

## UM CARNAVAL NA BARRACA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO E OS PERSONAGENS DO TEATRO DE MAMULENGOS

### A CARNIVAL IN THE TENT: SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE MAMULENGOS THEATER'S FORMATION AND CHARACTERS

Lucas Antunes Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho investiga certos aspectos históricos e estruturais do Mamulengo, uma forma de teatro popular típica do nordeste brasileiro, especialmente no que diz respeito a seus personagens. Através da análise do protagonista do teatro, ou “Herói”, procura-se entender a articulação entre a representação desse personagem e o contexto sociocultural no qual o Mamulengo é produzido, adotando como base teórica as ideias de Bakhtin sobre a carnavalização. Além de Bakhtin (1999 e 1981), este trabalho também conta com a tese em antropologia de Adriana Schneider Alcure (2007), o estudo clássico de Hermilo Borba Filho, *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1987), e o livro de Alimar de Alencar Pimentel, *O mundo mágico de João Redondo* (1988).

**Palavras-chave:** Mamulengo; Personagens; Representação; Carnavalização.

**Abstract:** This paper investigates certain historical and structural aspects of Mamulengo, a form of popular theater typical of the Brazil’s northeast region, especially with regard to their characters. Through the analysis of the protagonist, or "Hero", this paper seeks to understand the link between the representation of that character and the socio-cultural context in which the Mamulengo is produced, adopting as theoretical basis Bakhtin's ideas about the carnivalization. In addition to Bakhtin (1999 and 1981), this paper also relies on the thesis in anthropology by Adriana Schneider Alcure (2007), the classic study by Hermilo Borba Filho, *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1987) and the book by Alimar de Alencar Pimentel, *O mundo mágico de João Redondo* (1988).

**Keywords:** *Mamulengo*; Characters; Representation; Carnivalization.

### 1. O Teatro de Mamulengos: História e Conceituação

Este trabalho procura investigar certos aspectos do teatro de mamulengos (em especial relacionados a seus personagens) procurando articulá-los com um determinado ponto de vista acerca da formação do brinquedo<sup>2</sup>. Assim, antes de tudo, consideramos de

---

1 Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: luscakanno@hotmail.com

2 O termo “brinquedo” é utilizado pelos participantes dos espetáculos populares para definir sua produção. Este termo remete tanto à acepção da sua produção como atividade lúdica, como a *jeu* (literalmente “jogo”), palavra medieval francesa para o ato de representar, equivalente a “auto” (VASSALO, 1993, p.77).

grande importância fazer algumas considerações sobre a origem do teatro de mamulengos, para em seguida tentar conceituá-lo, já que sem uma ideia clara das características deste fenômeno artístico será impossível fazer uma análise satisfatória de seus elementos próprios, caindo, fatalmente, num grave erro metodológico. Partiremos, embora de forma breve, das origens do teatro de bonecos, até chegarmos ao Mamulengo como o entendemos atualmente, através dos estudos que consideramos relevantes acerca do espetáculo.

Para Hermilo Borba Filho (1987), a palavra *marionnette* vem de *Marion*, diminutivo de *Marie*, uma figura de madeira ou de papelão que uma pessoa manipula por detrás de uma empanada. Em nosso vocabulário a palavra grafa-se marionete, e designa, segundo o *dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2001), “boneco (pessoa, animal ou objeto animizado) movido por meio de cordéis manipulados por pessoa oculta atrás de uma tela, em um palco em miniatura”. Do ponto de vista teatral, Borba Filho adota o conceito de marionete de Jacques Chesnais: “personagem de madeira, de pedra, de papelão ou de pano, animado, participando de uma ação dramática” (BORBA FILHO, 1987, p.09).

O teatro de bonecos existe nas mais diversas sociedades, adquirindo características próprias de cada povo no qual surgiu. O nome do teatro é geralmente homônimo ao do seu personagem principal. Sendo assim, na Turquia, recebeu o nome de Karagós; na Índia, Vidouchaka; no Ceilão, Raguin; na Pérsia, Pendj ou Ketchek Pehlivan; Punch na Inglaterra; Guignol na França; e Fantoccini na Itália, só para citar alguns. No Brasil, recebeu vários nomes, sendo o Mamulengo, de Pernambuco, o mais conhecido.

Borba Filho (1987) mostra que na Idade Média a igreja utilizou-se do teatro de marionetes para atrair a atenção dos fiéis e difundir o espírito religioso. Tais apresentações recebiam o nome de presépio e representavam o nascimento de Jesus Cristo, e foi provavelmente sob esta forma que chegou ao Brasil. Em Portugal, este tipo de representação surgiu em Lisboa, em 1391, no convento das freiras do Salvador, tendo sido erguido no centro do convento o estábulo de Belém com figuras e no século XVI o

tema foi dramatizado. Com o tempo, este tipo de representação deixou de mostrar somente o Nascimento, desenvolveu-se de modo a apresentar outros assuntos bíblicos, para, por fim, contaminado pelos assuntos do dia e desejoso de um público maior, tornar-se profano.

Pereira da Costa (apud BORBA FILHO, 1987) acredita que o presépio foi introduzido em Pernambuco provavelmente no século XVI, com representação no convento dos franciscanos em Olinda, pelo Frei Gaspar de Santo Agostinho. Assim como o presépio da Idade Média, também em Pernambuco ele se secularizou, e transformou-se em duas formas de representação: os pastoris, com atores, e os mamulengos, que mantinham os bonecos.

A origem da palavra mamulengo é controversa. A hipótese mais difundida é que ela seria uma corruptela da expressão “mão-molenga”, uma referência à movimentação das mãos do *mamulengueiro*, ou seja, o ator-manipulador dos bonecos, também conhecido por *mestre*. O mestre pode atuar sozinho, sendo o único manipulador dos bonecos no espetáculo, ou contar com o apoio de um ajudante, muitas vezes chamado de contra-mestre.

Hermilo Borba Filho cita a mais antiga referência para a palavra mamulengo, datada de 1889, que está em um verbete do *Dicionário de vocábulos brasileiros*, de Beaurepaire Rohan:

é uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam.[...](ROHAN apud BORBA FILHO, 1987, p. 68)

Câmara Cascudo coloca um verbete sobre o Mamulengo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, relacionando-o com os demais teatros de bonecos do mundo. Para ele “o mamulengo é verdadeiramente o *guignol*, o *pupazzi* italiano. As figurinhas são

animadas pela mão de encenador, fazendo o dedo indicador movimentar a cabeça, o médio e o polegar os braços” (CASCUDO, 1962, p. 451).

Para a antropóloga Adriana Schneider Alcure,

Podemos definir em linhas gerais o mamulengo como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. O mamulengo é um teatro do riso que comporta um corpo bem definido de personagens que encenam *passagens*, isto é, enredos curtos que servem de guia para o mestre improvisar, através da combinação de recursos diversos, tais como: as *loas* ou *glosas de aguardente*, como também são chamadas, que são ditas pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações; a música, fundamental na representação, sendo executada ao vivo por um conjunto de tocadores escolhidos pelo mestre; e a presença do *Mateus*, que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público. Uma marca do mamulengo é a interação com o público, que reconhece seus elementos, dialogando com propostas familiares de encenação. (ALCURE, 2007, p. 19-20)

A ideia do que é o Mamulengo pelos próprios mamulengueiros também é interessante na tentativa de conceituar o espetáculo. Para Valdeck de Garanhuns, mamulengueiro e pesquisador

Mamulengo é uma forma de arte popular da cultura nordestina. É um teatro de bonecos, conduzido com as mãos na linha dos fantoches, mas com uma estrutura própria, da qual faz parte: histórias, lendas, linguagem própria, personagens fixos, pancadarias, picardia, música, dança etc... (GARANHUNS, 2008, p. 1)

Para o mamulengueiro, algumas características ainda são importantes para conceituar o Mamulengo: é uma das poucas formas de teatro popular que consegue sobreviver no Brasil, e é capaz de divertir e educar todos os tipos de pessoas, independentemente da cor, do sexo ou da classe social.

Adriana Schineider Alcure nota que em alguns contextos o Mamulengo é considerado como uma manifestação da cultura popular, enquanto que em outros é visto como de natureza teatral. Para tomarmos uma posição sobre qual destes aspectos trataremos o Mamulengo é preciso primeiro refletir acerca do que entendemos como cultura popular e teatro.

Com relação à cultura popular, é sabido que este conceito está longe de ser bem definido pelas ciências humanas, como ressalta Antonio Augusto Arantes (1981). Para este trabalho, tomaremos o conceito de cultura popular de Ayala e Ayala, considerando-a uma “produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica” (AYALA & AYALA, 1995, p. 51). A cultura popular é, assim, aquela produzida pelo povo e para o povo, que por sua vez é composto pelos grupos marginalizados de uma sociedade capitalista e dividida em classes. Vale ressaltar que a ideia da cultura popular como aquela produzida no meio das classes subalternas geralmente está relacionada com a visão dicotômica de cultura popular x cultura erudita. Contudo, é preciso lembrar que tal dicotomia é bastante discutível. Como assinala Teixeira Coelho, é possível entender a cultura popular como

um conjunto heterogêneo de práticas que se dão no interior de um sistema cultural maior e que se revelam, como expressão dos dominados, sob diferentes formas evidenciadoras dos processos pelos quais a cultura dominante é vivida, interiorizada, reproduzida e eventualmente transformada ou simplesmente negada. Nesta concepção, a cultura popular não se apresenta como uma cultura à parte da cultura erudita ou dominante mas como um modo no interior de outro, com o qual dialoga (ou não) em diferentes comprimentos de onda. (COELHO, 1997, p.119)

O Mamulengo poderia então ser caracterizado como uma manifestação da cultura popular por ser tipicamente produzido e recebido pelas camadas subalternas da sociedade. No entanto, é preciso salientar que somente essa condição talvez não seja o suficiente para classificá-lo como uma forma de cultura popular, pois ele também pode

ser produzido e recebido por outras classes sociais, como no caso do Mamulengo de mestres como Valdeck de Garanhuns, que constantemente se apresenta em sedes do SESC de São Paulo, para um público muitas vezes formado por espectadores das classes média e alta da capital paulista. Em casos como este, o que revela o caráter popular do teatro é o próprio código por ele utilizado, que se serve de temas, cenas, personagens e linguagem tipicamente populares. Ayala e Ayala lembram que as práticas culturais

vinculam-se a determinados ‘padrões cognitivos, estéticos e éticos’, para lembrar Eunice Durhan. Elas veiculam valores, padrões de comportamento, pontos de vista sobre as relações sociais, que são comuns a seus produtores e a seu público. Além disso, são elaboradas de acordo com normas e valores estéticos específicos, partilhados pelo conjunto formado por produtores e público (AYALA & AYALA, 1995, p. 65)

Podemos então falar de uma tradição da cultura popular que não possui a acepção de recusa à mudança como pensam muitos folcloristas, mas sim de uma tradição com um significado igual ao utilizado quando nos referimos à cultura erudita, ou seja, a relação entre uma obra artística com outras, anteriores ou contemporâneas, do mesmo campo artístico ou de outros. “Afirmar que uma obra se insere em certa tradição significa estabelecer sua ligação com determinadas propostas, com um conjunto de elementos ou características que é específico, que se diferencia de outros” (AYALA & AYALA, 1995, p. 66). Assim, não é somente o contexto de sua produção que determina o caráter popular de uma manifestação artística, mas também os elementos utilizados nesta manifestação, que se ligam a uma tradição da arte popular.

Para chegarmos a um conceito de teatro, vamos nos fundar nas ideias de Sábato Magaldi. Segundo o estudioso, o teatro se caracteriza pela presença do ator, ou seja, é “uma forma de arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator” (MAGALDI, 1998, p. 7). O simples ato de ler um texto dramático não caracteriza o fenômeno do teatro, mas antes é preciso que o texto seja apresentado ao público por

intermédio de um intérprete; assim, ao fenômeno teatral, é indispensável que o público veja algo.

Além do ator, outros dois elementos são indispensáveis ao fenômeno teatral: o texto e o público. É necessário que o ator interprete um texto para um público para que o teatro possa ter existência concreta, mesmo que o texto seja criado na hora, como no caso da *commedia dell'arte* ou do próprio Mamulengo. Sem um texto, ao ator caberia unicamente fazer mímica. Magaldi salienta que ao amante do teatro, a leitura do texto é imprescindível, pois as representações cobrem apenas uma parte da dramaturgia (postura que pode ser discutida, já que existem diversas manifestações teatrais que, por serem feitas de improviso, não possuem texto escrito, sendo, portanto, impossível de lê-los em algum outro momento que não seja a sua própria representação). Por fim, “conceber um quadro abstrato em que o ator represente para a sala vazia, realizando-se no prazer solitário, talvez seja a maior contrafação da ideia de teatro” (MAGALDI, 1998, p. 9).

Considerando o fenômeno teatral como sendo caracterizado pela presença desses três elementos (o ator, o texto e o público), podemos conceituar o Mamulengo com tal, já que ele possui atores (o mestre e o contra-mestre dentro da barraca, e o Mateus do lado de fora), um texto (embora seja feito de improviso) e um público, que, no caso do mamulengo, acaba muitas vezes funcionando estruturalmente também como ator, já que essa forma de teatro permite (e muitas vezes até pede) a participação da plateia no espetáculo.

Consideraremos aqui, portanto, o Mamulengo como sendo tanto uma manifestação da cultura popular como do teatro. De fato, vimos nas conceituações acima, que a maioria dos estudiosos concorda que o Mamulengo seja uma forma de teatro popular. Assim, podemos admitir que o Mamulengo é uma forma de teatro popular anti-ilusionista, pois, assim como o teatro medieval, ignora a quarta parede do teatro aristotélico, ao admitir uma interação entre os bonecos e a plateia, tendo, como mediador, no caso específico do Mamulengo, a figura do Mateus. Para Valdeck de Garanhuns, “no caso do Mamulengo, o público se constitui um elemento vivo, ativo e participante

durante toda brincadeira” (GARANHUNS, 2008, p. 1). Tal característica, aliás, não é exclusiva do Mamulengo, mas das manifestações dramáticas populares nordestinas de maneira geral, como aponta Lígia Vassalo (1993, p. 76-80), a exemplo do bumba-meu-boi, do fandango, e dos autos pastoris.

O Mamulengo possui pontos de contato com a *commedia dell'arte*, como o roteiro improvisado e os personagens fixos. Esses personagens, segundo Adriana Scheneider Alcure, se organizam em uma tipologia, que por sua vez garantiria ao Mamulengo sua singularidade dentro do universo do teatro de bonecos em geral, e asseguraria sua continuidade “através da complexa teia de atores em relação com estes elementos e sua forma de transmissão” (ALCURE, 2007, p. 235). A personagem-tipo sintetiza papéis sociais, valores, profissões, o meio sócio-cultural e seria uma constante em formas teatrais populares em todo o mundo. Além disso, o fato do Mamulengo ser um teatro do riso representa mais uma razão para a existência de personagens-tipo, já que

as personagens cômicas constituem tipos, pois tudo que se assemelha a seus traços já possui algum aspecto cômico, embora surgido, muitas vezes, do trágico da vida humana que retém sempre ‘um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível. (...) A comédia cria tipos que se dirigem ao real, ao geral e ao universal, deixando de lado o indivíduo, ou seja, aspectos individuais. (SILVA apud ALCURE, 2007, p. 236)

Assim, as personagens do Mamulengo representam categorias sociais do contexto no qual o teatro é produzido, ou melhor, *tradicionalmente* produzido, já que existem apresentações de Mamulengo em quase todo o Brasil. E esse contexto é o do interior de Pernambuco, em especial o da Zona da Mata.

O espetáculo do Mamulengo é estruturalmente composto por *passagens*, pequenas cenas que muitas vezes servem de pretexto para a apresentação dos personagens do brinqueado. Essas passagens podem ser entremeadas de música e dança, e são muitas vezes totalmente independentes entre si, sem possuir nenhuma sequência lógica de uma para a outra. Isso se deve ao caráter de improvisação do Mamulengo, que permite ao



mestre modificar o enredo do espetáculo como bem entender, muitas vezes mais preocupado com a diversão do público do que com a lógica da história que está encenando. Assim, se a plateia pede que um determinado personagem apareça na brincadeira, o mestre pode muito bem encerrar a passagem que está encenando para começar outra com o personagem pedido pelo público, sem se preocupar com qualquer ligação de verossimilhança entre as passagens.

As passagens do Mamulengo podem ser as seguintes, de acordo com Valdeck de Garanhuns (2008):

- **Passagens-pretexo:** Nas quais um personagem é apresentado por meio de sua fala, cumprimentando o público, cantando, dançando, etc., indo embora logo em seguida; sua aparição independe de qualquer explicação ou lógica;
- **Passagens-narrativas:** Realizadas através de versos nos moldes dos poetas repentistas; um ou dois personagens narram fatos, acontecimentos ou histórias imaginadas;
- **Passagens de briga:** Nas quais, como diz o nome, dois ou mais personagens entram em confronto; são geralmente arbitrarias e se valem do humor, do ridículo e do caricatural nas representações;
- **Passagens de dança:** Funcionam como ligações entre outras passagens do espetáculo; nelas geralmente aparecem os bonecos tocadores e dançarinos;
- **Passagens-de-peças ou Tramas:** São comédias, dramas, farsas, autos religiosos, sátiras sociais etc., que, seguindo a estrutura formal do espetáculo de teatro, podem ser consideradas como pequenas peças.

Valdeck de Garanhuns ainda ressalta que

atualmente, vários mestres, dos poucos que ainda existem, adaptaram seus brinquedos à velocidade da comunicação moderna, brincando histórias completas que duram cerca de uma hora, uma hora e meia, mais ou menos, dependendo do lugar e da plateia para a qual estejam se apresentando. (GARANHUNS, 2008, p. 1)

O espetáculo é realizado dentro de uma espécie de barraca que pode ser chamada de *tolda*, *empanada* ou *tenda*. Geralmente é feita de madeira e revestida de pano feito de tecidos populares. É possível, também, encontrar mamulengueiros brincando apenas com uma corda e um pano pendurado.

Tomaremos neste trabalho, portanto, de maneira geral, o Mamulengo como uma forma de teatro popular de bonecos nordestino, cujas características principais são os personagens fixos, o texto improvisado (embora possa ter um roteiro fixo), a música ao vivo, a participação ativa da plateia como elemento do espetáculo, geralmente mediada pela figura do Mateus, e o humor.

## **2. O Teatro de Mamulengos e a carnavalização**

Procuraremos entender alguns aspectos do Mamulengo, em especial essa tipologia dos personagens mencionada acima, à luz da teoria de Bakhtin (1981 e 1999) sobre o processo de carnavalização. Consideramos essa categoria teórica significativa por acreditarmos que ela será útil para explicar certas características do Mamulengo enquanto teatro do riso, e pela sua correspondência com a cultura medieval a qual o brinquedo deve suas origens.

Ao analisar o processo que denominou de carnavalização, Bakhtin enumera algumas de suas características mais importantes: a revogação das leis e das barreiras hierárquicas, a inversão de valores que gera a excentricidade, a extensão da intimidade, o primado do riso libertador, a profanação. Bakhtin mostra que na Idade Média era possível a paródia sacra, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso. Dessa maneira, o Mamulengo nasce quando deixa de ser um teatro de marionetes religioso e se torna profano, como já foi explicado anteriormente.

Estudando a cultura medieval, Bakhtin aborda a dicotomia entre a cultura oficial ou de elite *versus* a cultura popular, situando a primeira como aquela pertencente à Igreja e ao Estado, estando, portanto, ligada a um mundo estático e impessoal no qual são celebradas as verdades eternas, as definições imutáveis e definitivas. O cotidiano é

marcado pelo aspecto sério, e o riso é condenado. Dentro e fora das solenidades, cada ator social exerce uma função de acordo com a sua posição na escala social, ressaltando a imobilidade do Estado feudal. Já a cultura popular contrasta com os primados da cultura oficial, tendo como características principais a mobilidade e o riso. Nela as hierarquias da vida ordinária são desfeitas e na praça pública os atores e espectadores são misturados e confundidos. Entretanto, sua expressão está limitada a momentos específicos que ocorrem ao longo do ano, chamados genericamente de festas de carnaval. Essas festas, que se opõem à rigidez da sociedade feudal, se caracterizam por criar uma fuga do cotidiano através de uma suspensão da temporalidade habitual, permitindo uma inversão da vida diária dominada pela formalização.

A tradição da cultura popular, ainda segundo Bakhtin, reduplica o lado sério da vida através do riso. E ela tem como principais palcos de ação a praça pública e as ruas contíguas, com todos os jargões, blasfêmias e grosserias da linguagem familiar. Nesses palcos de ação se manifestam o grosseiro e o obsceno, ou o baixo corporal e material, sinônimos de vida e fertilidade, em contraposição à ascese da cultura oficial. Para Lígia Vassalo, lendo a obra de Bakhtin,

Aquelas características da cultura popular transbordam de ‘belo’ corpo, se extravasam por todos os orifícios e protuberâncias por onde ele se comunica com o exterior. Por isso todas as deformações e deformidades são adequadas, bem como todos os produtos materiais ejetados ou ingeridos pela comida, bebida, digestão, vida sexual, etc. (VASSALO, 1993, p. 50).

Assim, a cultura popular inverte o “lado sério” da vida através do riso carnavalizado e do realismo grotesco<sup>3</sup>. Esse caráter da cultura popular será refletido na caracterização dos personagens do Mamulengo, como se verá mais tarde.

---

<sup>3</sup> É importante chamar a atenção para o fato de que, embora Bakhtin trabalhe com a visão dicotômica de cultura popular x cultura erudita, a sua própria teoria da carnavalização já assinala a interação entre essas duas dimensões culturais, uma vez que a cultura popular também ressignifica, sob o prisma do riso, os elementos da cultura erudita. Dessa forma, a cultura popular estaria, como mencionamos ao citar Coelho (1997), no interior de uma dimensão cultural mais ampla, e não apenas em oposição à cultura erudita.

Com a ocupação do Brasil, Portugal traz para a nova terra o sistema sócio-político adotado à época dos descobrimentos e seus padrões culturais. Por certas circunstâncias especiais, como o isolamento da região, alguns desses padrões culturais portugueses vão se manter na sociedade nordestina, em especial a sertaneja. A cultura popular nordestina vai incorporar alguns desses padrões, que trazem ainda traços medievais, e, por consequência, da cultura popular medieval portuguesa.

Um dos traços dessa cultura popular medieval que ficou marcado na cultura popular nordestina se refere aos tipos de personagens próprios daquela cultura, como o *trickster*. Esse personagem está ligado ao carnaval e à paródia, sendo um ser de caráter escatológico que atua na contramão. O *trickster* é um personagem mágico, violador de tabus e transgressor das leis e costumes. Ele é “o espertalhão imbatível das histórias populares e o anti-herói por excelência, fato que o vincula também à carnavalização e à paródia” (VASSALO, 1993, p. 53). Alguns dos personagens do Mamulengo indicam resíduos desse personagem em seu comportamento.

Como já foi dito anteriormente, o Mamulengo aparentemente nasce dos presépios encenados pelos padres na Idade Média, que com o passar do tempo foi se secularizando até se tornar o teatro popular de bonecos por nós conhecido. Podemos considerar, então, que o Mamulengo nasce através de um *processo de carnavalização* dos presépios medievais. Assim, a seriedade sacra da encenação bíblica dá lugar à irreverência do teatro popular, e, ao invés de encenar temas bíblicos, ligados à cultura oficial medieval – e, portanto, considerados temas eternos –, o Mamulengo passa a falar sobre a realidade cotidiana e ordinária do povo, vista de maneira prosaica e cômica.

Bakhtin mostra como a cultura popular duplica o lado sério da vida através do riso, e é justamente isso que o Mamulengo vai fazer. Em suas passagens são encenadas cenas cotidianas da realidade sociocultural do povo que consome o teatro de bonecos, porém vistas pelo prisma do riso. Dessa forma, certas figuras sociais importantes e/ou representativas nesta realidade são retratadas de maneira cômica, porque duplicada através da paródia. Assim, é possível ver no Mamulengo o padre dançando e cantando,

agindo de maneira lasciva ou corrupta, o poderoso coronel apanhando do seu empregado, ou o soldado de polícia que se comporta de maneira valente, mas que na verdade tem atitudes violentas.

Não é à toa que o lugar mais comum das apresentações de Mamulengo seja a rua, a praça pública, ou os sítios. Para Bakhtin, é justamente nesse tipo de espaço que a tradição da cultura popular se manifesta. Nele, como dito acima, os participantes se misturam tornando os atores e os espectadores indistinguíveis entre si, e é por isso que no Mamulengo a participação da plateia no espetáculo é tão importante, tornando-se mesmo um elemento estrutural do espetáculo por funcionar como um outro personagem, participando, muitas vezes, do desenvolvimento do enredo da peça. A linguagem típica destes ambientes faz com que o Mamulengo, como manifestação da cultura popular, apele para o riso do linguajar muitas vezes chulo, grosseiro e familiar. Seu humor muitas vezes provém daquilo que Bakhtin chama de “baixo corporal e material”, com piadas sobre excreções, sexo, e toda forma de grotesco corporal, como deformidades físicas.

Além deste linguajar popular, a linguagem carnalizada do Mamulengo vai se exprimir também pela paródia do linguajar “sério”, ao copiar humoristicamente certos discursos pertencentes a classes sociais privilegiadas, como o discurso religioso, o clínico, ou o científico, além de utilizar comicamente expressões de línguas estrangeiras.

A paródia seria, então, um elemento central na construção do fenômeno do Mamulengo, tanto na caracterização dos personagens, como na linguagem utilizada no espetáculo. Linda Hutcheon (1991) mostra que a paródia, embora tenha como componente fundamental a ironia, não apresenta como elemento essencial o humor que visa o rebaixamento do texto retomado; portanto, nem toda paródia constitui uma carnalização. No entanto, toda carnalização é uma paródia, porque retoma um outro texto, seja ele linguístico ou cultural, e que tem como intenção gerar o riso. Um riso popular, que tem como função destruir uma imagem séria para construir outra em seu lugar, alegre e festiva:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1999, p. 10)

### 3. Os Personagens do Mamulengo

Partiremos agora, depois de caracterizado o Mamulengo, para a análise dos personagens das peças escolhidas. Como já foi dito, os personagens do Mamulengo constituem-se em personagens-tipo, ou seja, representam categorias sociais do contexto no qual são tipicamente produzidos. O que procuraremos identificar nesta análise é como estes personagens são apresentados no teatro de mamulengos, quais categorias sociais eles representam, e se existe uma constância entre os diversos espetáculos, ou se eles diferem de teatro para teatro.

Devido aos limites de extensão deste trabalho, faremos a análise de apenas um único personagem: o protagonista ou *Herói*. Tal escolha se deve tanto pelo lugar de destaque que o personagem possui dentro do brinquedo quanto por acreditarmos que ele será bastante representativo dos elementos que viemos tratando no decorrer deste artigo, principalmente no que diz respeito à carnavalização do Mamulengo.

Utilizamos como *corpus* diversas brincadeiras de mamulengueiros diferentes. Os textos utilizados para o trabalho serão aqueles recolhidos e transpostos para o texto teatral por Hermilo Borba Filho em *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*; algumas peças do Mamulengo paraibano, conhecido por João Redondo, que foram recolhidas e transpostas por Alimar de Alencar Pimentel, publicadas no livro *O mundo mágico de João Redondo*; duas peças, que nós mesmos transpusemos, do mestre Valdeck de Garanhuns (“Simão e o

Boi Pintadinho” e “A lenda da gralha azul”); bem como uma peça de um autor erudito, Ariano Suassuna (“Torturas de um coração”). Com essa variedade de peças e de autores, acreditamos ser possível caracterizar o personagem do Mamulengo escolhido de maneira mais abrangente. Lembramos que, como o Mamulengo não possui texto escrito e é feito de improviso, seu enredo é geralmente fixo, e, portanto, embora tais espetáculos representem uma apresentação única, serão tomados como exemplos significativos dos espetáculos.

### 3.1. O Herói

O personagem principal do Mamulengo, que aqui chamaremos de *Herói*, pode mudar de brinquedo para brinquedo, assumindo nomes e algumas características diferenciados de acordo com o mestre que brinca. Os nomes mais comuns são: Professor Tiridá, Benedito, João Redondo e Simão. Nas peças que serviram de *corpus* para nossa análise, todos os personagens centrais são negros. Borba Filho entrevistou vários mamulengueiros, e percebeu que, com exceção de João Redondo, todos

os demais personagens principais são pretos, na intenção clara ‘de pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra’. Valesse, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de ‘arte comprometida’, lançando mão deste veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real (BORBA FILHO, 1987, p. 118-9)

Dessa forma, a inversão de papéis sociais que a tradição da cultura popular cria, faz com que o Mamulengo coloque o negro na posição da figura central do teatro, ao contrário do que acontece na realidade sociocultural na qual o brinquedo tem sua origem, onde o negro geralmente ocupa uma posição marginalizada. É importante destacar, contudo, que a posição do negro no contexto social no qual o Mamulengo tradicionalmente se origina (ou seja, a Zona da Mata pernambucana) é um tema complexo, cuja discussão escapa aos limites deste trabalho. Se uma visão generalizante da posição do negro pode deformar a realidade social na qual o Mamulengo se origina, o

mesmo não se aplica ao próprio brinquedo, uma vez que ele mesmo, por ser constituído de personagens-tipo, baseia-se em generalizações. Dessa forma, o negro, que é geralmente encarado como pertencente à classe subalterna em sociedades altamente hierarquizadas e tradicionalistas como é a da Zona da Mata pernambucana (região que ainda suporta grandes usinas e engenhos, como destaca ALCURE, 2007), pode ser visto também como uma representação das próprias camadas populares, também subalternas e marginalizadas. Sintetizadas na figura do negro, essas camadas se veem subitamente transformadas em protagonistas do Mamulengo, o que facilita a recepção do teatro pelo público através da identificação com o Herói. Da mesma forma, os mestres do Mamulengo, eles mesmos pertencentes, em sua maioria, às camadas populares, podem se identificar no Herói de seus brinquedos, tornando-se não só os produtores do espetáculo, como também seu protagonista.

Tomemos, como exemplo da inversão de papéis mencionada acima, alguns trechos retirados das peças analisadas:

Em “As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda”, de Ginu, Tiridá se recusa a trabalhar na usina do Coronel porque Simão, irritado com as perguntas do Herói, ameaça dar-lhe uma surra; Tiridá, por sua vez, diz que se Simão aparecer em Recife quem sofrerá a surra será ele. E quando Tiridá reconhece Simão na indústria em Recife, cumpre sua promessa, e bate em Simão.

Já em “A Lenda da Gralha Azul”, de Valdeck de Garanhuns, Simão expulsa o Cabo 70, que havia se vendido aos interesses do Gringo e do Deputado José Sarnão, com pauladas.

Percebemos, nos exemplos acima, que o negro não somente ocupa a posição central no Mamulengo, como também se recusa a submeter-se às exigências e injustiças das classes dominantes e de seus representantes. No caso do Professor Tiridá, de Ginu, ele retribui a ameaça do representante do poder do Coronel com uma ameaça semelhante, e a cumpre no momento em que o encontra. Já na peça de Valdeck de Garanhuns, Simão,



que não aceita os interesses empresariais do Gringo e do Deputado, acaba por combater o policial corrupto que se juntou aos vilões da peça.

Mais do que somente exprimir a revolta contra as injustiças sociais e contra a corrupção, no Mamulengo os personagens principais são munidos do poderio necessário para lutar contra seus antagonistas. Novamente percebemos a inversão da realidade que a carnavalização propicia: enquanto na vida real, as classes marginalizadas não possuem força (seja ela política ou econômica) para lutar contra as classes opressoras, no Mamulengo esta força aparece nas mãos dos Heróis, personificada humoristicamente pela violência, de forma exagerada e cômica, com os Heróis empunhando porretes desproporcionais com os quais distribuem pancadas a torto e a direito, resolvendo assim seus problemas. É com pancadaria que Professor Tiridá vinga-se de Simão, dando o troco pela injustiça sofrida, e é com pancadaria que Simão aplica o castigo do Cabo 70 pelo fato deste ter se vendido aos interesses das classes opressoras (o americano e o político).

No entanto, a violência não é a única arma que os Heróis possuem para resolver seus problemas no Mamulengo. Para conseguir se livrar da imposição de uma cultura exterior à realidade popular, Simão, em “Simão e o Boi Pintadinho” de Valdeck de Garanhuns, recorre à ajuda da plateia para expulsar o Gringo e o Roqueiro, que querem transformar a apresentação do bumba-meu-boi num concerto de rock. Nessa peça, vemos como a plateia é atuante no espetáculo, constituindo mesmo uma espécie de “personagem externo” do brinquedo que influi no enredo, pois a presença do Gringo e do Roqueiro no espetáculo depende da aprovação dela. Simão pergunta ao público se ele gostou do Roqueiro cantando, que em resposta grita em coro “não!” e expulsa os dois antagonistas com vaias. Simão, em seguida, agradece o público:

Gostei, pessoal, gostei. Vocês entenderam. Que negócio, o caba tá aqui numa festa popular, pra botar bumba-meu-boi, ciranda, pastoril, esse negócio, e ele vem colocar um negócio que não sabe nem cantar! (GARANHUNS, 2007b)

Ao ressaltar que o público entendeu que seria incongruente colocar um espetáculo de baixa qualidade (de “um negócio que não sabe nem cantar”) dentro de uma festa da cultura popular (assumida assim como “boa”, em oposição à outra, “ruim”), Simão integra o público dentro do mesmo horizonte sociocultural a que ele mesmo pertence, ou seja, do “povo”. Portanto, essa relação de cumplicidade entre o herói e o público é interessante para evidenciar tanto o caráter do Herói quanto o caráter que se espera que o espectador do Mamulengo tenha, ambos aqueles que reconhecem a qualidade da cultura popular.

Em “Torturas de um coração”, de Ariano Suassuna, Benedito recorre à enganação para vencer seus adversários Cabo Setenta e Vicentão e conquistar o amor de Marieta. Graças aos ardis que organiza, consegue colocar um contra o outro, percebendo que, embora procurem se mostrar como valentes, ambos não passam de covardes, ganhando assim a confiança para aplicar uma surra nos dois e se fundar como aquele que dá as ordens em Taperoá. Novamente aqui o Mamulengo cai na violência, com Benedito estabelecendo seu poderio à base de pancadas, tanto nos antagonistas Cabo Setenta e Vicentão, como na própria Marieta, que somente se apaixona pelo Herói depois de apanhar dele. Mas o que acontece neste exemplo é que não somente da violência se serve Benedito para alcançar, seus objetivos, mas principalmente da inteligência e da artimanha. Da mesma forma atua o Benedito de José Maria Rodrigues, da peça “A posse do prefeito”, que engana o Mané Contente arrumando para ele uma mulher braba em troca de dinheiro e de uma roupa nova para poder encontrar Rosinha no baile de João Redondo.

Nesse exemplo do entremez de Ariano Suassuna, bem como na peça de José Maria Rodrigues, encontramos em Benedito resquícios do antigo *trickster*, ou seja, “o espertalhão imbatível das histórias populares”, nas palavras de Lúcia Vassalo (1993, p. 53). Mas também se relaciona a mitos mais próximos de seu tempo, como o de Pedro Malazartes, analisado por Roberto DaMatta em seu estudo sobre o carnaval (1977). Pedro Malazartes seria um típico malandro, que através da esperteza consegue vencer suas

dificuldades; na versão do mito analisada por DaMatta, Malazartes vinga-se do fazendeiro que expulsou o seu irmão, vencendo todos os desafios que o patrão propõe por meio de artimanhas. Esse personagem, segundo o antropólogo, se caracteriza por conseguir inverter todos os elementos que estão contra ele, perseguindo os poderosos como uma vingança pessoal ao invés de adotar uma atitude coletiva e organizada como a revolta social, sem, portanto, modificar a ordem em que vive. Sua vingança recai somente contra o indivíduo, principalmente contra o “mau patrão” que explora seus empregados, e nunca contra o sistema em si.

Benedito, no entremez de Suassuna, assim como Malazartes, também ataca, com sua esperteza, os poderosos de onde mora: Cabo Setenta, que representa o poderio da lei, e Vicentão, que representa o poderio do medo e da violência. Mas ao contrário do mito de Malazartes, no qual a ordem social não muda, aqui ocorre uma inversão de posição social no final da obra: Benedito toma o lugar antes ocupado por seus antagonistas, como mandante de Taperoá (pois passa a dar ordens no Cabo Setenta e em Vicentão), e como amante de Marieta. Embora represente uma inversão de papéis, que remete novamente à carnavalesco, esta inversão não é temporária como no carnaval e no mito de Malazartes, analisados por DaMatta, mas sim se trata de uma inversão permanente, ou pelo menos de grande duração, pois as cenas que retratam a supremacia de Benedito ante seus antagonistas acontecem cronologicamente após a ação propriamente dita do entremez.

O mito de Pedro Malazartes nos permite ver a transformação de uma pessoa comum num indivíduo; ele passa de um sujeito que tem de se submeter às regras vigentes da sociedade em que vive para o herói típico da literatura popular nordestina. Isso reflete um dos fenômenos apontados por DaMatta para as sociedades muito hierarquizadas: a tentativa por parte de um sujeito de deixar de ser *pessoa* (ou seja, aquele que está sujeito às regras do mundo onde vive, estando, portanto, presa à totalidade social à qual se vincula) para se tornar *indivíduo* (aquele que cria as regras do mundo em que vive e que pode burlá-las, sendo, portanto, livre), obtendo assim direitos que os sujeitos “comuns”

não possuem, e se tornando um espécime único dentro de sua realidade social. No entremez de Suassuna, vemos o esforço de Benedito de se “tornar alguém” para obter as graças de Marieta, pois ela somente quer um homem que se destaque: “Pois trate de arranjar cartaz/ porque, antes disso, não quero nem ver você!” (BORBA FILHO, 1987, p. 194), diz ela a Benedito. É através, em primeiro lugar, de sua sagacidade, e em segundo, através da violência, que Benedito assume a posição de mandante, ou seja, passa de pessoa para indivíduo, e consegue, assim, conquistar Marieta.

Essa tentativa de deixa de ser uma pessoa para tornar-se um indivíduo acaba sendo comum a outros Heróis do Mamulengo, porém através de processos diferentes. Em “As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda”, Tiridá responde à ameaça de Simão de dar-lhe uma surra com a seguinte pergunta:

O sinhô sabe meu nome? Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima Costa Leão do Rego da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direira da Chica Bicuda ademais e ai! (BORBA FILHO, 1987, p.194)

A pergunta retórica “o sinhô sabe meu nome?” corresponde ao “Você sabe com quem está falando?”, ritual que para Roberto DaMatta denota autoritarismo e singularização da pessoa. Através do “Você sabe com quem está falando” um sujeito tenta mostrar sua autoridade para escapar da condição de mera pessoa e firmar-se como indivíduo, ou seja, colocar-se acima das convenções legais. No caso de Tiridá, ao receber a ameaça de Simão de levar uma surra, ameaça que era feita a todos os outros personagens subalternos a Simão, o herói responde com o “o sinhô sabe meu nome?”, procurando mostrar que ele não se encontra numa posição inferior à de Simão, e que, portanto, não pode receber a ameaça feita aos demais personagens. E completa apresentando seu nome completo, como que para mostrar que seus sobrenomes (alguns deles de origem aristocrática, como Albuquerque, Lima ou Leão) o colocam numa posição de superioridade social, o que acaba gerando um efeito cômico, por causa da

enorme quantidade de sobrenomes, fato comum às famílias nobres, no nome de um reles trabalhador de fazenda.

Outra tentativa de se singularizar realizada pelos Heróis do teatro é através da auto-apresentação. É comum, não somente aos Heróis, que os personagens do Mamulengo se apresentem falando ou recitando versos e cantigas. No teatro do mestre Valdeck de Garanhuns, por exemplo, a maioria dos personagens possui uma canção particular que fala sobre suas peculiaridades, tocada na entrada do personagem na história. Mas o esforço de se auto-afirmar através das apresentações é mais comum nos Heróis do brinquedo. Por exemplo, vemos o discurso de Benedito sobre si mesmo na peça “A vingança de João Redondo” de Antonio Alves Pequeno:

Senhores, senhoras e senhoritas será apresentado ao dotô Benedito Cravo de Lima Frô das Moças, alecrim das menina! É. Eu sou um neguinho preto, mas sou um preto tihoso. Pimenta do reino é preta mas faz um cumê gostoso. Eu me chamo Benedito, moradô da Grota Funda, rebentadô de costela, indireitadô de cacunda. (PIMENTEL, 1988, p. 220)

Percebe-se, aqui, a tentativa de Benedito de se destacar, perante o público (os “senhores, senhoras e senhoritas”), das outras pessoas pela apresentação das suas qualidades: sua habilidade de sedutor (representado aqui pelo trocadilho com seu sobrenome “Frô das Moças, alecrim das menina”); sua cor (aqui vista como uma qualidade, quando associada à pimenta do reino que “faz um cumê gostoso”); e sua destreza na luta (o que lhe garante a condição de “rebetadô de costela” e “indireitadô de cacunda”). E seu discurso se faz através de uma linguagem tipicamente popular, construída em forma de verso (rimando Lima/menina, tihoso/gostoso e Funda/cacunda) e se utilizando de ditados (“pimenta do reino é preta mas faz um cumê gostoso”) e expressões (“rebetadô de costela, indireitadô de cacunda”) populares. Assim, em sua auto-apresentação, Benedito se diferencia dos demais personagens que irão aparecer no brinquedo, e se valoriza ao enumerar suas qualidades, valorizando ao mesmo tempo a

classe social a qual pertence ao se utilizar, nesse discurso, de um linguajar típico das classes populares.

Percebemos como o Herói do teatro de mamulengos se caracteriza por ser um personagem que se destaca do meio social em que vive e que procura demonstrar isso através da sua fala, bem como através de suas ações. Seja pela inteligência, seja com a ajuda da plateia, seja através da violência, ele consegue vencer seus adversários e alcançar seus objetivos. A força que esse personagem possui é tamanha que ele é capaz de vencer até o sobrenatural, desafiando mesmo o próprio Diabo, figura bastante comum no teatro de mamulengos e provavelmente um resquício das suas origens sacras, como presépio. Em “Simão e o Boi Pintadinho”, de Valdeck de Garanhuns, Simão luta com o Diabo que é mandado pelo ex-presidente norte-americano George Bush para acabar com a brincadeira, e o vence através da pancadaria; já o Benedito de Luiz Paulino, na peça “Encontro de Benedito com o Diabo”, derrota o Diabo com uma oração, que aparece como paródia do discurso religioso: “Sede-me cum nós Virgem Soberana!/ Lá vem 14 bico com 18 suçarana!” (PIMENTEL, 1988, p. 276). Ao vencer o próprio Diabo, seja com pauladas, seja com reza, a heroicidade de Simão e Benedito é dimensionada, transformando os personagens em figuras míticas, capazes de derrotar até mesmo as forças sobrenaturais. E aqui o riso demolidor da cultura popular faz com que os Heróis tratem a força demoníaca com gracejo, como faz Benedito com sua rezinha, ou como faz Simão ao tomar conhecimento de que o Diabo aparecera: “SIMÃO – O Diabo teve aqui, teve?/ CRIANÇA NA PLATÉIA – Teve!/ SIMÃO – Então foi o salário mínimo, rapai, hehehe!” (GARANHUNS, 2007b).

Contudo, este caráter imbatível do Herói do Mamulengo não é constante em todas as peças, como se poderia imaginar a princípio. Em “A vingança de João Redondo”, de Antônio Alves Pequeno, Benedito é preso e expulso da cidade pelo Capitão João Redondo, sendo antes humilhado pelo fazendeiro. Algo semelhante acontece com o Benedito de José Maria Rodrigues em “A posse do prefeito”, que é espancado pelo tenente Zeca Galo e pelo capitão João Redondo por não obedecer às ordens deste quando

dançava com sua filha Rosinha. Depois de surrado e expulso do baile, só resta a Benedito juntar-se ao operário Policarpo em sua marcha por reivindicação de melhores salários. Percebe-se, nessas peças, a tentativa de criar um Mamulengo mais “realista”, no qual o Herói não é o personagem mítico dos outros Mamulengos, mas sim um sujeito comum, pobre, negro e sujeito ao poder do proprietário branco e preconceituoso. Assim, ao invés de vencer seus inimigos através da força ou da astúcia, ante um poder maior, só resta ao Herói fugir ou se juntar à classe trabalhadora que unida pode ser mais forte.

A análise do Herói do Mamulengo nos permitiu perceber, por um lado, que a inversão carnavalesca tende a colocar o negro, que no contexto social real é geralmente destituído de força, como personagem principal do brinquedo, armando-o com o poder necessário para vencer suas dificuldades. Essa posição assumida pelo negro no teatro de mamulengos é contrária à posição que essa figura tem assumido normalmente na dramaturgia brasileira. Flora Sussekind (1982) demonstrou que o negro comumente é representando de três formas diferentes no teatro erudito brasileiro: a princípio como *Metáfora* inserida num discurso amoroso ou patriótico, ocupando uma posição quase nula dentro da peça; depois como *Arlequim*, participando mais ativamente na peça ao tecer e desfazer tramas, mas ainda submetido à autoridade senhorial; e, por último, como *Negro*, num momento posterior à Abolição, em que ganha uma máscara social que serve de instrumento de controle destinado àqueles que procuram mantê-lo a seu serviço. Nessas três representações o negro é visto pela ótica daqueles que o dominam e o tomam por objeto; por isso mesmo, nunca é representado com voz própria. O Mamulengo, ao contrário, põe o negro no centro do espetáculo e lhe concede voz e poder para expressar suas vontades. Por outro lado, vimos que esse fato não é uma constante no Mamulengo, pois em algumas peças o Herói pôde ser derrotado por uma força maior do que a dele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de bastante restrita, a análise do Herói nos permitiu perceber que, embora à primeira vista a categorização dos personagens do Mamulengo pareça ser comum a

todos os brinquedos, tal ideia não é exatamente verdadeira. De fato, alguns elementos nas categorizações dos personagens repetem-se nas peças analisadas, revelando um padrão entre brinquedos; entretanto, certas características apresentadas pelas figuras são peculiares a um personagem específico, às vezes mesmo contrariando as características comuns aos demais personagens representativos dessa figura. Isso aponta para a diversidade e mutabilidade que a cultura popular apresenta, indo contra o pensamento folclorista que entende os fenômenos culturais populares como objetos imutáveis e situados no passado.

Nossa análise nos permitiu perceber que, de maneira geral, o Mamulengo recria a realidade na qual nasce, porém *de maneira invertida*. Dessa forma, no universo do Mamulengo, o negro marginalizado assume o papel de personagem principal do brinquedo, vencendo todos os seus antagonistas que na vida real o oprimem. Lígia Vassalo, ao analisar a obra de Ariano Suassuna, divide os personagens estereotipados da obra do dramaturgo em tipos: formais, regionais, sociais, puros e religiosos; para ela, os tipos sociais são “todos os personagens que se expõem através de sua representação social. Apesar de sua posição elevada na sociedade sertaneja, não desempenham os papéis de protagonistas” (VASSALO, 1993, p. 37). Algo semelhante ocorre no Mamulengo, uma vez que a posição de protagonista no brinquedo vai ser assumida justamente pelo personagem que possui a posição social mais baixa na sociedade interiorana: o negro pobre. Tal fato torna mais evidente a inversão de papéis que ocorre no Mamulengo. Contudo, tal constatação poderia ter sido prejudicada sem uma reflexão teórica preliminar sobre o próprio teatro; dessa maneira, o levantamento histórico do brinquedo articulado à teoria da carnavalização de Bakhtin revelou-se bastante frutífero, pois tornou possível associar um dos elementos centrais do Mamulengo com o processo de formação desse tipo de teatro popular nordestino.



## REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. “**A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira**”: uma etnografia do mamulengo. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2007.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Ática, 1981.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**: Perspectiva de análise. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAHKYIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1999.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do mamulengo**. 2. ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997).

**DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS** da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, CD-rom versão 1.0, para Windows.

GARANHUNS, Valdeck de. **Mamulengo**: Teatro popular, comunicação viva. [São Paulo, 2000?]. Disponível em: <<http://www.valdeckdegaranhuns.art.br/mamulengos.html>>. Acesso em: 4 mar. 2009.

GARANHUNS, Valdeck de. **A lenda da gralha azul**. 2007a.

\_\_\_\_\_. **Simão e o Boi Pintadinho**. 2007b.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MAGALDI, Sábato. **Introdução ao Teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PIMENTEL, Altimar. **O mundo mágico de João Redondo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como Arlequim: teatro & discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

*[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 06.jan.12]*