e danças e “batusques” de norte a sul do Brasil, com destaque para os ritmos influenciados pelo lundu angolano. O próprio nome “batusque” é como os senhores designavam essas expressões, desde então marginalizadas, associadas às comunidades dos negros escravizados, ameríndios e suas pajelanças, que escandalizavam a sociedade católica e conservadora da época com sua predominância de ações e movimentações localizados no baixo ventre. Em Pernambuco é comum se “sambar” o côco, o cavalo marinho, assim como o maracatu rural, em “sambadas” de longa duração, muitas vezes até o nascer do dia. O mamulengo, talvez por sua ludicidade é “brincado”, porém, dentro do brinquedo as toadas são também chamadas de “sambas”. Fica evidente aí uma dimensão afrodiáspórica (referente à diáspora das populações negras, vindas de África) do brinquedo popular e das manifestações culturais da Zona da Mata Norte que guarda semelhanças com o candombe, os catopês e as congadas mineiras, assim como tantas outras expressões artísticas espalhadas pelo território nacional. A recriação e a transformação das representações historicizadas dos povos negros e indígenas nessas manifestações demarcam territórios de resistência e luta cultural que se perpetuam no tempo e nas comunidades. Isso é corroborado pelo que descreve (BROCHADO, 2005), que encontrou importantes registros históricos dessas manifestações se encontram em arquivos das delegacias de polícia, pois a realização das brincadeiras, era associada pelas forças de segurança à jogatina, ao alcoolismo, e a insurreição das populações marginalizadas.

O primeiro *mamulengueiro* com quem Limoeiro teve contato foi José Severino dos Santos, ou Mestre Solon (1920-1987), criador do *mamulengo Invenção Brasileira*, de Carpina. Mestre Solon é um dentre outros tantos mestres e brincantes com os quais Limoeiro conviveu em sua infância e dos quais não se recorda devido à tenra idade. Mas é fato que, desde que o pequeno Fernando viu os bonecos de Solon, na festa de São Sebastião, na cidade de Limoeiro, o encantamento dos bonecos não se esgotou em sua vida e mesmo com todos os cursos e a formação técnica, ainda hoje, ao brincar, ele recorda os gestos e a emoção que sentia ao ver os títeres quando criança. A localização de Limoeiro/PE, a “Princesa do Capibaribe”, próxima à divisa da Zona Agreste com a Zona da Mata Norte de Pernambuco – epicentro da ocorrência das manifestações culturais *cavalo marinho*, *maracatu de baque solto* e *mamulengo* – é uma possível explicação para o contato do autor em questão com uma cultura tão forte e específica do *mamulengo*. Os *mamulengueiros* que se apresentavam em Carpina, Lagoa de Itaenga oriundos da Zona da Mata Norte de Pernambuco, “espichavam” de Carpina para Limoeiro,

Feira Nova, Buenos Aires e cercanias, se apresentando nas festividades do Divino, nas festas de Natal até o Carnaval, no São João, nas festas da Senhora da Apresentação, padroeira da cidade e principalmente na festa de São Sebastião, em Janeiro. Sobre seu contato com o *brinquedo do mamulengo*, um dos eixos desta dissertação, o autor diz:

Da mesma forma que eu vi o cordel, vinham nas festas os *mamulengueiros*: aí era o encantamento total! Por que um ser inanimado, engraçado, jocoso, feito de pau, madeira, deixa a multidão atônita, fixa? O que mais me deixava fascinado era o encantamento: como é que esses bonequinhos se mexem? Que coisa linda que é esses bonecos falando, andando! Aquilo para uma criança é um delírio! Principalmente para uma criança pobre que não tem acesso a muita coisa. (LIMOEIRO, 2016)¹³²

Hoje, Limoeiro é professor na Universidade, e seu Mamulengo Mandacaru Sonhador responde às demandas dessa instituição, mesmo tendo sua vivência ligada diretamente com os mestres da tradição, pela sua experiência de infância e por ter tido chance, em Recife, de ter sido folgazão de Mestre Solon. Da mesma maneira o *mamulengo Fulô De Xik Xik*, nasceu a partir da vivência do artista e aluno de Limoeiro, Rafael Sol, como folgazão do mestre Zé de Vina em Glória do Goitá, mas segue carreira independentemente em Minas Gerais. Esses artistas que tiveram a oportunidade de brincar com os mestres, têm a opção tanto de fazer o show tradicional como tem a opção de trabalhar com a releitura teatral da tradição, porém, Rafael Sol, cujo mamulengo é mais recente, trabalha com o show folclórico, na linguagem da tradição, enquanto Limoeiro, que teve contato há mais tempo com os mestres, trabalha no registro da releitura.

Ana Maria Amaral, que é uma das pesquisadoras mais importantes sobre o teatro de bonecos no Brasil, fala que o boneco está diretamente ligado ao passado anímico humano, de quando o homem percebia todas as forças da natureza como tendo alma, do latim *anima*. Segundo Amaral, a criança até certa idade ainda percebe as coisas como contendo vida, e tem dificuldade de diferenciar um objeto de um ser vivo, um ser animado de um ser inanimado, pois ela percebe a alma nos eventos, nos fenômenos do ambiente e da natureza. Então, segundo Amaral, é desse passado anímico das primeiras máscaras rituais, dos primeiros objetos mágicos e fetiches paleolíticos que derivam os bonecos em todas as culturas. Esse tipo de representações existe em todas as culturas ao longo do globo e o seu uso lúdico, assim como seu uso ritual, é estudado por pesquisadores das diversas áreas do conhecimento e das ciências humanas. O prof. Limoeiro conta sobre a origem do *mamulengo* e diz que existe o boneco popular da Índia o

¹³² Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de setembro de 2016.

Widow Shaka, entre outras referências, como o *puppet* da Inglaterra, o *Guignol* Francês, mas a expressão tipicamente brasileira é *mamulengo*, cuja origem é atrelada ao trânsito dos presépios sacros e urbanos para o contexto profano e rural. Em suas palavras,

“O folguedo vem dos presépios, como o presépio do frei Gaspar do Santo Antônio em um convento de Olinda, exímio artesão que fazia os bonecos do presépio natalino. A esse presépio de representações sacras, ligado à igreja católica, acontece que, gradualmente os artistas vão criando novos quadros, e vão se libertando da igreja e então surgem os “presépios profanos”. Graças a Deus!” (LIMOEIRO, 2016).

Os primeiros registros de artistas bonequeiros em solo nacional datam do séc. XVII, porém é possível que já houvesse títeres a bordo das primeiras caravelas, seriam os chamados “presepo” ou ainda “presépio”, em alusão direta ao presépio religioso. Segundo Limoeiro, o *mamulengo* é uma estética que se formou a partir da releitura de elementos sacros dos presépios e das representações em datas santas pelos trabalhadores do povo. Limoeiro conta que “o *mamulengo* nasce então na urbanidade e teria migrado para a zona rural e adjacências.” Os presépios trazidos pelos religiosos teriam se multiplicado em cenas profanas e apropriados pelo povo teriam, então, se popularizado na festa e brincadeiras da zona rural. A relação íntima entre os presépios religiosos e o *mamulengo* também está presente nas “casas de farinha”, que são estruturas mecanizadas em que se movimentam dois ou mais bonecos simultaneamente, o que mostra grande semelhança com os presépios mecanizados, como o presépio mineiro do Pípiripau. Outro exemplo é o trabalho de Miro dos Bonecos e suas *casas de farinha*. O *brinquedo* tem ainda diversos nomes de acordo com a região: *Babau*, João Redondo, *Cassimiro Coco*, que também tinha sua estética preservada no Norte de Minas e no Rio de Janeiro, onde era chamado de “João minhoca”, que é também o nome de uma revista publicada pela representação carioca da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – no início dos anos 80. Sobre isso Limoeiro fala: Havia os homens-capote, que era um homem que usava um capote enquanto um menino enfiado embaixo do capote manipulava um boneco, de luva, um fantoche, que saía da gola do casaco. (Limoeiro, 2016)¹³³

¹³³ Transcrição de palestra com o diretor e dramaturgo Fernando Limoeiro, realizada na Escola Livre de Artes - Edifício Central BH/MG, em 22 de setembro de 2016.



Figura 66 – Mestre Miro dos Bonecos e um conjunto de bonecas que se movem simultaneamente a partir de um mecanismo.

Figura 67 – Casa de farinha de mestre Zé Lopes de Glória do Goitá/PE, representando trabalhadores ao pilão.

Figura 68 – Boneca costureira com mecanismo na oficina de Miro.

Esses bonecos citados por Limoeiro são conhecidos como “bonifrates” e eram divertimentos comuns nos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Sobre a origem do nome mamulengo, existem mestres que falam que o nome vem do quimbundo “malungo” que quer dizer irmão, pessoa, figura, outros afirmam parentesco com a palavra “molengo” derivada do nome uma dança, é também amplamente divulgada a versão de que viria “mão molenga” referindo-se a mão mole do manipulador do boneco. Sobre o termo “malungo” é interessante

também pensar nas calungas que são as bonecas dos maracatus, pertencentes aos terreiros de Candomblé e Umbanda que descansam nos pejis¹³⁴. Essas bonecas que encarnam os espíritos dos ancestrais ressoam em consonância com o pensamento de mestre Ginu de que os bonecos estavam aqui antes que nós (na forma dos espíritos que habita a matéria inerte) e que, muito provavelmente, depois que nós nos formos eles ainda estarão na terra.



Figura 69 –Edilma, dama do paço do Maracatu Estrela da Tarde de Nazaré da Mata/PE.

Limoeiro fala que “não é por ser de luva um fantoche ou por ser de vara que é *mamulengo*. *mamulengo* é uma estética, a forma de se arrumar o folguedo com bonecos de luva que é um *mamulengo*” (LIMOEIRO, 2016). Ou seja, a definição passa não apenas pela construção do boneco e da brincadeira, mas também por todo o seu ambiente, seu contexto. Esses bonecos articulados e expressivos são as personagens mais características do brinquedo, como o “Simão” e o “Benedito”. Passam mais tempo em cena, e encantam pela sua mobilidade e safadeza. A Revista Mamulengo da ABTB realizou um trabalho pioneiro na transcrição das passagens ou entremezes de mamulengueiros eminentes. Desde então, esse trabalho incentivou

¹³⁴ Local onde ficam guardados os assentamentos dos santos. Na umbanda é chamado de “Congá”.

um esforço por parte dos pesquisadores no sentido da preservação dessa dramaturgia de transmissão oral, e, portanto, pouco ou nada documentada por seus criadores. Sobre as *passagens* do mamulengo Limoeiro fala:

Os textos são chamados *passagens*, que são peças curtas. O transeunte que vê mamulengo ele para, vê uma passagem, duas passagens, ele vê vinte, vinte e cinco minutos, cansa, vai embora, entra outro público e aquilo se renova a noite inteira. E o mamulengueiro para sustentar a atenção dessa plateia que é volúvel, que se renova a cada instante, precisa ser talentoso e precisa conhecer a alma do povo (LIMOEIRO, 2016).

Outra tipificação que devemos abordar ao falar sobre o mamulengo é a da figura do “mestre” que é central no folguedo. Sobre a designação de mestre, o mamulengueiro Zé de Vina conta que antigamente eles não eram chamados de “mestre”, e sim de “bonequeiro”, “calungueiro” (em referência às bonecas dos maracatus). A pesquisadora (ALCURE, 2007) também faz menção ao fato em sua tese de doutorado. Assim como os mestres de capoeira, os mestres cantadores, os mestres artesãos, mestre se considera aquela pessoa que tem um domínio consolidado sobre um fazer dentro de uma tradição. Durante o trabalho de campo foi questionado junto a mestres e brincantes de coco, mamulengo, maracatu e cavalo marinho, o uso da nomenclatura de “mestre” e de tantas outras como “macumba” ou “Catimbó”¹³⁵. Foi possível assim, perceber que essas designações, que a princípio não existiam nesses grupos sociais, acabaram sendo adotadas ao longo do tempo, por influência dos pesquisadores sobre os participantes da tradição. Sobre a função do mestre mamulengueiro Limoeiro fala:

Dentro da tenda está: o mestre e o folgazão. O que que é? O mestre geralmente é o Rei, o dono, é o rei da cena. Por quê? Porque ele é o ator principal. É o que manipula os principais bonecos. Para ele ter com quem contracenar, tem o folgazão. Que geralmente o folgazão vai ser no futuro... ou não, um mestre mamulengueiro. E aí gente o que que eu descubro? Que isso é a tradição também do *bunraku* japonês. Os maiores folguedos orientais, como é que você faz observando o mestre. OBSERVEM O MESTRE! E aí, onde vem uma das grandes sacadas da cultura popular. Como é que você aprendeu a fazer bicho de barro? Eu fui ficando perto, minha avó fazia bicho de barro. Isso é no Jequitinhonha, isso é em Caruaru, em todo lugar. O cabra vai vivendo junto e vai aprendendo. Mimetizando. Copiando. O mestre vai dando dicas e aí vai passando de pai para filho de mestre para discípulo e assim a mesma coisa o mamulengo. (LIMOEIRO, 2016)

Quem são os mestres mamulengueiros? Limoeiro responde:

Quem são os mestres mamulengueiros? São na sua maioria semianalfabetos, lavradores, pedreiros, pintores. Por que esse sujeito que bate enxada o dia inteiro se

¹³⁵ O culto da Jurema é chamado pejorativamente de Catimbó, mas uma parcela dos praticantes adota a nomenclatura da mesma forma como as religiões afro-brasileiras são chamadas, ora pejorativamente, ora não, de “macumba”.

apaixonou por fazer bonecos? Ninguém explica. Transcendência humana: a alma humana não é essa coisa decifrável e encaixotada que se fala, não é. Esses homens rústicos de repente descobrem nos bonecos uma expressão da alma deles. Seria impossível pela lógica você explicar isso. Ele daria um bom lavrador, trabalhador que trabalha com enxada, trabalhador que trabalha com arado. O cara trabalha o dia todo, na lavoura, no sol quente e de noite vai brincar de boneco? Essa magia só pode se explicar pela transcendência da arte. Não tem outra explicação. A alma humana, o homem tem o desejo de transcender. Não importa o nível cultural, não importa a cor, não importa sexo, não importa nada. Está dentro do germe da alma humana o querer transcender. Mudar a vida. Não tem jeito. Seja com a viola, seja no coco, seja em qualquer manifestação. Ele quer mudar. Ele quer transformar. É isso que eu acho. (LIMOEIRO, 2016)

Existem mestres cujo trabalho é tombado como Patrimônio Histórico como é o caso de mestre Zé Lopes de Glória do Goitá. Existe também uma nova geração que demonstra traquejo com projetos culturais, com o trato com as instituições e os shows já não tem a mesma característica dos espetáculos de Zé de Vina, a principal referência desses artistas. As apresentações são explicitamente modificadas pela leitura histórica feita pelos artistas e pesquisadores. O limiar entre releitura e tradição nesse caso torna-se mais fino. Mamulengueiros que não sofrem mais com a pecha de pertencer a um universo de marginalidade, que é uma característica desses bonequeiros da tradição, taxados muitas vezes de cachaceiros, irresponsáveis, boêmios irremediáveis como também eram taxados os brincantes do Maracatu e do Cavalo Marinho, homens dos quais as mães diziam para suas filhas manterem distância.

Existem ainda a figura do folgazão, que atua como um ajudante e a do contramestre que contracena com o mestre, do lado de dentro da tenda. O contramestre também é presente em outros contextos na cultura popular, como grau intermediário para o título de mestre, como na capoeira, ou ainda como um cantor de contracantos, que responde e replica os versos do mestre, atuando em parceira, como é o caso do Maracatu Rural, o que se assemelha mais ao trabalho do contramestre no mamulengo. No mamulengo o contramestre ou o folgazão, dependendo da situação, ajudam a brincar principalmente as cenas de baile em que existem muitos bonecos para serem manipulados em coro. O contramestre é importante nessas horas em que a ação precisa preencher o espaço com vários bonecos ao mesmo tempo, interpretando diversos personagens com suas vozes e movimentações. Limoeiro conta que o folgazão fala muito pouco, e entra mais em cenas de baile, para dançar forró manipulando dois bonecos. O folgazão seria só um manipulador de boneco para os bailes, um assistente, enquanto que o contramestre também é capaz de brincar e improvisar, dizendo loas, cantando toadas e encaminhando as passagens com as diferentes figuras.



Figura 70, 71, 72 – Tendas em exposição no Museu do Mamulengo de Glória do Goitá/PE. 2018.

O que é essa estética do mamulengo? Segundo Limoeiro o espetáculo se caracteriza pela sua estrutura. A tenda, torda ou empanada é um elemento que caracteriza as apresentações, assim como a chita, elemento sempre presente na caracterização e no cenário. Existem tendas de madeiras mais leves até as feitas com caibros pesados e rústicos, não existindo uma unanimidade entre os mamulengueiros quanto à estrutura da tenda. A maioria delas tem os travessões laterais mais altos para que exista um teto e se forre a parte superior da Tenda com tecido que representa o céu. As decorações da tenda merecem demorada análise, no Museu do mamulengo em Glória do Goitá existe uma exposição permanente com tendas de diversos Mestres, assim como Fernando Augusto e seu Museu do mamulengo em Olinda também possui bastante material. São dois tipos de tenda a princípio: um tipo de tenda em que o mamulengueiro manipula em pé e outro tipo no que qual o mestre manipula sentado. Segundo mestre Bila de Glória do Goitá, um dos artistas residentes responsáveis pela associação de artistas da nova geração, as tendas em que o mamulengueiro manipula sentado são de mestres da tradição que chegaram a um nível alto de sua arte, porque eles manipulavam longas horas e, por isso, sentados. Além disso, também tocavam uma tábua embaixo de seus pés como instrumento de percussão, eles mesmos fazendo o acompanhamento percussivo do espetáculo enquanto manipulavam os bonecos sentados. Existem também as tendas nas quais o manipulador trabalha em pé, sem o travessão de apoio. Os forros que revestem o topo das tendas representando o céu são muito variados, desde panos lisos, estampados de chita, até painéis intrincadamente bordados com lantejoulas com estrelinhas de enfeite e verdadeiros painéis pintados à mão. Os painéis frontais e de fundo das tendas chamam atenção por sua diagramação ora extremamente despojadas, mas não raramente chamativas e cheias de penduricalhos, placas de madeira,

banners e faixas que vão se agrupando na lateral, no meio, em cima, por todos os lados, com escritos e dizeres promovendo o brinquedo, informando sobre sua fundação, seu dono, telefone para contato, entre mais um sem número de informações, uma acumulação signífica de dizeres e frases em forma de *assemblage* ou ainda bricolagem, que configuram uma heráldica própria dessa arte.



Figura 73 – Tenda do mamulengueiro Zé de Vina. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá, 2016.

Um fator preponderante dos brinquedos populares da região é a música como animadora e motor da ação. O toque das toadas realizado pelos “musgueros” nos “bancos” ou “ternos” é responsável por dar alma e movimentar o corpo dos brincadores, ou, no caso do *mamulengo*, os bonecos. Essas *toadas* ou *baianos*¹³⁶ que entremeiam todas as partes da apresentação, mantém o ritmo da apresentação, que sempre se renova ao longo de inúmeras repetições. As passagens que acontecem no contexto dramático em que os bonecos falam entre si, falam com a plateia e interagem em tempo real são entremeadas pelas loas ou glosas de aguardente, que são poesias entoadas, cantadas ou não, e pelas toadas, que são os cantos. Uma loa muitas vezes precede uma toada, o mamulengueiro interrompe a ação dramática, diz uma loa e imediatamente inicia a música do uso dos musgueiros, quando não é próprio mamulengueiro que manipula sentado ou em pé e inicia a percussão da toada ele mesmo. E assim os instrumentos do terno ou banco entram sucessivamente, outra característica comum aos brinquedos da região. Mestre Miro dos bonecos manipula em pé e adaptou em sua oficina um pedal de bateria com diversos instrumentos de percussão para controlar a “pisada” das toadas ele mesmo em suas apresentações. Essa estruturação dramatúrgica cíclica onde as toadas e as loas se sucedem com as passagens, nesse ritmo de repetição, a brincadeira pode durar de 4 a 8 horas ou até o dia raiar como era brincado nos sítios¹³⁷. Sobre a predominância da musicalidade no folguedo, Limoeiro fala:

Então uma das coisas que eu acho muito, muito, muito, mas muito interessante é essa estrutura permanecer em todos os mamulengos. Então vejam que isso já gera um estresse. Por exemplo, eu fui ver um mamulengo sem música. Não era bom, era uma desgraça. Aí eu perguntei: porque que você faz sem música? Porque não era vamos dizer assim entre aspas, um mamulengueiro de estirpe. Era bom, mas era meio assim, meia boca. Porque não existe, quem forma-se no mamulengo pela trajetória, já forma desse jeito. (LIMOEIRO, 2016)

Os *musgueiros*, normalmente são: um sanfoneiro, um zabumbeiro, que toca um bombo pequeno ou melê, e mais um ou dois percussionistas, normalmente um trianglero ou um mineiro, que é um tipo de ganzá. Esses são instrumentos que, segundo a lenda, Luiz Gonzaga teria congregado pela primeira vez, inspirado nas bandas de pífano e nos vendedores de rua, criando o trio de

¹³⁶ O “baiano” ou baião foi investigado e oficialmente canonizado pelo sucesso radiofônico de Luiz Gonzaga, mas trata-se de um ritmo imemorial, cuja fórmula “3 3 2” está presente em diversas culturas, que chegou ao Brasil vindo de Angola, na forma do “Lundu” e que Gonzaga escutou sendo tocado pelos toadeiros de feira, violeiros cegos e repentistas.

¹³⁷ Na Zona da Mara pernambucana, “sítio”, é como eram chamadas as comunidades rurais, os pequenos vilarejos e agrupamentos humanos, ao longo das estradas ou na beirada dos engenhos.

forró. O timbre e a sonoridade da música do mamulengo é aparentada com outros brinquedos da região, porém possui seu sotaque característico. A sanfona tocada é a de 8 baixos, também chamada de “pé-de-bode”, e o repertório vai desde bailes e xaxados sertanejos e músicas instrumentais antigas, a músicas de Gonzaga e ao repertório de toadas próprio do brinquedo. É interessante notar a batida do bombo no mamulengo de Zé de Vina, afinado agudo e tocado com uma baqueta e um “bacalhau”, a semelhança do andamento (velocidade) e da célula rítmica com as manifestações do Maracatu Rural e Cavaló Marinho. A sanfona de 8 baixos tanto no Sul quanto no norte do nosso país foi o instrumento harmônico mais popular antes da chegada do violão e da cultura da Bossa Nova. Sua sonoridade é viva e é propícia para tocar bailes, à luz do querosene, muitas vezes até o dia clarear.

O mamulengo se dinamiza com a música, a música cessa, a situação se estabelece, também o jogo de interação com a plateia, até que, a qualquer instante, o mestre mamulengueiro pode lançar uma loa e retornar às toadas onde o banco toca novamente e tudo recomeça noite adentro. Quando a música para de tocar, o silêncio e a suspensão geradas são usadas para movimentar falas ou situações dramáticas, porém, é quando as loas em conjunto com as toadas ativam novamente o conjunto musical, é que o movimento se restabelece e de forma cíclica excita o artista e a plateia de forma a manter a atenção do público por longos períodos de tempo como é possível experienciar nas sambadas de maracatu rural que acontecem na região duram até a barra do dia. O baião e a circularidade são elementos centrais dessas poéticas, são eles que animam as figuras. Dentro do tempo circular é que essas figuras vivem e vivem a sua real potência, como se o tempo vazio estivesse menos energizado do que esse tempo musical preenchido de muito som, da “zuada” dos instrumentos típicos como o ganzá, o triângulo, o bombo, o pandeiro a rabeça e a sanfona.

É possível perceber a presença da noção de tempo diferenciada, como discutido por BAHKTIN (1987) desembocando numa “performance do tempo espiralar” como concebido por MARTINS (2002). A humanidade, antes da era industrial, era majoritariamente rural e utilizava os ciclos da vida e da natureza como forma de contagem do tempo, gerando assim uma mentalidade correspondente e logo as representações dessa experiência tendiam às formas elípticas, que retornam ao ponto de partida para um novo desenvolvimento, dentro do mesmo tema. O que chamamos aqui de formas elípticas, ou do tempo espiralar são formas que não estão atreladas necessariamente a uma teleologia, um lugar de chegada, para onde somos transportadas pela progressão dramática, pelo arco dramático, pela continuidade em linha reta da ação em direção

ao seu fim, no qual se encerra, necessariamente uma moralidade. No tempo cíclico, presentes em tantas representações tradicionais, os acontecimentos se repetem em circularidade, com pequenas variações rítmicas, timbricas e temáticas sobre o tema inicial, que não tem então, a obrigação de progredir.

Outro ponto de interesse a ser discutido é a questão de regionalismo e da inteligibilidade das falas dos brincantes. Assim como é possível perceber nas folias de Reis a intangibilidade das loas, ditas pelos mascarados ou no caso do mamulengo, pelos bonecos, não é tão importante quanto às reações da plateia e dos brincantes. O jogo perceptível pelo observador muitas vezes é mais importante do que a compreensão e a qualidade da elaboração poética das poesias ditas pelos brincadores. As loas, ou glosas de aguardente também cumprem o papel de preservar modos, neologismos, aliteraões e formas de falar típicas daquele povo. Do caderno de campo sobre a visita com Fernando Limoeiro ao Sítio Histórico do cavalo marinho de Zé de Bibi, Limoeiro fala que o brinquedo é “muito veloz, quase desembestado” (LIMOEIRO, 2016). Mestre Grimário do Cavalo Marinho Boi Pintado conta que foi duramente criticado quando da gravação do CD do seu cavalo marinho por ter gravado as loas de formas compassada e desacelerada. O Mamulengueiro Zé de Vina de Lagoa de Itaenga trabalha com toadas num ritmo tão acelerado que a batida se assemelha a do cavalo marinho, sua dicção é extremamente difícil de acompanhar e seus bonecos apresentam variaões sutis na textura vocal e na qualidade da fala. Outra razão que pode explicar a velocidade do jogo é o conhecimento prévio por todos os presentes das toadas e loas, a repetição ano após ano numa mesma comunidade de textualidades performativas e musicais faz com que a articulação seja preterida em favor da agilidade do jogo.



Figura 74 – Cortes de mulungu; Figura 75 – Cabeça de boneco com mecanismo e seu interior oco;

Figura 76 – Diversas etapas de escultura da cabeça de um boneco.

Um dos pontos sublinhados pelo prof. Limoeiro é a artesanaria - a qualidade da talha e o processo de escultura dos bonecos. O mamulengo é ao mesmo tempo teatro e escultura em movimento. Além da manipulação dos bonecos, objetos e cenários em cena, existe também a questão da escultura como predicação dessa arte. Dessa forma existem brincantes de mamulengo que não são escultores, e que adquirem os bonecos como forma de herança ou compram da mão de outros mestres que são escultores. Por outro lado, já é raro haver artesãos que fabricam os bonecos e não brincam com eles. Sobre isso Limoeiro fala:

Nem todo mamulengueiro faz seu boneco, é artesão. A maioria, os maiores, como eu vou citar aqui: Solon, Zé Luiz da Serra, Antônio Biló, Saúba, são mestres de mamulengo que são, além de mestres, artesãos, fazem os próprios bonecos. E aí, só quem faz um boneco é que sabe (LIMOEIRO, 2016).

Os bonecos são feitos a partir do entalhe de madeira de mulungu, umburana ou carrapateira, sendo que a maioria dos bonecos é feito de mulungu. Nos bonecos de luva são talhados a cabeça e as mãos e o corpo é feito de tecido, nos de vara, o corpo é talhado em uma única peça, com exceção dos braços que são adicionados depois, presos por uma fita de couro ou tecido, de modo que tenham movimento quando os bonecos dançam. Nesse processo, se envolvem ativamente, não apenas os mamulengueiros, mas também seus cônjuges, em especial no acabamento e na confecção das roupas dos bonecos. As madeiras utilizadas são leves e de fácil corte de preferência, porém existem mamulengueiros que utilizam bonecos extremamente pesados e madeiras duras na fabricação, de acordo com a vontade do artesão. Limoeiro conta sobre a talha:

Os bonecos são feitos de mulungu, umburana, carrapateira e paineira. 90% dos bonecos são feitos de mulungu, uma árvore enorme. Qual a característica de todas essas madeiras? Todas são leves e de fácil corte. Porque o boneco de luva, se ele pesar, você não aguenta. Porque às vezes você fica horas com ele equilibrado, então exige uma técnica específica de manipulação. Coitados dos meninos. Às vezes tanto Miguel quanto o Zé Pequeno “solam” bonecos e ficam cinco minutos, dez minutos equilibrados, falando, girando, pontuando o texto. Inclusive, houve uma época que tiraram tanto mulungu, que foi necessário um trabalho de replantio, de replantio, porque senão daí a pouco sumia a árvore (LIMOEIRO, 2016).

A relação do mamulengueiro com a matéria bruta é de permanente contraste com a natureza alegre e veloz de suas performances, de quanto ele ganha vida pela mão do manipulador. Alguns bonequeiros dizem que os bonecos pedem para sair das caixas para serem manipulados por eles, outros, como Ginu, chegaram a pedir para serem enterrados com seus bonecos¹³⁸. É notório o caso dos mamulengueiros que se converteram às religiões neopentecostais e que a pretexto disso tocaram fogo em seus bonecos para renegar seu passado “idólatra” e “totêmico”. Sobre a natureza escultórica dos mamulengos Limoeiro fala:

Existem os talentos escultóricos, aqueles mestres que são mais requintados na escultura, que muitas vezes são também ótimos santeiros, e xilogravuristas. Porque eles são ótimos artesãos da figura humana, da mão, da habilidade de criar mecanismos de mexer com o olho, mexer com boca, sair língua, eles são muito criativos (LIMOEIRO, 2016).

¹³⁸ Como no mito grego de pigmalião, escultor grego que se apaixonou com sua própria obra e deu vida e alma a uma de suas esculturas para poder amá-la.

Limoeiro fala sobre o “totemismo”, como uma característica do mamulengo. O conceito de *totem* é mais bem trabalhado por autores da antropologia, em especial Claude Lévi-Strauss, e psicologia, com destaque para o trabalho de Sigmund Freud e nesse caso diz respeito a uma relação de representação entre um objeto inanimado e uma comunidade, ou linhagem de artesãos. Dá conta de uma relação arquetípica de representação nas esculturas e monumentos humanos e a ancestralidade dos grupos e comunidades, como uma espécie de brasão, ao qual são atribuídas às vezes qualidades mágicas. Sobre isso Limoeiro fala:

O que você projeta de você no boneco é muito forte. Então existe uma ligação totêmica entre você e o boneco que você cria. Mesmo que outra vá manipular, tem essa ligação. Eu acho até que incomoda um pouco quando você vê o boneco que você fez manipulado pelo outro sendo que você mesmo gostaria de manipular (LIMOEIRO, 2016).

Um dos bonecos mais importantes do estado de Pernambuco é o “homem da meia-noite”, um bonecão habitável¹³⁹, que chega a medir 4 metros de altura e se coloca sobre a cabeça do manipulador que desfila pelas ruas do carnaval de Olinda. É, assim com o mamulengo, uma *calunga*, que apesar de não ter a forma de uma *calunga* – que são bonecas com aproximadamente de 30 e 40 centímetros de altura – é chamado assim por sua natureza mágica e de proteção. Sua saída à meia noite no sábado de carnaval é aguardada ansiosamente por milhares de pessoas que se acotovelam nas ruas de Olinda para poder ver o gigante misterioso¹⁴⁰ – é dele a responsabilidade de portar a “chave do Carnaval”, e entregá-la, às quatro da manhã, na Troça Carnavalesca Mista Cariri Olindense, assegurando o bom prosseguimento do festejo.

Por outro lado, existe também uma natureza prática e pragmática da relação dos bonequeiros que são escultores com suas criações. Alguns deles se desfazem de seus bonecos, vendem ou repassam para outros artistas e logo e em seguida esculpem outros para si mesmos, muitas vezes até melhores do que aqueles que venderam, sem demonstrar o mínimo sinal de apego. Fernando Limoeiro além de escultor e brincante é também um pesquisador que mantém um acervo de bonecos de diversos mestres, como Saúba, Miro, Ginu, Solón, Antônio Biló, Tonho de Pombos, entre outros, e fala constantemente de sua preocupação com a massificação do boneco e de sua escultura e vê com maus olhos a falta de qualidade das reproduções que são vendidas em

¹³⁹ Esse tipo de boneco é conhecido em Minas Gerais como “Zé Pereira” ou “Catitão”.

¹⁴⁰ É conhecido entre os bonequeiros o fato de que ao se fechar as portas eles cobram vida, então, não é raro, ao fechar a porta do acervo de bonecos, dar uma última espiada para ver se consegue surpreendê-los em sua vida de encantamento.

grandes quantidades nas bancas de artesanato e em alguns festivais. Sobre o ensino da escultura do mamulengo Limoeiro fala:

Quer ver uma coisa que me deixa doidinho é essa história também de ensinar boneco. Meu coração não bate, muge, meu coração é uma vaca! Mas em matéria de arte não. Em matéria do meu ofício eu sou rigoroso. Então eu fui ver com a minha mulher, a Mag, eu fui a Glória do Goitá, comprar uns bonecos que estavam em uma escola que as pessoas estavam fabricando, ensinando. Ô que beleza, agora vai multiplicar os mamulengueiros. Os bonecos eram horrorosos, péssimos. Aí baixa o Limoeiro, aí eu pegava o boneco na frente da moça “Que desgraça é isso menino? Que coisa feia é essa?” e a menina foi murchando, porque era péssimo. Gente, arte não se faz com boa intenção. Arte se faz com técnica, com disciplina, com domínio corpóreo, vocal. Não é possível você fazer da arte a caridade estética. Arte exige trabalho, exige aprimoramento, exige tempo. Então, eu odiei os bonecos. Em compensação descobri uns mamulengueiros novos. Filho de Saúba, Biu. Vocês vão ver bonecos dele. Bonequeiros novos surgindo. Bel de Carpina. Carpina é perto de Limoeiro e continua sendo um foco. (LIMOEIRO, 2016)

Limoeiro conta que de seu acervo composto por mais de cem bonecos, entres seus escultores preferidos, está mestre Saúba, que é também personagem do seu conto “O Que Será que deu na Filha da Rainha Luiza” (1982). Saúba é uma figura importante na ascendência artística do Mamulengo Mandacaru Sonhador, sendo um dos artistas, depois de Solón, que mais influenciaram o brinquedo, pelo contato vivo e as trocas realizadas tanto em Minas Gerais quanto em Pernambuco, além de ser uma figura ímpar, um artista dos mais apreciados pelo público pela comicidade de seus números, pela agilidade de sua dicção e, por cima, pela escultura dos seus bonecos. Seu filho Bibiu, também é mamulengueiro e tem também grande aptidão tanto para a escultura quanto para a brincadeira. Sobre sua relação com Saúba, Limoeiro conta:

Fui comprar uns bonecos de Saúba que pra mim é um dos últimos grandes escultores de bonecos, assim como Antônio de Pombos. Vocês não acreditam na cena. Dá uma peça de teatro. Ele morava no centro de Carpina. Eu vou de carro e desço uma pirambeira que o táxi não desce. Aí o taxi parou em cima e eu desci a pirambeira. Chego na casa de Saúba “É aqui que mora o mestre Saúba?” Aí uma negra parruda, assim bem peituda, uma graça de pessoa diz assim: “É sim senhor, mas ele não tá aqui não!” E aonde é que tá o mestre Saúba? “Tá lá no puteiro com as quengas tomando cachaça, que aquilo gasta o dinheiro todinho com puta!” Lá vou eu, modestamente. “E onde é o puteiro?” E eu sou terrível, quando quero uma coisa, ninguém me segura. Chego lá, o cara estava lá. Saúba com seus dez dentes, seu arado, a puta com mais cinco dentes, certinho dezessete dentes somando todos, sentada no colo dele. Aí eu cheguei e disse “Saúba! Mestre!” ele já tinha tomado todas “Tá me conhecendo?” “Não!”, “Eu sou amigo de Ceça Accioly, de quando a gente fazia o grupo de teatro Ponta de Rua em Olinda.” “Ô! Como é que tá?” “Tô em Minas Gerais fazendo um trabalho na universidade. Olha eu vim comprar uns bonecos seus.” “Não tem boneco pronto, não! Está faltando pintar!” “Tá bom, eu vou levar sem pintar mesmo. O que eu vim buscar eu vou levar. Quantos tu tens? Eu quero cinco. Tem Simão?” “Tem!” “Tem Benedito?” “Tem!” “Tem Rosinha?” “Tem” “Tem o diabo?” “Não, o diabo, está faltando!” “Então está bem, eu quero esses.” “Senta aí pra nós tomar uma cachaça!” “Não, primeiro eu quero os meus bonecos” desci de taxi até a casa de Saúba novamente, fui lá, peguei os cinco bonecos e disse “Olha, Saúba disse que você ia me

vender do jeito que está, assim, sem pintar mesmo.” E a moça estava lixando os bonecos, ainda. Aí voltei, sentei na zona, tomei a cachaça junto com as quengas dele e depois levei meus bonecos” (LIMOEIRO, 2016).

Nessa época, Limoeiro fazia parte da diretoria geral da ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, junto com Fernando Augusto, nos anos de 81 e 82. Neste trabalho tomamos como exemplo o conto *O que será que deu na filha da Rainha Luzia*¹⁴¹, publicado na *Revista Mamulengo* de julho de 1982 para apontar outra faceta do trabalho do autor¹⁴². No conto, Limoeiro narra um episódio fictício no qual mestre Saúba, adquire de um fazendeiro, um tronco de *mulungu*. Esse tronco é usado para esculpir bonecos e uma “casa de farinha” para serem enviados para o *Grupo Giramundo* na Universidade Federal de Minas Gerais para certo “Mestre Pocalipe”. Mal ele sabe que esse tronco, fora “erotizado para sempre pelos mistérios fogosos das meninas de Seu Tenório”, fazendo com que os bonecos cobrem vida em situações excêntricas e libidinosas, sempre quando fora da vista de Mestre Saúba, energizados por força de

um estranho mistério que se empossara do tronco. Mistério de dengos, mutações matutas, puberdades úmidas, segredos eróticos, voragens públicas, efervescências casadouras, desejos morenos, flores de maracujá com sonhos de laranjeira das meninas de Seu Tenório. Mal sabia o Mestre-*Mamulengueiro*, que aquele tronco continha o fogo da paixão brejeira regado pela morena inocência selvagem (LIMOEIRO, 1982, p. 35).

A escolha das palavras e a assinatura estilística que o autor demonstra na maturidade já aparecem na escolha dos símbolos e expressões típicas nesse conto que escreveu há mais de 30 anos. Como no trecho:

Lá estava o tronco centenário cevado de urina, gordo e pachorrento como um coronel nordestino. O calor estava lascando a cabeça, rachando os beiços da terra, empurrando os bichos para sombra. Longe, na beira do açude, um acauã soltava seu canto como querendo entreter a inclemência do Sol. No agreste sertão, ao meio-dia é uma espécie de réquiem ensolarado; muita luz, muita tristeza e o silêncio cobrindo tudo com o lençol árido do mormaço (LIMOEIRO, 1982, p. 35).

Nesse trecho podemos colher alguns exemplos de personagens e formas de escrita que se repetem no trabalho do autor como: a figura do coronel nordestino, segundo depoimento do próprio autor, tendo como modelo real, Francisco Heráclito do Rego, o Coronel Chico de Limoeiro, aparecerá em grande número de textos seus;

¹⁴¹ O nome do conto faz referência a uma boneca, a “filha da Rainha Luiza” que cobra vida quando é deixada sozinha pelo manipulador e reaparece depois se engalfinhando com um boneco de mamulengo.

¹⁴² Além da produção de dramaturgia e literatura de cordel, o autor possui uma série de contos publicados em periódicos e outros muitos ainda inéditos.



Figura 77 – Cassiano e o retrato do Coronel Chico. Bar do Pina, Limoeiro/PE, década de 80.

O calor “rachando os beijos da terra” como no prólogo de *A Queixa* (2014) trinta e dois anos depois; o canto do gavião acauã, sinal de mal agouro, e que também foi explorado como motivo poético para pintar a paisagem do sertão pelo acordeonista e compositor Dominginhos na música *Canto de Acauã* (1976); a combinação de elementos sacros e profanos com a realidade crua do sertão num “réquiem ensolarado”, presente também na criação do artesão Saúba, que ao modo de um demiurgo “fez um fundo com o Sol e outro com a luz e as estrelas, que funcionava na base do candeeiro. E fez-se a luz para que os bonecos, nas trevas não habitassem” (LIMOEIRO, 1982, p.35). A construção do artesão demiurgo reaparece, dessa vez em primeira pessoa no espetáculo *A Queixa* (2014) quando a personagem do agricultor “Zé Mateus” concebe o seu *mamulengo* enquanto diz: Vou fazer uma tenda, verde e azul que nem o céu. Depois vou criar o Sol, a Lua e as estrelas e para povoar meu mundo vou criar um Simão de um pedaço de mulungu e da costela de Simão vou fazer Rosinha (LIMOEIRO, 2016, p.17-18).

Além disso, o conto utiliza outros recursos revisitados no prólogo do espetáculo *A Queixa* (2014). A cosmogonia da personagem Zé Mateus segue com a apresentação dos bonecos Cabo 70, Benedito, Padre, Sacristão, Janeiro-vai-janeiro-vem, e tantos outros, criando uma enumeração exaustiva de figuras e personagens do *mamulengo*. No conto de 1982 essa

enumeração inclui mais figuras da tradição: *Mané Pacaru*, *Tá-para-tú*, *Padre*, *Sacristão*, *Janeiro-vai-janeiro-vem*, *Benedito*, *Professor Tiridá*, *Tenente*, *Quitéria*, *Odete*, *Simão*, *Cabo 70*, o *Topador*, *Caroca*, *Causo-sério*, *Capitão Manuel de Almeida*. Algumas figuras possuem muitos nomes, como o diabo que também é chamado de *Bute*, *Ente*, *Belzebu*, *Capeta*, *Cão* e *Besta-Fera*. Esse desfile de imagens do sertão, e a picardia das relações das personagens constroem as reminiscências no trabalho de Limoeiro, como é possível verificar anos depois em sua produção literária e teatral.



Figura 78 - Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2017.

2.1 Trabalho de Campo

*Eu sou mineiro de Minas,
eu sou mineiro de Minas! Aiá!
Eu Sou de Minas Gerais! Aiá!
Eu sou de Minas Gerais,
eu Sou Mineiro de Minas.
Minha pisada é martelo,
minha pisada é martelo! Aiá!
Eu quero galoppear! Aiá!
eu quero galoppear, minha pisada é martelo!*
MESTRE SALUSTIANO

Passamos agora uma descrição mais detalhada do trabalho de campo. As viagens compreenderam 70 dias entre o dia 25 de dezembro de 2016 e 5 de março de 2017 e 50 dias, entre 26 de dezembro de 2017 e 18 de fevereiro de 2018, com visitas e vivências com mestres de diversas tradições. Durante esses 70 dias de duração da viagem, no período 2016-2017, três dias foram decisivos, 7, 8 e 9 de janeiro, em que alugamos um carro para ir a campo com o professor e pesquisador Fernando Limoeiro. A primeira incursão foi a Glória do Goitá/PE, em visita ao mestre José Lopes e à Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá e ao Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, e em seguida ao Sítio Histórico do Cavalo Marinho de Zé de Bibi, localizado num sítio nos arredores da cidade. A segunda ida a campo, sem a presença do Prof. Limoeiro, foi em companhia do Cavalo Marinho Boi Pintado de Mestre Grimário, em apresentação na cidade de Macugê/PE. E a terceira foi de passagem pelas cidades de Carpina/PE e Limoeiro/PE, em companhia do Prof. Limoeiro. Inicialmente visitamos o ateliê do artista plástico Carlinhos, e os mestres mamulengueiros Miro e Bibiu em Carpina.



Figura 79 – Bel, Limoeiro, Edjane, Paulo dos 08 baixos e Gabriel. Museu do Mamulengo. Glória do Goitá, 2016.

No dia 7 nos encaminhamos logo cedo para Glória do Goitá, para o Museu do Mamulengo, onde nos encontramos com Edjane e Bila, artistas do mamulengo Nova Geração, responsáveis pelo Museu. O Museu é locado em um galpão onde antes funcionava um mercado da prefeitura, e que, uma vez desativado, fora cedido para exposição do acervo de tendas e bonecos da Associação. Após conhecer o acervo e a produção dos artesãos locais, Limoeiro comprou alguns bonecos de Bila e Bel para seu próprio acervo. Nos dirigimos então para o Sítio Histórico do Cavalo Marinho de Zé de Bibi, localizado a alguns quilômetros de estrada de terra do centro da cidade. Chegando ao sítio, tomamos conhecimento do projeto do brincante e mamulengueiro oriundo de Brasília/DF Chico Simões, do mamulengo Presepada, chamado “A chegada do mamulengo no reino do cavalo marinho”, onde mestres das duas tradições se encontravam em sambadas no interior dos estados de Pernambuco e da Paraíba para celebrar a união e troca entre as manifestações artísticas. Nesse projeto os brincantes de Brasília visavam se capacitar no sentido de agregar novas ferramentas e parâmetros expressivos na linguagem de seu brinquedo, o que logo se percebeu pela composição do banco do seu mamulengo que, para essa pesquisa, era constituído de uma rabeça ao invés de uma sanfona, tocando baianos¹⁴³ igualmente acelerados, culminando em toadas específicas do Cavalo Marinho, porém executadas no contexto da outra brincadeira.

Nessa noite, no sítio histórico onde reside o mestre Zé de Bibi e seus familiares apresentaram-se Zé De Vina e seu mamulengo Riso do Povo e Chico Simões e o mamulengo Presepada e o Cavalo Marinho Boi Tira Teima do Mestre Zé de Bibi. Chegando ao pequeno arraial, os moradores vendiam bolo, suco, cerveja e comidas caseiras durante o evento e tratavam a todos os visitantes de forma acolhedora. As apresentações possuíam o apoio técnico de um carro de som e todas as apresentações foram devidamente microfonadas o que garantiu uma boa qualidade de som tanto para os músicos quanto para os mamulengueiros. A primeira apresentação foi de um trecho do espetáculo “O Romance do Vaqueiro Benedito” do Mamulengo Presepada de Brasília/DF seguida pelo mamulengueiro Zé de Vina – que manipula sentado dentro da tenda. Extremamente interessante a diferença estilística entre as apresentações. Chico Simões utiliza falas extremamente inteligíveis, movimentos extremamente precisos, como que seguindo uma partitura musical, o texto é claramente estabelecido de antemão e lapidado pelo intérprete em busca do tempo da comicidade e suas

¹⁴³ Nome dado às toadas do mamulengo.

temáticas e brincadeiras visivelmente mais politicamente corretas. O *Mamulengo Presepada* é menos lúbrico e picaresco que as relações dos bonecos de Mestre Zé de Vina, cujo ritmo frenético e fala atropelada levavam todos às gargalhadas. Na apresentação de Zé de Vina o principal motor não é a ação dramática, mas a interação viva com o público. Os habitantes do arraial, especialmente os mais velhos, demonstram já conhecer o nome e as peculiaridades de cada um dos bonecos, como se fossem velhos conhecidos da comunidade. No mamulengo de Zé de Vina, as loas¹⁴⁴ e toadas¹⁴⁵ são executadas num ritmo extremamente acelerado. O clima de intimidade e compadrio entre o artista Zé de Vina e os habitantes do arraial deixava o público completamente à vontade para interromper a ação dramática, pegar nos bonecos, responder-lhes e se zangar com eles, enquanto na apresentação anterior a destreza da movimentação dos bonecos era mais importante para cativar o público pela ludicidade e pelo virtuosismo.



Figura 80 - Sítio Histórico do Cavallo Marinho de Zé de Bibi. Glória do Goitá, 2017.

Por fim, pudemos presenciar o Prof. Limoeiro e eu, uma sambada de cavallo marinho até o dia raiar, como na tradição, no Sítio Histórico do Cavallo Marinho de Zé de Bibi. As idades dos participantes eram motivo de controvérsia entre os presentes, mas estimava-se que os sambadores mais jovens estivessem na casa dos 60, entre eles, o próprio José Evangelista de Carvalho, o Mestre Zé de Bibi, brincador de mamulengo, ciranda, coco de roda e cavallo

¹⁴⁴ Versos sem acompanhamento musical.

¹⁴⁵ Músicas que identificam as personagens e os diferentes momentos da dramaturgia, acompanhadas de sanfona, bombinho, triangulo e ganzá.

marinho. Depois de servida um jantar para todos os presentes, Zé de Bibi e seus companheiros, começaram a brincadeira do cavalo marinho de bombo. As pisadas fortes retumbavam no arraial, e os senhores rejuvenesciam a olhos vistos, recriando o calor e o viço das brincadeiras de terreiro da juventude. É importante fazer a distinção entre o cavalo marinho “de bombo”¹⁴⁶ e o cavalo marinho praticado em outras cidades da Zona da Mata Norte. O primeiro apresenta uma variedade grande de pisadas e figuras que não se encontram na segunda variedade, mais conhecida nacionalmente e alvo da maioria dos estudos teóricos e práticos sobre o assunto. O intercâmbio entra as artes do *mamulengo*, *maracatu rural* e *cavalo marinho* se apresenta mais evidente no *cavalo marinho* de Zé de Bibi, fator apontado por (ALCURE, 2007) que em seu trabalho trata o folguedo apenas por “cavalo marinho” e não como “cavalo marinho de bombo” como é dito na região. Além da grande variedade de “trupés” ou “pisadas” é notável a quantidade e qualidade escultórica das figuras, em especial dos animais e figuras fantásticas, representados com bonecos habitáveis, e máscaras altamente estilizadas, confeccionadas em papel machê, representando a ema e o diabo, entre outras. Esses adereços nublam a fronteira existente entre o boneco e a máscara, de modo que algumas máscaras cobrem todo o corpo do brincante, outras máscaras possuem partes móveis manipuláveis com varetas. O brinquedo claramente agrega personagens, objetos e características de todas as estéticas próximas e todas as figuras se reagrupam na brincadeira, porém relidas dentro de outra perspectiva.

A brincadeira durou a noite inteira e o que ficou fortemente marcado desse encontro foi a interação entre os artistas de diversas afluentes de diversas tradições: mamulengueiros da nova geração – Bel, Edjane, Bila – junto com artistas da cidade que beberam da tradição, como é o caso de Limoeiro e Chico Simões, junto de mestres da tradição como é o caso de Zé de Vina e artistas da tradição quase extinta do Cavalo Marinho de bombo como Zé de Bibi e João Pissica. Era de se ver o modo como todos esses artistas se entendiam, cada um senhor do seu próprio fazer, de forma que o campo da criação do brinquedo popular acatava o desígnio de cada um

¹⁴⁶ O cavalo-marinho abordado por (BROCHADO, 2005), é o cavalo marinho “de bombo” como é feito pela tradição de João Pissica, de Glória do Goitá/PE, fundador do Museu do Cavalo Marinho. É um cavalo marinho onde a percussão é feita com um bombo ou zabumba, diferente de outras cidades como Nazaré da Mata, Buenos Aires, e Condado, onde a percussão é feita com um pandeiro – segundo João Pissica um “estrondo da gota”. Tive a oportunidade de ver senhores de idade avançada brincando no Sítio Histórico de Glória do Goitá. Uma característica comum as duas brincadeiras é o “tombo do magui” chamado também de mergulhão, que é um jogo dançado, de pergunta e resposta. No cavalo marinho de bombo é notável a infinidade de variações do tombo do magui, cada uma com sua respectiva toada, enquanto no Cavalo Marinho mais difundido, que é tocado com o pandeiro, o jogo utiliza variações sobre o mesmo passo, sugerindo que em algum momento houve uma síntese e abreviação desses elementos coreográficos.

deles perfeitamente, sem disputas: todas as formas artísticas apresentadas se somavam num caleidoscópio de multiplicidades.

Além dos encontros com artistas da tradição, foram marcantes os encontros com pesquisadores em campo, realizando seu trabalho, o que possibilitou trocas metodológicas e ajuda que em vários sentidos viabilizaram parte da pesquisa. O pesquisador fluminense Marcus Vinicius, mestrando em etnomusicologia pela UFRJ, pesquisa sobre o cavalo marinho e educação musical holística. Ele busca uma maior integração entre gesto, voz e expressão ao utilizar os folguedos populares na Educação Básica. Bruno Henrique é brincante e graduando em filosofia pela UFPB e trabalha na linha da afro-educação em que são valorizadas as expressões afro-brasileiras e ameríndias, a percussão, a capoeira, os maracatus e torés como ferramentas para uma educação emancipadora.

Nesse momento é interessante citar um trecho do caderno de campo para dissertar sobre a relação entre ambiente e mamulengo. Em campo tive oportunidade de viajar em pesquisa com o pesquisador Nylber da Silva da Universidade Federal Rural de Pernambuco do curso de pós-graduação em biologia, o qual me apresentou o campo da *etnobotânica*, que investiga a relação entre as espécies vegetais e as atividades humanas com enfoque especial nas comunidades tradicionais, tanto nas relações de predação quanto de simbiose. No caso de Nylber, que também é rabequeiro, cantor e brincante, seu escopo de pesquisa, além de estudo específico sobre manejo de espécies vegetais da Caatinga, se estende sobre a relação entre a cultura popular, seus brincantes e seus instrumentos e os insumos materiais e as espécies vegetais e minerais implicadas nas criações destes: os cipós utilizados na dança de São Gonçalo, no Cavalo Marinho, o mulungu utilizado pelo mamulengo, as sementes utilizadas para fazer os instrumentos para tocar o côco.

A capitania de Pernambuco foi um dos primeiros lugares a serem explorados economicamente pela monocultura da cana-de-açúcar no Brasil, portanto, são raros ou inexistentes os resíduos de Mata Atlântica, a paisagem se torna monótona, entre os canaviais sem fim e os caminhões que transportam a cana nos vastos campos de monocultura. Qual é a mutualidade e a relação intrínseca entre as formas culturais e as formas vivas? São algumas das questões levantadas pelo contato com a investigação *etnobotânica*. O que nos leva a pensar, a partir do trânsito de conceituações entre as disciplinas, numa possível relação entre biologia e cultura, na existência de *biomas culturais* que fomentam essa vida. Essa ideia de um *bioma*, ou *microclima cultural*

presente na região da Zona da Mata pode ter a ver com o processo de colonização específico da região em que a monocultura fixava os trabalhadores na terra. Posteriormente à abolição da escravidão e das senzalas, foram criados vilarejos, nas baixadas dos morros, ou “chãs”, onde os trabalhadores moravam de favor e compravam no comércio, que era de propriedade do dono do engenho. Esses trabalhadores estavam – e de certa forma ainda estão – completamente isolados e sobre o jugo do senhor do engenho que pode ter contribuído para a criação de *microclima cultural* fechado o que perpetuou essas manifestações. É possível perceber nessas *culturas de pé-de-engenho*, uma maior concentração dessas brincadeiras de terreiro como é o caso do *coco-de-zambê*, *fandango*, *guerreiro*, o *mamulengo*, o *coco-de-roda*, a *ciranda*, o *maracatu rural*, o *cavalo-marinho* e o *bumba-meu-boi*. Muito diferente de um fetichismo museológico, com a “preservação” estática das tradições, é possível observar nesses locais uma continuidade dinâmica dos fundamentos de cada tradição que se renovam, em contato vivo com a sua época. No museu o agente de preservação é o Estado, com seus interesses institucionais, marcados pelas determinações históricas e de classe, na Zona da Mata, o povo é quem mantém seus modos, muitas vezes na contramão dessas determinações. Como analisa CANCLINI (1982), é de se notar a persistência de manifestações culturais tradicionais frente o aniquilamento dos modos de vida tradicionais causados pelo capitalismo.



Figura 81 – O Cão e o Caboclo de Lança, figuras representadas no universo comum das brincadeiras da Zona da Mata pernambucana. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá/PE, 2018.

Outro fator interessante que Limoeiro apontou durante o trabalho de campo é o universo comum de personagens, técnicas e poéticas entre os brinquedos - sobre isso existem outros que falam sobre em especial a pesquisadora ALCURE (2007). Segundo Limoeiro, existem muitas figuras repetidas entre os brinquedos e conta sobre a existência de um “brighella” – personagem da *Commedia Dell’Arte* – em passagens de João Redondo. Segundo Limoeiro é uma das provas que dizem de influência ibérica no folguedo e que, além disso, os brinquedos nordestinos migram de um para o outro. Essa relação é devidamente sintetizada pelo mamulengueiro Zé de Vina quando, em entrevista, compara os três brinquedos e diz que cavalo marinho dava pouco dinheiro, pelo custeio dos grupos; Maracatu era perigoso, por haver ainda violência no maracatu rural, que hoje encontra-se inteiramente pacificado. Daí lhe restou o mamulengo, que podia ser brincado com menos pessoas e era mais fácil de carregar por entre os sítios, sendo assim possível brincar, com uma grande variedade de figuras e personagens, de sexta a domingo nos dias santos e feriados.

No trabalho de campo essa interação forte entre as manifestações artísticas da Zona da Mata se confirmou, em especial na ocasião em que participamos da sambada no Sítio Histórico do Cavalo Marinho de Zé de Bibi onde foram apresentados números de mamulengo e de cavalo marinho até o dia amanhecer - os mesmos músicos que tocaram no *mamulengo* depois tocaram no banco do cavalo marinho. A mesma contextualização das duas atrações sublinhava a proximidade do imaginário presente na repetição das figuras: os “caboclos de lança” do maracatu rural; o “Mateus” que se apresenta de uma forma no cavalo-marinho de outra forma do Maracatu Rural e de outra forma no bumba-meu-boi. Releituras de outros personagens que aparecem em mais de um folguedo. Além disso, também a música que toca nesses folguedos possui proximidade, tanto das figuras rítmicas, quanto da melodia e timbragem das toadas – Michele Mesquita (2003) aprofunda essa análise em relação a intercessão entre o *mamulengo* e o *maracatu rural*, tema explorada também em (BROCHADO, 2005) e (ALCURE 2001, 2007). Mesquita em seu livro conta que João Salustiano, o mais velho, chegou a possuir um mamulengo, que segundo ele possuía todas as figuras dos outros brinquedos. Através dele se podia brincar todo o imaginário daquela população, que poderia ser facilmente colocado em jogo, pois as figuras estavam miniaturizadas e era mais fácil de manusear do que um cavalo marinho ou mesmo um Maracatu.

2.2 A Importância do Contexto

Limoeiro busca sempre enfatizar a importância do contexto das apresentações ou como são diferentes as apresentações, tradicionais e folclóricas, nos sítios e na cidade. Entendendo como “tradicionais” aquelas manifestações que acontecem em seu contexto de origem, tendo como protagonistas pessoas que se reconhecem como “da tradição”, e como “folclórica” a recriação e reelaboração dessas manifestações, reelaboradas para fins comerciais, pelos próprios agentes da tradição ou por pessoas de fora desses grupos. Nesse caso, considero importante notar a coordenada espacial da brincadeira entre a rua, o espaço público permeável, e o terreiro, espaço de potência das culturas afro-brasileiras. Mestre Saúba, que faz parte de uma geração de artistas que conviveu com as propriedades dos engenhos de cana de açúcar e relata que quando as pessoas retornavam do trabalho extenuante, já havia pessoas brincando no terreiro na frente das casas, tocando instrumentos confeccionados por eles mesmos: bombos, ganzás e reco-recos, além de quaisquer objetos passíveis de serem percutidos para se fazer um samba: nas primeiras horas se armava uma ciranda ou um coco-de-roda, brincadeiras inclusivas, nas quais homens, mulheres e crianças de várias idades poderiam interagir e, assim, com o avançar da noite a cantoria e o samba se tornavam propriedade dos homens, as mulheres e crianças saíam de cena e então se brincava o mamulengo, o maracatu rural e o cavalo marinho. Em uma sociedade isolada, ainda pouco influenciada pelos divertimentos trazidos pela Revolução Industrial, se preservaram modos de interação e de brincadeira extremamente codificados e que em outros lugares se transformaram e/ou cederam espaço às expressões culturais da modernidade. Segundo Limoeiro, e um número significativo de brincantes consultados em campo, essas manifestações artísticas das *culturas de pé de engenho*, em especial o *mamulengo* e o *cavalo marinho* por sua complexidade, hoje se encontram relegadas às festas dos padroeiros da cidade e datas comemorativas, dificultando o sustento dos brincantes e das brincadeiras.

Na ocasião do meu primeiro contato com a arte e linguagem do *mamulengo*, em 2005, fui apresentado a um jogo intuitivo e mágico, dentro do contexto escolar – a oficina de construção de bonecos tinha como objetivo seu uso e reprodução em sala de aula. Comumente se associa o teatro de bonecos à infância, por sua ludicidade, Amaral (1996) atribui a persistência do teatro de bonecos no Brasil e sua multiplicação ao “teatrinho” da pré-escola e seu uso pedagógico em especial nos primeiros anos da infância. Porém é importante salientar que o mamulengo em sua origem não era apresentado para mulheres e crianças. Segundo mestre Zé Lopes, o *mamulengo* é “pra adulto” e tem quem diga que é “coisa de bebo” (ALCURE, 2001). Fernando Limoeiro

conta sobre uma apresentação que o mamulengueiro Antônio Biló, teria realizado no dia dos Finados que, até mesmo uma situação trágica serviria para usar e abusar do espírito crítico e cômico dessa população:

Como os mamulengueiros fazem o espetáculo em sítios, em bares, em festas ou como o Antônio Biló conta aqui, até em dia de Finados. O Cemitério estava lá em cima, muita gente, aí ele fez o mamulengo aqui em baixo. O povo ia lá, chorava o defunto, voltava e ia rir do mamulengo. É lógico, ele não era bobo (LIMOEIRO, 2016).

A pesquisadora Isabela Brochado (2005) sublinha a relação complicada dos mamulengueiros com as instituições, devido a sua irreverência política e sua falta de correção ideológica, a iconoclastia da brincadeira sempre fez com que as autoridades reprimissem as apresentações. Limoeiro diz: “Os mamulengueiros eram vistos pela sociedade como cachaceiros de segunda categoria, que brincam de boneco. Porque esse folguedo é folguedo de pobre e tudo que é de pobre não presta! Mas agora diminuiu o preconceito” (LIMOEIRO, 2016). O potencial subversivo do mamulengo se configura no espaço de crônica presente em sua dramaturgia, na qual as figuras representadas remetem diretamente a pessoas da comunidade e frequentemente às próprias autoridades, em tom de escárnio e crítica ao *status quo* como veremos no exemplo:

Eu acho muito importante falar sobre a relação do mamulengo com a censura. Polícia não gosta de mamulengo. A ordem estabelecida não gosta de mamulengo porque o mamulengo é ousado, atrevido, crítico. Descobriram que o filho do prefeito roubava galinha. De noite, estava no mamulengo. “Ô Benedito, que isso!?” “É uma galinha que o filho do prefeito me deu!” Lascou! Aí lascou. É desse jeito, eles são críticos e imediatamente críticos. A realidade é como o Cordel. Pintou, virou obra. Eles se queixam muito da cobrança de taxa da polícia. Arma a barraquinha, vem o policial. Não é de hoje não viu, gente, desde a década de cinquenta que é assim. O cara arma o folguedo dele na rua, vem a polícia cobrar uma taxa. Exploram o artista popular. Aí que o Cabo 70 apanha. (LIMOEIRO, 2016).

Na Revista Mamulengo de 1982, Limoeiro escreve de forma a sintetizar a situação do mamulengueiro: “Se pudesse não venderia nunca um boneco seu, mas como mostrar e manter sua obra se o primeiro ofício do mamulengueiro é a miséria?” (LIMOEIRO, 1982) Assim como Fernando Limoeiro, Fernando Augusto, criador do mamulengo Só-Riso, se engajou ativamente durante os anos 80 no trabalho de mapeamento tendo em vista a preservação, trabalho que revelou também diversas contradições, pelos critérios de curadoria e tratamento com os artistas. Após um novo recenseamento constatou-se uma diminuição significativa do número de artista mamulengueiros. Com o tempo vários mestres têm deixado de se apresentar e o atual cenário político e econômico deixa o mamulengo no fio da navalha. Primeiro era a miséria agora existe outro nexos que é a mercantilização das apresentações. Como elas são pouco frequentes, os mestres não estão tendo mais a oportunidade de brincar. O prof. Limoeiro fala que por vezes

“achou que ia acabar o mamulengo”, assim como entre Zé de Vina, Fernando Augusto e a comunidade de pesquisadores do brinquedo, é consenso o risco iminente de extinção que ronda a arte do mamulengo. Uma das razões seria a questão do sustento, sendo os artistas em sua maioria operários, lavradores, pedreiros, pintores e profissionais liberais. Sobre isso, Limoeiro diz:

Houve períodos em que eu disse: vai acabar o mamulengo! Porque os mamulengueiros são carentes, são todos operários, lavradores, pedreiros, pintores, e não dá **para** se sustentar com boneco. Por quê? Porque além de ser barata a compra de um espetáculo, eles dependem da arrecadação que é feita pelo Mateus durante as passagens. Terminou a passagem, pode rodar o prato, pode rodar o chapéu. Eu acho muito simbólico isso. Passa-se um jornal, depois o dinheiro e a moeda são recolhidos no próprio prato em que o mamulengueiro comeu. Se não fosse esse povo, apaixonado por bonecos, pela magia e pelo encantamento, isso já tinha acabado (LIMOEIRO, 2016).

É de fato surpreendente a resiliência desses artistas, muitos em idade avançada, frente à disparidade entre o mantimento de uma forma de expressão intrincada e rica em elaboração formal e simbólica de seus elementos, porém carente de suporte econômico e subsídio estatal. Pernambuco, é um estado que desponta na vanguarda das políticas públicas para a arte, apoiando seus mestres com uma bolsa vitalícia outorgada com o título “Patrimônio Vivo de Pernambuco”, fomentando a cultura popular, e o cinema via editais da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, mas esses editais estão longe de ser suficientes, seja pela defasagem das verbas, seja pela burocracia, seja pelo alcance limitado de suas ações. Outra questão importante é a subsistência e profissionalização dos artistas mamulengueiros. No contato com os artistas mais velhos da Zona da Mata de Pernambuco, é unânime a saudade deixada pelas brincadeiras nos sítios da zona rural, que se desenrolavam durante os fins de semanas e feriados. Nesse tempo, que corresponde aproximadamente até os anos 80 e 90 do século XX, os artistas eram muito requisitados e o pagamento, feito pelos donos dos sítios, ou ainda recolhido de forma solidária entre os presentes, eram ainda extremamente modestos, mas de toda forma brincava-se mais. Hoje, com a crescente institucionalização das artes e a criação de políticas públicas e incentivos para a cultura popular, os mestres se veem envoltos em outra realidade e muitos fomentam o desejo se profissionalizar e ganhar seu sustento com a própria arte. Porém, a burocracia e instabilidade desses mesmos mecanismos causada pela falta de continuidade das políticas públicas nos contextos federal, estadual e municipal torna distante esse sonho de profissionalização dos brincantes enquanto agentes artísticos e pedagógicos, que divertem e informa, responsáveis pela criação e pela reprodução da cultura e identidade nacional. Sobre isso Limoeiro fala:

O mamulengo serve para ajudar o mamulengueiro a completar o seu pouco dinheiro que ele ganha na lavoura. Sempre foi complementar. Ninguém faz mamulengo também para fazer gracinha. O cara tira o dinheirinho dele. É pouco, mas complementa o salário dele (LIMOEIRO, 2016).

Mestre Miro dos bonecos relata um trânsito tumultuado entre poder público e o brinquedo. Com a troca de prefeitos em Carpina: o brinquedo não foi contratado para a festa da padroeira da cidade no ano de 2017, no ano de 2018, teria passado por dificuldades não fosse o convite de ir a São Paulo lecionar uma oficina pelo SESC. Miro é hoje um dos mamulengueiros que mais viaja para dar oficinas e cursos e seu trabalho tem bastante visibilidade, tendo aparecido no Programa do Faustão e nos maiores meios de comunicação diversas vezes, o que não garante o fluxo contínuo de trabalho e nem a massificação do mamulengo em âmbito nacional. Sobre isso Limoeiro comenta:

Geralmente as apresentações são contratadas pelo dono do sítio ou do estabelecimento. O dono do bar, o dono do sítio. Aí contrata e eles também pegam um dinheirinho durante as apresentações para somar, porque é muito pouco o que eles ganham para trabalhar quatro horas, cinco horas, até o dia amanhecer. Então tem uma coisa que também é terrível, quando o poder constituído, as casas de cultura, as secretarias de educação começam a comprar espetáculos de mamulengo para apresentar nos centros culturais do Recife, ou de Alagoas ou do Ceará. Começam a “intervir” entre aspas na moralidade do brinquedo. Eles começam a fazer concessões para agradar as autoridades e tiram a ousadia do brinquedo. (LIMOEIRO, 2016)

Sobre o modo de contratação das apresentações, Limoeiro conta que as Secretarias de Cultura e Educação das prefeituras e os centros culturais dos diversos estados do Nordeste começaram a contratar apresentações para público infantil e isso fez com que os mamulengueiros intervissem na moralidade de seus brinquedos. Alguns deles como é o caso de Heraldo Lins, reestruturaram radicalmente seus espetáculos em shows folclóricos didáticos, enquanto outros apenas mantem as características da brincadeira, porém, tentando ministrar na passagem alguns conteúdos relativos à cidadania, direitos humanos, meio ambiente e recursos naturais, ou então suprimir as passagens e expressões politicamente incorretas que utilizam apelidos pejorativos – as mais cruéis que o brinquedo propõe, com elementos de pornografia e violência explícita. Mestre Bila de Glória do Goitá descreve, entre as passagens “pesadas” a de *Zangô*: Um trabalhador negro que mata a mãe e o padrasto, entre loas e baianos e termina sendo carregado pelo diabo. A expansão dos nichos institucionalizados proporcionou uma melhora na qualidade de vida de alguns desses artistas e na preservação e sistematização de algumas formas tradicionais por um lado. Por outro lado, a transformação dessas formas de interação espontânea das comunidades em produto cultural causou uma equiparação e adaptação empobrecedora com os produtos da indústria cultural e uma conseqüente pasteurização dos elementos formais dessas

tradições em função das apresentações em palcos oficiais, num contexto de extrema mercantilização, concorrendo com bandas de som modernas, carros com som automotivo potente e espetáculos de massa. Sobre isso Limoeiro fala:

Então se o mamulengueiro vai montar aqui, quando vem o SESI Bonecos que é um grande projeto do SESI em prol dos bonequeiros, ninguém acha graça. Por quê? Porque deslocou. O que é do povo ao povo pertence. Então às vezes ia fazer uma graça lá no lugar onde ele é feito. Tá prenhe de informações geográficas humanas, daquele lugar, então o povo desdobra de rir. Quando joga p~~a~~ cá, desloca, já ninguém acha tanta graça, mesmo porqu~~e~~ não entende. Mesmo assim como o boneco é escultura em movimento, o movimento do~~s~~ bonecos provoca riso. Aí é uma linguagem universal (LIMOEIRO, 2016).

O movimento torna-se então a linguagem universal que possibilita o trânsito dessas formas de arte para outros contextos, pois os códigos de linguagem e o complexo sígnico derivado do bioma ou contexto cultural específico é inacessível às pessoas que desconhecem aquela coordenada geográfica e humana já que as relações vividas no cotidiano das pessoas daquelas comunidades se transformam nas figuras que serão representadas no mamulengo. Isso é perceptível nas figuras dos agricultores, das casas de farinha, nos policiais, nas autoridades sempre tirânicas e que abusam do poder. O mamulengo mimetiza e se alimenta do substrato mítico da comunidade para criar suas histórias que contam de uma relação de gato e rato com o poder estabelecido. Segundo Limoeiro, o mamulengo exerce a função de reinvenção e ressignificação do mundo do trabalhador rural, pela criação de um “microcosmo” no qual o brincante é o demiurgo. Limoeiro diz:

Uma coisa importantíssima de se notar é que o mamulengo é um microcosmo. É um mundo retirado do macrocosmo, da realidade em volta e transformado em figurinha, num micromundo. Esse o que é que eles fazem? Eles invertem o mundo que os crucifica (LIMOEIRO, 2016).



Figura 82 – Escultura representando uma apresentação de mamulengos. Museu do Mamulengo, Glória do Goitá/PE, 2017.

Assim como apontamos anteriormente, no trabalho de Limoeiro com teatro nas fábricas, é comum o patrão ser escorraçado pelo empregado em cena. A representação torna-se um espaço

de exceção e de subversão da hierarquia. Também o mamulengo cumpre essa função, invertendo as hierarquias sociais e colocando por vezes o oprimido numa posição superior e estratégica pela sua esperteza e sagacidade, como no caso a seguir:

Esses folguedos, esses mamulengueiros têm uma coisa neles impagável, que é o quê? Inverter a alma. O soldado que bate na vida real apanha do mamulengo. O padre que é casto, peca no mamulengo, o negro que é oprimido, ao mesmo tempo é esperto, sagaz e astucioso no mamulengo. Então eles invertem a ordem dentro do seu folguedo. Fazem isso intuitivamente. Eles não têm consciência política, crítica, “ah vou fazer isso!”. Não! Está na alma deles! Uma das maiores passagens de mamulengo que eu já vi, e eu não canso de contar - quisera eu como artista conseguir isso, estaria realizado. Que é o quê? Eu estava vendo um mamulengo em Carpina, perto de Limoeiro e chegou um cara todo amarfanhado, meio “chumbado” e começa a ver uma passagem. A passagem é o que? Um dos poucos personagens negros no mamulengo é o Benedito. Benedito pede ao Cabo 70, o soldado de polícia, para ensinar a ele, a marchar porque o sonho dele é ser soldado de polícia. O Cabo 70 inventa de ensinar ao Benedito a marchar, entrega o fuzil e faz “um, dois, direita!”. Quando o Benedito vira, dá uma “chapuletada” na cabeça do Cabo com o revólver, POW! E o Cabo “Rapaz, não faça isso, não!”. “Então vamos mudar: um, dois, três, direita, esquerda, POW!” e o soldado apanha, ensinando o Benedito, o tempo inteiro. É cada “chapuletada” que a espingarda dá no cabo, ensinando o Benedito a marchar! E enquanto o Cabo apanhava, tinha um cara que se deliciava. Quando terminou a passagem, o Cabo disse: “Benedito, negro safado! Eu não quero ensinar você mais não, que eu já estou com uns dez galos na cabeça!” Aí sim, esse cara sai da plateia e diz: “Dou dez mirréis pra vortá essa bixiga dessa cena!” O bonequinho pegou os dez, e voltou: “Cabo, vamos aprender a marchar!” e tome cacetada no Cabo! Depois, a gente descobriu que minutos antes, esse espectador tinha levado umas porradas de um cabo de polícia, porque estava meio bicado, a polícia tinha batido nele. Quando ele viu a cena invertida aconteceu a catarse: “A minha vingança está ali, ó, cabo safado! Você vai apanhar o tempo todo pra aprender a não bater em mais ninguém!”. Então vejam bem, como a arte alimenta o homem. Essa coisa dele entregar o dinheiro e o cara dizer: “É agora! A gente volta!”. Volta e faz, sem ilusionismo. Eu quero lhe divertir, você pagou! Pagou, tome. Vou lhe fazer rir de novo! Eu te alimento a alma. Acabou. Ah, se eu visse uma coisa dessa. “Ó, Limoeiro! Eu vou voltar amanhã pra ver seu espetáculo de novo. Tu fazes cinco ao invés de dez? Faça! Mas venha”. Seria a glória para mim! O meu espetáculo tocou na alma dele e ele quer ver de novo. Agora, na maioria das vezes, o cara diz “num vorto mais nunca nessa desgraça, não entendi nada” (LIMOEIRO, 2016).

Uma questão sensível quando se estuda o *mamulengo* é a reprodução do teor politicamente incorreto das apresentações tradicionais: Suas falas e cenas expressam uma realidade dura para os negros e os índios, sempre escorraçados pelas autoridades: são taxados de preguiçosos, cachaceiros, animalescos, e reproduzem toda sorte de preconceitos e estereótipos, muitas vezes de forma acrítica – as personagens não desmentem essas afirmações e não raro são descendentes de negros e indígenas se divertindo com piadas “de preto”. Além do racismo, a homofobia e principalmente a misoginia são bastante fortes em figuras e passagens tradicionais. Já no *Mamulengo Mandacaru Sonhador*¹⁴⁷, criado por Limoeiro, e em tantos grupos de Mamulengo fora da tradição, esse aspecto é suavizado e a criatividade dos artistas é requisitada para criar

novas soluções para as cenas preconceituosas, violentas e picantes. A ideologia que transpira do espetáculo reproduz o pensamento incutido no grupo social do qual deriva. Há também espaço para a pornografia, o que denota ainda mais o caráter predominantemente machista da brincadeira que se presta, em sua origem, ao divertimento, do trabalhador rural. É curioso notar então que a pornografia se faz tolerável pela representação estilizada dos bonecos. Algumas passagens terminam em altas doses de sexo, assassinato e violência. Sobre isso, Limoeiro fala:

No mamulengo não tem esse purismo, nem essa questão do politicamente correto, nem ideológico. O mamulengo é um negócio terrível, porquê? Porque é a alma do povo. É como o cordel: “A moça que virou porca porque não assistiu à missa de São Damião”. Claro, a formação daquele cordelista é católica, se a moça foi atrevida, vai virar porca. Porque é a ideologia dele, como ele foi criado. Ele não vai ter uma percepção crítica daquilo. A mesma coisa é no mamulengo. Então você vê coisas absurdas que um boneco de mamulengo diz em termos de – hoje – politicamente correto. Você às vezes vai dizer: não é possível. No entanto, é assim que o povo se diverte, porque é feito para aquele local, com a realidade daquele local, com o espírito daquele local, com ritmo daquele local, com a música daquele local, com o humor daquele local. E os mestres são muito sérios. Eles em si são muito sérios. São lavradores, são pintores, são muito sérios. E de repente você vê Antônio Biló fazendo o Benedito: “Meu nome é Benedito Lá Vai Chumbo Trepo Encima PG” eu digo “oxe mestre Antônio Biló, o que que é PG?” “Rapai, é pau grande rapaz”! Não tem nem nó! É assim, aquilo é o brincar. E eu acho essa coisa libertária (LIMOEIRO, 2016).

Segundo Limoeiro, as concessões estão presentes em todas as formas de arte, assim como os movimentos de apropriação e contaminação entre as culturas. Como a arte se estrutura a partir de convenções, sua relação com o poder estabelecido e com as comunidades certamente tem um papel decisivo na sua estrutura. Sobre isso Limoeiro conta também da ação da religiosidade em relação ao brinquedo. Um dos fatores que mostram o mamulengo como símbolo da resiliência das culturas diaspóricas negra e ameríndia são os cantos derivados do culto da Jurema e as figuras e personagens também desses cultos, como o caboclo de pena, mesmo em apresentações de mamulengueiros católicos ou evangélicos. Além disso, Limoeiro aponta que os cultos neopentecostais com sua política de erradicar a idolatria tem causado o abandono da arte por diversos mestres que chegaram ao ponto de demonizar e queimar na fogueira seus bonecos. Sobre isso, Limoeiro fala:

Eu tenho o maior respeito pelas religiões todas, mas tem bonequeiros que de repente viram de outra religião e começam a colocar na voz do boneco as coisas de sua religião. Não bate com o mamulengo, o mamulengo é libidinoso, safado, brincalhão, iconoclasta. No mamulengo, o mal vai sempre perder. O diabo vai apanhar, o diabo vai tentar pra levar pro mal caminho. Nisso eles são muito. Mantém a formação deles. Mas um dos perigos de que o mamulengo sofre na contemporaneidade é fazer o jogo do contratante. Como eles não tem, eles não conseguem se manter sozinhos, quem contrata quase que dita as regras. Isso não é bom. Tira a liberdade do artista. Não existe arte a favor, arte é contra. Então se você realmente tem desejo de fazer aquilo, tem de fazer dessa forma (LIMOEIRO, 2016).

Seja pelo contato com mestre Saúba, Biu e Miro dos bonecos em Carpina, ou com os artistas da Associação dos Mamulengueiros de Glória do Goitá, foi possível perceber a coexistência da tradição com um movimento de renovação do *mamulengo* em que os mestres das novas gerações recriam a brincadeira, relendo principalmente as cenas de violência contra a mulher, racismo e preconceito presentes na brincadeira da tradição. Percebo também a especificidade da arte em cada contexto e como ela se modifica de acordo com as transformações que sucedem nas comunidades, no âmbito econômico e cultural. Além disso, é impossível deixar de notar a tendência da arte dos bonecos de trabalhar com a ruptura de paradigmas, com a provocação direta às autoridades, testando o limite da crítica e dos confrontos possíveis no campo do simbólico.



Figura 83 - Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016

2.3 Respeito pela tradição

Pra quem me conhece sabe
 A escola em que aprendi
 Foi nela que eu cresci e me tornei considerado
 Faculdade e mestrado
 Tudo isso pra mim é pouco
 Porque eu cantando côco eu tenho até doutorado
 Anderson Miguel

O conjunto musical “Côco de Pareia” do artista Anderson Miguel e seus versos, que aqui servem de epígrafe, retratam bem o anti-intelectualíssimo e a desconfiança em relação à universidade presentes em vários artistas da Zona da Mata pernambucana. Ao mesmo tempo em que demonstra desconfiança, o artista mostra também conhecimento da hierarquia interna da instituição que critica, presente na inferência de que no côco ele seria um Doutor. Essa fala põe em evidência esse momento histórico e econômico do Brasil, em que pessoas completamente a margem passam a ter acesso ao mínimo de educação formal das grandes cidades e deixam de ser sujeitos passivos, e “objetos de estudo”, para se afirmarem epistemologicamente como pesquisadores e produtores de conhecimento. Essa relação de desconfiança para com o meio acadêmico se explica pela situação desvantajosa no balanço das pesquisas – os pesquisadores têm bolsa e título, os pesquisados, quando muito um agradecimento ou cópia do trabalho, e no final, tudo em nome de uma transferência de riqueza e conhecimento das periferias para o centro, tanto a nível nacional, quanto entre as nações. É o que poderia se denominar uma postura *extrativista* em relação ao conhecimento, na qual as pessoas se sentem pilhadas, saqueadas de seus valores e culturas sem receber nada em troca que lhes valha. Partindo dessas impressões produzidas em campo é que pretendo discutir o *brinquedo popular* numa ótica crítica, atentos a conceitos como os de *folclorização*, *objetificação*, *epistemicídio* e *apropriação cultural*¹⁴⁸ no contexto colonial¹⁴⁹ e toda uma série de terminologias que se colocam na discussão sobre o papel da crítica cultural na colonialidade.

¹⁴⁸ Nessas páginas é importante citar também os processos de apropriação cultural. Qual cultura não se constitui de um aglomerado de apropriações? Como se dá esse processo? O assunto esteve à baila a partir das reivindicações do movimento negro nas redes sociais, se referindo à apropriação mercantil de elementos formais e simbólicos das culturas tradicionais e religiões afro-brasileiras, sem o menor embasamento ou respeito pelos fundamentos e mesmo pelos agentes dos grupos sociais, muitas vezes marginalizados.

¹⁴⁹ Um fato importante da análise etnográfica e a divulgação dos cadernos dos Diários de viagem de Malinovski. Nesses cadernos de viagem do etnólogo, é revelada uma postura inequivocamente desumanizadora e colonizadora por sua parte na abordagem aos povos que busca estudar. É por isso que nesse capítulo levantamos apontamentos e questões que fazem referência a uma busca de uma interculturalidade crítica, pois a relação entre mestres de cultura popular e o mestrado acadêmico fazem com que atriem vários denominadores de valores de referências entre a cultura oficial e a cultura produzida por grupos sociais muitas vezes marginalizados e saqueados pelo viés utilitarista e colonial das ações ditas “humanitárias” ou ainda “culturais”.

Em busca de um balanço ético e crítico das ações, recriação e apropriação dos brinquedos populares, e especialmente do mamulengo, é que este capítulo procura salientar suas contradições e combater uma visão museológica do fenômeno, trazendo o brinquedo e suas contradições para os nossos dias. Ao buscar ferramentas críticas para pensar a experiência do trabalho de campo me deparei com autores da linha designada pós-colonialista na cultura, como os indianos Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Pós-colonialismo nesse caso não quer dizer tanto uma superação do colonialismo, mas sim um pensamento crítico subsequente, dos seus desdobramentos que ainda vivemos até hoje.

Caberia então conhecer minimamente as propostas, presentes nos prefixos atrelados a essa dinâmica: o multiculturalismo, que admitiria uma multiplicidade isonômica, a meu ver historicamente imprecisa: um transculturalismo que buscaria a superação ou mesmo a imanência na multiplicidade, que me parece, ao cabo, apenas uma variação do primeiro tema. Haveria então um interculturalismo defendido por autores como o francês Patrice Pavis (2003) e artistas que trabalham na encruzilhada do chamado teatro antropológico ou ainda da performance intercultural como descrita por Schechner (2003). Existem também autores que se intitulam decoloniais ou descoloniais, mas ambas as linhas se encontram em intensa discussão nos dias de hoje, conduzidos pelos grupos que dialeticamente reivindicam suas perspectivas nesses movimentos, muitas vezes liderados por acadêmicos brancos e europeus, pertencentes aos estratos privilegiados da sociedade.

Interessam-nos sobremaneira o artista e intelectual indiano Rusthom Bharucha, segundo o qual “a tradição talvez esteja no futuro e a modernidade no passado”¹⁵⁰. O autor, em seu livro *Theatre and The World – Performance and Politics of Culture* faz a crítica ao trânsito intercultural entre movimentos artísticos europeus e as culturas tradicionais na Índia analisando o trabalho de artistas como Grotowski, Barba, Artaud, Brook e Schechner. O que se configura é uma crítica à verticalidade com que pessoas de países ricos se apropriam de técnicas e símbolos de outras culturas, especialmente de países menos desenvolvidos economicamente, muitas vezes sobre um pretexto “intercultural” e “libertário” que apenas faz reproduzir padrões de conduta imperialista e colonialista. Paralelamente desenvolve uma conceituação sobre as interações *intraculturais* (BHARUCHA, 2005) – a Índia, assim como o Brasil é um país de

¹⁵⁰ Anotações em relação à palestra do autor durante o ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas em 2013.

dimensões continentais, e a interação entre os diversos povos e estratos sociais que habitam seu território possuem um grau de complexidade tamanho, que necessitaria ser mais bem pensado, antes mesmo de abordar as interações com outras nações. O autor propõe “respeitar as especificidades das culturas regionais” e “confrontar as identidades culturais em relação às diversas culturas de nossos próprios países, a fim de entender o que a própria nação tem de comum” (BELÉM, 2015).



Figura 84 – Fernando Limoeiro preparando Zé Potoca. Belo Horizonte/MG, 2001.

Existem ainda leituras dos brinquedos populares da tradição feitas pela academia que a meu ver são exclusivamente utilitaristas na relação com os brincadores e com os brinquedos, reduzindo estes a meros dados cuja função é produzir conhecimento na forma de artigos e dissertações e gerando pouco engajamento do pesquisador no contexto social e econômico no qual atua. Os artistas da cultura popular, na minha convivência com eles, relatam sempre uma trajetória de muita dificuldade, sofrimento e desonestidade intelectual por parte de pesquisadores e poder público na forma de órgãos de mecanismos de incentivo à cultura e concessões estatais¹⁵¹. Esse

¹⁵¹ A mercantilização seria a resposta? A qualificação dos seus agentes? O fortalecimento das suas organizações pelo poder público certamente faz parte das demandas de boa parte dos grupos da chamada “cultura popular” com a regularização jurídica de grande parte desses grupos, criando assim as Associações, e as pessoas jurídicas, em busca de uma maior visibilidade e fomento a essas manifestações.

relato busca levantar uma série de questionamentos em busca de um contorno de uma relação um pouco mais ética com o próprio fazer da pesquisa acadêmica. Limoeiro se coloca de forma bastante crítica em relação à academia e diz:

Uma das queixas que eu faço da universidade e ao mesmo tempo eu me orgulho. É que o artista popular só é homenageado quando vira tese de doutorado, dissertação de mestrado e aí com meu atrevimento de matuto nordestino eu digo: Ei! Não foi Mestre Ambrósio que foi na Universidade não. Você foi lá no Mestre Ambrósio. É você que foi vê-lo. Ele não precisou de você não. É você que foi fazer o Doutorado e que foi lá beber no mestre. Então eu acho que as vezes esse pedantismo acadêmico tem de parar e ceder à sabedoria do povo. Qual é a importância então do trabalho acadêmico? É a pesquisa. É o registro. É a análise. Porque você pega os folguedos. A maioria dos folguedos nordestinos sumiriam. Porque não tem registro. É tradição oral. Tem um mamulengueiro. O filho do mamulengueiro eu não sei se vai continuar. Morreu. Acabou. Todo o folguedo, toda a estrutura do folguedo morrem ali, porque não tem registro. Aí é a importância do saber acadêmico que é o registro, a análise, o aprofundamento naquilo que o povo faz. Então é muito importante. Eu acho que se não fosse isso, nós teríamos perdido muito do potencial criativo do nosso povo por falta de registro. Então eu acho importantíssimo quando alguém ou qualquer estudante acorda e fazem a sua dissertação de mestrado, a sua monografia, a sua tese de doutorado em cima da cultura popular para registrar e aprofundar. Isso eu acho importante (LIMOEIRO, 2016).

Ou seja, o que Limoeiro vê com desconfiança é a assimetria na relação entre pesquisadores e as comunidades pesquisadas, muitas vezes marginalizadas e carentes de serviços e insumos básicos, especialmente quando os pesquisadores não tem uma aproximação respeitosa ou não atribuem devidamente os créditos da pesquisa aos agentes das comunidades. Porém, o autor reconhece a importância do registro, salientando o trabalho dos pesquisadores e artistas que, a partir da primeira metade do século 20, configuraram a criação de um imaginário nacional, como Mário de Andrade e Câmara Cascudo na literatura, Guerra Peixe, Villa-Lobos e Waldemar Henrique na música, entre outros nas diversas manifestações artísticas.

Uma das coisas que considero importante ter em vista para falar sobre a relação do teatro com as culturas tradicionais é a trajetória do padre Anchieta, na capitania de São Paulo, hoje o estado mais populoso e com maior concentração de grupos e espetáculos teatrais. Ele utilizava a imagética dos Autos e Moralidades medievais de autores como Gil Vicente para criar peças ideológicas nas quais as divindades indígenas eram execradas, associadas ao mal, ao demônio. Logo, esse padre passa a escrever suas próprias peças e seus sermões que até hoje pautam a língua portuguesa. O epistemicídio sobre o qual fundou-se a dramaturgia “nacional” não pode ser esquecido. Sobre isso Limoeiro fala:

Qual é a história do teatro no Brasil? Anchieta que tinha aquela cultura fantástica. Um jesuíta, que é um homem de absoluta formação. Ele já descobriu fazendo teatro com

os índios, os autos. Ele já entendeu que o teatro era um instrumento de catequese. Não estou dizendo que eu sou a favor à transformação do silvícola num europeu. Trocar a religião do índio, mexer na cultura indígena. Acho isso torto. Mas ele descobriu a força do teatro. (LIMOEIRO, 2016)

E de fato esse trabalho persiste e se reconfigura nos dias de hoje nas diversas formas do colonialismo, desde missões evangélicas, em concorrência direta com a Igreja Católica e mesmo com a Universidade, pelas almas dos povos indígenas.

É importante combater a ideia de que o que é do povo é de todo mundo e não é de ninguém¹⁵². Muitas vezes não por má fé do pesquisador, mas por uma postura epistemológica extrativista já inscrita no trabalho de pesquisa antropológica, era possível perceber uma indisposição e desconfiança generalizada por parte dos artistas da Zona da Mata pernambucana em relação à Universidade e seus agentes, fenômeno discutido por Virgínia Kastrup (UFRJ/CNPq) em sua comunicação *O método da cartografia e a pesquisa no campo das artes*¹⁵³. A problemática, assim como aponta Kastrup, perpassa justamente a objetificação e folclorização dos agentes culturais e artistas dessas tradições por parte dos pesquisadores, em sua maioria, branca e de classe média. A arte do *mamulengo* vem-se recriando através do tempo e assim como outros folguedos, como o bumba-meu-boi, a folia de reis ou o congado, no caso de Minas Gerais, tiveram pouca penetração nas instâncias de decisão estatal e, a não ser nas apresentações folclóricas, foram pouco protegidas e perpetuadas pelo Estado, de quem seria o maior interesse da sua preservação, para a composição da coesão e identidade nacional. São as associações culturais sem fins lucrativos, criadas pelos próprios brincantes, que têm sido responsáveis por manter a tradição.

O ensino e a transmissão do conhecimento dessas tradições têm sido observados com muita atenção pelos mestres, pois não é incomum que pessoas com pouco ou nenhum aprofundamento ou legitimidade dentro das tradições se arvoresem a realizar cursos, palestras ou oficinas, apropriando-se, assim, de elementos técnicos e formais dessas tradições sem possuir, no conceito dos mesmos mestres, o mínimo de aprofundamento e legitimidade necessários. Além do desrespeito, corre-se o risco de estar perpetuando uma caricatura das manifestações

¹⁵² Um mal-entendido nada inocente por parte da indústria do entretenimento que através de seus escritórios de arrecadação distribui de forma desigual o dinheiro relativo à propriedade intelectual das obras de arte, como foi possível comprovar pela perda de credibilidade da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e do ECAD.

¹⁵³ Trabalho apresentado durante o seminário *Epistemologias: Transversalidades nas Artes da Cena*, promovido pelo Laboratório CRIA – Artes e Transdisciplinaridade na Escola de Belas Artes da UFMG, no período de 03 a 05 de outubro de 2016.

tradicionais, o que, diferentemente de contribuir para a aproximação das pessoas ao valor cultural das tradições, funciona como um mecanismo de mercantilização que leva à banalização, ao pôr as pessoas em contato com uma cópia esvaziada, utilitarista e formal de uma manifestação quando vista fora de seu contexto específico.

Outro ponto importante a ser discutido sobre as manifestações artísticas das quais tratamos neste trabalho é a questão da legitimidade. Como se portar dentro e em relação às diferentes tradições? Quem são os mestres? A quem devemos reportar as nossas ações? Quando é lícito ao artista de fora, receber dinheiro pelo conhecimento adquirido dentro dessas tradições? Qual o uso respeitoso em releituras e em apresentações para instituições? Ao longo da minha trajetória como pesquisador e artista pude ter acesso a uma gama de trabalhos de artistas de dentro e de fora do Brasil que se alimentam, direta ou indiretamente, das manifestações artísticas oriundas da Zona da Mata Norte pernambucana, em especial do cavalo marinho, e perceber como as relações se desenham de forma diversa, de acordo não apenas com a abordagem, mas também com a compra das legitimidades, via favorecimento ou desfavorecimento em projetos culturais.

Muitos são os pesquisadores ativos e éticos em seu contato com as tradições e manifestações culturais. Como exemplos de trabalhos de referência na relação entre os brincantes e os pesquisadores podemos citar o trabalho de Rogério Paulino com a folia de reis de Minas Gerais e o de Lineu Guaraldo com o Cavalo Marinho de Pernambuco e grupos e pesquisadores de Recife, a capital mais próxima, como: Cia. Grial, Helder Vasconcelos, Antônio Nóbrega e Siba, sendo que estes dois atualmente residem em São Paulo.. Esses artistas brincantes se integraram às tradições estabelecendo relações, ao longo dos anos, com as respectivas comunidades e artistas. É exemplar também o trabalho da equipe de pesquisadores mobilizados regionalmente pelo IPHAN, responsáveis pelo levantamento dos Índices Nacionais de Patrimônio Histórico Imaterial, resultando em dossiês históricos de relevância para a criação de ações e políticas públicas de promoção de seus agentes.

No Brasil, é possível observar uma dimensão nacionalista da pesquisa etnográfica, historicamente atrelada à noção de criação de uma identidade nacional, notadamente pelo impulso que essa ganhou a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas (1937-1945). Sobre isso Limoeiro faz questão de salientar a importância do trabalho de Mário de Andrade, Luiz

Câmara Cascudo e Antônio Nóbrega, pois, segundo ele, o tesouro do conhecimento das tradições e manifestações populares tradicionais¹⁵⁴ ainda é muito pouco valorizado, mesmo no meio acadêmico ou das artes. Para ele, ainda existe um elo fortemente colonial da nossa intelectualidade e elite artística com as formas importadas europeias e norte-americanas. Nesse sentido, Limoeiro faz questão de ressaltar a sua formação antiamericanista, e relembra com entusiasmo o engajamento político dos artistas e pensadores da segunda metade do século XX, assim como de episódios marcantes como a controversa passeata contra a guitarra elétrica, a qual ele não aderiu, mas na qual compareceram vários artistas famosos da época.

¹⁵⁴ A UFMG vem tentando combater essa invisibilidade social com ações pontuais, entre elas a criação de uma “Formação Transversal em Culturas Tradicionais” que conta com formações em saberes artesanais, farmacológicos, artísticos e filosóficos dos quilombolas, indígenas, povos de terreiros e outros que habitam o estado de Minas Gerais. Além disso há uma reabilitação dos títulos de “notório saber”, habilitando esses mestres a exercer a função de professor nas universidades.

3 Trupe a Torto e a Direito

Não existe arte a favor, arte é contra.
AMILCAR DE CASTRO

O manifesto “A Dramaturgia do Agora” ou “Dramaturgia do Caldo de Cana”¹⁵⁵ de autoria de Limoeiro sumariza sua metodologia de trabalho aperfeiçoada no contato com grande número de grupos artísticos, projetos socioculturais e artistas e aplicada sistematicamente na Trupe a Torto e a Direito ao longo de 20 anos. Tive a oportunidade de viver essa *práxis* no período entre os anos de 2013-2016 na *Trupe a Torto e a Direito*.

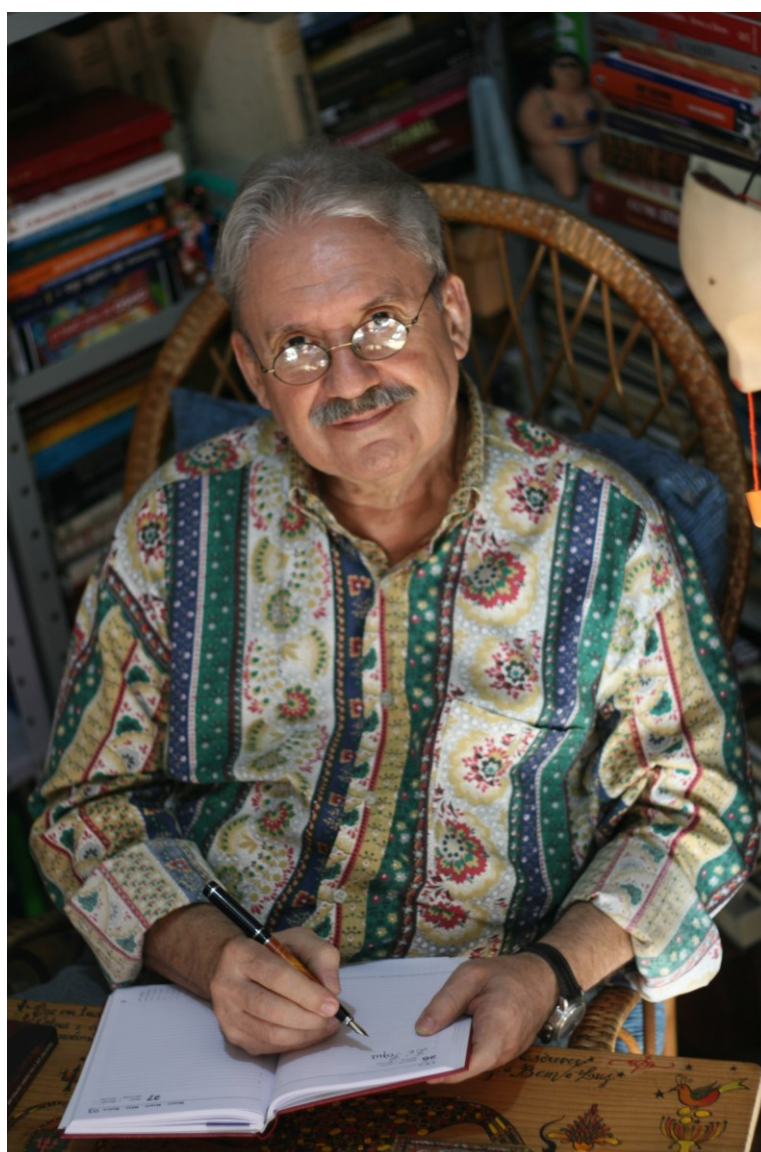


Figura 85 – Fernando Limoeiro. Belo Horizonte/MG, 2018

¹⁵⁵ A expressão já está presente em NICÁCIO (2003), referindo-se ao trabalho da Trupe à Torto e a Direto.

A referência ao caldo de cana tem o objetivo de sublinhar o caráter popular, daquilo que é “feito na hora”, dessa dramaturgia que busca responder às demandas urgentes dos movimentos sociais e do momento histórico. A prerrogativa é de um estudo do homem sobre o comportamento do próprio homem, como descrito no “teatro cotidiano”¹⁵⁶ de Bertolt Brecht, um examinar criterioso da condição humana em sociedade. Limoeiro afirma que “só deveria fazer teatro quem gosta de mergulhar na condição humana” (LIMOEIRO, 2016), acrescento que não apenas um mergulho crítico na condição humana, mas, nesse caso, com a prerrogativa da lírica e da poesia, um teatro cantado e contado com versos e melodias do povo brasileiro, ou ainda, como descrito por Dudu Nicácio em sua monografia:

O que se vê é a tensão entre o tratamento do dedo científico e a necessidade da técnica artística. Ou seja, o liame tênue de se fazer um teatro que se proponha mobilizador e provocador de reflexão, mas nunca um teatro desinteressado da acuidade estética (NICÁCIO, 2003 p.67).

A palavra e o texto teatral desse “teatro de inclusão social” não vêm apenas do autor, mas do trabalho conjunto das frentes do Programa *Polos*. O “o que” falar é dado pela articulação com as frentes de trabalho dos núcleos. É por isso que a Trupe se coloca como “a voz do *Polos*”. O Programa é segmentado em *Núcleos* que realizam a pesquisa-ação e ações de mobilização junto aos diversos segmentos da luta pelos Direitos Humanos¹⁵⁷. É através das reuniões, leituras dramáticas e pelas ações de pesquisa e mobilização de cada núcleo que se delimita o campo de atuação da *Trupe*, como descreve Limoeiro em seu manifesto:

¹⁵⁶ SOBRE O TEATRO COTIDIANO – “Vocês, artistas que fazem teatro / Em grandes casas, sob sóis artificiais/ Diante da multidão calada, procurem de vez em quando/ O teatro que é encenado na rua. Cotidiano, vário e anônimo, mas/ Tão vívido, terreno, nutrido da convivência/ Dos homens, o teatro que se passa na rua. Aqui a vizinha imita o proprietário, deixa claro/ Demonstrando sua verbosidade/ Como ele busca desviar a conversa/ Do cano d’água que arrebentou. À noite, nos parques/ Rapazes mostram às garotas risonhas/ Como elas resistem, e resistindo/ Mostram habilmente os seios. E aquele bêbado/ Mostra o pastor em sua prédica, remetendo/ Os despossuídos/ Aos ricos pastos do paraíso. Como é útil/ Esse teatro, como é sério e divertido/ E digno! Não como papagaios e macacos/ Imitam eles, apenas pela imitação em si, indiferentes/ Aos que imitam, apenas para mostrar/ Que sabem imitar bem; não, eles têm/ Objetivos à frente. Que vocês, grandes artistas/ Imitadores magistras, não fiquem nisso/ Abaixo deles. Não se distanciem/ Por mais que aperfeiçoem sua arte/ Daquele teatro cotidiano/ Cujo cenário é a rua. Vejam aquele homem na esquina! Ele mostra/ Como ocorreu o acidente. Neste momento/ Entrega ele o motorista ao julgamento da multidão. Como/ Ele estava ao volante, e agora/ Imita o atropelado, aparentemente/ Um homem velho. De ambos transmite/ Apenas o tanto para tornar o acidente inteligível, porém/ O bastante para que apareçam claramente. Mas ele/ Não mostra ambos como incapazes/ De evitar um acidente. O acidente/ Torna-se assim inteligível e também ininteligível, pois ambos/ Podiam fazer outros movimentos; agora ele mostra como/ Eles poderiam ter-se movimentado, para que o acidente/ Não acontecesse. Não há superstição Nessa testemunha, ele não vê/ Os mortais como vítimas dos astros, somente/ Dos próprios erros”. Bertolt Brecht – Poemas 1913-1956 (2001).

¹⁵⁷ No ano de 2015 os núcleos de atuação eram: Vila Acaba Mundo – Regularização Fundiária; Barragem Santa Lúcia – Questão Fundiária; Serra da Canastra – Questão fundiária; Conceição do Mato Dentro – Reparação de Danos Sócio – Ambientais causados pela Mineração; População de Rua.

Após reuniões e pesquisas com os núcleos atuantes, dou início à carpintaria dramática, trazendo a estrutura geral do texto e os personagens, esboçados de acordo com o número de atores e atrizes envolvidos no projeto. Durante as leituras dramáticas do texto e nos ensaios, o grupo colabora com novos dados, interferindo, experimentando e sugerindo novas cenas e diálogos, sem trair o núcleo central por mim proposto (LIMOEIRO, 2016).¹⁵⁸

Em seu processo de escrita, o dramaturgo trabalha com uma “estrutura geral” em forma de argumento dramático que já contém o germe do conflito a ser desencadeado em cena. É comum que esboce cenas inteiras ou mesmo toda peça a mão, antes de digitar o texto e iniciar o processo de reescrita. Além da caligrafia treinada, desenhos, esboços, partes suprimidas e adicionadas ficam a mostra no papel. É o gesto inicial do autor que se plasma imediatamente antes de ser transformado em puro signo e normatizado pela máquina. Essa estrutura que emerge dos manuscritos é então colocada em aberto para que possa ganhar corpo e vivência crítica. As ideias são postas à prova. A partir do roteiro inicial a pesquisa textual para a criação do novo espetáculo é pulverizada entre os vários integrantes da trupe e agentes do *Polos* que trazem todo tipo de contribuições e pontos de vista que coexistem e atritam nesse momento da criação. O material vai se desenhando gradualmente enquanto já se inicia o processo de criação das cenas que funciona a partir de marcas e entradas predefinidas, exaustivamente experimentadas na maior quantidade possível de configurações.

O teatro de Limoeiro possui pouco espaço para a improvisação em cena do texto e do gestual das personagens, que são cuidadosamente desenhados pelo diretor de acordo com o número de atores e atrizes envolvidos no projeto. O fato de o dramaturgo desenvolver uma relação de parceria continuada com o coletivo de atores, um “método construído pela vivência”, gera a segurança de escrever os papéis de acordo com a tipologia e aptidão de cada ator. É importante notar o caráter “em construção” desses textos, que estão sempre abertos a modificação, às vezes até mesmo nas coxias do espetáculo ou no transporte que leva os atores para os locais de apresentação. Os *insights* do autor e as impressões do público são sempre prontamente anotados e modificados “a quente”. Como diz o autor:

Quando achamos que está tudo pronto, durante a temporada de apresentações, o público é convidado a debater o tema encenado e sugerir problemas não detectados durante o processo de elaboração das cenas. Por conseguinte, as sugestões são

¹⁵⁸ Trecho de Manifesto ainda não publicado “A Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação” escrito por Fernando Limoeiro. (ANEXO I)

anotadas pelo elenco, acrescentadas ou suprimidas do texto, e reensaiadas (LIMOEIRO, 2016).¹⁵⁹

Esse tipo de prática, ao invés de prejudicar o ator, que já está com o texto todo decorado e pronto para reproduzi-lo em cena, fortalece o domínio do ator sobre o texto e sobre sua atuação – o ator tem de estar seguro das suas partituras físicas, vocais e musicais, pois está ciente de que haverá sempre modificações e adaptações a serem feitas. É uma forma de atestar e testar a responsabilidade do ator para com seu material expressivo e o seu compromisso com a escuta e transformação que acontece na peça e na sociedade. Nas palavras do autor a “apropriação do texto pelos atores aumenta a qualidade e a integração com a obra, resultando numa atuação fluida, divertida e verdadeira”¹⁶⁰. A *práxis* desenvolvida pelo dramaturgo de “transformar os conflitos reais em esquetes populares para palco e rua, evitando sempre cair no discurso didático frio”¹⁶¹ representa bem a realidade desses textos, resultando em uma dramaturgia “feita para os problemas mais prementes vividos pela comunidade”¹⁶².

A pesquisadora Luana Silva Lourenço em sua dissertação “As Grandes Lonas do Céu” de 2014 sobre o espetáculo homônimo da *Cia. Candongas* (Direção e dramaturgia: Fernando Limoeiro) analisa o potencial da arte de ser ao mesmo tempo lírica e política, ou ainda “poética e política”. Nesta dissertação, por outro lado, optamos por levantar questões no campo da interação intercultural, e do processo de criação do autor. Enquanto correntes de artistas e pensadores (formalistas, simbolistas, expressionistas abstratos) postulam que a arte não deve ser instrumento e nem se subordinar a nada – segundo esses, a arte deve ser “por ser”, sendo essa característica intrínseca ao objeto artístico, seja na *performance*, nas artes plásticas ou na forma que tomar. Outras correntes radicalmente opostas (realismo socialista, construtivismo, concretismo) acreditam na subordinação da arte e das formas de expressão às ideologias ou em favor de uma *práxis* revolucionária ou, por outro lado, estritamente baseada no interesse mercadológico. Parece-nos pertinente a existência de uma arte teatral ao mesmo tempo engajada e poética – assim como tantas outras manifestações não deixam de ser úteis quando poéticas, e vice-versa, cada qual em seu contexto, ou sequer apresentam qualquer relação com

¹⁵⁹ Trecho de Manifesto ainda não publicado “A Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação” escrito por Fernando Limoeiro. (ANEXO I)

¹⁶⁰ Trecho de Manifesto ainda não publicado “A Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação” escrito por Fernando Limoeiro. (ANEXO I)

¹⁶¹ Trecho de Manifesto ainda não publicado “A Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação” escrito por Fernando Limoeiro. (ANEXO I)

¹⁶² Trecho de Manifesto ainda não publicado “A Dramaturgia do Agora: à guisa de apresentação” escrito por Fernando Limoeiro. (ANEXO I)

essa dicotomia. Posicionamo-nos a favor de uma arte que pode ser sim utilitária e manter todo seu lirismo como questiona Lourenço (2014) e cremos que de uma maneira ou de outra, mais ou menos utilitária, ela sempre é depósito de conteúdo político e ideológico, sendo, portanto, impossível dissociar sua forma de seu conteúdo ou mensagem. Eu acredito que a arte, ainda que não sirva a “algo”, certamente serve a “alguém”, tem interesse e endereço de classe e é um fenômeno cultural, de cunho ideológico de grande relevância visto a necessidade de sua ferrenha repressão e desarticulação em regimes de exceção.

O escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto que engavetava um verso anos antes de revê-lo e retrabalha-lo, costumava dizer que “escrever é reescrever”. Tal afirmação é útil para pensar o processo de escrita da dramaturgia de Limoeiro. A demanda por agilidade na criação das montagens e a repetição de temas como violência contra a mulher, questão fundiária ou desigualdade social demonstram a eficiência do método da repetição. Repetindo e retrabalhando os temas, as estruturas e os versos, é possível verificar constantemente a eficiência deles com o público. Não é raro que um trecho ou cena de alguma peça sirva de mote para a criação de outra dramaturgia como foi o caso de *A Queixa* (2014). O epíteto “no namoro é um grito, no noivado é um tapa, no casamento é um tiro”, que encerrava o texto da peça *Ele é ruim, mas é bom* (1998) também da *TTD*¹⁶³, foi o ponto de partida para a criação da peça de mamulengos. No espetáculo *A Queixa* (2014), construído por demanda do COMSIV, órgão do Tribunal de Justiça de Minas Gerais responsável pelo enfrentamento à violência contra a mulher, os “conflitos reais” são transformados em um teatro cômico e popular através da linguagem do *mamulengo*. Logo no prólogo, a música de abertura, uma marchinha carnavalesca satírica:

Se casamento fosse bom
Ninguém iria separar
Não precisava documento
Nem carecia testemunhar

A composição original e irônica de Dudu Nicácio, que estreou sobre o olhar desaprovador do pároco local se ajustou posteriormente, na remontagem e o escárnio foi trocado pelo tom conciliador:

Todo amor é o mesmo amor
Quando a gente principia
Mas se houver um desencontro
Procure outra alegria

¹⁶³ Sigla de *Trupe a Torto e a Direito*

Rosinha terminou o namoro com *Zé Brasil*, mas este não aceita o fim e vai fazer de tudo para tê-la de volta: chantagem, ameaças, até o uso da violência. *Quitéria*, o *Diabo*, *Simão* e outros tipos característicos do *mamulengo* se envolvem na questão, ora incentivando, ora demovendo *Rosinha* de prestar uma queixa contra o criminoso numa Delegacia da Mulher. A encenação recorre ao humor para estabelecer uma relação “distanciada” (BRECHT, 2005) com o espectador. A utilização dos bonecos e de “formas animadas” (AMARAL, 1996) por si só já redimensiona as relações simbólicas de quem assiste à representação: aquilo que seria intolerável, se representado com atores de carne e osso, torna-se tolerável, e até mesmo hilário quando encenado no *mamulengo*.

Após ser assediada pelo Cabo 70, *Rosinha* se desespera, “Desisto dess’A *Queixa!*” (LIMOEIRO, 2016) e cai em prantos. *Quitéria* então convoca *Zé Mateus* “Zé Mateus, faça alguma coisa.” *Zé Mateus* pede um acompanhamento musical ao sanfoneiro que toca o tema “Delicadeza” de Chico Buarque, única citação musical feita sem adaptação na peça e então tenta consolar *Rosinha*: “Rosinha, me escute, não liga pro que esse bigode de arame disse não” (LIMOEIRO, 2014). A princípio parecia contraditório, inferir que nem todo homem seria violento, grosseiro e machista e que outros homens, nesse caso personificado pelo *Zé Mateus*, seriam delicados, românticos e cavalheirescos por contraponto, porém com o tempo e a recepção do público, notou-se que isso relaxava a plateia e melhorava a fruição das ideias apresentadas que se seguiam, evitando assim, a banalização do mau e do sofrimento da boneca em cena fazendo com que essa modificação do texto se mantivesse.



Figura 86 – Gabriel Couto no Espetáculo A Queixa. Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, 2016. Foto: Fabiano Mendonça.

O espetáculo de *mamulengos* também foi apresentado para professoras e alunos de creches e escolas de educação básica da zona rural de Conceição do Mato Dentro. As crianças, com idades que variavam entre três e onze anos não conseguiam se ligar ao sentido da trama, mas permaneciam encantados com a vida dos bonecos. O prólogo do espetáculo foi apresentado em sua versão mais curta. As figuras do Mateus, do Diabo e da Morte causavam uma onda irreprimível de espanto, e em alguns casos, de choro por causa de seus movimentos bruscos. Para evitar isso, optou-se por mudar a movimentação e o jogo das figuras que se tornaram, inclusive, menos grotescas e sexualizadas. Essa forma de adaptação tornou-se então uma nova forma de “brincar” com o espetáculo, que seria útil para apresentações com público infantil.

Surgiu a necessidade de criar um desfecho para peça, que fosse propositivo no combate à violência intrafamiliar. A realidade é a insuficiência de delegacias da mulher para atender a todos os crimes e a ineficácia das medidas protetivas, além das contradições mais gritantes como os atendimentos feitos por homens nos quais as mulheres são desencorajadas a denunciar, porém a postura adotada pelo autor e pela *Trupe* mesmo assim é pela denúncia e pelo enfrentamento. Nas palavras do autor, o teatro nesses moldes não deve apenas “mostrar apenas como a vida é, mas também como ela pode ser”. Surgiu então a ideia de criar dois finais, que logo foram acrescidos de um terceiro, e, por fim, sintetizados em dois finais subsequentes – o público tinha a oportunidade de conhecer os resultados das escolhas de *Rosinha*, no caso a denúncia e um futuro incerto, ou o silêncio, seguido de sua morte. O processo durou meses de trabalho de reescrita antes da versão acabada que ainda seria trabalhada nas improvisações. A quantidade de entradas e saídas de bonecos tornou-se difícil de administrar, foi quando se optou pelo uso de títulos para cada cena à maneira Brechtiana. A partir de então se tornou mais fácil mover as passagens ou entremeses¹⁶⁴, movendo-as e trocando de lugar facilmente, além de sanar a confusão a respeito de quais bonecos estavam ou não em cena em qual momento da peça.

¹⁶⁴ Passagens ou entremeses é como são chamadas as cenas e histórias curtas que compõem o mamulengo. “Entremes” tem relação com um tipo de dramaturgia que se apresentava em jantares, com pequenas cenas, entre os momentos da refeição.



Figura 87 – Fernando Limoeiro: assemblage. 2012.

3.1 O Mamulengo Mandacaru Sonhador

Habilidosos manipuladores que são, trataram logo de dar vida aos bonecos. Examinaram as articulações, roupas, textura da madeira, peso, tudo enfim. Durante horas desfrutaram e apreciaram o folguedo. Era realmente outro o universo daqueles fantoches. Como outra era a magia que lhes dava vida.
LIMOEIRO (1982)

Aportamos finalmente no *Mamulengo Mandacaru Sonhador - MMS* do professor Fernando Limoeiro criado a partir das experiências pregressas do diretor com grupos de mamulengo dentro e fora da tradição, em especial no período que exerceu a função de folgazão e contramestre no mamulengo de Mestre Solón. Abordaremos alguns dos elementos que constituem o Mamulengo Mandacaru Sonhador para levantar comparações entre suas figuras, formas e procedimentos e os de outros conjuntos artísticos análogos.

O *MMS* nasceu no interior da *Trupe a Torto e a Direito - TTD*, no ano de 2013 na cidade de Belo Horizonte, e é sediado no sexto andar da Faculdade de Direito da UFMG. O objetivo é trabalhar com a releitura teatral de elementos do brinquedo tradicional, dentro de uma dramaturgia que visa a mobilização social e o trabalho junto às comunidades e ao *Programa Polos*, influenciado pelo trabalho de artistas como Bertolt Brecht e Augusto Boal. A *TTD*, além ser um programa de extensão, possui também um viés de pesquisa e formação de seus estagiários, que se capacitam a exercer ações multiplicadoras em oficinas e exercícios cênicos desenvolvidos junto às comunidades atendidas pelos núcleos do projeto, como é o caso do *Grupo Morro Encena*, do Aglomerado Santa Lúcia, em sua peça *O Marido que comprou uma bunda a prestação* (2013, Direção e Dramaturgia: Fernando Limoeiro). O trabalho da *TTD* irradia ações na cidade de Belo Horizonte, fazendo derivar outras iniciativas semelhantes, capacitando atores e fomentando a criação de outros grupos de arte mobilização, como é o caso do Mobiliza SUS, do Grupo de Arte Mobilização da SLU e do Grupo de Arte e Mobilização dos Correios.

O boneco de mamulengo, neste estudo, é colocado entre os conceitos de *tradição* e *releitura cênica* ou, ainda, de *reinvenção*. É impossível de se recriar, em uma apresentação formatada para eventos culturais, a multiplicidade de fatores ambientais que estão presentes numa apresentação num sítio, fazenda ou zona rural, para seu público específico. São fenômenos completamente distintos, cada um com sua forma de valoração e suas próprias contradições inerentes. Sobre essa questão da releitura Limoeiro fala:

Aí era tudo bebendo na forma que o povo faz mamulengo mesmo. Mesmo que seja uma releitura. Tinha muito movimento que eu copiava. Marcações. E ao mesmo tempo também a gente tinha muito cuidado de ser didático, pois como o povo daqui não conhece mamulengo, o mamulengo ficou mais no Nordeste, a gente tinha a preocupação de dizer “isso é um folguedo brasileiro e é nordestino, mas é o Brasil e é assim que se faz boneco no Brasil. O boneco popular brasileiro é feito assim. Então, todos os espetáculos sempre tinham esse lado didático que a gente permanece (LIMOEIRO, 2016).

Sobre a questão da tradição e da reinvenção ele conta que “é claro que você pode reinventar, você inova para construir um espetáculo de mamulengo, mas de preferência não fuja dessas normas, invente dentro delas” (LIMOEIRO, 2016), ou seja, o professor conta sobre a releitura da cultura popular como uma re-existência, a cultura popular só existe se ela for perpetuada e re-existir. Logo não existe um preciosismo quanto a persistência ou não de alguns materiais técnicas ou elementos. Existe sim um índice crítico constantemente atualizado pelos participantes da brincadeira que deve ser sempre recriada. Limoeiro diz que o mamulengo da tradição tem que ser visto sempre em contexto. O autor acredita na releitura e na utilização didática da estética do mamulengo. Conta que teve acesso ao cânone da tradição, mas que, como o contexto é outro, ele acontece efetivamente nos sítios e na zona rural de Pernambuco. A contextualização induz a forma de apresentação do folguedo. No Sudeste ele prefere uma abordagem didática. Limoeiro evita ao máximo a sacralidade na concepção do seu mamulengo e se distancia de uma noção de pureza, pois sempre existe uma releitura, um retrabalho daquele que aprende como que faz. Em suas palavras:

Essa sacralidade eu nunca tive porque eu acho o seguinte. Aí é meu espírito que eu peguei, como um homem que bebeu na arte popular. A arte popular é iconoclasta, irreverente. Ela não tem esses cânones. Tanto é que você veja. O mamulengo para funcionar bem, ele funciona muito melhor na região do que fora dela. Porque os códigos de humor, as gags, tudo é muito ligado à comunidade, à região. Isso não deixa de ser engraçado porque as marcações, os movimentos dos bonecos, a poesia do movimento transcende as questões geográficas (LIMOEIRO, 2016).

Essa questão é central nesse trabalho, como a mudança de código se dá entre o público rural e o público urbano ou ainda nas viagens internacionais e intercâmbios com outras culturas. O mamulengo ainda assim consegue prender a atenção do público pelo dinamismo das passagens, pela beleza escultórica dos bonecos, pelo movimento e pela coreografia das figuras. Mesmo que a pessoa não se conecte com a história ou com os tipos e o humor das piadas, o tempo e a velocidade do jogo e a esperteza das personagens, prendem a atenção, mesmo de pessoas de outras culturas que não conseguem entender a língua falada ou os símbolos apresentados no mamulengo.

Um episódio memorável ocorreu no Sítio Histórico do Cavalão Marinho de Zé de Bibi, em Glória do Goitá/PE. Os moradores locais e especialmente os bêbados e as crianças, todos conversavam com os bonecos durante a apresentação, respondendo às provocações e impropérios das personagens, deixando os espectadores à vontade para interromper as cenas e a fala dos bonecos para falar sobre suas impressões, dizendo que gostaram de um personagem ou detestaram o outro. Sobre isso Limoeiro fala:

E uma das coisas que eu acho muito importante é a presença de espírito. Mesmo textos e histórias que eles fixaram, que eles aprenderam com outros mestres, mesmo passagens que já estão estruturadas dramaturgicamente eles misturam com o momento, porque para o mamulengo o público é total. O público intervém, não intervém aqui porque ele tem a prática de assistir calado à apresentação. Já o mamulengo no seu lugar natural, no seu habitat. Ele, nossa! O cara vai: “Ô, mete uma porrada nessa nega aí que ela tá muito chata!” o boneco “TAC!” é intervenção tempo todo. “Ô, esse coronel aí é muito safado!” o cara inventa, o cara intervém na obra. Quando vem para cá não. É mais passivo, nós assistimos e ficamos nos deliciando com os movimentos (LIMOEIRO, 2016).

Talvez a principal diferença, no caso do *MMS*, em relação aos espetáculos da tradição seria sua estrutura dramaturgica, que se inspira formalmente nas entremeses da tradição, para a criação de cenas e ultimamente enredos em espetáculos que duram de 40 a 80 minutos. Ainda sobre a questão da releitura Limoeiro diz:

O mamulengo que nós fazemos não é o mamulengo folclórico, é uma citação, é uma recriação. Nós somos trabalhadores da arte e agora, o bonito é saber que isso continua. Do Século XVI até hoje, tem manifestações no Rio de Janeiro, que a família real trouxe, informações europeias de bonecos, o *homem-titere*. (LIMOEIRO, 2016)

Limoeiro destaca a importância do “rigor” como principal fator da *releitura cênica*. O rigor é a ferramenta mais importante para medir o teor da apropriação para saber quais os limites do estilo e da forma devem ser mantidos para não traírem uma essencialidade da forma. Nesse sentido, o Mamulengo Mandacaru Sonhador e a Trupe a Torto e a Direito buscam qualificar seu trabalho com o contato direto com os mestres. Apenas no contato vivo, em tempo real com as associações dos mamulengueiros e com os mestres da tradição é possível estar a par da discussão ética sobre a reprodução dessa estética e dessa forma de se fazer, de se criar e de se brincar o Teatro de Bonecos

O que há de mais contrastante nesse *mamulengo* em relação a outros é a questão dos manipuladores. No teatro de *mamulengos* tradicional a manipulação é realizada por um mestre auxiliado por folgazões ou ainda um contramestre, enquanto no *MMS*, os bonecos são manipulados pelos atores estagiários da Trupe. Outra diferença importante de se notar é a

construção e acabamento da tenda ou “torda” que apresenta menos materiais bricolados em sua constituição e é ligeiramente maior, feita de uma estrutura metálica, chega a comportar de 4 a 10 atores se revezando na manipulação dos bonecos e na execução da trilha sonora ao vivo. O *MMS* pela sua profusão de figuras e personagens é propício para a didática da manipulação dos bonecos de luva, sendo que cada ator consegue exercitar o seu trabalho em mais de uma personagem. Os bonecos se multiplicam a cada oficina de construção e manipulação, dentro e fora do ambiente de trabalho da *Trupe* e se recriam nas mãos dos diferentes grupos, como reflexos das imagens do brinquedo popular, como é o caso do Grupo Murion em Araçuaí/MG, que, hoje, também possui seu *mamulengo*.



Figura 88 – Oficina de Mamulengos Criação e Montagem. Grupo Murion, 2010; Figura 89 – Oficina no FESTIVALE. 2004.

Monta-se a tenda e, depois de fixado o texto, começamos a brincar com as personagens, improvisando respostas, encurtando as falas e transformando-as em um jogo rápido de “bate pronto”, em busca de uma releitura mais regional dos diálogos. Essa é a melhor forma de acertar a combinação de *timing* cômico das piadas e o jogo específico do boneco: testando em cena, e de preferência com público. Os bonecos são improvisados de forma dialógica – há sempre alguém de fora da tenda conversando, ora com o ator, ora com o boneco. O olhar externo é de extrema importância. Algumas questões práticas são observadas: Se a voz e o movimento dos bonecos estão sincronizados; Se o timbre de voz utilizado pelo manipulador “cabe” ou “faz viver”; aquele boneco, caso contrário algo fica “estranho”, uma voz “descolada” e se os bonecos não estão afundado ou em algum momento balançando a tenda, pois o balançar da tenda remete a materialidade do brinquedo, distraindo a atenção da fantasia e do sonho.

Uma constante nas apresentações são os momentos de música e movimento, usados para recobrar a atenção e divertir a plateia, nos quais é possível observar, através das reações do

público, a universalidade desse tipo de linguagem – o público que não se envolve com a história narrada, por uma razão ou outra, acaba prestando atenção à dança dos bonecos. Diferentemente da tradição, que utiliza basicamente os ritmos do forró pé-de-serra: forró, baião, xaxado, xote, arrasta-pé – a *TTD* lança mão de uma miscelânea de ritmos e referências musicais para compor os baianos de cada personagem¹⁶⁵. Essa pluralidade de referências ajuda a manter a atenção do público pela constante oferta de novidades para os sentidos. Na cena de briga entre Simão e Zé Brasil em *A Queixa* (2014), o tema de Rocky o Lutador foi escolhido em detrimento de um baião acelerado típico, devido à sua fácil identificação pelo público da cidade – o recurso de *câmera lenta* e os comentários do boneco do Zé Brasil, que narra a própria surra que está levando, adicionam à comicidade da cena.



Figura 90 – Zé Mateus no espetáculo *A Queixa*, da TTD. Belo Horizonte/MG, 2016.

Na tradição do mamulengo o “Mateus” é a figura que contracena com os bonecos ao lado de fora da tenda. No *Mamulengo Mandacaru Sonhador*, o “Mateus” representa as funções tradicionais de sanfoneiro e “escada”, como acontece no *mamulengo* tradicional de Zé Lopes

¹⁶⁵ Desde o tango à música clássica, a ritmos regionais como o carimbó e o congado e, ainda, a ritmos contemporâneos como o *arrocha*, o *funk* carioca e o *drum 'n bass*, todo o universo sonoro dos atores-criadores é aproveitado e recriado em favor da dramaturgia da peça.

de Glória do Goitá/PE e no de Zé De Vina de Lagoa de Itaenga/PE, nos quais a personagem não usa maquiagem. Mas ao mesmo tempo faz também a função de palhaço, presente nos *brinquedos* mais atuais, como o do *mamulengueiro* Chico Simões, do *mamulengo Presepada* de Brasília/DF e o *mamulengueiro cheiroso*¹⁶⁶, do *mamulengo Cheiroso* de Aracaju/SE. No MMS o “Mateus” pinta a cara de branco, e apresenta números cômicos antes, durante e depois das passagens, além de, a cada apresentação, representar, junto de “Rosinha” sua contraparte feminina, um prólogo explicando as origens do *mamulengo*, a personagem intervém em diversos momentos da peça, tocando, dançando, interagindo com o público e os bonecos, declamando ou cantando um interlúdio musical.

“Zé Matheus” é o nome dessa personagem que interpretei durante quatro anos e que estreou junto com MMS no espetáculo *Tanta gente sem casa, tanta casa sem gente* (2013, Dramaturgia e Direção: Fernando Limoeiro): utiliza maquiagem farsesca em forma de máscara branca sobre o rosto, sobrancelhas estilizadas em forma de espinhos, representando uma personalidade forte e gênio explosivo. Construí sua corporeidade a partir dos movimentos da *capoeira*¹⁶⁷, dos animais e da energia e atitude física oriundas dos próprios bonecos. Além disso, seu nariz é pintado de vermelho, tendo sido concebido desde o princípio por Limoeiro como uma espécie de palhaço diferente do *clown* das escolas de circo e mais referente aos palhaços de circos do interior e feiras.

¹⁶⁶ Retirado de anotações do caderno de campo: *mamulengo Cheiroso* de Aracaju/SE, circulando pelo SESC, em apresentação na Praça Sete em Belo Horizonte. O palhaço Cheiroso, mestre do folguedo realiza um número introdutório, dançando forró com uma boneca em tamanho natural seguidas por duas passagens curtas aproximadamente 15 minutos. Chamou a atenção o fato de a maior parte do tempo das passagens ser ocupado por brincadeiras e provocações lançadas pelo bonecos aos transeuntes: o “careca”, o “gordinho”, o “Neymar”. O Mamulengo Cheiroso é nascido no contexto urbano de Aracaju e se alimenta do imaginário urbano, dos clichês midiáticos, do mundo das celebridades tendo em vista sempre o jogo com o entorno.

¹⁶⁷ Tanto no meu “Zé Mateus”, quanto no “Mateus da Lelé Bicuda” de Chico Simões, é possível perceber elementos da sintaxe de diversos *brinquedos* tanto em sua fala, quanto em sua movimentação. É interessante notar que os atores possuem formação profissional em atuação, e influência direta da antropologia teatral de Eugenio Barba. Chico Simões inclusive faz parte da ISTA de Eugenio Barba, onde desenvolve a pesquisa “A Arte Secreta do mamulengo”. O *mamulengo Presepada*, além de um número de ventriloquismo, comum a muitos mamulengos, tem em seu repertório espetáculos oriundos de pesquisas de campo e trocas com mestres de diversas tradições como o bumba-meu boi em *Bumba meu mamulengo* (2005) e o *cavalo marinho* em *A chegada do mamulengo no reino do Cavalo Marinho* (2016), sendo que nosso encontro em Glória do Goitá deu-se justamente em função do projeto de pesquisa e circulação desse segundo espetáculo.



Figura 91 – Encontro de Limoeiro com Mestre Saúba na oficina de seu filho, Bibiu. Carpina/PE, 2018

É importante falar como a minha experiência “botando” o Mateus no MMS se modificou a partir do contato com outros artistas de Pernambuco, em especial com Mestre Saúba¹⁶⁸, que me seria apresentado por Limoeiro em Belo Horizonte, em 2015, por ocasião da turnê do projeto SESI Bonecos. Esse projeto realiza turnês de circulação do trabalho de mestres do *mamulengo*, exposições e visitas guiadas de cunho pedagógico e venda de bonecos e palestras com os mestres por todo o Brasil. Nessa ocasião conversamos longamente, entre uma “talagada” e outra nos bares da Praça da Estação. A certa altura da noite, Limoeiro me apresentou a Saúba como o “Mateus” de seu *mamulengo*, disse que quis um Mateus “parrudo, por que estava cansado de miséria” e pediu a Saúba para me aconselhar sobre como *botar a figura*. Saúba se dispôs

¹⁶⁸ Nas palavras de Limoeiro: “A tenda tem mestre, contramestre e folgazão e fora os musgos e o Mateus. Quem é o Mateus? Geralmente até o próprio sanfoneiro que é o Mateus que vem de quê? Do bumba meu boi. Migra. Os folguedos populares, migram elementos de um para o outro. O que faz muito bem. Então o Mateus nosso é o Gabriel Coupe. Como eu sou nordestino eu quis um Mateus forte, parrudo, para poder “botar” o arquétipo do Mateus. Então, isso é a verdade e quem é Saúba? Eu contei a história, apresento para o Gabriel Coupe e o Miguel da Matta Machado, nós tomamos cachaça com Saúba e Saúba dá uma aula para o Gabriel sobre o que é um Mateus de mamulengo, em plena Praça da Estação está Saúba ensinando, passando dadivosamente como deve ser.” (LIMOEIRO, 2016)

prontamente a mostrar os princípios da atuação do Mateus no Bumba meu Boi, e no Maracatu e sua contraparte no *mamulengo*. Segundo Limoeiro e Saúba, *munganga* significa “fazer careta com o rosto, o corpo, a voz e a atitude”. A indicação de que o corpo e a voz fazem caretas é expandida para a “atitude” do brincante que está sempre a se queixar e corcovear, batendo os pés com força no chão, agindo como se carregasse um grande peso nas costas. A diferença estava na *munganga* acentuada no personagem do bumba meu boi e maracatu, acentuadamente na voz, um gemido e lamentação extenso e grotesco, assim como é possível verificar também no cavalo marinho, os gestos, caretas e falas são mais externos e engraçados, enquanto no *mamulengo* o Mateus além de sanfoneiro deve “fazer a escada” dos bonecos nas passagens, respondendo de “bate pronto” as glosas e atuando de forma mais contida e cotidiana. Tudo isso exemplificado com o corpo e a voz por mestre Saúba durante sua explicação numa verdadeira aula de *munganga*, o objetivo era deixar bem claro a estética dos folguedos, seus lugares de existências e de expressão distintos, e como o *brincante* pode e deve agir. A partir desse contato outros elementos foram agregados na interpretação como a “munganga”, o gestual, a voz, o corpo e as caretas corporais ensinadas por mestre Saúba e inspirados no “Mateus” e na “Catirina” do *bumba-meu-boi*, que teriam migrado para o *maracatu rural* e o *cavalo marinho*.

Na construção dos bonecos é possível ver uma grande diferença entre os artistas espalhados pelo território nacional. O MMS possui um acervo de mais de 60 bonecos misturando tipos da tradição e figuras urbanas, construídos ao longo de diversas montagens e oficinas. Apenas um número reduzido dos bonecos participa das apresentações. A principal técnica utilizada pelo MMS é a construção com isopor de alta densidade e material reciclado, carinhosamente apelidado de “mamulata”, pois as cabeças utilizam como base uma lata de comida de gato. Após a escultura do isopor, a cabeça recebe camada após camada de papel e cola que serão recobertas de massa epóxi, que então será lixada para receber a pintura e o acabamento. A cabeça e as mãos, partes principais do boneco de luva, são então colados com cola de contato ao timão, que é uma roupa simples do boneco, semelhante à uma camisola, comumente feita com chitão. As mãos dos bonecos do MMS são de couro ou madeira, utilizando processos de moldagem desenvolvidos por Limoeiro junto ao grupo *Giramundo* e os figurinos desenhados em sua maioria pelos alunos das oficinas e pela professora Tereza Bruzzi do Teatro Universitário da UFMG e seus estagiários Marcella Bezerra e Edsel Duarte. Podemos fazer aqui um paralelo com o trabalho do artista Raul Mamulengueiro, de Natal/RN, que possui um show de bonecos tradicional, mas cujos bonecos incorporam em seu acabamento materiais contemporâneos, como a resina, o acrílico e a fibra de vidro, dando às figuras um acabamento

polido e moderno. Assim como Limoeiro, o artista trabalha com figuras da tradição e figuras urbanas. A recriação e os incrementos tecnológicos na forma de adereços (óculos, brincos e correntes de plásticos e materiais sintéticos) e de materiais como fibra de vidro e látex na fabricação e acabamento dos bonecos, são colocados sempre em jogo nos brinquedos populares. Esses bonecos são extremamente detalhados, com brincos, óculos, anéis e todo tipo de acessório, o que os torna um pouco frágeis para lidar com a pancadaria e agitação característica das passagens, enquanto os bonecos da tradição possuem uma construção mais robusta, que evidencia a rudeza e simplicidade dos artesãos e trabalhadores da terra que os construíram – a cabeça do boneco “Benedito” construído por Mestre Solón assemelha-se a uma cabeça de martelo que rebate nas laterais e nos travessões da tenda causando efeito sonoro percussivo e cômico que agrada bastante a plateia.

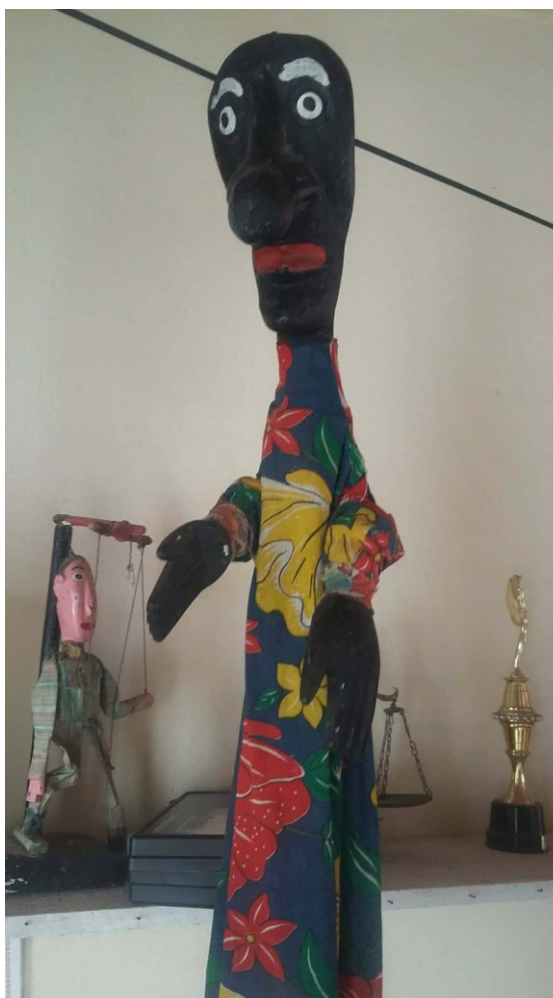


Figura 92 – Boneco “Benedito” Ateliê de Miro do Boneco. Carpina/PE. 2017.

Existem mamulengueiros por outro lado que em diversos momentos inovaram com materiais, utilizando o *metalon*, alumínio, fibra de carbono para criar tendas sanfonadas leves e fáceis de

armar. O revestimento das tendas, nesses trabalhos mais modernos incluem tecidos plotados, sintéticos, além de tendas completamente desmontáveis com mecanismos retráteis. Hoje em dia existem tecnologias de todos os tipos incorporadas ao espetáculo. E sobre isso o mestre Limoeiro fala que não existe um grande preciosismo contrário à incorporação da tecnologia ao brinquedo, e que o mamulengo é totalmente móvel e lúdico e livre para isso. Limoeiro gosta de citar exemplos de mestre Solón, quando esteve nos anos 80 na oficina de teatro de Pedro Paulo Cava, como que impressionado com a qualidade estética da tenda dos oficinairos, feita profissionalmente por costureiras, com projeto cenográfico feito pela produção local junto de um cenotécnico. Solón achou sua tenda muito humilde e foi até o Mercado Central e comprou uma árvore de natal e amarrou a árvore de natal no cenário do seu mamulengo, de forma completamente natural, teria olhado de fora e soltado uma interjeição de aprovação, a árvore de Natal no cenário do Sertão estava coerente e embelezava o todo, seguindo uma lógica própria daquele mamulengueiro, sem a mínima preocupação naturalista.

Para vocês terem ideia da ousadia que tem o artista popular, eu tive a honra de trabalhar com Solon que foi o primeiro mamulengueiro que assisti quando tinha nove anos. Solon veio a Belo Horizonte dar uma oficina por causa do Giramundo. Eu devo muito ao Giramundo, do meu aprendizado com os bonecos e Solon veio fazer o espetáculo na Oficina de Pedro Paulo Cava. Então o mestre chegou e foi ver a minha tenda. Quando ele viu a minha tenda de mamulengo, a tenda tinha cortina. O boneco abria a cortina, ia lá atrás e saía do cenário. Ele falou: “E eu vou apresentar o meu? O meu é uma coisa simplória” e não teve demora. Eu apresentei uma noite e a outra noite era a noite dele. Ele saiu numa loja baratinha de R\$1,99, era Natal, comprou umas árvores de natal com pisca-pisca, botou no fundo da cena e aí a cena acontecia no Sertão de Pernambuco, de Quixeramobim e nevava e piscava. E funcionava! Ficou lindo aquelas árvores de natal em pleno sertão piscando e caindo neve. Uma coisa maravilhosa.

Outra peça de mamulengo moderna e jocosa é “Roubaram a Periquita da Mãe do Benedito” (2015, Direção e Dramaturgia: Fernando Limoeiro) um espetáculo de mamulengos sem função de mobilização social. A personagem Benedito, está desconsolado, pois alguém roubou a passarinha de sua mãe. O duplo sentido e a safadeza já iniciam no título, pois é a pretexto de uma experiência na linguagem do mamulengo que o espetáculo foi criado. Todo baseado na música e em números picarescos, a “Periquita” e as personagens que aparecem durante os coros das músicas são todos bonecos comprados em loja de 1,99. A personagem da “Rã” também é um boneco industrializado, acoplado em varetas de madeira pintadas de preto, o choque é de extrema comicidade. Com o uso da técnica do manipulador é possível extrair efeitos cômicos e até mesmo de certas sutilezas, mesmo com a forma tosca e pouco articulada com que esses bonecos *ready-mades* ou industrializados se movem. O implemento tecnológico é facilmente agregado ao brinquedo sem nenhuma forma de purismo sobre isso Limoeiro fala também:

Isso eu acho muito bom no folguedo popular: não tem o purismo estético. Já nós, e eu digo isso pros meninos, quando fazemos um trabalho desses a gente tem de ter preocupação com a manipulação correta, equilibrada, detalhada. É outra coisa porque senão vira o pastiche. Nós não podemos SER mamulengueiros populares. Nós não somos isso. Nós somos alunos de teatro que estudam mamulengo e se baseiam no mamulengo popular para fazer mamulengo. Mas não podemos repetir aquilo porque senão vira o pastiche. É falso. Então nós temos muito cuidado: horas e horas de aprendizagem de manipulação. Horas e horas de construção de texto. Horas e horas. Só que nós tentamos obedecer aos cânones. Não trair a essência do folguedo. É isso que o nosso mamulengo: mandacaru sonhador faz. O tempo inteiro. Sempre descobrindo formas, mas sem perder essa mirada, esse foco na arte popular. (LIMOEIRO, 2016)

Limoeiro utiliza o conceito de *pastiche* que também é desenvolvido por autores como o norte americano Clement Greenberg, que fala sobre o *ready-made* seguindo a discussão de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte na modernidade. GREENBERG (1997) acredita que o *pastiche* se estabelece a partir dos anos 60 com a crise e esvaziamento do conceito de “gosto”, resultante da apropriação das formas e esvaziamento dos conteúdos no ato de reprodução em larga escala de produtos culturais para a comercialização. Essa ideia, quando plicada ao contexto das artes cênicas, faz com que seja um trabalho temerário o de aproximação com as formas de culturas exógenas a sua, e inclusive numa perspectiva intracultural como apontado por Bharucha. A linha de trabalho da *antropologia teatral*, desenvolvida por Eugenio Barba, chama de “erros fecundos” os resultados da onda de trabalhos baseados em apropriação cultural dos anos 1960 a 1980 e incentivados pela antropologia teatral. Esses atores e diretores dispendiam uma energia enorme para se aculturar e absorver valores estéticos e artísticos, notoriamente de teatros orientais como o *topeng* de Bali e o *kathakali* da Índia e ao final percebiam que, ao extraírem essas formas de arte de seu contexto, uma parte fundamental do valor e do sentido dessas expressões artísticas estava irremediavelmente perdido. Autores como BHARUCHA (2005) mostram que a maioria dessas tentativas de apropriação cultural apenas das formas, leva ao *pastiche* barato. O tempo de aprofundamento e introjeção dos conceitos e formas em novos ambientes empreendidos por esses artistas se mostra curto e os resultados, por mais bem-intencionados que sejam, rasos.

Outro exemplo, retirado do caderno de campo da minha viagem pelo interior de Pernambuco e da Paraíba, é de uma sambada de cavalo marinho realizada em Pedras de Fogo na zona canavieira da Paraíba. A iluminação era feita com lâmpadas penduradas de um poste a outro pelo alto da rua, como uma iluminação de quermesse, mas também com lasers e luzes coloridas e estroboscópicas de fabricação chinesa disparando ao mesmo tempo, durante toda a

apresentação do brinquedo. Isso de forma alguma atrapalhava os brincantes e nem as pessoas se incomodavam com a modernidade dos aparatos. Os trabalhadores do campo já têm acesso, assim como os trabalhadores da cidade, aos implementos tecnológicos e pode-se dizer que, de certa forma, já houve uma banalização desses aparelhos.

Façamos agora uma breve descrição das principais personagens. O negro “Benedito” nos *mamulengos* da tradição muitas vezes é debochado e indolente, desempregado ou cortador de cana, extremamente lúbrico e afeito à boemia. O Benedito da *Trupe a Torto e a Direito* possui uma cabeça grande e os olhos grandes e expressivos. Feito na técnica de “mamulata”, o acabamento e caracterização do boneco lhe conferem uma identidade urbana, sua fala, ainda embolada, é bastante compassada, favorecendo a dicção de textos mais longos, comuns na dramaturgia Limoeiriana. No *MMS* é a personagem principal, o herói picaresco das passagens que representa o trabalhador precarizado em sua resistência contra as opressões cotidianas, uma espécie de faz-tudo que dependendo do contexto pode ser tanto um operário da construção civil como um trabalhador do campo.

“Simão” é a contraparte do “Benedito”, que seria equivalente, ao Mateus e o Bastião do Cavalo Marinho, ou ao segundo criado, ou *zanni* na *Commedia Dell’arte* – sendo ambas figuras que representam os trabalhadores em oposição aos patrões, o primeiro geralmente mais ingênuo, anárquico e pulsional e o segundo mais malicioso e racional. No *mamulengo* de Waldeck de Garanhuns/SP o “Simão “é negro, e faz o papel do primeiro criado, no lugar do “Benedito”, enquanto no *MMS*, Simão é um galanteador, topetudo e canastrão, ao estilo da Jovem Guarda, com costeletas e vestimentas que são como uma caricatura do cantor estadunidense Elvis Presley. Fala de forma empolada, usando jargões radiofônicos, num inglês macarrônico, e tem o costume de inferiorizar as mulheres, tratando-as sempre no diminutivo como “animaizinhos”, “bebezinhos”. Um dos recursos que utiliza em sua fala é a terminação das últimas palavras de cada sentença com “-ra”. Ex: “gata” vira “gatera”, “casa”, vira “casera”, etc. A comicidade da palavra que é uma das principais características da estilística limoeiriana difere fundamentalmente da relação extremamente cinética da personagem da tradição que vem e vai pela força das toadas e loas, muitas vezes incompreensíveis. No *mamulengo* de Fernando Limoeiro a personagem declama, discursa, canta e se relaciona sempre com dicção impecável, pois a força da dramaticidade se encontra não apenas no movimento como também no texto e no drama exposto por ele.

Outra personagem importante é “Rosinha”. Nos grupos tradicionais da Zona da Mata, Rosinha é uma *boneca de vara*¹⁶⁹ que veste uma saia rodada e que nos momentos de dança gira, rodando a saia e exibindo suas roupas de baixo. Por ser representada quase sempre por homens, sua voz é afetada, e sua atitude demonstra a visão dos artistas sobre as representações de gênero. No MMS, as personagens femininas são representadas por mulheres, que inclusive têm voz ativa para modificar a dramaturgia e contrariar os estereótipos de gênero. É o par romântico da personagem “Benedito” ou de “Simão”, mas se evidencia na construção a diferença com essas. A “Rosinha” do *Mamulengo Mandacaru Sonhador* leva o seu nome as últimas consequências e possui o cabelo, adereços e vestimenta cor de rosa e o nariz pronunciado. Por estar presente na maioria das peças do MMS seu jogo foi sendo construído pela atriz e musicista Bárbara Flor, o que rendeu a personagem uma qualidade lírica em sua interpretação, preenchidas por melismas, agudos operísticos e solfejos e vocalizações estridentes. A continuidade do trabalho da atriz com esse boneco em específico torna a personagem apta a maiores improvisações junto ao público que se mantém cativo da dicção e movimentos da boneca.



Figura 93 - Policial. Boneco de vara de Mestre Miro dos Bonecos. Carpina/PE, 2017.

¹⁶⁹ É interessante notar nos mamulengos da tradição a semelhança da boneca da Rosinha com as bonecas infantis e sua desproporção em relação aos bonecos de luva o que não impede que ela se relacione com bonecos construídos em outras proporções ou sobre outros cânones escultóricos.

Outra figura digna de nota é o “Cabo 70”, cuja função central na brincadeira do *mamulengo* é representar a autoridade. Uma personagem que causa a união dos bonecos contra sua tirania, o que por fim leva à ridicularização das autoridades como um dos pontos altos da apresentação. Existem outros bonecos que representam as diversas patentes da autoridade policial sobre os mais variados nomes, o nome “Cabo 70” é especificamente derivado do trabalho de Limoeiro com Mestre Solon, mas ele também pode ser apresentado com diversos nomes de acordo com a região do país: Sodado, Capitão João Redondo, Polícia ou apenas Cabo. São bonecos que muitas vezes possuem também a construção diferenciada, sendo de técnica de vara ao invés luva e muitas vezes portando cassetetes, sabres e outras armas. É especialmente interessante notar como o boneco de vara, por ser pouco articulado, se anima com saltos e movimentos em bloco, apresentando uma manipulação mais inflexível e esquemática que sua contraparte de luva, porém extremamente precisa e expressiva, causando um efeito cômico instantâneo na plateia. Mesmo a personagem não possuindo muitas articulações, seus deslocamentos e a picardia das suas interações com o público e com as outras personagens tornam extremamente engraçada a sua participação nas passagens. O Cabo 70 do Mamulengo Mandacaru Sonhador é construído com materiais de reciclagem, o chamado “mamulata”, e utiliza a técnica de luva possuindo um cassetete agregado na mão direita que pode ser manipulado pelo ator. A personagem ganha contornos psicológicos mais complexos nesse caso, executando números de canto, de dança, articulando os textos de forma pausada e constante, mas a atitude tirânica e o estado de ânimo, muitas vezes exaltado e furioso, mantém-se nas duas personagens cujo principal mote é ameaçar tanto os bonecos quanto a plateia criando o efeito cômico. Seu bordão mais famoso é: “Bato primeiro, pergunto por derradeiro”! Seja no boneco da tradição, seja na sua recriação para fins de mobilização social, a figura autoritária e intransigente do Cabo é uma das que mais despertam o riso da plateia, seja pela sua atitude desafiadora, seja pelo ridículo que espelha a realidade.



Figura 94 – Fernando Limoeiro: s/t. Desenho, 2016.

Considerações finais

Agora que eu estou partindo, sinto-me como uma catedral gótica cujas raízes estão fincadas na terra, mas pelos vitrais passa a luz suprema de Deus!

Madre Gabrielle Andache

Alguns conceitos úteis para apresentar um balanço crítico deste trabalho são: releitura, resiliência, reminiscência e liminaridade. A releitura como a forma que os mamulengueiros urbanos retrabalham a dramaturgia e a forma do brinqueado a partir de seus próprios êxodos, experiências pessoais, contato com novas técnicas e materiais, poéticas, demandas comerciais, vendas de espetáculos para escolas e associações culturais. Resiliência na forma como algumas manifestações culturais são formas de resistência e permanência de corpos marginalizados e conceitos corporificados, conhecimento sedimentado de povos africanos e indígenas que interagiram desde o estabelecimento das primeiras capitâneas hereditárias e da colonização do Brasil. Resiliência. O mamulengo nesse caso é resistência cultural ao longo do tempo de negros e índios dentro da cultura oficial (tombado pelo IPHAN) e ao mesmo tempo totalmente à margem dessa. Reminiscências como vestígios dos teatros que aconteceram, lembrando sempre da efemeridade como característica predominante dessa arte. No teatro de Fernando Limoeiro, as vozes da ancestralidade e de sua trajetória, revelam traços, para o ouvinte atento, dos mais variados discursos teatrais, habitantes dos diferentes momentos históricos do Brasil. Liminalidade para falar sobre uma condição comum da *performance*: o limite entre o real e o ficcional, sagrado e profano, o risco muitas vezes físico do trabalho, a relação intrínseca entre a arte e a vida da pessoa posta em ação.

Um teatro de reminiscências, reencarnações, paráfrase e hibridação na escritura da cena e do texto – Fernando Limoeiro, o autor que estudamos, a todo o momento revisita suas referências e as remolda em novas formas, seja ao solfejar uma composição musical durante o processo de criação da encenação, seja nos jogos verbais entre as personagens. Essa marca que não se apaga apesar das transformações, aquilo que resiste apesar da mudança, gestos, traços de fala, de vocabulário, formulações, personagens, histórias que são recriadas, remontadas muitas vezes inconscientemente pelo próprio artista, padrões que só se mostram inteiros uma vez que todo o esquema está desenhado. As reminiscências na obra de Limoeiro são especialmente numerosas, por exemplo, nas recriações de músicas que ele escutou nos anos 80, ou nos musicais que ele

assistiu em São Paulo nos anos 70, nas quais, a partir de pequenas mudanças melódicas ou de tonalidade, ele recria a ambiência e a intencionalidade dessas músicas, reformulando toda a parte estética e de arranjo criando suas próprias composições. É interessante observar como o dramaturgo também se torna compositor de músicas a partir de suas reminiscências e das memórias afetivas e cinestésicas – por ter experienciado ele consegue diferenciar e recriar aquela música de outra forma, reelaborada, como se fosse de sua própria autoria. Releituras de *Hair*, de músicas da Blitz, versões de músicas de Mestre Capiba, Tom Zé, Jorge Ben. Um universo do primado da palavra totalmente permeado pela musicalidade, o ritmo e a melodia do baião, do frevo e dos ritmos brasileiros.

Ir a campo, ao encontro do outro. Reconhecer os ditos e não ditos, as diferentes perspectivas, lugares históricos e sociais nas relações. Ler o ideograma, reconhecer as formas da ideologia e da resistência. A ideia de interculturalismo aparenta, na superfície, ser uma ferramenta historicamente embasada, mas sob uma inspeção mais atenta percebemos, em maior ou menor quantidade, traços da ideia niveladora de que “somos todos iguais” ou ainda que “somos todos um”. As obras derivadas desse tipo de troca niveladora, apresentam um esvaziamento simbólico, já que seu objetivo é a reprodução de produtos culturais. O que se vê é um desfile de elementos da cultura de grupos marginalizados e/ou minoritários, apropriados de forma egoísta por grupos hegemônicos. Daí a necessidade de um inter ou multiculturalismo crítico ancorado nas questões históricas, nas visões locais, buscando trocas mais justas, cobrando dos grupos artísticos e da academia, uma forma especial de atenção a esses fluxos de apropriações e às assimetrias e contradições do processo, de um ponto de vista dialético.

Mais perguntas: quais são os limites da etnografia (whitenografia)? Ou ainda: quem pesquisa os pesquisadores? Na convivência com as comunidades e os artistas da Zona da Mata Norte de Pernambuco é possível notar que os agentes e brincantes relacionados às manifestações artísticas tradicionais são resistentes ao assédio sem freio de pesquisadores, vindos de diversas instituições de todo Brasil, assim como de vários lugares do mundo. Muitas desses mestres e brincantes estão cansados de responder questionários e questionando de fato, qual a pertinência daquilo. Ou ainda, como ultrapassar essa hierarquia entre o saber popular e o acadêmico para além das políticas públicas e editais?

As relações entre os bens culturais produzidos por extratos diversos da sociedade têm de ser mais bem analisadas sobre um espectro crítico e histórico, considerando a luta de classes em seu estágio atual. Nesse sentido, meu mergulho em direção às origens das práticas artísticas reconstruídas no trabalho da cena me levou a tomar dois passos de distância para cada passo avançando, ao perceber que não adianta lançar-se à aventura da crítica sem dispor de ferramentas e categorias que possam dar conta da tarefa maior: mudar o estado das coisas e em última instância, o mundo. Toda cautela é pouca nessa hora, para agir de forma consequência e responsável, ou como diz o ditado: “Terra alheia, pisa no chão devagar”.

O diretor polonês Jerzy Grotowski disse uma vez que a síntese do teatro é um homem que vê outro homem, um encontro. Limoeiro diria que é um “homem que se incendeia ao ver outro homem incendiado”.

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

ALCURE, Adriana Schneider. **A zona da mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese. UFRJ: Rio de Janeiro, 2007.

ALVES, Rubem. **O Amor que acende a lua**. São Paulo: Papyrus, 2011.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1987.

_____. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos**. 3. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

APOCALYPSE, Álvaro. **Dramaturgia para a Nova Forma da Marionete**. Belo Horizonte; Giramundo Teatro de Bonecos, s.d.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e o renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É realizações, 2012.

BELÉM, Elisa. Resenha crítica: **Theatre and the World –Performance and the Politics of Culture. Conceição/Conception** – Campinas, v. 4, n. 1, p. 75-83, jul. 2015.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” in: **A Ideia do Cinema** (José Lino Grünnewald, org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. Nova York: Routledge, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1966.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê Interpretativo Registro do Teatro de Bonecos Tradicional do Nordeste: mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo**. Brasília: Iphan, 2014.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Poemas: 1913-1956**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BROCHADO, Izabela C. **The mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of twentieth Century Brasil**. Tese. Trinity College: Dublin, 2005.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação** – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A crítica e a Crítica Genética: Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral**. 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/168182/Teatro_e_Recep%C3%A7%C3%A3o._A_Cr%C3%ADtica_e_a_Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica._Di%C3%A1logos_sobre_o_entendimento_do_espet%C3%A1culo_teatral> Acesso em: 01 ago. 2015

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

GARCIA, Leila Posenato. **Violência contra a mulher: feminicídios no Brasil**. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/130925_sum_estudo_feminicidio_lei_lagarcia.pdf> Acesso: 15 jul. 2015.

GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch”. In: FERREIRA, Glória (org.) **Clement Greenberg e o debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar / Funarte, 1997. P.27-45

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, abr. 1995. ISSN 1806-9592. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8860>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

HISSA, Cássio. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro, Editora MEC-SNT, 1975.

_____. **Iniciação à Arte Dramática**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1968.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478.

LIMOEIRO, Fernando [Fernando Antônio de Melo]. **Entrevista concedida a Gabriel Couto Pereira**. In: Dissertação (Mestrado em Artes) 2016 – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. **O QUE SERÁ QUE DEU NA FILHA DE RAINHA LUZIA.** In: Revista *MAMULENGO*. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. JULHO/1982.

_____. **Não precisa tremer (e outros esquetes).** Belo Horizonte: Polos de cidadania, 2012.

_____. *A Queixa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

LOURENÇO, Luana da Silva. **As Grandes Lonas do Céu:** estudo de caso sobre a ação política no teatro. Dissertação de Mestrado. UFU: Uberlândia, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do Tempo Espiral.** In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002. P. 69-91.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral.** São Paulo: Loyola, 1998.

_____. **História oral:** caminhos e perspectivas. In: MIRANDA, Danilo Santos de. Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MIRANDA, I. G.; MERLADET, F. A. D.; MARTINS, P. G.; BARBOSA, Maria; SANTOS, Rodrigo. **Trupe a Torto e à Direito: Teatro como linguagem política.** In: XI Congresso Iberoamericano de Extensión Universitária, 2011, Santa Fé. XI Congreso Iberoamericano de Extensión Universitaria: integración, extensión, docencia e investigación para la inclusión y cohesión social., 2011. Disponível em: <<http://www.unl.edu.ar/iberoextension/dvd/archivos/ponencias/mesa4/troupe-a-torto-e-a-direito-u.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

MESQUITA, Michele. **João, Manuel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural.** Revista Internacional de Folkcomunicação, n. 1, p. 79-97, 2003.

NICÁCIO, Antônio Eduardo Silva. **A Torto e a Direito: um ensaio para uma realidade**. Monografia. UFMG: Belo Horizonte, 2003.

_____. A torto e a Direito: uma experiência teatral emancipadora. In: PEREIRA, Flávio Henrique Unes; DIAS, Maria Tereza Fonseca (Org.). **Cidadania e inclusão social: estudos em homenagem à Professora Miracy Barbosa de Sousa Gustin**. Belo Horizonte: Fórum, 2008.

NOVARINA, Valère. **O teatro dos ouvidos**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio: 7 Letras, 2011.

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

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, no 3, 1989. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>>
Acesso em: 02/06/2017.

PIMENTEL, Altimar. **O Mundo Mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.

ROGRIGUES, Aurélio Costa. **Suspensórios: inscrições épicas em Palhaços, de Timochenko Wehbi**. Dissertação de Mestrado. PUC-SP: São Paulo, 2016.

SALLES, Cecília A. **Crítica genética: uma introdução**. São Paulo: Educ, p 106. 1992.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Educ, p 106. 1992.

SANTOS, Fernando Augusto. **mamulengo: Um Povo em Forma de Bonecos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: O PERCEVEJO, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003a.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STANISLAVSKY, Constantin. **Minha vida na arte**. (Trad. De Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1994.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica** In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social**. Recife: Associação Reviva, 2005.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005. 390 páginas.

ANEXO I - A Dramaturgia do Agora: *à guisa de apresentação*

Só deveria fazer teatro quem gosta de mergulhar na condição humana.

Por tradição do teatro popular, a dramaturgia da Trupe A Torto e a Direito é estruturada na palavra. Nos propomos a fazer um teatro de inclusão social. Desde os primórdios, há 20 anos atrás, que nosso processo de criação de texto foi formatado a partir das necessidades do discurso temático, proposto pelas frentes de atuação do Polos.

O processo que resulta no texto - que está sempre em construção - tem início pela demanda de um problema social detectado nas comunidades onde o Polos atua. Como dramaturgo, minha função primordial é transformar os conflitos reais em esquetes populares para palco e rua, evitando sempre cair no discurso didático frio. O método foi construído pela vivência. Após reuniões e pesquisas com os núcleos atuantes, dou início à carpintaria dramática, trazendo a estrutura geral do texto e os personagens, esboçados de acordo com o número de atores e atrizes envolvidos no projeto. Durante as leituras dramáticas do texto e nos ensaios, o grupo colabora com novos dados, interferindo, experimentando e sugerindo novas cenas e diálogos, sem trair o núcleo central por mim proposto. A apropriação do texto pelos atores aumenta a qualidade e a integração com a obra, resultando numa atuação orgânica, divertida e verdadeira.

Quando achamos que está tudo pronto, durante a temporada de apresentações, o público é convidado a debater o tema encenado e sugerir problemas não detectados durante o processo de elaboração das cenas. Por conseguinte, as sugestões são anotadas pelo elenco, acrescentadas ou suprimidas do texto, e reensaiadas. O resultado é uma dramaturgia feita para os problemas mais prementes vividos pela comunidade, visando atender e dar voz aos oprimidos com os quais trabalhamos. A isso chamamos Dramaturgia do Agora.

Prof. Fernando Antônio de Melo (Limoeiro)

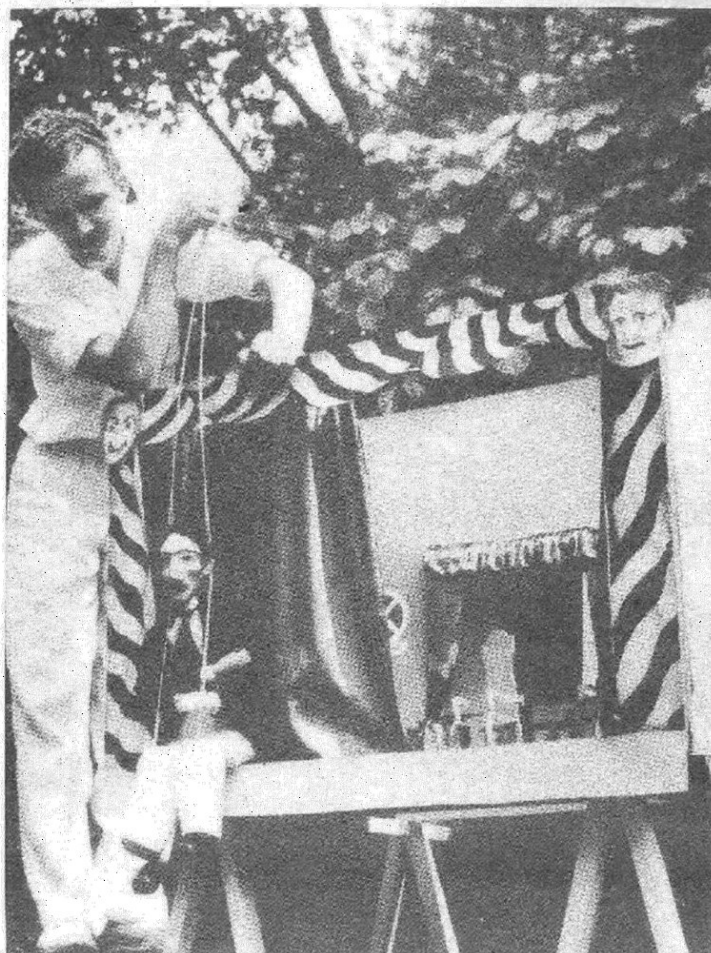
Diretor e Dramaturgo da Trupe A Torto e a Direito

ANEXO II – Revista MAMULENGO JULHO/1982 - O QUE SERÁ QUE DEU NA FILHA
DE RAINHA LUZIA

MAMULENGO

n.º 11

1982



MAMULENGO

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS

Julho/1982

patrocínio INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
SECRETARIA DA CULTURA
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são
de inteira responsabilidade dos autores.

MAMULENGO

Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos — ABTB

Presidente — Tácito Freire Borralho

Vice-Presidente — Eugenio dos Santos

Secretário — Néelson Santos Brito

Tesoureiro — Joel Tavares de Abreu

Editores — Maria Idalina Ismael, Humberto Braga e Eugenio dos Santos

Revisão: Sylvio Campanha

"Copy-desk": Gilberto do Valle

*CAPA: Aloísio Magalhães, em "Os Amores de Dom Perlimplim com
Belisa em seu Jardim", de Garcia Lorca.*

*— Teatro do Estudante de Pernambuco, cenários e bonecos
de Aloísio Magalhães, 1947.*

O QUE SERÁ QUE DEU NA FILHA DA RAINHA LUZIA?

Fernando Limoeiro

Para Saúba e Álvaro Apocalypse, dois Mestres bonequeiros

Por trás da cocheira da fazendinha de seu Tenório Virgulino, em Limoeiro, Pernambuco, jazia deitado em leito de musgo e urina, um velho e grosso tronco de mulungu. Coisa de dez anos dormia seu sono úmido. Madeira molinha e pura, própria para esculpir sonhos e cogumelos.

Na bodega da entrada da fazenda, Saúba o mamulengueiro, tomava uma lapada de cachaça meitando o copo.

— Veio brincar por essas bandas, Saúba?

A voz veio de cima do cavalo alazão de seu Tenório.

— Hoje não. Vim aqui só prá ter uma conversinha com o Senhor, a respeito de madeira prá mode eu fazê uma encomenda de boneco, lá prá faculdade de Minas Gerais.

— Quem diria, hem Saúba? Quem diria que esses teus bichos de pau tivessem tanto valor! Vamos fazer um negócio. Tu leva o tronco e me paga vindo vadiar com teu mamulengo no dia de São Tenório.

— Tá feito o trato, seu Tenório. Tô até com uma “passage” nova, chamada: “CUMERU O PASSO PRETO DA MÃE DO BENIDITO”.

— Oi, Lá: Cuidado prá num ter safadeza demais. Lá em casa só tem muié.

— Mas, mamulengo se for decente demais num presta, seu Tenório.

— Num tem nem uma passage com história de santo? Faz uma decente contando a vida de São Tenório.

Tem, sim senhor — Já tá pronta na cachola.

— E qual é o nome Saúba?

— “Cumeru o passo preto da mãe de São Tenório”.

— Gente de mamulengo num tem conserto. Respondeu, gargalhando seu Tenório, esporando o cavalo e chamando um dos mais novos Mestres-de-Mamulengo do nordeste, para ir apanhar o tronco.

— Saúba, foi mandado para trás da cocheira. Lá estava o tronco centenário cevado de urina, gordô e pachorrento como um coro-

nel nordestino. O calor estava rachando a cabeça, lascando os beiços da terra, empurrando os bichos prá sombra. Longe, na beirada do açude, uma acauã soltava seu canto, como querendo entreter a inclemência do sol. No agreste sertão, ao meio dia é uma espécie de réquiem-ensolarado; muita luz, muita tristeza e o silêncio cobrindo tudo com o lençol árido do mormaço. Quando Saúba foi se abaixando prá passar pela cerca de arame farpado atrás da cocheira tomou um susto e caiu sentado. Pelo que assistia, não sabia se fugia ou parado ficava cumprindo o risco de levar um tiro e perder o tronco, o que era pior. Ficou parado e virou o tronco também, igual na mudez, magro de polpa, mais prá graveto do que tronco. O susto secou!

Quando as úmidas meninas saíram, Saúba foi lá. Sentiu a generosidade do tronco e teve uma agradável profecia: O abençoado tronco, mulungu mágico, matéria vida de muito riso pelo sertão afora! Quantos Beneditos, quantos Tiridás, quantos Tenentes, quantos Mané Pacaru, quantos Padres, sacristãos, Janeiro-vai-Janeiro-vem, quantas Quitérias e Odetes! E sobre tudo, para honra e graça da safadeza, faria dois Simões, arautos da sabedoria ágil e da debochada sensualidade do povo nordestino, os mais safados e atrevidos dos bonecos do mundo! Pois bem, partiria o tronco no meio, com a metade faria uma nova “casa de farinha” e com a outra os caprichados bonecos, encomenda de um bonequeiro nordestino para presentear o acervo do Grupo Giramundo da Universidade Federal de Minas Gerais. Só não sabia o Mestre Saúba, que um estranho mistério se empossara no tronco. Mistério de dengos, mutações matutas, puberdades úmidas, segredos eróticos, voragens púbicas, efervecências casadouras, desejos morenos, flores de maracujá com sonhos de laranjeira das meninas de seu Tenório. Mal sabia o Mestre-Mamulengueiro, que aquele tronco continha o fogo da paixão brejeira regado pela morena inocência selvagem. Diante do tronco, as mãos do mamulengueiro pareciam enfeitiçadas! E aí, agilidade acasalou-se com a perfeição e perfeição com a cachaça. Cachaça saborosa tomada em talagadas com tira-gosto de caju e sal. Mestre Saúba, qual um Deus, em cuja obra dionisíaca levasse pitadas de bacante! E no princípio foi assim. . . um tronco disforme, jogado na treva e na urina. E vendo o Mestre-Mamulengueiro que o tronco matéria era sem forma e vazio, quis gerar forma, luz e movimento. E viu que os seres que iam ser esculpidos precisavam de um espaço e gerou a tenda ou

barraca e batizou-a com o nome "Barraca Universal Brincadeira Nordestina". E foram gastos duas tardes e manhãs em seu feitio. Depois de pronta a estrutura cobriu-a com árvores e flores de um fustão estampado. Foi a manhã e a tarde do terceiro dia. E fez um fundo com um sol e outro com a luz e as estrelas, que funcionava na base do candeeiro. E fez-se a luz, para que os bonecos nas trevas não habitassem. Foi a manhã e tarde do quarto dia. E criou uma cobra, uma onça e um touro e uma burrinha, todos com articulações de fio na boca. E criado foram os animais na manhã e na tarde do dia quinto. Ainda no quinto dia na hora suprema das trevas, Mestre Saúba, com meia garrafa de Pitú já sorvida, criou o Bute, o Ente, Belzebu, o Capeta, o Cão, e a Besta-Fera. Ou bem não tinha esculpido os chifres e o boneco deu um pulo de metro e meio! Só a muito custo conseguiu encontrar a cabeça endemoniada entre os cavacos de madeira. Por conta do quinto dia, ainda ficou feita uma alma e uma caveira. No sexto dia, vendo o Mestre-Mamulengueiro que, o que tinha criado era bom, principiou o dia de sol escandaloso, criando o rei da sua criação, Simão, também conhecido como professor Tiridá. E o fez sua imagem e semelhança: um mulato esperto, inteligente, engraçado, presepeiro e... safado! E com uma lasca do mesmo pedaço de Simão criou Quitéria, que por ser mulher deu mais trabalho de fazer. E nesse dia suas mãos sangraram, porque delas saíram, o negro Benedito, Cabo Setenta, o Tenente, o Padre, o Sacristão, o Topador, Janeiro-vai-Janeiro-vem, Mané Pacaru, Tá-prá-tú, Caroca, Topador, Causo-sério e o Capitão Manuel de Almeida. E finalmente exausto e pleno e feliz de sua obra, na noite do sétimo dia Mestre Saúba descansou, com cerveja gelada numa mesa do Bar do Ninho, na beira do mar de Olinda. Com os barulhos das ondas o sorriso-irmão de Naná, o Mestre questionava o destino de sua humanidade-mamulengueira. Em que mãos, em que conferência, em que sala, ficariam guardados seus séres mágicos?

Se pudesse, não venderia nunca um boneco seu. Mas, como mostrar e manter sua obra, se o primeiro ofício do mamulengueiro é a miséria? E neste caso, sua criação ia bater na mão, de quem como ele, cria e sofre de paixão-bonequeira. Ele já tinha escutado falá de um tal de Mestre Pocalipe, que fazia uns bonecos do tamanho de gente, e tão bonitos que qualquer "passage" ficaria linda na boca dos danados. Ouvira falar de uma Cobra Chamada Norato, que dava prá engolir mil cobrinhas das de mamulengo. A cobra de tão bonita, deu uma peça que chamou "Cobra Norato" e quem inventou a história da Peça, foi um tá de Raul Bopp. No enredo, a cobra era um índio enfeitado e apaixonado que queria casar com a filha da Rainha Luzia. E para chegar até ela, fez toda espécie de estrepoliá e muganga até que conseguiu. Disseram também que a pestinha era tão bonita, que a platéia suspirava

quando os ôio nela butavam. Se formosura tinha de cara e coipo, na voz então esbanjava. As lindas de seu Tenório, juntando as três, nem nos pés dela chegavam. — E olha que eu vi as três dum jeito, que só Deus sabe! Pediu mais uma cerveja a Naná, e antes de tomar o primeiro copo, deu-lhe uma crise de riso que quase se urinava todo.

— Já pensou, se o Simão safado do jeito que é, cismar de xumbregá com a filha da rainha Luzia?

E teve nesse momento uma visão mais engraçada ainda... Simão e a Filha da rainha sendo expulsos do teatro de bonecos porque cederam a tentação da cobra Norato e comeram da tapioca proibida. E imaginando isso dobrou-se de tanto rir. Todo mundo pensou que ele estava bêbado. E foi prá casa dormir rindo e tonto. No outro dia acordou-se cedo e começou a embalar os bonecos despreocupadamente. Primeiro desarmou e enrolou a tenda. E quando foi embalar os bonecos, ficou embasbacado com o que viu. Embasbacado é pouco para o tamanho do susto... os bonecos tudo sem calça e a Quitéria nuinha com Simão trepando nela! Nem a Morte escapou. O boi estava com o rabo encostado na parede e os chifres em posição de ataque. Saúba coçou a cabeça, tornou a coçar mais ainda, e resolveu embalar tudo depressa como se pudesse empacotar a surpresa do fantástico, com papel. — Que boneco da gota! Esse Simão tem parte com o cão. Bichim safado da mulestra! — Falou consigo lembrando-se das meninas sobre o tronco, duas urinando e uma se roçando. O tronco erotizado para sempre pelos mistérios fogosos das meninas de seu Tenório. Ah! Quando será o dia de São Tenório? Matará as meninas de tanto rir. Matará a fome da que estava se roçando. Sossegará a vara de seu desejo. Será Mestre também no corpo dela. — A safadeza também é uma ciência-Palavra de Saúba. Quinze dias depois, a encomenda chegou a escola de Belas-Artes. O mestre Álvaro Apocalypse fez questão de receber a encomenda. E no mesmo dia, junto com o grupo Giramundo, abriu os pacotes.

Habilidosos manipuladores que são, trataram logo de dar vida aos bonecos. Examinaram as articulações, roupas, textura da madeira, peso, tudo enfim. Durante horas desfrutaram e apreciaram o folgado. Era realmente outro o universo daqueles fantoches. Como outra era a magia que lhes dava vida.

Finalmente encontraram um espaço provisório para guardar os bonecos. Não perceberam, porém, que junto dali alguns bonecos do espetáculo "Cobra Norato" estavam, devido aos ensaios, fora da caixa. Entre eles... a filha da Rainha Luzia! Simão gargalhou na dimensão dos bonecos.