

UFRRJ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS EM DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA
E SOCIEDADE**

DISSERTAÇÃO

**NAS REDES DOS DONOS DA BRINCADEIRA: UM ESTUDO
DO MAMULENGO DA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA**

DÉBORA SILVA DE AZEVEDO

2011



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE**

**NAS REDES DOS DONOS DA BRINCADEIRA: UM ESTUDO DO
MAMULENGO DA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA**

DÉBORA SILVA DE AZEVEDO

Sob a Orientação da Professora
Claudia Job Schmitt

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade - Área de Concentração: Estudos de Cultura e Mundo Rural.

Rio de Janeiro, RJ
Setembro de 2011

791.508134
A994n
T

Azevedo, Débora Silva de.

Nas redes dos donos da brincadeira: um estudo do Mamulengo da Zona da Mata pernambucana / Débora Silva de Azevedo, 2011.

178 f.

Orientadora: Claudia Job Schmitt

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais.

Bibliografia: f. 167-172.

1. Brincadeira - Teses. 2. Cultura popular - Teses. 3. Redes sociais - Teses. 4. Zona da Mata de Pernambuco – Teses. I. Schmitt, Claudia Job. II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE**

DÉBORA SILVA DE AZEVEDO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 04/11/2011

Claudia Job Schmitt. Dra. CPDA/UFRRJ
(Orientadora)

John Cunha Comerford. Dr. UFRRJ/UFRRJ

Simone Silva. Dra. ESR/UFF (PUCG)

AGRADECIMENTOS

Assim, como não ‘*se brinca Mamulengo sozinho*’, é impossível construir uma pesquisa de forma solitária. Nos anos em que este trabalho se desenvolveu, pude vivenciar experiências marcantes em lugares “novos” para mim, como Pernambuco, e “velhos”, como o Distrito Federal. Aqui agradeço de forma especial aos territórios em que estive e às diversas mãos que compõem a construção deste trabalho.

Em Pernambuco:

A todos os mamulengueiros da Zona da Mata pernambucana que generosamente me receberam em suas casas, compartilhando suas histórias e vivências na brincadeira, em especial Bibiu, Biu de Dóia, Calú, Deca, João Galego, Neide, Vitalino e Zé de Vina pela amizade e carinho. Agradeço também aos seus folgazões e as suas famílias, esposas, filhos e netos, pelos contatos telefônicos e virtuais que nos permitem em diversos momentos quebrar as barreiras da distância física.

À equipe de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, presente em minha primeira visita à região: Gustavo Vilar, Bia e Alan. À Joana D’Arc pela entrevista concedida e pela disponibilidade em trocar informações. Ao Saraiva pela visita guiada ao Ponto de Cultura Engenho Poço Comprido.

Em Recife, agradeço à tia Marilene, tio Moura e Natália pela estadia. Obrigada pelo apoio durante as três visitas de campo.

Em Brasília:

Na capital do país, agradeço primeiramente à minha família “de berço”. Obrigada meu pai, minha mãe e meu irmão que me receberam “de volta” em sua casa durante estes meses de retorno, demonstrando paciência e generosidade com o assunto que para eles se tornou cotidiano: o Mamulengo. Obrigada por estarem, cada um à sua maneira e em diversos momentos, presentes ao longo desta trajetória. Saudades boas de vocês sempre que estou longe.

À tia Ilza pelo apoio na metodologia e na construção do texto.

À Sarah e Juliana, amigas há mais de dez anos e com as quais compartilho momentos únicos de encontros e despedidas. À Lorena Ribeiro pelo auxílio na construção da planta do sítio que tão bem ilustrou o espaço da brincadeira.

À Izabela Brochado, Kaise Helena, Carlos Machado e Chico Simões, não só pelas entrevistas, mas também pela atenção sempre que necessária aos distintos objetivos de pesquisa que acabei estabelecendo ao longo deste meu encontro com o Mamulengo. Agradeço ainda à Bárbara, Joana e Marcello, amigos que ficarão da passagem pela UAB/UNB. Kaise, mais uma vez, agradeço nossas conversas regadas pelo “byork” e pela lembrança do “tempo (coberto de outros tempos) do mestrado”.

No Rio de Janeiro e mais além:

À Adriana Schneider Alcure, professora durante a graduação, pelo contato fundamental que tivemos. O cuidado e a paixão pelo Mamulengo se tornaram fonte de inspiração para mim.

A meu primo Gabriel Cid, pelo incentivo a entrar no mestrado em Ciências Sociais e ao longo de todo este processo, atendendo minhas dúvidas e debates com generosidade e paciência. A minha prima e comadre Paula Cid, pelo nascimento do Lucas, meu afilhado, que está trazendo tantos outros momentos marcantes em minha vida. A toda a nossa “grande família” carioca meu muito obrigado, principalmente por estarem comigo, independente de onde eu esteja morando.

Às amigas Ana Vanessa e Fernanda Areias agradeço pelas influências positivas que trazem em minha vida desde o nosso encontro na faculdade. Por cada leitura, interesses comuns, indicação de trabalho, estudo. Enfim, por cada momento em que estamos juntas. Aninha e nossas ligações, fofocas, admiração pelo Teatro do Oprimido. Nanda e a vida em trânsito que nós sabemos (bem) levar, trocas, leituras e cobranças recheadas de veracidade e gentileza.

À Elaine pela amizade e trocas acerca do pensamento sociológico, o que perdura mesmo após nossas saídas da casa do Engenho Novo. Ao Felipe Barenco pelo lugar que dividimos, sonhos e ausências que compartilhamos.

Agradeço ao Thiago Ferreira pelos bons momentos da nossa relação. Companheiro de viagens, do primeiro trabalho de campo, de relações entre família e das experiências na Rural, para além do CPDA.

Aos colegas de mestrado, agradeço imensamente o interesse pelo meu tema, aos nossos encontros após as aulas, conversas na sala dos estudantes, “momentos do café” e passagens na biblioteca. Nunca tive uma experiência tão intensa de construção de vínculos de amizade em tão pouco tempo. Foi maravilhoso estar no CPDA. Agradeço por terem proporcionado, pelo menos, dois anos generosos e marcantes de convivência. Obrigada Vanessa pelas conversas sempre animadas. Jaqueline por cada momento em que nos encontrávamos e por cada ligação com direito a “puxão de orelha” que me traziam sempre à realidade. Ao Marco, querido amigo, pelas sérias e sempre bem humoradas leituras do meu material; pelas histórias, viagens, cervejas e encontros com a Jaque, a Thati, a Drica e a Ju. Ao Luciano pelas experiências contadas da Rural, risadas e fofocas que trazem leveza à vida.

Aos amigos Wagner, Dione e Bruno Prado. Cada um deles me proporciona momentos especiais de amizade e brincadeiras marcadas pelo bom humor e a atenção. À Raquel Dias pelas trocas sobre o Mamulengo e o Cavalo-Marinho. Aos colegas Thiago, Diógenes, Sílvia, João Augusto, Ana Paula e Marcelo Castañeda, pelas situações em que estivemos em contato.

Agradeço aos professores do CPDA, em especial ao professor John Cunha Comerford, sempre solícito as minhas dúvidas, interesses e pela leitura atenta durante a qualificação deste trabalho. Pelas contribuições e participação na qualificação, obrigada professora Silvana de Paula. À professora Regina Bruno pela apresentação e discussões acerca da obra de Norbert Elias, tão marcante em minhas reflexões, e às professoras Maria José Carneiro e Eli Napoleão de Lima, pelos encontros durante as disciplinas.

Agradeço também aos funcionários do CPDA, Henrique e Terêsa da Secretaria Acadêmica. E Sílvia e Rita do Centro de Documentação Ivan Ribeiro. Obrigada pela atenção e carinho. Agradeço ao CNPQ pela bolsa de mestrado concedida durante todo o período, o que me permitiu realizar esta pesquisa.

Por fim, devo um agradecimento especial, a minha orientadora, a professora Claudia Schmitt, sem a qual este trabalho definitivamente não teria sido possível de ser realizado. Obrigada pela confiança, estímulo durante nossas reuniões e por apresentar-me com cuidado e atenção a análise de redes sociais. Agradeço por acreditar e me apoiar neste desafio.

RESUMO

AZEVEDO, Débora Silva de. **Nas redes dos donos da brincadeira: um estudo do Mamulengo da Zona da Mata pernambucana.** 2011. 178p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, 2011.

O Mamulengo da Zona da Mata, estado de Pernambuco, caracteriza-se pela interação do público com bonecos manipulados pelos mamulengueiros de dentro de uma estrutura chamada *torda*, uma espécie de moldura para o brinquedo. Os bonecos apresentam *passagens* que são como histórias curtas, acompanhadas de música, executadas por um conjunto de tocadores, e com a intervenção do *Mateus*, uma pessoa que atua como uma espécie de mediador, articulando as falas dos bonecos com as do público. Dentre os praticantes, há o dono do Mamulengo que é quem mantém a estrutura do brinquedo, sendo responsável por comandar, organizar e pagar os demais integrantes da *brincadeira*.

Utilizando as redes sociais como uma referência conceitual e metodológica, o objetivo principal desta pesquisa foi compreender as dinâmicas através das quais distintas redes de relações interagem na produção e reprodução social da brincadeira de Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, tomando, como foco privilegiado, as percepções dos praticantes da brincadeira, em especial os donos de Mamulengo. Para tanto, o trabalho partiu de três pontos distintos de observação que, em sua complementaridade, nos permitiram adentrar a complexidade deste campo.

Um primeiro foco de investigação foram as trajetórias de oito donos de Mamulengo. A análise, centrada na perspectiva dos próprios atores, buscou reconstituir o processo de socialização, aprendizado e legitimação destes praticantes no universo da brincadeira (Capítulo I). Um segundo eixo de estruturação da pesquisa foram as apresentações do Mamulengo e sua realização em diferentes contextos. No Capítulo II, apresento a etnografia de três *funções* organizadas em diferentes circuitos de produção da brincadeira na Zona da Mata pernambucana (Capítulo II). Discuto, por fim, no Capítulo III, as interfaces estabelecidas pelo Mamulengo com o universo identificado pelos brincantes como a “cultura”. O que é a *cultura* para os mamulengueiros? O que está em jogo quando eles falam da *cultura*? Trata-se de compreender as relações estabelecidas pelos donos de Mamulengo com diferentes mediadores (produtores culturais, gestores, pesquisadores) e com diferentes circuitos de apresentação (identificados por eles durante as entrevistas como pertencentes ao “mundo da cultura” (Capítulo III).

PALAVRAS CHAVES: Brincadeira, Cultura Popular, Redes Sociais, Zona da Mata de Pernambuco.

ABSTRACT

AZEVEDO, Débora Silva de. **In the networks of the Mamulengo's "owners": a study of the Mamulengo from the Zona da Mata pernambucana.** 2011. 178p. Dissertation (Master in Development, Agriculture and Society). Institute of Humanities and Social Sciences, Social Sciences Post Graduation Program in Agriculture, Development and Society, Federal Rural University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, 2011.

The Mamulengo from the Zona da Mata, state of Pernambuco, Brazil, is characterized by the interaction between the audience and puppets controlled by puppeteers, that stand inside a structure called *torda*, that functions as a kind of frame to the performance. The puppets present *passagens*, short stories accompanied by a group of musicians, with the intervention of the *Mateus*, a character that acts as a mediator, articulating the marionettes' lines with audience interventions. Amongst the different practitioners, there is the Mamulengo's owner, who maintains the structure of the performance, being responsible for conducting and organizing the *função* (the Mamulengo gathering) and paying the different performers involved in the play.

The main objective of this research was to comprehend the dynamics underlying network interactions in the social production and reproduction of the Mamulengo from the Zona da Mata pernambucana, choosing, as a critical focus, the perceptions of the Mamulengo practitioners, specially the point of view of the Mamulengo owners. The investigation was conducted taking into account three different and complementary points of observation, that gave us support in the structuring of field work.

A first focus of research were the trajectories of eight different Mamulengo owners. The analysis, based in an actor oriented perspective, was an attempt to recover the processes of socialization, learning and legitimation of these practitioners in the world of the Mamulengo. A second line of investigation were the Mamulengo presentations, enacted in different contexts. Chapter II presents the ethnographic description of three different *funções* organized in distinct circuits of presentation of the Mamulengo. The interfaces established between the Mamulengo and the universe identified by the practitioners as the "culture" (*cultura*) are finally discussed in Chapter III. What is "culture" for the mamulengueiros? What is at stake when they speak about "culture"? The goal, here, is to comprehend the relations constructed by the Mamulengo owners with different mediators (cultural producers, public policy managers, researchers and others) and with different circuits of presentation, identified by them, in the interviews, as pertaining to the "world of culture".

KEY WORDS: Play, Popular Culture, Social Networks, Zona da Mata from Pernambuco.

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1:** Elementos de identificação dos sujeitos da pesquisa.
Quadro 2: Relações-chave estabelecidas pelos brincantes na prática do Mamulengo.
Quadro 3: Os brincadores de Zé de Vina na brincadeira do sítio.
Quadro 4: *Passagens* brincadas no sítio.
Quadro 5: Formação do Mamulengo de Biu de Dóia na brincadeira realizada na *rua*.
Quadro 6: Formação do Mamulengo de Calú na brincadeira na *cultura*.

LISTA DE ABREVIACÕES

- ABTB** – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
Funarte – Fundação Nacional de Artes
Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
Funcultura – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Minc – Ministério da Cultura
PNMT – Programa Nacional de Municipalização do Turismo
Serta – Serviço de Tecnologia Alternativa
Sesi – Serviço Social da Indústria
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIMA – Union Internationale de la Marionette

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Municípios percorridos durante o trabalho de campo (em vermelho).
Figura 2: Mamulengo de Valdemar em apresentação para o inventário da brincadeira como patrimônio imaterial, agosto de 2009.
Figura 3: Placas de Mamulengo que levam o nome da brincadeira, ano de fundação e o nome do dono do brinquedo. Acima, Mamulengo de Calú; abaixo, Mamulengo de Zé de Vina e de Biu de Dóia.
Figura 4: Empanada do Mamulengo de Calú com iluminação na frente. Foto cedida pelo Ponto de Cultura Engenho Poço Comprido.
Figura 5: Empanada do Mamulengo de Zé de Vina com iluminação na frente e no interior, novembro de 2010.
Figura 6: Empanada do Mamulengo de Vitalino, agosto de 2009.
Figura 7: Montagem da empanada de Vitalino, agosto de 2009.
Figura 8: Montagem da empanada de Biu de Dóia, março de 2010.
Figura 9: Bonecos de mamulengo pertencentes à Calú, novembro de 2010.
Figura 10: Acervo do Espaço Tiridá, Museu do Mamulengo. Olinda-PE, fevereiro de 2010.
Figura 11: Bonecos pertencentes ao brinquedo de Bibiu, fevereiro de 2010.
Figuras 12 e 13: Bonecos de mamulengo pertencentes à Biu de Dóia, fevereiro de 2010.
Figura 14: Espaço do sítio de Julião e Dona Tereza onde foi realizada a brincadeira do Mamulengo de Zé de Vina.
Figura 15: À esquerda, a casa de seu Julião e Dona Tereza. No centro, a torda já montada com as pessoas aguardando o início da *função*.
Figura 16: Aquecimento da *batucada*.

- Figura 17:** Rogaciano e Zé de Vina no interior da empanada (esq. para dir.).
- Figura 18:** Bonecos no interior da empanada.
- Figura 19 e Figura 20:** Famílias assistindo à brincadeira de Mamulengo.
- Figura 21:** Espectador interagindo com os bonecos.
- Figura 22:** *Catirina* e *Caroca* (esq. para dir.).
- Figura 23:** Zé de Vina do lado de fora da barraca durante a *passagem* de Chica do Cuscuz e Pisa-Pilão.
- Figura 24:** Os personagens *Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão* (esq. para dir.)
- Figura 25:** Espectador, dentro da barraca, fazendo um pedido a Zé de Vina.
- Figura 26:** Espectador fazendo um pedido e entregando o dinheiro para o folgazão que está no interior da barraca.
- Figuras 27 e 28:** Sítio de Biu de Dóia e família, março de 2010.
- Figura 29:** Bar e casa (azul) do casal Almeida.
- Figura 30:** Bar e casa (verde) de dona Creuza.
- Figura 31:** Casa com Serralheria e o *fliper* de seu Daniel.
- Figura 32:** Antonio Preto (blusa bege), Luiz Preto (blusa azul) e Vanildo (boné cinza).
- Figura 33:** A audiência da brincadeira, após o aquecimento, no início da *função*.
- Figura 34:** *Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão* no Mamulengo de Biu de Dóia.
- Figura 35:** Homens aglomerados ao redor do Jogo de Bozó.
- Figura 36:** A audiência da brincadeira, por volta da meia-noite.
- Figura 37:** Página inicial do blog do Mamulengo de Calú.
- Figura 38:** Calú na sede do Mamulengo, embaixo de sua casa. Vicência-PE, março de 2010.
- Figura 39:** Ônibus do projeto “Caminhos do Canavial” no Engenho Jararaca, novembro de 2010.
- Figura 40:** A lona de circo durante a contação de histórias, com a participação do cordelista.
- Figura 41 e Figura 42:** Público composto por crianças, jovens e professores durante a brincadeira.
- Figura 43:** Personagem *Engole-Cobra*.
- Figura 44:** Cavalo-Marinho Mestre Batista, Condado-PE.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	13
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I. ENTRANDO NO MAMULENGO: TRAJETÓRIAS DE VIDA DOS DONOS DA BRINCADEIRA	44
1.1 Os sujeitos da pesquisa	44
1.2 Aprendizado no Mamulengo	55
1.3 Formação do brinquedo	62
1.4 O Mamulengo e seus artefatos	68
1.5 Movimentando a brincadeira: a <i>freguesia</i> e outros circuitos	80
CAPÍTULO II. MOVIMENTANDO O MAMULENGO: ETNOGRAFIA DE ALGUMAS APRESENTAÇÕES	85
2.1 O Mamulengo de Zé de Vina no <i>sítio</i> em Glória do Goitá-PE	86
2.2 O Mamulengo de Biu de Dóia na <i>rua</i> em Lagoa do Itaenga-PE	109
2.3 O Mamulengo de Calú na <i>cultura</i> em Condado-PE	120
CAPÍTULO III. AS INTERFACES COM O MUNDO DA CULTURA	134
3.1 A <i>cultura</i> : suas fronteiras e significados para os donos de Mamulengo	135
3.2 O Mamulengo <i>antigo</i> e o Mamulengo da <i>nova geração</i>	141
3.3 As interfaces com a <i>cultura</i>	148
3.3.1 Circuitos municipais e regionais	148
3.3.2 Projetos e políticas culturais.....	153
3.3.3 A constituição como patrimônio imaterial	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
ANEXOS	173
A – Caderno de Fotos	173
B – Roteiro de entrevista com os mamulengueiros	177
C – Roteiro de entrevista com os agentes da <i>cultura</i>	178

PRÓLOGO

A presente dissertação tem como objetivo principal compreender as redes sociais que possibilitam a produção e reprodução da brincadeira de Mamulengo na Zona da Mata de Pernambuco, analisando as distintas formas com que as relações estabelecidas nessas redes são vivenciadas e significadas pelos seus praticantes, principalmente os donos de Mamulengo. Os donos, também chamados de brincantes ou mamulengueiros, são aqueles que detêm a estrutura material do brinquedo, desempenhando diversas funções: articulam os integrantes do grupo, buscam lugares para as apresentações, identificam pessoas interessadas em contratar a brincadeira e coordenam a sua organização e realização de acordo com o repertório característico do Mamulengo.

Na Zona da Mata, a brincadeira caracteriza-se pela interação do público com bonecos manipulados pelos mamulengueiros de dentro de uma estrutura chamada *torda*¹, uma espécie de moldura que delimita o brinquedo. Os bonecos apresentam *passagens* que são como histórias curtas, acompanhadas de música executada por um conjunto de tocadores, e com a participação do *Mateus*, uma pessoa que atua como uma espécie de mediador, articulando as falas dos bonecos com as do público.

O Mamulengo tem sido descrito de diferentes maneiras na literatura relacionada ao tema. Em alguns trabalhos, aparece referenciado como um “teatro de bonecos”. É tratado, ainda, como uma “manifestação folclórica” ou como “cultura popular”. Encontra-se, atualmente, juntamente com outras manifestações culturais, em processo de registro como patrimônio imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esses diferentes enquadramentos, ou seja, como teatro de bonecos, folclore, cultura popular e patrimônio imaterial, remetem a uma série de transformações políticas, sociais e culturais que resultaram na nomeação e reconhecimento do Mamulengo em diferentes circuitos e por um conjunto diversificado de atores sociais. Lançando mão de uma abordagem que busca incorporar a noção de redes sociais como uma ferramenta de análise, este trabalho pretende investigar a inserção do Mamulengo praticado na região em um complexo campo de relações, interpretadas de distintas formas pelos diversos agentes vinculados ao universo da brincadeira. Procura-se fazer uma leitura desse campo a partir da perspectiva dos donos de Mamulengo, compreendendo o modo como essa trama de relações que hoje possibilita a existência e continuidade da brincadeira é experienciada por esses atores.

Neste Prólogo, buscarei desvelar primeiramente a trajetória de investigação que resultou nessa dissertação e que teve como ponto de partida o meu entendimento particular do Mamulengo como um teatro de bonecos.

Entrei no curso de graduação em Artes Cênicas - Direção Teatral na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) - por um interesse pessoal de praticar teatro com não-atores. Esta informação inicial é significativa, uma vez que o percurso que resultou nessa dissertação foi impulsionado por esse interesse de formação profissional.

Durante todo o curso, entre os anos de 2003 e 2008, busquei entrar em contato com diferentes leituras e atividades relacionadas ao teatro praticado por não-atores. Um ponto de referência importante nessa trajetória foi o método teatral denominado “Teatro do Oprimido”, desenvolvido pelo escritor e dramaturgo Augusto Boal na década de 1970. Uma das motivações que conduziu o dramaturgo à construção deste método foi a percepção de que a

¹ Também chamada de *empanada*, *barraca*, *tolda*, *tordo*.

realização da cena teatral reforçava uma das relações mais opressivas que conhecia na atividade artística: a relação espectador/ator (BOAL, 2005).

A separação entre o ator e o público, onde o primeiro encontra-se no palco (para representar e transmitir uma história) e o segundo na platéia (para ouvir) estabelece, na visão de Boal, uma relação opressiva e, ao mesmo tempo, passiva, instituindo uma distinção polarizada de papéis, na qual os atores profissionais são instigados a falar e o público, a quem Boal chama de “não-atores”, deve ouvir. Essa lógica inspirou o autor na formulação dos princípios e da metodologia que fundamentam o Teatro do Oprimido e que busca, justamente, desestruturar essa relação polarizada, incentivando a interação entre ator e espectador, ampliando a capacidade de influência do público (os “*spect-atores*”) na representação teatral. A plateia torna-se, com isso, sujeito ativo, participando da construção da linguagem do teatro. Rompe-se, pelo menos em cena, a distinção entre atores e não-atores.

Vale destacar que a incorporação deste método de construção teatral implica toda uma reflexão política, social e estética. O Teatro do Oprimido é, também, reconhecido como um instrumento pedagógico na transformação social de problemas reais. Por esse motivo, as ações do Teatro do Oprimido abrangem principalmente experiências teatrais com não-atores em grupos ou associações situados em posições subalternas ou marginais do ponto de vista social: comunidades periféricas, grupos de mulheres, movimentos sociais, a exemplo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)².

Estas referências e fontes de inspiração nortearam muitas das minhas atividades durante a graduação, de modo que busquei, através de distintas formas, exercitar-me na linguagem teatral com não-atores, estudando e procurando vivenciar o método desenvolvido por Augusto Boal. Com esse objetivo trabalhei voluntariamente em organizações não-governamentais (ONGs) que faziam atividades artísticas com moradores de rua e portadores de doenças sexualmente transmissíveis, estagiei em projetos da Prefeitura do Rio de Janeiro e na Fundação Oswaldo Cruz (FIOcruz) voltados à promoção de saúde e estive envolvida com diferentes atividades relacionadas à elaboração e execução de oficinas de teatro em comunidades da periferia.

Em 2006, através de uma amiga, hoje professora da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), tive uma primeira informação sobre a existência do Mamulengo. Minha amiga sugeriu, nessa conversa, que eu tentasse conhecer um pouco melhor essa manifestação que, sendo um teatro de bonecos parecia romper com a lógica passiva da relação público-ator, permitindo que os espectadores participassem ativamente da cena.

O teatro de bonecos é uma linha de pesquisa do Teatro de Formas Animadas ou Teatro de Animação que compreende, nas palavras de Ribeiro (2010) “todo teatro onde o foco da cena não está no ator, mas na figura, no boneco, na silhueta, na máscara, no objeto animado, no sentido de este receber uma ‘alma’” (RIBEIRO, 2010, p. 21). Desta forma, o Mamulengo seria um teatro de bonecos por utilizar-se destas figuras na condução da cena.

Primeiramente acessei um vídeo com a apresentação de alguns Mamulengos na Zona da Mata pernambucana. A relação do público com os bonecos manipulados era de fato outra: tão logo iniciada a brincadeira, o público participava ativamente da apresentação, pedindo personagens, dialogando com os bonecos, oferecendo bebida, dinheiro e, por vezes, fazendo graça com os enredos que eram narrados. Os brincantes que manipulavam os bonecos, por sua vez, atendiam às solicitações do público, chamando os espectadores pelo nome, incorporando

² Alguns desses dados estão no site do Centro do Teatro do Oprimido: <http://www.ctorio.org.br>, consultado em março de 2011.

à *performance* uma série situações inesperadas que aconteciam durante o espetáculo, improvisando e construindo a cena.

Esta abertura do Mamulengo para o público permitiu que eu vislumbrasse a possibilidade de pesquisar em uma manifestação teatral específica as formas de intervenção do público na cena, em consonância com o trabalho proposto por Boal. A partir deste primeiro contato com a brincadeira, procurei me informar sobre o tema, adquirindo diversos materiais, incluindo livros, publicações e materiais audiovisuais, relacionados ao Mamulengo.

Em 2007 tive a primeira oportunidade de presenciar, ao vivo, uma apresentação de Mamulengo. O Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro organizou um seminário temático sobre Arte e Cultura Popular, no qual o mamulengueiro Zé de Vina deveria participar da principal mesa de debates. Informada sobre a realização do evento, fiz minha inscrição no seminário e busquei, de forma especial, entrar em contato com o mamulengueiro. Em um dos únicos livros que havia lido até então sobre o assunto intitulado “Mamulengo: um povo em forma de bonecos”, escrito pelo pesquisador Fernando Augusto dos Santos (SANTOS, 1979), Zé de Vina aparecia como um dos mamulengueiros entrevistados, sendo o único dos brincantes mencionados no livro que ainda estava vivo e engajado na prática do Mamulengo.

Durante a mesa de debates, a fala de Zé de Vina despertou em mim grande interesse. Uma problemática central enfrentada pelos mamulengueiros da região na época – e ainda hoje – era a falta da madeira mulungu, matéria-prima utilizada na confecção do boneco e que, segundo ele, garante sua “longevidade”³. Sua fala, acompanhada das intervenções dos pesquisadores que também participavam da mesa, chamou atenção para a importância do boneco, cuja durabilidade poderia extrapolar o tempo de vida do próprio brincador, constituindo-se em objeto de herança entre gerações de mamulengueiros através de troca e valorização simbólica do objeto compartilhado. Em outro contexto, o boneco estava sendo vendido pelos brincantes por um valor expressivo em mercados de Arte Popular, sendo a sua confecção e circulação uma importante fonte alternativa de renda para os mamulengueiros.

Este debate ocorrido durante o seminário me despertou a atenção para possíveis diferenças da função e dos significados do boneco como objeto no Mamulengo e como um componente do teatro de bonecos convencional. Por exemplo, para Amaral (1998), pesquisadora do Teatro de Formas Animadas, o boneco é “um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público” (AMARAL, 1998, p. 12). A animação do boneco, ou seja, quem lhe proporciona vida é o ator-manipulador. No Mamulengo, o boneco tem, para o mamulengueiro, significados que vão além da eventual animação dramática do objeto, incorporando elementos de identidade do próprio brinquedo (autoria do boneco, métodos de confecção tradicionais, etc) e mediando processos de transmissão de conhecimentos entre gerações.

Presenciar a apresentação do mamulengueiro Zé de Vina também me suscitou curiosidade. A reação do público no Museu foi deveras diferente daquela que eu havia assistido nas gravações. Notei que as pessoas estranharam a brincadeira, e que embora acompanhassem com palmas as músicas tocadas no Mamulengo, não interagiam diretamente com os bonecos. Eu mesma tive dificuldade, por exemplo, de acompanhar o que estava sendo dito por Zé de Vina, que além de falar de forma rápida (ou com um ritmo diferente do qual eu estava familiarizada), possuía um sotaque muito perceptível. O mamulengueiro não parecia ter as características de um ator-manipulador encontradas em um teatro de bonecos

³ Zé de Vina, utilizando seu tempo de vida como referência, dizia que o ‘mulungu é importante demais’, porque o boneco, se cuidado e guardado em condições apropriadas, ‘vive mais que eu. Vive é de cem anos ou mais’. A durabilidade do boneco parece ser um dado importante que influencia o processo de transmissão de saberes (ALCURE, 2007). Esse tema será abordado, posteriormente, nesta dissertação.

convencional. Não estando preocupado, pelo menos aparentemente, em tornar compreensível o texto, adaptando recursos técnicos e refinando a dramaturgia do espetáculo. Qual o sentido das relações estabelecidas entre os mamulengueiros, o público e seus instrumentos de trabalho, no caso, os bonecos? O que significava a recepção diferenciada do Mamulengo na apresentação da Zona da Mata e na apresentação do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro? Por que o mamulengueiro, se um ator-manipulador, não se preocupava com aspectos típicos da concepção clássica de teatro? Essas e outras perguntas me fizeram indagar se o Mamulengo era mesmo um teatro de bonecos e, se assim fosse, de qual “teatro” estávamos falando.

Essas questões iniciais, aliadas a outras reflexões suscitadas pela participação no seminário no Museu Casa do Pontal e, mais adiante, pelo acompanhamento de aulas, palestras e conversas com a pesquisadora, e em algumas ocasiões, minha professora, Adriana Schneider Alcure⁴, inspiraram-me a pesquisar o Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, decidindo posteriormente continuar a pesquisa como aluna do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade – CPDA – da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ.

⁴ A professora Adriana Schneider Alcure realizou pesquisas sobre o Mamulengo em seu mestrado e doutorado (ALCURE, 2001; 2007), tendo sido professora temporária, por duas ocasiões, no curso de graduação no qual me formei. A autora foi importante na construção deste trabalho, tanto pessoalmente quanto profissionalmente, contribuindo de forma bastante significativa com o desenvolvimento desta pesquisa nos contatos e conversas em que trocamos informações e afinidades em relação ao Mamulengo.

INTRODUÇÃO

Diante das indagações suscitadas no Prólogo, uma pergunta se justifica: o que é o Mamulengo? Como pretendo mostrar, definir o que é o Mamulengo não é uma tarefa simples. Cada tentativa de conceituação mobiliza elementos distintos presentes na trajetória histórica e nas formas de expressão dessa manifestação cultural nos vários contextos em que ela ocorre. Ao longo dessa pesquisa pude perceber que a identidade do Mamulengo não é constituída por um conjunto fixo de elementos, mas objeto de constantes re-significações, mobilizando um amplo conjunto de atores sociais, contextos e relações.

Este trabalho tem como um de seus objetivos principais compreender o modo como esses processos sociais que constituem a brincadeira são significados pelos donos de Mamulengo. Esta aproximação, realizada através dos relatos destes brincantes, foi construída a partir de três planos diferentes de análise que se revelaram significativos no decorrer do trabalho de campo, para que a pesquisa pudesse, de fato, captar, as continuidades e descontinuidades que atravessam o universo do Mamulengo em suas distintas configurações. Assim, no Capítulo I, buscamos reconstituir as trajetórias de oito donos de Mamulengo, analisando seu processo de formação como mamulengueiros e sua inserção, ao longo do tempo, em distintos campos de relações. A seguir, no Capítulo II, apresentamos a etnografia de algumas apresentações, buscando observar o processo de organização e realização da brincadeira em diferentes circuitos de apresentação na Zona da Mata de Pernambuco, procurando captar a influência desses diferentes contextos nas relações estabelecidas entre os mamulengueiros e o público. O Capítulo III dedica-se, por fim, a compreender as interfaces estabelecidas pelos mamulengueiros com diferentes agentes e campos de relações identificados por eles como pertencentes à *cultura*. O trabalho se encerra com as considerações finais.

O objetivo principal deste trabalho de pesquisa foi compreender o processo de produção e reprodução do Mamulengo e de suas redes de interdependência como uma manifestação cultural. Durante o trabalho de campo várias situações foram me conduzindo a refletir sobre os desafios enfrentados pelos mamulengueiros em seu esforço por manter ativa a brincadeira. Como veremos, adiante, alguns mamulengueiros conseguem se manter atuantes na brincadeira durante todo o ano, outros não. Alguns deles estão conectados a redes amplas, construindo relações de diferentes tipos que ampliam suas possibilidades como praticantes do Mamulengo. Outros estão vinculados, principalmente, a circuitos locais. Acredita-se que as interações sociais que se estabelecem nos diferentes campos de relações nos quais estão inseridas as manifestações populares são responsáveis, em grande medida, pelas continuidades e descontinuidades que marcam essas práticas culturais e suas diversas formas de expressão ao longo do tempo. Diversos autores que se dedicam à temática da cultura popular, tais como Carlos Rodrigues Brandão (1981; 1983) e Maria Laura Cavalcanti (2005), além de Nestor García Canclini (2008), chamam atenção para essa problemática em seus trabalhos.

Procurarei mostrar, ao longo do texto, que essas dinâmicas de interação que hoje vinculam os mamulengueiros, seus públicos e os diversos mediadores presentes no universo da brincadeira, ao mesmo tempo em que produzem reconhecimento, valorização e formas de sustentação material dos brincantes, também geram conflitos, mobilizam tensões e influenciam a própria expressão do Mamulengo. Ou seja, as relações que se estabelecem entre esses diferentes atores sociais produzem alinhamentos e descontinuidades que reorganizam a

própria brincadeira ao longo do tempo, processo este intensificado pelas conexões estabelecidas pelo Mamulengo com novos circuitos de apresentação.

Esta introdução tem como objetivo contextualizar o Mamulengo da Zona da Mata pernambucana como objeto de investigação, introduzindo para o leitor elementos essenciais que caracterizam essa manifestação cultural. A seguir apresentaremos as escolhas teóricas e o percurso metodológico que orientaram a elaboração desta dissertação.

A pesquisa se desenvolveu a partir de duas etapas de trabalho de campo na Zona da Mata pernambucana, realizadas entre fevereiro e março do ano de 2010 e em novembro de 2010. Nestas duas ocasiões, tive a oportunidade de conviver e de entrevistar mamulengueiros, folgazões e pessoas envolvidas com a brincadeira. Realizei a etnografia de algumas apresentações e percorri os seguintes locais em Pernambuco: Carpina, Condado, Nazaré da Mata, Lagoa do Itaenga, Glória do Goitá, Vicência, Goiana, Feira Nova, Recife e Olinda.

Em Brasília (DF), realizei outra etapa do trabalho de campo durante uma semana, no mês de agosto de 2010, participando do IX Festival Internacional de Bonecos. No local, busquei entrevistar alguns agentes vinculados à *cultura* que haviam sido mencionados pelos mamulengueiros entrevistados na Zona da Mata. Praticamente todos os lugares percorridos durante a pesquisa guardam alguma relação com as trajetórias dos oito donos de Mamulengo entrevistados. Esses detalhes, relacionados à construção da pesquisa, serão apresentados, mais adiante, nesta introdução.

Durante o trabalho, as falas, expressões e termos dos meus interlocutores aparecerão em itálico. As suas frases, quando integradas no corpo do texto, estarão marcadas com aspas simples. As citações e termos extraídos de outros trabalhos acadêmicos, os quais desejo destacar, aparecerão entre aspas e em estilo de fonte normal.

Contextualizando o Mamulengo

O Mamulengo da Zona da Mata pernambucana pode ser entendido como uma brincadeira que se expressa através de uma forma teatral. As apresentações se organizam no entorno de uma estrutura, conhecida como *torda* ou *empanada*, que delimita o espaço em que o Mamulengo ocorre: à sua frente fica a audiência (público, espectadores) e no seu interior os folgazões⁵, que manipulam os bonecos em punho. Na Zona da Mata, o Mamulengo é considerado uma *brincadeira*, tal como o cavalo-marinho, o maracatu, o coco-de-roda, a ciranda, o pé-de-parede. Essas brincadeiras servem como divertimento para a população que, em períodos distintos, e através de diferentes formas de engajamento, participam das apresentações na região.

A brincadeira envolve geralmente os seguintes integrantes: de um a três folgazões (aqueles que manipulam os bonecos no interior da *torda*), um conjunto de quatro a seis tocadores de instrumentos⁶ e uma pessoa, que merece destaque na brincadeira, identificada

⁵ Neste trabalho optei por utilizar os termos “brincantes” ou “mamulengueiros”, nas partes do texto em que aparecem referências aos donos de Mamulengo. O termo “folgazão” foi utilizado como forma de designar a pessoa que brinca dentro da *torda*, podendo este “folgazão” ser ou não um dono de Mamulengo. Entre os participantes da brincadeira, entretanto, esses termos são utilizados de diferentes maneiras, em contextos variáveis, podendo se referir, também, aos tocadores ou ao Mateus, sendo impossível delimitar, de forma rígida, as diversas nomeações existentes para cada participante do brinquedo. Assim, a utilização sistemática de determinados termos para caracterizar os participantes do Mamulengo e seus papéis durante as apresentações é uma opção que foi adotada neste trabalho como forma de trazer mais clareza ao texto, auxiliando o leitor a identificar os diversos papéis vivenciados pelos brincantes nas apresentações.

⁶ O termo utilizado pelos mamulengueiros para se referir ao conjunto de tocadores é *batucada*.

como o ‘Mateus’. Desempenhando qualquer um desses papéis, há o dono de Mamulengo. O dono é quem mantém a estrutura do brinquedo, sendo responsável por comandar, organizar e pagar os demais integrantes que participam da apresentação (ALCURE, 2007). Cada um deles, por sua vez, desempenha um papel importante e possui determinadas responsabilidades na organização e realização da brincadeira.

Os tocadores acompanham estilos musicais (baiões, baianos - mistura de samba e coco - xotes, toadas, cocos e cirandas) escolhidos pelo dono, responsável por coordenar a *função*. Estabelecem uma relação entre esses diferentes estilos e os bonecos de mamulengo que são utilizados durante a brincadeira, de forma a marcar suas entradas, saídas e danças⁷. Os instrumentos utilizados variam também segundo a preferência do dono do Mamulengo: fole de oito baixos, acordeão, triângulo, ganzá, bombo, rabeca, tamborim. O ‘Mateus’ é uma pessoa que desempenha diversas funções, sendo uma das principais a de intermediar as falas dos bonecos e as manifestações do público, incentivando a audiência a participar da brincadeira⁸.

O boneco é um elemento central para compreendermos a dinâmica do brinquedo, uma vez que é, sobretudo, através dele, que ocorre o diálogo entre os brincantes e o público. Os bonecos denotam “personagens” ou *figuras* – termo utilizado pelos mamulengueiros –, inspirados em vivências diversificadas. Tais vivências estão imbricadas no contexto social da Zona da Mata pernambucana e nas experiências dos próprios brincantes que inventam personagens, incorporando-os à brincadeira. Dentre as *figuras*, observa-se a presença de determinados “tipos” (ALCURE, 2007): o político, o policial, o trabalhador rural, o bêbado, o fiscal, o padre, o caboclo, o xangozeiro⁹. Há personagens que refletem relações sociais de trabalho (como a do empregado *Simão* com o coronel *Mané Pacaru*), outras relações familiares (como o casal *Caroca* e *Catirina*). Existem ainda *figuras* que denotam lugares (*Igreja*, *Carrossel*, *Jardim*, *Parque de Diversões*), animais míticos (a *Cobra*, o *Boi*) ou que representam outras brincadeiras da região (o *Maracatu*, o *Pastoril*, o *Caboclinhos*, a dupla de *Cantoria*). Algumas dessas *figuras* formam uma base importante e recorrente em diversos Mamulengos da Zona da Mata¹⁰.

A brincadeira organiza-se com base na participação desses personagens em pequenos enredos chamados *passagens*. Cada *passagem* conta com duas ou mais *figuras* que protagonizam uma determinada história ou apenas dançam ao som da música, exibindo-se para o público. Estes enredos constituem o repertório do brinquedo, possibilitando um processo de identificação do Mamulengo com a audiência que participa e interage com os bonecos. O processo é conduzido de forma a estimular o riso entre os espectadores que, em alguns contextos, participam ativamente da apresentação: cobram dos brincantes a

⁷ É importante destacar que a palavra Mamulengo em letra maiúscula refere-se neste trabalho à brincadeira ou ao brinquedo do Mamulengo. O termo quando utilizado em letra minúscula – mamulengo – refere-se especificamente ao boneco.

⁸ O leitor observará que o termo *função*, no singular, aparecerá algumas vezes em itálico. Neste caso, *função* é sinônimo de apresentação ou “cena” do Mamulengo, indicando um termo nativo. *Função*, em estilo de fonte normal, diz respeito ao papel que os brincantes desempenham na brincadeira, ou seja, o Mateus, o folgazão e/ou o mamulengueiro.

⁹ O estudo dos personagens do Mamulengo foi objeto de pesquisa nos trabalhos de Alcure (2001) e Brochado (2005).

¹⁰ É importante dizer que algumas dessas *figuras* não se apresentam mais nos Mamulengos dos brincantes com quem conversei, porém, elas são comentadas nos depoimentos e, como veremos, há sempre a possibilidade de serem re-incorporadas na brincadeira, uma vez que é o público que indica a necessidade (ou não) de mostrar essas *figuras*.

apresentação de algumas *passagens*, fazem graça com as características físicas dos personagens, riem das histórias apresentadas, oferecem bebida e dinheiro aos bonecos.

O dinheiro, como veremos nos próximos capítulos, é um elemento importante para os mamulengueiros, sendo utilizado, em alguns circuitos de apresentação, como forma de participar da brincadeira. Os mamulengueiros improvisam *passagens* que são demandadas pelo público, colocam personagens e compõem cenas ao gosto dos pagantes. Também são capazes de entoar versos cantados, nos quais são mencionados, muitas vezes de forma elogiosa, os nomes dos espectadores presentes. Portanto, os nomes e as histórias daqueles que assistem à *função* também entram na brincadeira e, desta forma, as *passagens* são mais do que apresentadas ao público, elas se desenvolvem na interação com ele.

Na Zona da Mata, a brincadeira de Mamulengo se organiza, muitas vezes, a partir de um contrato verbal estabelecido entre os moradores da região e os mamulengueiros. As *funções* podem ser realizadas em um sítio, na casa de um morador, em um bar ou em algum outro tipo de estabelecimento comercial, no meio rural ou em um contexto urbano. A organização de encontros festivos com o Mamulengo ocorre por disposição do próprio brincante ou pelo convite do dono da casa ou do ponto de comércio. A brincadeira pode ser vista ainda em um comício político (ALCURE, 2007), ou integrando uma programação mais ampla e diversificada nos eventos municipais e regionais que compõem o calendário festivo da região. A *função* da brincadeira pode durar de uns poucos minutos até seis horas seguidas, de acordo com o local. Nos sítios, a brincadeira se estende, geralmente, até a madrugada.

A Zona da Mata de Pernambuco localiza-se geograficamente entre o Agreste e a região Metropolitana de Recife. Historicamente, destacou-se na região o cultivo em larga escala da cana-de-açúcar, em engenhos ou fazendas, e o processamento do produto em usinas instaladas a partir do início do século XX. Após a abolição da escravatura, no final do século XIX, emerge historicamente, nos engenhos da Zona da Mata, o que alguns autores chamaram de “período da morada”. A exploração da mão-de-obra passou a se organizar com base em relações de trabalho estabelecidas entre os senhores de engenho e os “moradores” (DABAT, 2003). No interior dos engenhos, era cedido ao trabalhador “morador” um sítio. Os sítios eram lotes de terra destinados à instalação das moradias das famílias dos trabalhadores rurais (SIGAUD, 1979).

Na década de 1950 o cultivo da cana de açúcar, altamente valorizado no mercado interno e externo, recebeu vários incentivos por parte do governo, o que possibilitou a consolidação do processo usineiro. Neste contexto, inicia-se um movimento intenso de expulsão de um grande contingente de trabalhadores dos engenhos, bem como de reorganização das relações de trabalho, que resultou em um crescimento urbano desordenado e não planejado na região (SIGAUD, 1979). A ida para a *rua*, como são chamadas as cidades pela população, foi a alternativa viável para muitas famílias de trabalhadores rurais.

Estes elementos históricos trazem ligações importantes com a reprodução social da brincadeira de Mamulengo na Zona da Mata pernambucana. A brincadeira no passado é recordada como uma atividade desenvolvida no ambiente dos sítios, presentes em abundância nos engenhos de cana-de-açúcar. Era durante os finais de semana do período de safra (de setembro a março) que os moradores desses sítios organizavam encontros, contratando as brincadeiras para animar a noite. Os mamulengueiros mais antigos fazem referência, quando evocam memórias desse período, à existência, desde esta época, de uma relação particular do público com as brincadeiras, baseada em uma familiaridade dos espectadores com o repertório e a forma de realização do brinquedo. O que se percebe pelos relatos é que as mudanças históricas e sociais ocorridas na região influenciaram o processo de produção e reprodução social da brincadeira ao longo do tempo.

A origem, tanto da palavra “mamulengo” como da própria brincadeira, é controvertida. A hipótese de Borba Filho (1987) é a de que o vocábulo “mamulengo” foi constituído popularmente através da união e diferenciação das expressões “Mão mole” ou “Mão molenga”, também utilizadas pelo público para se referir ao brinquedo. Essas expressões remetem à engenhosa movimentação dos bonecos pelos mamulengueiros.

A referência mais antiga deste termo é encontrada em pesquisa pelo próprio Borba Filho que identifica em um verbete do *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* do Visconde Beaurepaire Rohan, publicado em 1889, o termo “mamulengo” (s). Diz o autor:

Mamulengos, segundo Beaurepaire Rohan, é uma espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado¹¹. Por detrás de uma empanada escondem-se, uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Têm lugar por ocasião de festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias (BORBA FILHO, 1987, p. 68, grifo do autor).

Além do termo “mamulengo”, os brincantes trouxeram nos depoimentos outras nomenclaturas utilizadas ao longo do tempo para se referirem à brincadeira: *Mão Mole*, *Boneco Fantástico*, *Babau*, *Presépio*. Para Zé de Vina, um dos interlocutores desta pesquisa, existiam antigamente outras brincadeiras que utilizavam bonecos à maneira do Mamulengo e que, embora fossem até certo ponto semelhantes, já apresentavam diferenças entre si ocorrendo em diferentes lugares da Zona da Mata. Diz Zé:

É Presépio, Babau, Mamulengo e Nova Invenção. A Nova Invenção era atribuída à Serra de Pombos. Desceu do lado do monte e lá tinha uma ‘Nova Invenção’. Era ‘Invenção Brasileira’, o nome dela. Aí ele viu e botou pra ele a ‘Nova Invenção Brasileira’ de Luiz da Serra. Cidade de Pombos, mas já tinha o Mamulengo. Já tinha o Babau. O que tinha se faltado era o presépio, porque os apresentador de presépio morreram tudo e ninguém, aprendeu nada (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Calú e Neide, mamulengueiros que residem atualmente nos municípios de Vicência e Carpina, respectivamente, afirmam, em seus depoimentos, que o povo usava nomes diferentes, mas a brincadeira era a mesma, tanto para o público como para os próprios brincantes. Neide, a partir da convivência com a avó de Bibiu, outro mamulengueiro, parece ter chegado à conclusão que o que hoje se chama de Mamulengo, antigamente era chamado de Presépio:

Eu só escuto como a avó de Bibiu aqui, ela tem 94 anos e ela falava que assim, antigamente, ela foi muito pra sítio. E ela disse que o presépio antigamente. A gente chama de Mamulengo, é conhecido como Mamulengo, mas só que o povo do sítio chama de presépio. É o ‘mamulengo-presépio’. ‘Hoje tem a presepada em tal sítio’, digamos assim, em ‘Riacho Fundo’. Aí ia, o povo se deslocava pra lá e é muito diferente de agora, o presépio de agora (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

¹¹ Em alguns casos, os mamulengueiros utilizam uma mala onde carregam seus bonecos, um baú ou ainda um pedaço de madeira para ganharem altura atrás da empanada, permitindo uma melhor manipulação das *figuras*.

A experiência que tive em campo parece reforçar a ideia de que a brincadeira de Mamulengo assumiu diferentes formas ao longo do tempo, em sua interação com diferentes contextos e públicos, e que as fronteiras que a definem permanecem se transformando.

A partir da década de 60, o termo “mamulengo” expandiu-se pelo país, quiçá pelo mundo, incorporando uma série de projeções e idealizações entre o que é ou o que seria o Mamulengo. A referência à brincadeira aparece hoje em contextos pedagógicos de ensino, na nomeação de companhias de teatro, em músicas de gêneros populares, ou em propagandas que buscam promover as expressões culturais do estado de Pernambuco, refletindo distintas inspirações e projetos. Além disso, o Mamulengo é hoje reconhecido por um amplo conjunto de atores que possuem formas distintas de interpretar a brincadeira. Desta forma, o trabalho não pretende voltar-se para o debate de conceitos teóricos, presentes na literatura, como teatro de bonecos, cultura, folclore ou patrimônio. Preferimos pensar essas referências a partir dos relatos nativos, principalmente dos donos de Mamulengo, mantendo em suspenso as distintas possibilidades de expressão da brincadeira, o que nos parece coerente com o quadro de interpretação desta pesquisa, apresentado a seguir.

Quadro Interpretativo

Nesta seção, pretendo apresentar o referencial teórico que pautou a construção desta dissertação, abordando, inicialmente, diferentes interpretações do Mamulengo presentes na literatura e discutindo, mais adiante, os principais conceitos que orientaram a elaboração do trabalho.

Estudos sobre o Mamulengo

Uma parcela importante dos trabalhos publicados sobre o Mamulengo encontra-se ancorada em uma leitura da brincadeira sob o enfoque do “teatro de bonecos”. Sem desconhecer as especificidades de cada autor, podemos destacar, como referências importantes nessa literatura, os livros publicados por Borba Filho (1987) e Santos (1979) e, mais recentemente, a tese de Brochado (2005) e a dissertação de Ribeiro (2010). A partir de outras referências, e voltada para uma abordagem etnográfica, há a tese de Alcure (2007). Essas pesquisas, construídas a partir de contextos e temporalidades diferentes, buscam trazer, com grande riqueza de detalhes, elementos do universo empírico da brincadeira, permitindo compreender o trânsito do Mamulengo em distintos ambientes, as transformações ocorridas ao longo do tempo nas suas formas de realização, bem como uma série de tensões relacionadas à sua produção e continuidade.

Os primeiros estudos sistematizados tendo o Mamulengo como tema datam da década de 1960, sendo o mais antigo deles o trabalho de Hermilo Borba Filho, que resultou no livro “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”, com primeira edição datada de 1966. No trabalho, além de transcrições de histórias da brincadeira, o autor traz uma gênese do parentesco do Mamulengo de Pernambuco com outras formas do teatro de bonecos popular mundial.

Como homem de teatro¹², tal como se intitula no prólogo do livro, Borba Filho descreve o Mamulengo em função das similaridades que esta manifestação cultural possui com outras

¹² Hermilo Borba Filho (1917-1976), nascido na Mata Sul pernambucana, esteve envolvido na produção teatral e no movimento de valorização da cultura popular do Nordeste. Ao lado de Ariano Suassuna, dirigiu o Teatro do Estudante de Pernambuco na década de 50 e influenciou a criação do Teatro Popular do Nordeste nos anos seguintes, realizando montagens e desenvolvendo dramaturgias também inspiradas no Mamulengo (BORBA FILHO, 1966). Participou ainda, ao lado de Ariano e Paulo Freire, do Movimento de Cultura Popular. O trabalho

formas populares de teatro de bonecos do mundo, em especial os da Europa¹³. Estas semelhanças dizem respeito às características estruturais da brincadeira: a utilização de bonecos, a improvisação de falas, as brigas representadas em cena¹⁴, uma sonoplastia baseada em músicas regionais e a apresentação de personagens-tipo através de enredos muito semelhantes (BROCHADO, 2009). A forma de apresentação da brincadeira de Mamulengo remete à estrutura de um teatro de bonecos popular, guardando, para o autor, semelhanças com formas teatrais existentes em outros países.

Um ponto importante no trabalho de Borba Filho é a sua percepção acerca da existência de Mamulengos tanto na periferia da região Metropolitana de Recife quanto na Zona da Mata. Através de sua pesquisa, podemos identificar a presença do Mamulengo em Recife nas festividades promovidas pela Igreja Católica, já no século XIX (BORBA FILHO, 1987). Apesar da literatura existente sobre o Mamulengo fazer referência a diversas reportagens publicadas em jornais da época, que documentam a ocorrência do brinquedo no espaço metropolitano há mais de cem anos atrás (BROCHADO, 2005), meus interlocutores, quando falam da circulação do Mamulengo antigamente, enfatizam a ocorrência da brincadeira no circuito dos sítios rurais, nos engenhos da Zona da Mata.

Considerando que a inspiração deste trabalho reside em interpretar o Mamulengo a partir da perspectiva dos atores, daremos destaque à memória compartilhada pelos brincantes que parece vincular o Mamulengo ao espaço rural da Zona da Mata, sem desconhecer, entretanto, as indicações apresentadas pela literatura documentando a ocorrência do Mamulengo em contextos urbanos. Não se trata, aqui, de debater a origem rural ou urbana do Mamulengo, mas de compreender o espaço simbólico construído pelos entrevistados, que guarda, sem dúvida, uma forte relação com as suas próprias vivências no universo da brincadeira.

Como já foi destacado anteriormente, o trabalho de Santos (1979) constitui-se, também, como uma referência importante na literatura produzida acerca do Mamulengo nas décadas de 1960-1970. Em seu livro, “Mamulengo: um povo em forma de bonecos”, o autor estabelece, também, a exemplo de Borba Filho, uma distinção referente ao Mamulengo. Para Santos (1979), podia-se observar, naquela época, uma distinção entre o Mamulengo praticado no Recife e o Mamulengo “do interior” da Zona da Mata. Segundo este autor, no “Mamulengo rural” (Zona da Mata), a brincadeira seria mais “tradicional”, preservando *passagens* e personagens antigos. Manteria, além disso, conotações religiosas, apresentando-se em ambientes específicos e em menor escala, tendo um público participativo nas apresentações e conservando uma “estrutura de funcionamento definida e uma hierarquia de papéis e funções, bastante rígida e respeitada” (SANTOS, 1979, p. 35-36).

de Borba Filho é o primeiro que registra, de forma sistemática, informações sobre a circulação da brincadeira, a vida de mamulengueiros da época e algumas histórias do Mamulengo.

¹³ Como teatro de bonecos popular europeu, teríamos algumas expressões em diferentes países: “Punch and Judy” na Inglaterra, o “Guignol” na França, o “Pulcinella” na Itália e o “Karagöz”, na Alemanha. O Mamulengo, no Brasil, teria similaridades estruturais e em seu modo de apresentação com essas formas teatrais.

¹⁴ As *passagens* que representam brigas entre personagens estão entre as preferidas da audiência no Mamulengo em alguns circuitos de apresentação. Neste caso, uma *figura* solicitada por uma das pessoas da audiência entra em cena para bater em outra, utilizando-se de pequenos objetos que representam facões, peixeiras, foices, porretes ou espingardas. Estas *passagens* geralmente provocam gargalhadas dos presentes, sendo solicitadas com frequência. Esses objetos e/ou as *figuras* demandados pela audiência são requisitados mediante o pagamento de um determinado valor em dinheiro. Por exemplo: pede-se para um personagem entrar na cena e “bater” em outro com um objeto qualquer que o pagante escolhe. Muitas vezes, outra pessoa que assiste paga pra outro boneco entrar e bater naquele que já está em cena com outro objeto. Assim se desenvolvem as *passagens* “de briga”, o público ri e o Mamulengo recolhe dinheiro também. Veremos no Capítulo II outros detalhes sobre essas *passagens*.

Já no “Mamulengo urbano”, em Recife, o autor observava diferenças nas narrativas, na participação do público, nos contratantes das brincadeiras e na forma de arrecadação do dinheiro a ser pago aos brincantes. Esta diferenciação entre “rural” e “urbano”, segundo o autor, seria resultado de um conjunto de processos de saída do Mamulengo das cidades e povoados para o campo. É preciso ter cautela, no entanto, com essas diferenciações. Em “A Terra e o Homem no Nordeste”, Andrade (1978) ressalta a ocupação social do que é hoje a região Metropolitana do Recife e da Zona da Mata, identificando um conjunto de processos que mostram a permeabilidade entre as paisagens rurais e urbanas da região. No entorno dos rios, por exemplo, surgiram cidades, portos; nas várzeas, as amplas áreas dedicadas à produção de cana-de-açúcar. A produção e o seu escoamento, nesse contexto, ocorriam concomitantemente, parecendo existir um duplo movimento de entrada e saída de pessoas, materiais, produtos. Podemos perceber, por exemplo, que os relatos dos mamulengueiros entrevistados nessa pesquisa apontam, também, para um movimento de “saída” do Mamulengo do universo dos sítios para espaços urbanos na própria Zona da Mata.

Outro aspecto a ser destacado a partir das leituras de Borba Filho (1987) e de Santos (1979), diz respeito às hipóteses formuladas por esses autores acerca do surgimento do Mamulengo. Para ambos, a origem da brincadeira seria resultado de uma conjugação destas formas teatrais populares da tradição europeia com a representação teatral religiosa chamada “presepe” ou “presépio”¹⁵ (BORBA FILHO, 1987). O presépio teria chegado ao Brasil ainda no século XVI com a vinda dos primeiros jesuítas, sendo utilizado na catequização dos indígenas. De acordo com Santos, o estabelecimento dos jesuítas em Olinda permite supor que o Mamulengo tenha surgido primeiramente na região Metropolitana do Recife, “espalhando-se depois pelo interior” (SANTOS, 1979, p. 38).

Esta hipótese acerca da origem do Mamulengo, ainda que plausível, não é de fácil comprovação, devido à escassez de registros históricos relacionados à brincadeira. Brincantes e pesquisadores concordam que há sempre um mamulengueiro que conheceu um mais antigo e que este, por sua vez, tinha bonecos de outros brincantes que já haviam ‘*morrido há muito tempo*’. Muitos mamulengueiros vinculam o Mamulengo a um tempo remoto, afirmando que a brincadeira existe desde o ‘*principio do mundo*’. Outros desconfiam que o Mamulengo foi criado no tempo de Jesus Cristo, eventualmente, por ele próprio. Outros, ainda, acreditam que talvez o Mamulengo tenha vindo dos escravos dos engenhos nas antigas senzalas. Existem também os que preferem não opinar dizendo que desconhecem sua origem. Essas diferentes versões se fazem presentes também nos relatos dos mamulengueiros que pude entrevistar.

Outra chave de interpretação acerca do Mamulengo que aparece na literatura é o Mamulengo como folclore. O folclore era entendido como sinônimo de cultura popular estando associado à ideia de tradição e preservação das chamadas “antiguidades populares” (ROCHA, 2009; VILHENA, 1997). Um verbete presente na terceira edição do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, publicado na década de 70, por Câmara Cascudo, evidencia a ligação da brincadeira também com o folclore. No verbete há a transcrição de Beaurapaire Rohan, que trouxemos anteriormente através do livro de Borba Filho, agregando-se, a seguir, algumas considerações do próprio Cascudo acerca do Mamulengo: “O mamulengo é verdadeiramente o *guignol*, o *pupazzi* italiano. As figurinhas são animadas pela mão do encenador, fazendo o

¹⁵ A representação da visita dos Reis Magos à manjedoura foi intitulada “presépio” em Portugal. Borba Filho destaca que o presépio exposto pela Igreja Católica nas épocas de Natal ganhou movimento transformando-se em forma teatral: “as figuras animaram-se e os teatros de marionetes exploraram largamente o assunto sagrado. O teatro propriamente dito lançou mão do mesmo tema” (BORBA FILHO, 1987, p. 31). Assim, o Mamulengo seria uma variação do presépio que, ao longo do tempo, manteve algumas *passagens* de cunho religioso, incorporando outras narrativas de teor profano.

dedo indicador movimentar a cabeça, o médio e o polegar aos braços” (CASCUDO, 1972, p. 543)¹⁶. O fim deste verbete nos indica a leitura de outro termo do livro, o Babau, outra brincadeira que utiliza bonecos em sua expressão:

Babau. Nome popular do mamulengo, fantoche, na zona da mata em Pernambuco. Brincadeira popular, obrigatoriamente presente às festas do *hinterland*. O mesmo que mamulengo. Forma primitiva da marionete. No babau são figuras de proa: Cabo 70, Preto Benedito, Zé Rasgado, Simão e Etelvina. Tem como ambiente a vida dos engenhos e das fazendas, preferencialmente (CASCUDO, 1972, p. 176).

A definição apresentada por Cascudo remete, a outras expressões do teatro de bonecos, presentes em diferentes partes do mundo. Menciona, ainda, outras manifestações culturais, como o Babau, que passaram, ao longo do tempo, a ser identificadas com o Mamulengo.

O surgimento, nas décadas de 1950 a 1970, de diferentes publicações acerca do Mamulengo, pode ser melhor compreendido também considerando a intensa mobilização existente no Brasil, nesse período, relacionada ao folclore. O chamado “movimento folclórico brasileiro” – ativo, segundo Vilhena, entre 1947 e 1964 (VILHENA, 1997) – contou com o envolvimento de diversos intelectuais que interagiram de diferentes formas com o processo de formulação e implementação de políticas públicas em esfera nacional, promovendo, inclusive, intercâmbios internacionais sobre o tema¹⁷. Uma de suas intenções foi instituir os estudos de folclore na academia, tentando reproduzir, de certa forma, o que já havia acontecido na Europa, no século XIX, período no qual o “resgate das tradições” tornou-se uma importante referência na construção de uma identidade nacional dos países europeus (VILHENA, 1997).

Cabe mencionar, ainda na década de 1970, a publicação da “Revista Mamulengo” editada entre 1973 e 1982 pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, que traz observações acerca da brincadeira sob a perspectiva teatral, além de considerações mais gerais acerca da produção do teatro de bonecos no país e no mundo. Nos anos 1980, registra-se a publicação do livro de Altimar de Alencar Pimentel (1988) que tem como objeto a brincadeira do João Redondo da Paraíba. O livro traz a transcrição de diferentes “peças” – ou *passagens* – do teatro popular. Um aspecto interessante ressaltado por Pimentel (1988) em uma pequena introdução de seu trabalho, na qual define em linhas gerais as características do João Redondo, é o fato de que essa manifestação também se caracterizava pelo recolhimento de dinheiro durante o espetáculo, a exemplo do que ocorre, ainda hoje, em alguns contextos de apresentação do Mamulengo.

Os diferentes autores acima mencionados percebem uma grande semelhança entre o Mamulengo e brincadeiras presentes em outros estados do Nordeste como o Babau na Paraíba, o Cassimiro Côco no Ceará, Maranhão e Piauí e o João Redondo no Rio Grande do Norte. Em certo sentido, os livros de Borba Filho e de Santos delinearão uma filiação comum entre essas brincadeiras induzindo à generalização da denominação “mamulengo”, sobretudo no meio teatral, para as demais expressões culturais (RIBEIRO, 2010).

¹⁶ O autor durante o prefácio do livro deixa clara a colaboração de diferentes intelectuais e amigos que o auxiliaram a compor as informações presentes nos verbetes descritos neste dicionário. A primeira edição deste trabalho foi em 1954. A edição de 1972, a que tive acesso, contém o verbete “Mamulengo” considerando a publicação de Rohan presente no “*Dicionário de Vocábulos Brasileiros*”, uma colocação do autor João do Rio em revista da época e um trecho da “*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*” que, segundo Cascudo, “documenta a popularidade dos títeres na capital brasileira no séc. XVIII” (CASCUDO, 1972, p. 543).

¹⁷ Sobre o grupo de folcloristas da época ver CAVALCANTI & VILHENA (1990).

A disseminação desses brinquedos como típico “teatro de bonecos popular do Nordeste”, a partir destas publicações, fomentou na cena teatral a criação de uma série de espetáculos inspirados no Mamulengo, produzidos por companhias artísticas motivadas por uma dramaturgia de cunho popular. Foram desenvolvidas, também, experiências de aprendizagem de atores de teatro com praticantes de Mamulengo.

No Distrito Federal, por exemplo, a prática do Mamulengo foi introduzida, ao que tudo indica, a partir de migrantes nordestinos que se deslocaram para o Centro-Oeste com a construção de Brasília, como revela o trabalho de Izabela Brochado (BROCHADO, 2001). A presença do Mamulengo na região também foi reforçada, segundo a autora, por experiências de aprendizagem da brincadeira por atores de teatro com diferentes brincantes, oriundos da Paraíba e de Pernambuco.

A ideia de reconhecer o Mamulengo como patrimônio cultural brasileiro foi uma proposição formulada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) em um de seus congressos na década de 1980. A entidade promoveu, nesse período, alguns encontros com diferentes mamulengueiros, em especial os de Pernambuco. Essa possibilidade de reconhecimento do Mamulengo como patrimônio imaterial só se transformou, entretanto, em uma ação efetiva mais recentemente, com a regulamentação, no ano de 2000, da política de registro de bens culturais de natureza imaterial, através do Decreto 3.551/2000.

Esse processo de registro do Mamulengo como um bem cultural encontra-se atualmente em fase de finalização, proporcionando ao longo dos últimos três anos (iniciou-se em 2008) a realização de uma série de entrevistas, filmagens da brincadeira e eventos envolvendo pesquisadores e praticantes. Nesse movimento, algumas percepções referendadas pela literatura passaram a ser questionadas, tanto pelos agentes culturais envolvidos na valorização da brincadeira como manifestação cultural, como pelos próprios brincantes, com forte protagonismo, nesse caso, dos mamulengueiros oriundos da Zona da Mata de Pernambuco¹⁸. Entre as interpretações que foram sendo revistas nesse processo destaca-se a própria generalização do termo “mamulengo” para outras brincadeiras similares identificadas na região Nordeste. Ribeiro (2010) destaca que uma das demandas suscitadas pelo registro foi a necessidade de reconhecer as particularidades de cada uma das brincadeiras populares que, no Nordeste, utilizam bonecos como forma de expressão. O reconhecimento das diferenças e especificidades de cada uma delas pode ser percebido através da própria mudança do título do processo de registro que de “Mamulengo: Patrimônio Cultural do Brasil” passou para “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco: Patrimônio Cultural do Brasil” (RIBEIRO, 2010)¹⁹.

A formulação do conceito de “patrimônio imaterial” envolveu uma ampliação da noção de patrimônio cultural vigente no país, de forma a incorporar às políticas públicas de patrimônio os bens de caráter dinâmico, incluindo, aí, saberes e práticas ligados às culturas tradicionais populares (CAVALCANTI & FONSECA, 2008; ROCHA, 2009). Este movimento foi influenciado, por um lado, pelas próprias transformações ocorridas no conceito de cultura na Antropologia em sua interface com as políticas públicas, processo que ocorreu, notadamente, a partir do final da década de 1970 e início de 1980. Por outro lado, um conjunto de diretrizes supranacionais estabelecidas pela Organização das Nações Unidas para

¹⁸ A Zona da Mata de Pernambuco é, neste contexto de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, compreendida como sendo o local que abriga os mamulengueiros atuantes há mais tempo e que procuram, em certo sentido, manter o repertório mais tradicional do Mamulengo. Resulta daí o entendimento de alguns autores de que a região é o “espaço social de atuação do mamulengo”, por isso para eles a “expressividade” ou a “evidência” do Mamulengo reside na Zona da Mata de Pernambuco (ALCURE, 2007; BROCHADO, 2005).

¹⁹ Informações obtidas também em <http://www.mamulengopatrimonio.com/>, consultado em novembro de 2009.

a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que tiveram como foco principal os grupos populares, populações indígenas, afrodescendentes e minorias étnicas, influenciaram no reconhecimento dessas práticas na formação dos Estados Nacionais. Assim, como bem observa Alcure (2007): “O mamulengo num determinado contexto é considerado como integrante do universo da cultura popular, mas em outro, pode ser considerado como sendo de natureza teatral” (ALCURE, 2007, p.19). Como veremos ao longo do trabalho, esses diferentes significados estão presentes nas estratégias e reflexões dos mamulengueiros acerca de suas práticas.

Entre os trabalhos mais recentes, destaca-se a tese de Doutorado de Izabela Brochado²⁰ (2005), que busca fazer uma releitura de diversos documentos históricos existentes sobre o Mamulengo, incluindo algumas fontes que foram mapeadas por Borba Filho. A pesquisa encontra-se alicerçada em um cuidadoso trabalho histórico e busca situar o Mamulengo como uma forma popular de teatro de bonecos, cujas referências estariam, no entender da autora, fortemente associadas à trajetória histórica e ao contexto sócio-cultural de Pernambuco do século XIX até o início do século XXI. A autora considera que as narrativas (tramas e estilo da linguagem) e personagens da brincadeira sintetizam tradições, tensões e contradições presentes nessa sociedade:

(...) that the plots and characters reflect a society resulting from an intense process of miscegenation (of races and cultures), in which hierarchical divisions have been based on race, gender and class distinctions, and consequently, convey the prejudices, tensions and contradictions arising from these distinctions. Mamulengo to some degree encapsulates the diversity of the popular Northeastern traditions, which are the result of centuries of social and cultural exchange between white, Indian and black populations. The puppet theatre, as part of this entire cultural context, is in permanent interchange with these traditional manifestations and thus, their strong influence on the constitution of Mamulengo can be observed (BROCHADO, 2005, p. 18).

O trabalho de pesquisa realizado consiste em um estudo minucioso da formação e do contexto social da região Nordeste, bem como dos personagens e narrativas que integram a brincadeira.

Outro trabalho que merece destaque, aqui, é a tese de Alcure (2007), desenvolvida a partir de uma abordagem etnográfica. A autora chama atenção para as tensões, continuidades e discontinuidades advindas dos múltiplos significados lançados sobre o Mamulengo, que são discutidos, em seu trabalho, a partir da visão dos brincantes que fazem parte da rede de relações de Zé de Vina. A escolha da trajetória social deste brincante como principal fio condutor do trabalho é justificada pela autora em função da “autoridade de grande mamulengueiro e conhecedor do brinquedo legitimada por quase todos os pesquisadores, artistas locais, e pelo público da região (...) É o mestre mamulengueiro mais reconhecido pelo seu fazer” (ALCURE, 2007, p. 45). A pesquisa da autora não pretende vincular o Mamulengo a uma origem específica (ao teatro de bonecos, por exemplo), mas entender a brincadeira em sua imbricação no sistema social da Zona da Mata, tomando como objeto de estudo a trajetória deste brincante e sua inserção em diferentes redes sociais.

²⁰ A autora é historiadora, atriz e professora efetiva do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Sua dissertação de mestrado foi na área de História, tendo como tema a ocorrência do Mamulengo no Distrito Federal: “Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades - 1990 a 2001” (BROCHADO, 2001). O doutorado refere-se ao Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, realizado em Filosofia, na Inglaterra.

Alcure destaca alguns elementos importantes que caracterizam determinadas redes de relações da brincadeira, chamando atenção para o fato de que a ocorrência do Mamulengo não se limita apenas à região geográfica da Zona da Mata. O estudo etnográfico desenvolvido pela autora permite uma visão ampliada sobre a brincadeira, incorporando em sua interpretação, uma série de dimensões que não haviam sido abordadas, pelo menos dessa forma, pela literatura, e que se tornaram mais visíveis em seu trabalho em função da metodologia adotada. Destaca-se, também, a importante ligação estabelecida pela autora entre o Mamulengo e as demais brincadeiras existentes na Zona da Mata, em especial o cavalo-marinho.

A dissertação de mestrado de Ribeiro (2010) aborda, por sua vez, uma série de elementos relacionados à dramaturgia do Mamulengo Riso do Povo de Zé de Vina. Utilizando-se do conceito de dialogicidade, a autora busca analisar as interações que se estabelecem entre o mamulengueiro e o público durante a *performance*, em um processo dinâmico de construção e manutenção de referências culturais compartilhadas. Refletindo sobre o recorte que inspirou a construção do trabalho, centrado, fundamentalmente, na cena teatral, na forma como a mesma é construída em um Mamulengo específico, a autora reforça:

Compreendendo o Mamulengo como um teatro constituído em um espaço-tempo definido, ele está circunscrito nas especificidades da tradição e do trabalho de cada mamulengueiro formado dentro dessa tradição. Diante do universo que adentrei para desenvolver este trabalho, eu não poderia incorrer no equívoco de tentar encontrar regras e formulações que pudessem ser estendidas a todos os mamulengueiros, mesmo os que foram aprendizes desse mestre. Por isso, ao máximo, permanecerei focada no trabalho dele (RIBEIRO, 2010, p. 18).

O trabalho de Ribeiro (2010) destaca em especial a contextualização e as especificidades da *performance* do Mamulengo de Zé de Vina, a partir de uma perspectiva teatral. Neste contexto, a autora singulariza que em seu estudo pretende trazer informações sobre a constituição e a atualização deste brincante como mamulengueiro, lembrando das diferenças existentes entre os demais praticantes na região.

Neste trabalho pretendo considerar o Mamulengo a partir da complexidade presente nas tramas da brincadeira. Como já observei anteriormente, não se trata aqui de classificar o Mamulengo como teatro de bonecos, folclore ou cultura popular. A experiência de campo me ajudou a perceber que os brincantes que se constituíram como interlocutores desta pesquisa conduzem seu trabalho com base em interpretações, estratégias e desejos pessoais que nem sempre se ajustam aos olhares e expectativas lançados sobre a brincadeira pelos diferentes mediadores (inclusive pelos jovens pesquisadores, como eu) que hoje se fazem presentes no campo de relações que constitui o Mamulengo na Zona da Mata. A pesquisa realizada busca compreender a brincadeira tomando como foco as relações sociais e os significados construídos pelos donos de Mamulengo em sua prática. Procurei destacar, ao longo da análise, uma série de tensões que, na minha experiência de campo e no diálogo com os mamulengueiros, emergiram como parte de uma problemática mais ampla relacionada à produção e reprodução da brincadeira e à possibilidade, para os donos de Mamulengo, de continuar “em cena”.

Desta maneira, acredito que o trabalho pretende contribuir com o conjunto de estudos já existentes sobre o tema, na medida em que se propõe a refletir acerca das vivências, experiências e dos significados atribuídos pelos brincantes às suas práticas, tomando como referência as trajetórias de oito diferentes mamulengueiros. Este esforço por tornar visível a diversidade de formas através das quais o Mamulengo é vivenciado e praticado, é resultado de

uma demanda surgida durante o trabalho de campo, a partir da própria fala dos mamulengueiros. A experiência de pesquisa me conduziu à necessidade de explicitar que existem diferenças sensíveis entre os mamulengueiros com os quais tive a oportunidade de entrar em contato, tanto na forma de brincar quanto no modo como cada um deles compreende o Mamulengo. Busquei demonstrar que os diferentes sujeitos pesquisados possuem percepções distintas como brincantes de Mamulengo – reflexo também do modo como cada um deles vivenciou as transformações socioeconômicas da Zona da Mata – e que seu trabalho alcança públicos e locais de apresentação diferenciados. Percebe-se, ao mesmo tempo, a existência de um repertório compartilhado de experiências relacionadas à brincadeira e à própria Zona da Mata.

O presente trabalho tem como foco de análise apenas o Mamulengo praticado na Zona da Mata pernambucana. Seus resultados não podem ser generalizados para o Mamulengo praticado em outros estados. Meus interlocutores podem falar, quando muito, das experiências vividas quando são chamados a brincar de Mamulengo em outras unidades da federação.

Através desta pesquisa busco, em diálogo com a literatura existente, contribuir na reflexão sobre o amplo tema que se tornou o Mamulengo, levando em consideração não apenas as questões mais diretamente relacionadas aos mamulengueiros ou ao debate acadêmico relacionado ao tema, mas, também, uma série de discussões que estão sendo suscitadas pelas recentes articulações desta prática com as políticas públicas de promoção da cultura e, de uma forma mais específica, com o processo de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial ainda em andamento, processo este que guarda similaridade com iniciativas semelhantes relacionadas ao registro de outras manifestações culturais.

Buscarei explicitar, na seção a seguir, o quadro teórico que orientou a construção deste trabalho e que busca apreender as relações complexas e multifacetadas que possibilitam a ocorrência da brincadeira em diferentes contextos e campos de relações.

Referencial Teórico

As formulações históricas da teoria social têm como um de seus principais dilemas a relação do indivíduo com a sociedade e dos atores com a estrutura social. Estas questões estão presentes em diversos enfoques teóricos e metodológicos das Ciências Sociais, em suas diferentes disciplinas.

Alguns estudos voltados especialmente à cultura popular têm buscado compreender as transformações que ocorrem nos mecanismos de reprodução cultural das manifestações populares, considerando sob formas distintas, as práticas e as perspectivas dos diferentes atores envolvidos nesse processo (BRANDÃO, 1981; TENDERINI, 2003; CHAVES, 2008; BRESCHIGLIARI, 2010).

Tenderini (2003), em seu trabalho de pesquisa sobre o cavalo-marinho da Zona da Mata aponta, a partir de um resgate de categorias nativas, para a necessidade de exercitarmos um olhar crítico em relação a determinados termos que são difundidos no meio acadêmico e/ou em outros círculos de produção cultural. No caso específico do cavalo-marinho, diferentes atores buscam enquadrar essa manifestação como “dança dramática”, “teatro folclórico” ou “cultura popular”. Para a autora, esses termos acabam por obscurecer alguns significados complexos e peculiares construídos pelos participantes dessa manifestação em seus diferentes modos de vivenciar a brincadeira.

Em dissertação de mestrado sobre o Maracatu de Baque Solto da Zona da Mata pernambucana, Chaves (2008) destaca as transformações ocorridas nas formas de expressão da brincadeira de maracatu no carnaval pernambucano, transformações estas decorrentes, pelo

menos em parte, de sua relação com mediadores situados no universo da produção cultural. Um momento importante, revelador de uma descontinuidade na trajetória do Maracatu, foi a atuação da Federação Carnavalesca de Pernambuco, fundada em 1935. Em seus primeiros anos de atuação, essa Federação tinha o poder de sancionar os maracatus, alternando ações de tolerância, repressão, proibição e manipulação, sendo influenciada, em certa medida, pela ideologia produzida por alguns intelectuais, de que haveria um “maracatu tradicional”, que seria o Maracatu de Baque Virado, em contraposição ao Maracatu de Baque Solto, variação considerada “deturpada” ou “descaracterizada” em relação a essa “versão original” (CHAVES, 2008, p. 12).

O ambiente político existente durante o período da ditadura militar também parece ter influenciado esta postura institucional da Federação. Nos anos 1980, a autora identifica o início de um processo de ruptura na forma como a brincadeira era percebida pelos maracatuzeiros²¹ chamando atenção para o “reconhecimento oficial” do maracatu como *cultura*. Diz Chaves (2008):

nos anos 80, o processo de abertura política e democratização do Estado brasileiro pode ser pensado como um tempo liminar, isto é, uma ruptura que, do ponto de vista nativo, delimita o “tempo passado”, marcando o processo de transformação do Maracatu em “cultura” (...) O reconhecimento, por parte da cultura oficial, “da sociedade”, de um “valor cultural” na brincadeira, é dado através da decodificação do MBS [Maracatu de Baque Solto] e uma conseqüente recodificação, de maneira que seja “cultura”. A circularidade entre essas noções “inventa” valores, estabelecendo rupturas simbólicas (CHAVES, 2008, p. 17).

O trabalho de Chaves contribui na identificação de lógicas de ação distintas, neste caso específico a lógica da Federação e a lógica dos maracatuzeiros, bem como na problematização das interações sociais que se estabelecem entre os diferentes agentes envolvidos nessa prática cultural. As lógicas de funcionamento das conexões estabelecidas entre os sujeitos são transitórias e criativas. Existe um repertório construído relacionamente que ordena de alguma maneira as lógicas em que os sujeitos operam. É nas intersecções dessas diferentes lógicas de ação que novos ordenamentos vão sendo criados.

A pesquisa realizada por Brandão (1981) também nos induz a uma reflexão sobre as distintas lógicas de ação envolvidas na produção e valorização da cultura popular. No livro “Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais” o autor pesquisa, em diferentes rituais religiosos, a forma como seus praticantes compreendem a cultura (popular) que produzem (BRANDÃO, 1981).

O livro, estruturado em diferentes capítulos, aborda rituais relacionados a diferentes santidades, organizados em seis “ciclos”: *Santos Reis* (primeiro ciclo); *São Gonçalo* (segundo ciclo); *São João* (terceiro ciclo); *Santa Cruz* (quarto ciclo); *Divino Espírito Santo* (quinto ciclo); *São Benedito* (sexto ciclo). Na visão de Brandão (1981), a produção da cultura nesses grupos populares se dá por meio de um ordenamento específico das relações sociais. Mudanças provocadas pela entrada de agentes externos implicam em “perdas” de significados, de conhecimentos e/ou de práticas, através de processos que são frequentemente passados por conflitos e tensões.

Durante o quarto ciclo do trabalho o autor observa, através da análise das pessoas que se envolvem na organização de uma festa municipal que teria a dança de Santa Cruz como

²¹ Maracatuzeiros são os brincantes de Maracatu.

principal atração, uma série de conflitos e disputas de poder entre grupos populares, agentes eclesiais e políticos da localidade pelo controle do ritual²². Um dos principais pontos de conflito era o fato da dança popular de Santa Cruz estar inscrita em um festejo oficial “erudito” da Igreja Católica: a festa da padroeira (Ibid., p. 143).

Para o autor, a interferência desses “agentes externos” (políticos, religiosos ou outros) na “ordem de relações” do grupo popular instaura, no caso estudado, uma série de dinâmicas sociais que influenciam na realização da própria dança de Santa Cruz. Sem pretender discutir, a partir do trabalho do autor, aspectos controversos como a referência a uma visão dicotômica, que diferencia agentes externos e agentes internos ao grupo, o que pretendo destacar é a existência de um ordenamento das relações sociais na reprodução social da cultura e, claro, a pertinência da própria análise de redes sociais no estudo desses processos²³.

As tensões relacionadas à produção e reprodução das manifestações da cultura popular, e que foram identificadas por esses diferentes autores, no estudo de outras expressões culturais, são portadoras de uma série de elementos que ajudam a pensar o Mamulengo. Surgem, aqui, duas questões: (i) De que maneira a inserção do Mamulengo em redes sociais diferenciadas estaria influenciando a continuidade da brincadeira ao longo do tempo? (ii) De que forma são percebidas pelos mamulengueiros as relações estabelecidas com os atores sociais que se fazem presentes nos diferentes circuitos de produção cultural nos quais o Mamulengo transita?

Como já observamos anteriormente, a literatura sobre a brincadeira aponta para uma maior visibilidade do Mamulengo no meio teatral e nos circuitos ligados ao folclore e à cultura popular, sobretudo, a partir da década de 1950. Na Zona da Mata, muitos brincantes passaram a ser procurados por pesquisadores, produtores e outras pessoas interessadas em aprender a brincadeira. As apresentações externas ao ambiente da região foram frequentes para muitos deles por um longo período, provavelmente até a década de 80. A plasticidade assumida pelo brinquedo nesses diferentes espaços pode ser melhor apreendida se pensarmos em sua circulação através de diferentes “circuitos culturais”, nos termos propostos por Maria Laura Cavalcanti (2005).

No entendimento desta autora, a referência à noção de circuito cultural (ou circuitos culturais) possibilita uma melhor qualificação da diversidade que “um mesmo processo cultural” apresenta em sua ocorrência em diferentes espaços, aos quais estão associadas formas distintas de circulação. O conceito de “circuito cultural”, circuito de cultura ou, ainda, “circuito de produção”, permite estabelecer as diferenças e as especificidades características

²² A dança de Santa Cruz, Santa Cruzinha ou Sarabaguê é analisada a partir da festa da Aldeia de Carapicuíba, situada no município de Itaquaquecetuba, estado de São Paulo. A dança seria uma criação dos jesuítas para a catequização indígena transmitida, posteriormente, a camponeses caipiras, tornando-se, mais adiante, objeto de apropriação por grupos agrários dominantes (BRANDÃO, 1981).

²³ O autor destaca, durante o livro, a relevância dos ordenamentos sociais na continuidade dessas manifestações culturais, destacando a atuação de “sujeitos sociais” centrais (os nós), bem como de atores secundários, na recriação e atualização dos rituais populares através de relações práticas e simbólicas estruturadas através do tempo. Discutiremos algumas dessas dimensões ao longo dos próximos capítulos deste trabalho. Um caso bem ilustrativo da relevância dos vínculos ordenados entre os atores sociais é o caso da morte de um “mestre” congo, que havia transmitido seu conhecimento para um aprendiz que, por sua vez, resolve não mais sair na congada. Através da desestruturação deste vínculo (“mestre” que “sabe” a embaixada – aprendiz que “aprendeu”, mas que abandona a congada), “perde-se a memória da embaixada”, da representação dramática do enfrentamento entre os ternos, momento valorizado pelos próprios integrantes do grupo e que não mais se realiza naquela congada, pois era este “aprendiz” que deveria dar continuidade ao trabalho (BRANDÃO, 1981, p. 242). Acredito que as relações de interdependência no interior das práticas populares são um elemento fundamental nas estratégias de continuidade dessas manifestações, como também poderemos perceber no caso do Mamulengo.

dos diferentes lugares em que uma determinada prática cultural transita, considerando contextos distintos e suas variabilidades. Sobre o próprio Mamulengo, diz a autora em artigo:

Um só processo cultural popular abriga, portanto, diferentes circuitos de produção e circulação. Um Mamulengo “folclórico” é, lembremos, aquela apresentação mais curtinha contratada pelas Prefeituras, Secretarias e órgãos de cultura em geral, muito distinto do mamulengo orgânico que vara noite adentro em brincadeiras com outro tipo de inserção contratual. O mestre e brincantes são os mesmos se movimentando por entre circuitos nos quais um mamulengo significa coisas diferentes (CAVALCANTI, 2005, p.32).

Ao mesmo tempo, Brandão (1981) chama atenção para as estratégias utilizadas pelos grupos populares como forma de preservar sua identidade, no caso específico dos ternos de congos, como uma unidade corporada de representação. Diz o autor:

Quando grupos populares de produção dos rituais da festa: *religiosos* para seus integrantes, *folclóricos* para uns, *tradicionais* para outros, são responsáveis pelos momentos mais motivados de toda a sequência de festejos, não é raro que os esforços de controle recaiam sobre eles, com maior peso. Por seu turno, grupos como os ternos de congos lutam e articulam estratégias para garantirem a sobrevivência de suas unidades corporadas de representação (BRANDÃO, 1981, p. 115).

As estratégias utilizadas pelos atores sociais diretamente vinculados às práticas culturais populares na produção de suas atividades surgem como um elemento importante no estudo dessas manifestações.

A noção de redes sociais, na forma como foi utilizada neste trabalho, constituiu-se como uma ferramenta que nos permitiu transitar pelas diferentes dimensões envolvidas na produção e reprodução das manifestações culturais populares, nesse caso específico do Mamulengo.

No âmbito das Ciências Sociais, a noção de rede pode ser percebida de diferentes maneiras, seja como uma matriz técnica de organização do espaço-tempo, seja como uma ferramenta teórico-metodológica de análise social (MUSSO, 2004). Nesta pesquisa, a noção de “redes sociais” abre o caminho para uma investigação sociológica que busca pensar as práticas dos atores sociais em suas redes de interdependência. Emirbayer (1994) identifica, dentre as possibilidades de investigação através das redes sociais, a utilização de duas estratégias conceituais distintas: uma primeira, relacional, e que dialoga com o conceito de coesão social, tendo como foco as conexões diretas ou indiretas que os atores estabelecem entre si. Uma outra, atribui uma considerável importância aos padrões de relações que define a posição do ator em um sistema social mais amplo ou a posição do ator no âmbito da rede. Como observa Emirbayer, as análises posicionais enfatizam a “equivalência estrutural”, ou seja, o fato de um ou mais atores estarem em uma posição relacional equivalente se considerarmos sua ligação com um terceiro ator relacional.

O presente trabalho toma como ponto de partida uma abordagem qualitativa e relacional das redes, direcionando seu olhar para as relações que se estabelecem entre os atores sociais, colocando em perspectiva suas ações e os diferentes modos de percepção acerca do que fazem, evitando o recurso a modelos rígidos, que tendem a reduzir a complexidade presente nas relações.

Nesta pesquisa procuramos abordar relacionalmente o nosso objeto, utilizando a noção de redes sociais como um recurso que nos permite captar dois processos distintos: em primeiro lugar, o elo que vincula o indivíduo (cada dono de Mamulengo), ao longo de sua trajetória, com a coletividade que compõe a brincadeira, através de processos de socialização, legitimação e reconhecimento compartilhados; em segundo lugar, a existência de campos de relações que envolvem atores sociais, contextos e relações diferenciadas que, em interação com o Mamulengo, promovem também mudanças e ressignificações desta prática cultural.

Para Long & Villarreal (1993), os encontros entre atores sociais pertencentes a diferentes comunidades epistêmicas podem ser compreendidos através do conceito de interface social. A interface diz respeito a um “ponto crítico de interseção”, entre ordenamentos sociais e cognitivos distintos que, ao se encontrarem, produzem descontinuidades, diferenças e negociações, gerando também conflitos.

Os estudos de interface dizem respeito, essencialmente, à análise das descontinuidades na vida social. Estas descontinuidades se caracterizam por discrepâncias em termos de valores, interesses, conhecimento e poder. As interfaces ocorrem, tipicamente, em momentos de interseção entre mundos de vida ou campos sociais diferentes e frequentemente conflitantes (Ibid., p. 7, tradução nossa).

Na visão de Neves (2008), apesar do próprio processo de integração do homem revelar o encontro de “universos de significações” específicos, as mediações sociais envolvem relações de poder entre os agentes envolvidos, gerando reelaboração e ressignificação de práticas sociais. Neste trabalho chamaremos a atenção para o interjogo como um elemento-chave no estudo das interações que se estabelecem entre indivíduos e grupos no contexto das manifestações populares. O “interjogo” mobiliza expectativas culturais, estratégias e racionalidades distintas, ancoradas em construções culturais particulares que são acionadas, de diferentes maneiras, nos mais diversos contextos de interação social (LONG & VILLARREAL, 1993, p. 2). Nesse processo são tecidas determinadas teias de significado.

Como observa Geertz (1989) em sua discussão sobre o conceito de cultura: “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise” (Ibid., p. 4). A cultura não é vista, portanto, por esse autor, como algo que existe externamente ao homem.

Barth (2000) nos lembra que o significado da cultura é relacional e, portanto, ligado às experiências das pessoas com o meio e com um conjunto heterogêneo de conhecimentos acessados e articulados segundo orientações particulares. Reforça o autor: “não há cultura que não seja um conglomerado resultante de acréscimos diversificados” (BARTH, 2000, p. 109). Ou seja, aquilo que os indivíduos refletem e falam sobre o que fazem está relacionado às suas vivências e às posições assumidas, ao longo do tempo, em determinados campos de relações.

O reconhecimento desse caráter transitório da cultura e dos seus significados estende-se ao presente trabalho, situado socialmente em um espaço-tempo específico e cuja escrita está relacionada a minha própria experiência social como pesquisadora e com a “rede” que foi sendo tramada a partir de minha inserção no campo (CLIFFORD, 2008). Foi justamente a partir das relações estabelecidas no campo e das problemáticas que me foram sendo apresentadas pelos mamulengueiros que pude orientar esta pesquisa através de uma abordagem teórica e metodológica referenciada no estudo das redes sociais. Relato aqui um episódio que ajuda a ilustrar, de certa forma, o caminho percorrido na construção do trabalho.

Minha primeira visita à Zona da Mata pernambucana ocorreu em função da disposição de comparecer à região antes da realização do trabalho de campo da pesquisa, propriamente

dito, de modo a estabelecer primeiros contatos com os mamulengueiros. Em agosto de 2009, durante o primeiro ano do mestrado, acompanhei por dois dias a equipe que realizava o inventário do Mamulengo para registro junto ao IPHAN como patrimônio imaterial²⁴. A etapa do inventário em curso, naquele momento, consistia em realizar uma entrevista e filmar uma hora da brincadeira de cada mamulengueiro. Acompanhamos a equipe ao longo dessas visitas o mamulengueiro Bibiu, filho de “mestre” Saúba, conhecido artesão e mamulengueiro da região, e Neide, sua esposa (na época), também brincante do Mamulengo. O registro feito naquela ocasião contemplou dois mamulengueiros que, até então, eu não “conhecia”, pois não haviam sido mencionados nos livros e trabalhos de pesquisa que eu havia estudado: seu Valdemar de Carpina e seu Vitalino de Nazaré da Mata.

Entre as gravações, procurei especialmente conversar com os mamulengueiros. Enquanto estávamos no primeiro dia de acompanhamento do registro, comparecemos à casa de Vitalino que, durante os intervalos da filmagem, comentou que não conseguia brincar de Mamulengo, estando *esquecido* da brincadeira, apesar de continuar a ser dono de um Mamulengo. A partir daquele comentário rápido, me interessei pela questão e indaguei aos outros brincantes que ali estavam acerca das possíveis causas da situação em que se encontrava esse mamulengueiro. Eles consideraram uma série de fatores que poderiam estar influenciando o afastamento de Vitalino da prática da brincadeira. Entre os fatores elencados destacavam-se o desinteresse da vizinhança em contratar a brincadeira e as dificuldades enfrentadas por Vitalino no cadastramento de seu Mamulengo na Prefeitura do município em que reside, Nazaré da Mata. Até onde eu pude compreender o cadastro (ou *ficha*) era um registro efetivado pela Prefeitura e utilizado pelo poder público na convocação dos brincantes existentes no município para apresentações em festas locais. O drama de ‘*estar parado*’ no brinquedo me pareceu, naquele momento, como sendo um efeito das dificuldades de acesso deste brincante à teia de relações que possibilitava a prática da brincadeira.

Esse caso nos mostra que embora seu Vitalino estivesse sendo reconhecido pela equipe do IPHAN como um “mestre do Mamulengo”, enfrentava, em nível local, bloqueios importantes em sua atuação como brincante. A literatura sobre cultura popular nos mostra que a continuidade dessas práticas, na atualidade, encontra-se vinculada a diferentes tipos de relações (familiares, políticas, econômicas), através das quais são mobilizados, além dos próprios praticantes dessas manifestações culturais, uma série de outros agentes, incluindo pesquisadores, políticos, produtores culturais, parentes, vizinhos, entre outros (CAVALCANTI, 2005; BRANDÃO, 1981).

Elias em seu livro “Introdução à Sociologia” (1970) propõe o conceito de configuração social como forma compreender as relações sociais a partir de uma perspectiva de interdependência. Para o autor, a noção de configuração caracteriza a dimensão provisória e dinâmica das relações sociais, enfatizando que a estrutura não impera sobre os indivíduos, mas é na interação entre os diferentes sujeitos sociais, mediada pelo poder, que as relações se desenvolvem. O poder, interpretado como uma relação, é constitutivo das interações ordenadas que se estabelecem entre determinados sujeitos, interações estas que são estruturadas em um espaço-tempo específico.

O presente trabalho busca incorporar uma abordagem relacional, estabelecendo conexões entre os processos microsociais observados a campo e sua inserção em configurações sociais mais amplas. Segundo Emirbayer (1994) a articulação entre a cultura, a

²⁴ O acompanhamento da equipe tornou-se possível através da mediação de Adriana S. Alcure que possibilitou o contato com Gustavo Vilar, coordenador do inventário do Mamulengo em Pernambuco.

agência e a estrutura social pode ser estabelecida através do estudo da formação, reprodução e transformação das redes sociais.

O “ator” é concebido neste trabalho como um “agente”, pensante, atuante e, também, organizador da rede – sendo, ao mesmo tempo, “organizado” por ela. Os atores sociais, como observa Long (2007), são “participantes ativos que recebem e interpretam informações e desenham estratégias em suas relações com os diversos atores locais, assim como com as instituições externas e seu pessoal” (Ibid., p. 43, tradução nossa). No caso deste trabalho, os principais atores sociais foram os donos da brincadeira de Mamulengo. Esse personagem social, o dono de Mamulengo, será apresentado com mais detalhe ao longo da dissertação.

Em seu livro “A Constituição da Sociedade”, Giddens (1993) apresenta a noção de “consciência prática”. Para o autor, o fluxo das práticas sociais é acompanhado da capacidade reflexiva dos agentes que constroem, monitoram, modificam e articulam os significados de suas práticas.

Long (2007), já citado anteriormente, figura, neste trabalho, como um ponto de apoio na interpretação das diferentes formas através das quais os atores sociais vivenciam e significam suas relações. Segundo esse autor, podemos acessar as perspectivas dos atores a partir da análise de eventos ou pontos críticos de articulação e confrontação. Os eventos críticos dizem respeito às situações ou dificuldades enfrentadas pelos atores para a continuação de suas práticas sociais. O presente estudo busca se somar aos esforços que vêm sendo desenvolvidos por diferentes pesquisadores, no estudo das tensões presentes nos processos de produção e reprodução da cultura popular na atualidade. Este trabalho pretende abordar o Mamulengo como uma prática cultural que pode ser interpretada como brincadeira, folclore, cultura popular, conforme sugerido pela literatura. Entre os mamulengueiros interlocutores desta pesquisa, percebe-se a coexistência destas referências, presentes, de diferentes maneiras, na trama que possibilita a reprodução social da brincadeira em seus distintos contextos de realização.

Procedimentos Metodológicos

No tópico a seguir procuro esclarecer os procedimentos metodológicos desta pesquisa. Uma das escolhas metodológicas importantes na construção do trabalho foi a escolha dos donos de Mamulengo como eixo condutor desta investigação, o que procurarei justificar, a seguir.

Depois da minha primeira viagem à Zona da Mata pernambucana, realizada com o intuito de estabelecer primeiros contatos com os mamulengueiros, conforme descrito na seção anterior, estive em trabalho de campo na região por mais dois momentos: entre fevereiro e março de 2010, por vinte dias e no mês de novembro deste mesmo ano, por sete dias. Na primeira etapa da pesquisa de campo (fevereiro a março de 2010) acompanhei prioritariamente o casal de mamulengueiros Neide e Bibiu, moradores do município de Carpina. A cidade de Carpina é um importante local de concentração de praticantes do Mamulengo, pois nela residem ao menos sete mamulengueiros: João Galego, Deca, Miro, Saúba, Neide, Bibiu e Valdemar. Minha orientação de pesquisa, naquele momento, era entrevistar os mamulengueiros acerca de suas experiências no aprendizado da brincadeira, além de acompanhar, na medida do possível, algumas apresentações do brinquedo na região. Essa primeira incursão a campo tinha como principais objetivos realizar um primeiro mapeamento de redes de relacionamento indicadas pelos próprios mamulengueiros e refinar os critérios de seleção dos mamulengueiros e demais pessoas a serem entrevistadas.

Fui apresentada pelo casal a brincantes residentes em diferentes municípios: Vitalino (Nazaré da Mata-PE); João Galego (Carpina-PE); Deca (Carpina-PE) e Biu de Dóia (Lagoa do Itaenga-PE). Com todos eles realizei uma primeira entrevista aberta que versava sobre o aprendizado na brincadeira e sua trajetória como praticantes do Mamulengo. O registro dos relatos se desenvolveu, nesse sentido, como uma “narrativa de pesquisa” em que indivíduos em situação de entrevista são estimulados a falar sobre sua trajetória²⁵ (DUBAR, 1998). Pode-se dizer que o objetivo principal era de que o conteúdo narrativo se aproximasse, o mais possível, de um relato, na medida em que havia um estímulo por parte do entrevistador, com base em um roteiro previamente estabelecido, de buscar apreender a perspectiva do entrevistado sobre si mesmo e sua relação com o mundo (Ibid., p. 13).

Naquele momento, o trabalho de campo era compreendido como um estudo exploratório a ser realizado não somente a partir da rede de relacionamentos de Neide e Bibiu, mas, também, de visitas a outras localidades a serem viabilizadas através de outros contatos.

Dentre outros contatos possíveis, que poderiam me ajudar a conversar com mamulengueiros, havia o conhecido Zé de Vina, principal interlocutor dos trabalhos de Alcure (2007), Brochado (2005) e Ribeiro (2010). Eu havia conhecido este brincante do Mamulengo, ainda em 2007, por ocasião do seminário realizado no Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro-RJ. Neste caso, a aproximação com este mamulengueiro ocorreu em condições diferentes, mediada por amigos pesquisadores. Buscava então compreender sua articulação com múltiplas redes de relações, que o conectavam a pesquisadores, artistas, ao público (dentro e fora da Zona da Mata) e a outros mamulengueiros. Essa riqueza de vínculos ficava evidente nos trabalhos de pesquisa consultados, nos quais ele era um personagem importante, bem como nos relatos de outros mamulengueiros sobre a sua pessoa.

A visibilidade do mamulengueiro Zé de Vina nos permite abordar um aspecto curioso dos trabalhos consultados sobre o tema. De uma maneira geral, as pesquisas trabalharam com brincantes identificados a partir de duas “linhagens de mamulengueiros”, uma no interior da Zona da Mata e outra na Região Metropolitana do Recife. Como observa Brochado (2009):

Fora da região metropolitana de Recife podemos identificar outra linhagem de mestres que tem início, até onde os historiadores conseguem registrar, nos fins do século XIX em Carpina, com Chico Presepeiro, dono do Mamulengo Invenção Brasileira (Ibid., p.6).

Em cidades próximas à Carpina teriam surgido, a partir desta linhagem de mamulengueiros, mencionada neste artigo de Brochado, outros mamulengueiros, sendo um deles Zé de Vina. Alguns dos trabalhos mais recentes tomam como foco este brincante, seu Mamulengo, seu público, seus aprendizes e amigos (ALCURE, 2007; BROCHADO, 2005; RIBEIRO, 2010). A outra linhagem de mamulengueiros, identificada na região Metropolitana de Recife, foi estudada no livro de Borba Filho, que privilegiou de forma significativa três mamulengueiros em particular, sendo um deles bem conhecido nos jornais da época como “Doutor Babau”. Referindo-se ao trabalho de Borba Filho, Brochado (2009) observa:

²⁵ A condução da entrevista pode ser melhor entendida pelo que Dubar (1998) chama de construção de uma “trajetória subjetiva”. A “trajetória subjetiva” pretende estimular o entrevistado a construir uma definição de si e do mundo em um determinado espaço-tempo. Desta forma, mesmo que aspectos objetivos da vida, como escolaridade e profissão sejam relevantes, a entrevista é conduzida de modo a estimular que a pessoa expresse naturalmente a sua perspectiva de forma a compreender os mundos sociais e os processos de identificação que permeiam a vivência do entrevistado. Ver roteiro de entrevista, Anexo B.

A partir de suas pesquisas realizadas em meados da década de 60, gravando espetáculos e entrevistas, é que se inicia um registro desses artistas populares. Na região metropolitana de Recife, o primeiro registrado por Borba Filho foi Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro famoso e que exerceu grande influência sobre os mamulengueiros de sua época (Ibid., p. 5).

A partir de Doutor Babau, Borba Filho (1987) fala de Cheiroso e de seu aprendiz, Ginu. Os três influenciaram sensivelmente o trabalho desenvolvido por diversas companhias e artistas de teatro, tornando-se referência no movimento de valorização do teatro popular de bonecos popular e nas atividades de fomento a atividades e pesquisas sobre o teatro de raízes populares desenvolvidas nesta época²⁶. Como lembra Brochado:

O sucessor de Cheiroso foi Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, de quem Hermilo transcreveu peças (As bravatas do professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda, Viúva Alucinada, entre outras) até hoje encenadas por vários grupos de teatro de bonecos em Pernambuco e no Brasil (BROCHADO, 2009, p.6).

Estas linhagens caracterizariam “mamulengueiros famosos” que tiveram uma ampla divulgação nas publicações relacionadas à brincadeira.

Tendo em vista esta característica das publicações sobre o Mamulengo, pensava, no início do trabalho de campo, na oportunidade de conversar com um mamulengueiro “desconhecido” no círculo de referência dos pesquisadores e que não tivesse sido mencionado nos trabalhos publicados. Uma de minhas preocupações, do ponto vista metodológico, era a de estar atenta para as redes formadas a partir da inserção dos pesquisadores no campo, de modo a não estreitar, demasiadamente, meu leque de informantes (BARTH, 2000). Buscava, ainda, procurar um lugar próprio neste processo, uma vez que a escrita etnográfica evidencia um “sistema de relações” particular, tramado pela experiência do pesquisador no campo (CLIFFORD, 2008). Desta forma, fui a Goiana e a Vicência, municípios do extremo norte da Zona da Mata²⁷. Em Goiana, entrevistei o folgazão Antonio, que estava afastado do Mamulengo. Em Vicência, entrevistei o mamulengueiro Calú, que consegui localizar a partir de um site na internet feito por seu neto Antonio – episódio que será relatado no Capítulo II.

O roteiro de entrevista utilizado nesta primeira etapa da pesquisa foi constituído a partir de uma série de questões relacionadas à trajetória de vida dos brincantes, tendo como foco o aprendizado no Mamulengo²⁸, as relações estabelecidas com o brinquedo desde a infância e o

²⁶ Como exemplo podemos citar a influência do Mamulengo nos trabalhos realizados pela companhia Teatro do Estudante de Pernambuco, dirigida por Hermilo Borba Filho e, posteriormente, do Teatro Popular do Nordeste, que contou com a atuação de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Ambos os grupos realizaram montagens e desenvolveram dramaturgias inspiradas no Mamulengo (BORBA FILHO, 1987; BROCHADO, 2009).

²⁷ Como a minha inserção no campo tinha sido através de dois mamulengueiros residentes da Zona da Mata Norte, julguei que estes municípios do Centro-Norte, Goiana e Vicência, poderiam ser interessantes para futuras entrevistas. Em se tratando de um trabalho de campo de curto período, nutri o desejo de comparecer em algum outro momento na parte Sul da região da Zona da Mata, com o intuito de localizar outros mamulengueiros, o que infelizmente não foi possível devido às enchentes que destruíram parte destas cidades em julho de 2010. Meu próximo campo realizar-se-ia em novembro deste mesmo ano.

²⁸ Naquele momento buscava investigar, principalmente, os processos de transmissão, aprendizado, recriação e atualização dos saberes do Mamulengo. Com a ida ao campo pude perceber que as dimensões da “transmissão” e “aprendizado” estavam imbricadas em relações sociais mais amplas, articuladas pelos brincantes através dos vínculos estabelecidos com diferentes atores sociais, como veremos no próximo capítulo.

estudo das redes sociais articuladas pelos mamulengueiros ao longo de sua trajetória (ver Anexo B). No entanto, as perguntas em nenhum momento se restringiram somente a estas dimensões. A forma como eram conduzidas as entrevistas permitia que o brincante pudesse discorrer livremente sobre pontos que ele considerava importantes ao longo de seu relato, ao mesmo tempo em que eu não deixava de fazer perguntas sobre temas que considerava relevantes. Também mantive durante todo o período de permanência em Pernambuco, um diário de campo, no qual foram relatadas as experiências vivenciadas cotidianamente durante a viagem.

Outro objetivo que pôde ser alcançado nessa primeira etapa de permanência na Zona da Mata foi a etnografia de uma apresentação, neste caso, a do mamulengueiro Biu de Dóia, em Lagoa do Itaenga. Como essa primeira etapa do trabalho de campo tinha um caráter exploratório, eu não havia definido, naquele momento, de uma forma mais clara, quem seriam meus entrevistados, além dos mamulengueiros que já mencionei. Fiz, por isso, nesse primeiro momento, entrevistas com outras duas pessoas que também se encontravam inseridas no campo de relações do Mamulengo: a artesã de bonecos Edjane, na ocasião responsável pela Associação de Mamulengueiros em Glória do Goitá e o folgazão Barara, brincante do Mamulengo de Biu de Dóia²⁹.

Como o leitor pode perceber, a aproximação com cada um dos entrevistados se deu de forma diferenciada e norteada pela preocupação de agregar indivíduos que atuassem no universo do Mamulengo a partir de distintas experiências, expectativas e redes de relacionamento. Esta postura em campo foi de fundamental importância na escolha teórica e metodológica de estudar o Mamulengo a partir das redes sociais³⁰.

No retorno do trabalho de campo dei início à transcrição e análise dos relatos orais utilizando técnicas de análise de conteúdo, segundo as orientações propostas por Bardin (2002). A análise de conteúdo é uma abordagem interpretativa que, através da aplicação de técnicas, procura aproximar-se da diversidade dos significados presentes “nas comunicações” (Ibid., p. 14). O trabalho da autora orientou a constituição de uma árvore de categorias que tomou como principal referência as categorias nativas utilizadas pelos entrevistados. A análise de cada entrevista envolveu uma leitura integral do texto, complementada, posteriormente, por uma análise transversal dos diferentes relatos. Isso me permitiu identificar eixos relevantes a partir dos quais se estruturavam os depoimentos dos entrevistados. Este método permitiu a organização de trechos das entrevistas na forma de um banco de dados, estruturado por meio de um sistema de planilhas em meio digital.

Ao realizar a análise de conteúdo das entrevistas, busquei sempre observar a integridade dos relatos, contextualizando o significado das categorias na teia mais ampla de significados presente no texto.

²⁹ A Associação de Mamulengueiros de Glória do Goitá foi organizada por ocasião da implementação do projeto Artesanato Solidário, coordenado por Fernando Augusto Santos, em 2002. O projeto previa a confecção do boneco de mamulengo, a fundação de uma cooperativa de artesãos, além de outras atividades vinculadas ao fomento da brincadeira. A associação chegou a promover oficinas direcionadas a pessoas interessadas em aprender a confecção dos bonecos, tendo como instrutores os mamulengueiros Zé Lopes e Zé de Vina. Na conversa com Edjane, nora de Zé Lopes, em março de 2010, tive informações de que a associação se encontrava desarticulada, participando de poucas exposições em eventos e feiras no país e com dificuldades de manter suas atividades.

³⁰ O projeto de pesquisa apresentado no processo de seleção do mestrado no CPDA/UFRRJ me levou a cursar a disciplina *As redes nas Ciências Sociais: perspectivas teóricas e metodológicas*, ministrada por minha orientadora durante o 2º semestre de 2009. Com as reflexões e perspectivas que foram se desenhando durante a disciplina, a própria entrada no campo tinha como preocupação pensar meu objeto de estudo na perspectiva das redes sociais.

Nesta primeira etapa do trabalho de campo estive nos municípios de Carpina, Nazaré da Mata, Lagoa do Itaenga, Glória do Goitá, Vicência e Goiana. Em Olinda, compareci ao Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá³¹ e, em Recife, ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco, com o intuito de pesquisar outros documentos sobre o Mamulengo. Durante esta fase da pesquisa eu me orientava ainda, muito fortemente, pela categoria “mestre”, recorrente na literatura, e utilizada no próprio processo de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial. Porém, na experiência de campo, observei que os mamulengueiros problematizavam o uso desta categoria, considerando-a uma forma recente de identificação. Utilizando, sim, esta categoria para fazer referência a processos recentes de reconhecimento de seu “fazer” por pessoas “de fora” interessadas no Mamulengo, como revela o trabalho de Alcure (2007)³². Parecia também que dentre aqueles brincantes que estavam envolvidos no processo de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, havia diversas dúvidas, especulações e até mesmo tensões, sobre quem teria o direito de ser reconhecido como “mestre”. Questionavam-se quem poderia participar de editais de apoio a projetos ou encaminhar pedido de aposentadoria caso fossem considerados “mestres”³³.

Para além dessas preocupações, pude observar que os brincantes, ao relatarem sua trajetória, apontavam como um momento importante de legitimação diante dos demais mamulengueiros a formação de seu próprio Mamulengo, através da compra ou da confecção de seus próprios bonecos.

Esse momento, na forma como era relatado pelos meus interlocutores, guardava similaridades com um rito de passagem, tal como descrito por Victor Turner (2005). Para o autor, o rito de passagem implica em um reposicionamento do indivíduo em relação a seus pares e sua comunidade, promovendo, para além de uma mudança de status, um “estado” diferenciado de sua condição social “culturalmente reconhecida” pela sociedade que ele integra (TURNER, 2005, p. 137).

No caso do Mamulengo, essa condição diferenciada perante a comunidade de praticantes da brincadeira é capaz de articular outras formas de reconhecimento e legitimação entre mamulengueiros, propiciando também o acesso a outros circuitos de produção da

³¹ O Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá existe em Olinda desde 1995. O acervo existente nesse espaço cultural é composto somente por bonecos de mamulengo, alguns datados do século XIX, e tombados como objetos de museu. Outros bonecos que integram a exposição fazem parte de coleções particulares emprestadas ao museu, incluindo, neste caso, os bonecos pertencentes a Fernando Augusto Gonçalves Santos (SANTOS, 1979). Santos adquiriu muitos Mamulengos completos de brincantes já falecidos, tornando-se um importante vendedor de bonecos em diferentes circuitos internacionais e nacionais. Ver Alcure (2007). Informações obtidas em <http://www.overmundo.com.br/guia/museu-do-mamulengo-espaco-tirida>, consultado em agosto de 2009.

³² Em seu trabalho, a autora a partir do contato com Zé de Vina localiza uma possível época para a inserção desta categoria: “*Mestre* é, sem dúvida, hoje, uma categoria própria ao brinquedo do Mamulengo nessa região. No entanto, em conversas informais com Zé de Vina, este me revelou que, antigamente, os mamulengueiros não se chamavam por ‘mestre’, e que o termo teria aparecido a partir da chegada dos primeiros pesquisadores e interessados na arte do Mamulengo, por volta da década de 70. Estes se referiam aos mamulengueiros como ‘mestres’” (ALCURE, 2007, p. 170). Por isso, destaco que as categorias “mestre”, “contramestre” e “aprendiz” serão utilizadas entre aspas neste trabalho, pois considero necessário problematizá-las antes de seus usos na nomeação de brincantes de Mamulengo.

³³ A política cultural de salvaguarda de bens de natureza imaterial prevê a elaboração de um dossiê que propõe o registro das expressões culturais. A partir disso, editais públicos prevendo auxílios financeiros ou o pagamento de prêmios, são elaborados e publicados no âmbito do Ministério da Cultura (Minc) ou por outros órgãos governamentais ligados à área, de forma a apoiar e promover a reprodução social dessas práticas. Nesse contexto, há editais voltados especialmente aos “mestres” reconhecidos neste processo como representantes de um notório saber acerca dessas manifestações culturais (CAVALCANTI & FONSECA, 2008).

brincadeira. Como observa Brandão, na própria lógica das manifestações da cultura popular, definem-se papéis de “autoridade” nas relações internas ao grupo, sendo o “dono” um desses papéis (BRANDÃO, 1983).

O *dono* é um termo utilizado pelos próprios brincantes para designar aquele que detém a materialidade do brinquedo, ou seja, para se referir a aquele que é reconhecido como o possuidor da estrutura material que possibilita a realização desta atividade. No caso do Mamulengo, esta estrutura material é composta pelos bonecos e pela empanada. Em um sentido etimológico da palavra, ser dono traduz a condição de “ser proprietário” ou “senhor” de determinada coisa (FERREIRA, 2004). Neste caso, os Mamulengos também são identificados, muitas vezes, pelos nomes desses donos: ‘*Mamulengo de Biu de Dóia*’, ‘*Mamulengo de Vitalino*’, ‘*Mamulengo de Zé de Vina*’. “Montar um mamulengo pra mim”, “comprar um mamulengo”, “fazer um mamulengo”, “formar um mamulengo” são algumas expressões utilizadas para explicar a passagem da condição de ‘*brincar no brinquedo de outro*’ para a condição de ‘*dono de mamulengo*’.

Nesse contexto, a utilização do termo *dono* neste trabalho procurou estabelecer um diálogo com outros trabalhos de pesquisa no campo da cultura popular, através do uso de uma categoria nativa utilizada pelos próprios brincantes e que indica a condição de proprietário e, ao mesmo tempo, de liderança do brinquedo. Em alguns estudos foi possível perceber a utilização desta nomenclatura, inclusive em trabalhos que tomaram como objeto as brincadeiras da Zona da Mata pernambucana, tais como o maracatu (CHAVES, 2008) e o cavalo-marinho (TENDERINI, 2003; ALCURE, 2007).

O uso desta categoria nesses outros trabalhos está relacionado a alguns aspectos interessantes que também merecem atenção. Pode-se observar na organização interna de grupos populares a diferenciação e a hierarquização de determinados papéis sociais. Neste contexto, o dono aparece como a principal liderança do grupo, responsável pela manutenção, organização e comando das atividades (CHAVES, 2003). Em outros casos, o dono pode ser simplesmente aquele que possui a propriedade da parte material da brincadeira, não participando necessariamente das apresentações. O dono pode ainda desempenhar ambos os papéis. Este fato confere ao dono um status perante os demais, na medida em que possui também conhecimento sobre os códigos da brincadeira, agregando, em sua atuação, dimensões simbólicas e práticas do brinquedo. Trata-se, portanto, de uma posição chave no universo do Mamulengo, que pode ser transitória ou se perpetuar por um longo período.

Entendo, nesse caso, que os *donos* se encontram em uma posição relacional destacada dentre os agentes que integram os campos de relações da brincadeira, pois a sua atuação conjuga articulações-chave na organização do brinquedo e em sua continuidade ao longo do tempo. No caso dos brincantes que entrevistei, considero que são eles os responsáveis por manter e organizar o brinquedo, o que inclui tanto a sua parte material (bonecos e barraca, equipamento de som e instrumentos em alguns casos) quanto “funcional”³⁴. A parte funcional inclui: contato com o contratante; acerto da brincadeira; deslocamento do material e demais brincantes até o local da apresentação; montagem da barraca, som e bonecos; responsabilidade pela *função*/apresentação da brincadeira; desmonte da estrutura e pagamento dos integrantes. Assim, os donos de Mamulengo na qualidade de proprietários do brinquedo, atuam em um papel central como articuladores, organizadores e responsáveis pela realização da brincadeira.

³⁴ “Funcional” entendido como palavra derivada de *função*, denominação nativa utilizada para designar a realização da brincadeira ou “apresentação” do Mamulengo, como colocado anteriormente.

Com base nos resultados obtidos durante a primeira visita a campo, retornei à Zona da Mata, em novembro de 2010, para um trabalho de aprofundamento das entrevistas com alguns dos donos de brincadeira com quem eu já havia conversado. Em função das questões que surgiram a partir da análise do material recolhido durante na fase anterior, essa nova etapa do trabalho de campo não teve como foco principal o aprendizado da brincadeira, ainda que esse tema não tenha sido abandonado, mas buscou dar conta de um conjunto mais amplo de processos relacionados à produção e reprodução do Mamulengo. Assim, foi possível realizar quatro entrevistas de caráter complementar nas cidades de Lagoa do Itaenga, Vicência, Carpina e Nazaré da Mata, tendo como objetivo reconstituir as trajetórias de vida de Zé de Vina, Calú, João Galego e Vitalino. As entrevistas realizadas nesta segunda fase levaram em conta a necessidade de acompanhar as apresentações da brincadeira. Os municípios percorridos durante o trabalho de campo podem ser identificados no mapa abaixo:

ZONA DA MATA



Figura 1: Municípios percorridos durante o trabalho de campo (em vermelho).

É importante ressaltar que esta segunda etapa do trabalho de campo foi construída de forma a possibilitar uma integração entre diferentes dimensões de análise do processo de produção e reprodução da brincadeira do Mamulengo, combinando entrevistas semi-estruturadas, que foram aprofundadas nessa segunda fase, a descrição etnográfica de algumas apresentações e entrevistas semi-estruturadas com mediadores relevantes. Importante observar também que mantive a prática de registrar em meu diário de campo as minhas interações com os brincantes, inclusive aquelas relacionadas diretamente com as apresentações.

As etnografias das apresentações buscavam captar a “brincadeira em ação” através de uma “descrição densa” de *funções* realizadas em diferentes circuitos culturais. Especial atenção foi destinada: (i) à presença dos espectadores (quem vai e quem não vai; quem é

chamado e quem não é chamado); (ii) aos aspectos logísticos e materiais relacionados à organização destas brincadeiras; (iii) aos temas abordados pelas *passagens* nos diferentes contextos; (iv) à interação dos mamulengueiros com o público e, (v) às impressões dos donos de Mamulengo após as apresentações.

Veremos que uma dimensão que pode ser destacada a partir desta construção etnográfica são as relações de interdependência estabelecidas entre estes donos de Mamulengo e as pessoas envolvidas no processo de organização da brincadeira. Veremos que tais relações trazem influências, em graus e formas diferentes, para toda a dinâmica de execução do brinquedo incidindo, inclusive, sobre a *performance* do Mamulengo. Para os mamulengueiros, esses lugares de apresentação na Zona da Mata formam uma base importante para a manutenção ativa do brinquedo.

No intervalo de tempo entre uma e outra etapa do trabalho de campo na região da Zona da Mata, estive por uma semana, no mês de agosto de 2010, em Brasília (DF) durante o IX Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Brasília realizado no Complexo Cultural da Fundação Nacional de Artes (Funarte). A intenção, naquele momento, era entrevistar alguns agentes culturais que haviam sido identificados nos relatos dos mamulengueiros e que integram o campo de relações da brincadeira. Eu buscava também acompanhar uma apresentação de Mamulengo que estava programada para ocorrer durante o Festival. Infelizmente essa apresentação acabou não acontecendo em função de mudanças na programação, influenciadas, ao que tudo indica, pela falta de verbas para custear a vinda dos brincantes. Mesmo assim, realizei entrevistas semi-estruturadas com quatro pessoas identificadas nos relatos orais dos praticantes do Mamulengo como agentes vinculados à *cultura*, utilizando o roteiro de entrevista apresentado no Anexo C deste trabalho. As entrevistas realizadas com “agentes da cultura” buscavam apreender as interfaces estabelecidas pela brincadeira com diferentes circuitos de produção cultural.

Como parte desse grupo de mediadores entrevistei, também, em Pernambuco a produtora cultural e responsável pelo Departamento Cultural da Prefeitura de Vicência (PE), Joana D’Arc. A entrevista teve como principal objetivo compreender as redes de relações do mamulengueiro Calú e as interfaces estabelecidas por este brincante com os Pontos de Cultura implantados nesta região da Zona da Mata pernambucana.

Apresento, a seguir, a organização desta dissertação:

O primeiro capítulo tem como foco os donos de Mamulengo e suas trajetórias como praticantes da brincadeira. Encontra-se fundamentado na interpretação dos relatos orais dos oito donos de Mamulengo entrevistados, os quais se constituíram, no processo da pesquisa, como os principais interlocutores deste trabalho. No estudo das trajetórias busquei compreender as redes sociais que possibilitam o engajamento destas pessoas no universo do Mamulengo e sua permanência e continuidade como praticantes da brincadeira. Acredito que os mamulengueiros formam comunidades estruturadas a partir do interesse compartilhado pela brincadeira. Assim, apesar de muitos não se conhecerem pessoalmente, percebe-se que esta comunidade incorpora determinados ordenamentos que a diferenciam de outros grupos e singularizam, ao mesmo tempo, o Mamulengo como uma prática cultural.

O segundo capítulo consiste na descrição etnográfica do processo de organização e realização de três apresentações comandadas por diferentes *donos* de Mamulengo. A etnografia dessas apresentações buscou considerar a influência desses distintos contextos de apresentação sobre a prática da brincadeira, no modo como ela acontece no *sítio*, na *rua* e na *cultura*.

O terceiro capítulo trata dos significados e práticas articulados nas interfaces que os mamulengueiros estabelecem com a *cultura* ou “mundo da *cultura*”. *Cultura* é uma categoria

utilizada constantemente pelos brincantes, figurando, conforme indicaram os relatos, como um campo de relações de fundamental importância na reprodução social da brincadeira na atualidade. A *cultura* integra, pelo que pude observar, conjuntos heterogêneos de relações, que recebem, por parte dos mamulengueiros, uma designação comum. Em suas falas, a categoria *cultura* aparece utilizada de diferentes maneiras que vão desde a própria identidade da brincadeira (*'Mamulengo é cultura'*), à referência a agentes políticos e produtores artísticos (o *'encarregado da cultura'* ou o *'produtor de cultura'*), passando por um possível circuito de apresentação (*'Agora brinca na cultura'*).

Na conclusão, procuro organizar alguns pontos centrais que foram sendo desenvolvidos ao longo dos capítulos e que nos estimulam a refletir acerca das práticas e significados construídos pelos donos de Mamulengo em suas trajetórias como praticantes da brincadeira. Procuro também apontar alguns desafios importantes relacionados às interfaces sociais que vêm sendo estabelecidas na produção e reprodução da brincadeira na atualidade. Busquei levantar questões que foram identificadas a partir dos estudos das redes sociais, de modo a contribuir para uma discussão sobre o Mamulengo da Zona da Mata pernambucana nos diferentes circuitos em que essa manifestação cultural se realiza, considerando o necessário empoderamento dos mamulengueiros nesses processos. Desta forma, também pretendo contribuir com o processo mais geral de reflexão sobre a reprodução social das práticas culturais populares.

Os anexos trazem, além dos roteiros utilizados nas entrevistas semi-estruturadas realizadas com os mamulengueiros e demais atores sociais entrevistados, um caderno de fotos com meus interlocutores, suas famílias e os folgazões, que tanto contribuíram na realização desta pesquisa. A eles quero, mais uma vez, externar meu profundo agradecimento por terem me recebido tão generosamente, disponibilizando o seu tempo e compartilhado suas vidas, me oportunizando uma vivência que, para mim, foi muito significativa.

CAPÍTULO I. ENTRANDO NO MAMULENGO: TRAJETÓRIAS DE VIDA DOS DONOS DA BRINCADEIRA

Este capítulo tem como objetivo reconstituir e analisar as redes sociais que contribuíram para a formação dos donos da brincadeira como praticantes do Mamulengo, a partir de um conjunto de relatos orais e conversas informais realizadas durante o trabalho de campo com oito mamulengueiros. O objetivo é compreender como estes sujeitos sociais foram tecendo e retecendo, ao longo de sua trajetória, as redes de relações que constituem a brincadeira, significando suas práticas e dando continuidade ao Mamulengo.

A trajetória dos mamulengueiros será reconstituída através de alguns recortes significativos, estabelecidos a partir da análise das entrevistas, utilizados, aqui, como uma forma de organizar as informações contidas nos diferentes relatos. São eles: “Aprendizado no Mamulengo”; “Formação do brinquedo”; “O Mamulengo e seus artefatos” e “Movimentando a brincadeira: a *freguesia* e outros circuitos”. Nas diversas seções, busquei resgatar experiências e percepções distintas, construídas de forma singular por cada um dos mamulengueiros ao longo de sua trajetória, bem como significados e vivências comuns, compartilhados por eles. No item 1.1, “Os sujeitos da pesquisa”, que abre o capítulo, procurei traçar um breve perfil dos oito donos de Mamulengo entrevistados.

1.1 Os sujeitos da pesquisa

Neste tópico pretendo descrever, brevemente, algumas informações dos donos de Mamulengo entrevistados no decorrer da pesquisa. Serão apresentados, inicialmente, alguns atributos gerais, de forma a permitir uma melhor identificação dos indivíduos e do grupo como um todo. Compreendo, no entanto, que características como gênero, idade, estado civil, entre outras, podem ser mais bem interpretadas quando pensadas relacionalmente. Os brincantes se diferenciam, não apenas em função de determinados atributos, mas, também, nas suas trajetórias de aprendizado e prática do Mamulengo, tema que será também explorado nessa seção. Minha intenção, nesta breve apresentação, foi destacar dimensões compartilhadas e singulares, que influenciam, sem dúvida, o modo como cada um dos entrevistados vivencia sua inserção no universo do Mamulengo. O Quadro 1, na página seguinte, busca sintetizar características gerais de nossos entrevistados:

Donos de Mamulengo	Idade em 2010	Filhos	Ocupações profissionais e benefícios sociais em 2010	Nome do Mamulengo	Primeira moradia	Atividades dos pais na infância
Bibiu	34	3	Artesão de bonecos	Mamulengo Sorriso Encantado	Casa na <i>rua</i> , município de Carpina	Pai: artesão e mamulengueiro Mãe: não conheceu
Biu de Dóia	58	4	Artesão dedicado à confecção de bonecos e instrumentos musicais. Trabalha esporadicamente como agricultor. É aposentado.	Mamulengo Riso das Crianças	Sítio	Pai: pedreiro e agricultura (<i>roçado</i>) e maracatuzeiro Mãe: não lembra, falecida na infância
Calú	65	6	Reforma móveis e é aposentado	Presépio Mamulengo Flor de Jasmim	Sítio	Pai: <i>foreiro</i> e mamulengueiro Mãe: serviço da agricultura (<i>roçado</i>)
Deca	66	2	Aposentado	Mamulengo Floresta dos Leões	Sítio	Pai e mãe: serviço da agricultura (<i>enxada</i>)
João Galego	65	4	Aposentado	Mamulengo Nova Geração	Sítio	Pai e mãe: serviço da agricultura (<i>enxada</i>)
Neide	25	1	Artesã de bonecos e estudante	Mamulengo Ripada	Casa, na <i>rua</i> , município de Carpina	Pai: medidor de cana; Mãe: dona de casa
Vitalino	78	2	Artesão de instrumentos musicais e aposentado	Mamulengo da Saudade	Sítio	Pai e mãe: serviço da agricultura (<i>enxada</i>)
Zé de Vina	70	11	Aposentado	Mamulengo Riso do Povo	Sítio	Pai: não lembra, falecido na infância Mãe: serviço da agricultura (<i>enxada</i>)

Quadro 1: Elementos de identificação dos sujeitos da pesquisa.

Um primeiro ponto a ser destacado no quadro anterior é a existência de uma única mamulengueira entre os brincantes contactados. Em que pese a predominância de mamulengueiros homens no grupo pesquisado, a presença feminina tem seu lugar no universo do Mamulengo, como revelaram os depoimentos. No que foi possível apreender, as mulheres participam predominantemente como auxiliares de seus maridos ou companheiros nas apresentações. Elas permanecem dentro da empanada, atuando como folgazãs na manipulação dos bonecos, na colocação de vozes femininas ou cantando músicas associadas às diferentes *figuras* do Mamulengo. Podem ser vistas, ainda, como responsáveis pela arrecadação do dinheiro junto ao público, ‘*passando o prato*’ no terreiro. Entre meus interlocutores, o mamulengueiro João Galego, do município de Carpina (PE), formava dupla com sua esposa, atuando, ambos, como folgazões. Outros mamulengueiros entrevistados - Zé de Vina, Calú, Bibiu e Vitalino - relataram já terem tido o acompanhamento de suas esposas durante as *funções*. Entre os motivos que fizeram com que suas mulheres deixassem de acompanhá-los com frequência, eles mencionaram, em um primeiro momento da vida do casal, a demanda gerada pelas atividades domésticas, intensificada principalmente com o nascimento dos filhos. No período mais recente referiram-se às doenças enfrentadas por muitas delas com o avanço da idade.

A experiência de Neide como dona de um Mamulengo, estando à frente, portanto, da brincadeira, não pode ser considerada uma experiência nova, conforme revelaram também alguns depoimentos. Zé de Vina e Calú mencionaram casos de mulheres proprietárias de um Mamulengo, ou por que herdaram o Mamulengo, com a morte do marido, e continuaram a cumprir com as apresentações, ou simplesmente porque formaram um Mamulengo pelo fato de gostar da brincadeira. Porém, a autonomia das mulheres é relativa nesse universo, uma vez que, na condução do brinquedo, elas geralmente formam duplas com os homens que exercem uma coordenação mais efetiva sobre a brincadeira.

Entre os donos de Mamulengo, apenas dois possuem até 35 anos de idade. Os outros seis possuem mais de 55 anos. Neste caso, todos os mamulengueiros entrevistados para esta pesquisa percebem-se como pertencendo a duas gerações: a do Mamulengo da *Nova Geração* e a do *Mamulengo Antigo*, expressões deles. Analisaremos, mais à frente, essa dupla identificação. Importante dizer, entretanto, que a idade não parece ser o único fator que liga um mamulengueiro a uma determinada geração. Dois mamulengueiros mais velhos identificaram-se como praticantes do Mamulengo da *Nova Geração*, em função, segundo relataram, da forma como conduzem a brincadeira, mudando um pouco as histórias e/ou utilizando CDs nas apresentações. Como veremos, no Capítulo III, o recorte entre o que é o “novo” e o que é o “antigo” não pode ser visto como uma fronteira rigidamente estabelecida.

Outro dado importante em relação à idade é que as relações sociais estabelecidas pelos brincantes entre si não estão circunscritas à mamulengueiros de uma mesma geração. Quando fui levada, por Neide e Bibiu, durante meu primeiro trabalho de campo, a conhecer outros mamulengueiros, pude perceber a existência de relações de amizade entre esses brincantes e os mamulengueiros mais velhos, incluindo: Vitalino de 78 anos; Biu de Dóia com 58 anos; Deca com 66 anos e João Galego com 65 anos. Inicialmente, achei que eles poderiam estar me conduzindo a esses mamulengueiros unicamente por acharem que poderia interessar, para a minha pesquisa, conversar com pessoas de mais idade e com “mais tradição” na prática do Mamulengo. Com o tempo, porém, percebi que esses brincantes frequentavam habitualmente a residência do casal, intercambiando materiais e informações técnicas sobre a confecção dos bonecos. No período de dez dias que permaneci na casa de Neide e Bibiu, observei que os mamulengueiros Vitalino e João Galego visitaram a casa algumas vezes. Segundo o depoimento de meus anfitriões, essas visitas costumavam acontecer com frequência. Neide e

Bibiu também possuíam ligações com mamulengueiros residentes em outros municípios, como pude constatar ao longo da pesquisa.

No Quadro 1 foram destacadas ainda as principais ocupações profissionais e/ou pagamentos de benefícios sociais (principalmente a aposentadoria) que contribuem na composição do orçamento familiar de nossos entrevistados. Podemos destacar, além da atividade como mamulengueiro, o artesanato (quatro casos) e a aposentadoria por tempo de serviço (seis casos). Entretanto, são diversas as atividades realizadas pelos brincantes com o objetivo de incrementar sua renda mensal: criação e venda de passarinhos; reforma de móveis; serviços de pedreiro; conserto de relógios. Alguns deles se envolvem também em ‘rolos’, como chamam a compra e venda de diferentes produtos, com o objetivo de gerar, através dessa participação no mercado, pequenas vantagens financeiras. Sem dúvida, a renda gerada pelas atividades ligadas à brincadeira é para eles muito importante. Porém, se consideradas mês a mês, as entradas monetárias oriundas das apresentações constituem-se em uma fonte de recursos muito inconstante. A situação financeira dos brincantes é problemática, levando-os a residir em bairros que não possuem água encanada e/ou com precária disponibilidade de calçamento, iluminação, estabelecimentos comerciais e transporte.

Essa realidade social influencia na manutenção da brincadeira como atividade permanente. A maioria deles para de brincar em determinados períodos, retomando a brincadeira, mais adiante, quando isso é possível. No entanto, afastar-se da atividade direta como liderança do brinquedo não significa necessariamente desligar-se totalmente do Mamulengo ou do universo das brincadeiras da Zona da Mata. De um modo ou de outro, sempre é possível retornar. Parece que o mais importante é manter laços que a qualquer momento possam ser novamente ativados. Influenciam na construção desses vínculos o desejo individual, as questões financeiras, a trajetória de cada um na brincadeira, os vínculos com pesquisadores, compradores de bonecos de mamulengo e/ou contratantes das apresentações e as redes de amizade e parentesco envolvidas na prática da brincadeira.

A outra atividade profissional de destaque que foi identificada entre os meus interlocutores é o artesanato, que abarca principalmente a feitura de instrumentos musicais e de bonecos de tipos variados. Os instrumentos são uma especialidade de Biu de Dóia e Vitalino, que confeccionam rabecas e bombos vendidos a brincantes e músicos da região. Três mamulengueiros, Bibiu, Biu de Dóia e Neide, confeccionam bonecos para a venda, porém para Neide e Bibiu esse trabalho era, no período de realização da pesquisa, a principal fonte de renda. Neide, que aprendeu este ofício com Bibiu, recentemente foi convidada por Zé Lopes, mamulengueiro de Glória do Goitá, para ministrar oficinas neste município através de um projeto cultural. Bibiu aprendeu a confeccionar bonecos observando o pai, Saúba. Trabalha com encomendas de tipos variados, também para o Carnaval, levando também bonecos de mamulengo a festivais e eventos que possibilitam a comercialização dos produtos de seu trabalho.

Na análise das semelhanças e diferenças entre os entrevistados cabe ainda observar que seis deles viveram sua infância em sítios na Zona da Mata, sendo filhos de trabalhadores rurais dedicados ao corte de cana e/ou à produção de alimentos para o consumo da família nos roçados. Foram os vínculos de parentesco e/ou de vizinhança que possibilitaram os primeiros contatos com a brincadeira. Quatro deles foram introduzidos no universo do Mamulengo pelo próprio pai.

Pude observar, nos municípios visitados, um forte interesse da população local pelas brincadeiras, sejam elas o maracatu, o cavalo-marinho, ou o Mamulengo. Quando participei de algumas apresentações dos mamulengueiros, durante o trabalho de campo, frequentemente me deparava com a curiosidade das pessoas em saber para onde o brinquedo seria levado ou,

ainda, em acompanhar a montagem da empanada. Nos dois dias em que acompanhei o registro das apresentações de Vitalino e Valdemar para o IPHAN, em agosto de 2009, também percebi esse interesse por parte da população. Lembro que logo depois das montagens das duas empanadas na calçada da rua, mesmo sem divulgação anterior, as pessoas começavam a se aglomerar para ver a brincadeira e participar dela. Durante a brincadeira de seu Valdemar, por exemplo, em frente ao Centro Cultural Mestre Solón, em Carpina, algumas pessoas ficaram bastante animadas conversando com os bonecos. Um homem alcoolizado que pagou para que uma das figuras do brinquedo aparecesse durante a apresentação, deixou voar uma grande quantidade de notas que estavam em seu bolso, só percebendo o fato depois de concluída a *função*.



Figura 2: Mamulengo de Valdemar em apresentação para o inventário da brincadeira como patrimônio imaterial, agosto de 2009.

O Quadro 2, abaixo, procurou organizar algumas relações-chave estabelecidas pelos brincantes na prática do Mamulengo.

Donos de Mamulengo	Primeiros contatos com o Mamulengo	Vínculo de formação do brinquedo	Circuitos de apresentação em 2010
Bibiu	Pelo pai	Pai	Em escolas e eventos municipais e nacionais
Biu de Dóia	Pelo pai e por Zé de Vina, seu vizinho na época	Zé de Vina e colegas de brinquedo	Em sítios, em bares/barracas e eventos nacionais
Calú	Pelo pai	Pai	Em escolas e eventos municipais e regionais

Deca	Pelos vizinhos	Vizinhança	Em eventos municipais
João Galego	Pelo vizinho e por um político local	Esposa	Em escolas e eventos municipais e nacionais
Neide	Pelo pai	(Ex) companheiro Bibiu	Em escolas e eventos municipais e nacionais
Vitalino	Pelo cunhado	Cunhado	Informa que ' <i>não brinca de Mamulengo</i> '
Zé de Vina	Pelo irmão de criação	Irmão de Criação	Em sítios, em bares/barracas e em eventos municipais, regionais, nacionais e internacionais

Quadro 2: Relações- chave estabelecidas pelos brincantes na prática do Mamulengo.

A partir da análise do Quadro 2, apresentado acima, é possível perceber que nos primeiros contatos com o Mamulengo, as relações de família e de vizinhança aparecem como laços importantes, que marcam a trajetória de todos os brincantes. Alguns foram levados através dessas relações a conhecer o próprio Mamulengo. Outros foram socializados em outras brincadeiras (o maracatu, o cavalo-marinho, entre outras) que integram, como destacou Alcure (2007), um universo compartilhado de experiência social fortemente enraizado na cultura da região.

Cabe destacar, aqui, mais uma vez, o fato de que as pessoas da região apreciam as brincadeiras, envolvendo-se cotidianamente na sua realização. O aperfeiçoamento dos brincantes é continuamente incentivado. Saberes são preservados e transmitidos através das gerações, o que contribui para a continuidade dessas práticas culturais. Alguns mamulengueiros, no entanto, como no caso de João Galego foram incentivados a formar o seu brinquedo por agentes mediadores, neste caso, um político local.

Um último conjunto de informações, organizado no Quadro 2, refere-se aos circuitos de apresentação acessados pelos diferentes mamulengueiros em 2010. Percebe-se que os eventos promovidos em âmbito municipal têm um papel importante como um espaço de realização da brincadeira, fazendo parte da vivência de seis de nossos entrevistados. Em segundo lugar estão as escolas, que foram mencionadas por quatro mamulengueiros. Ambos os circuitos, porém, são inconstantes no que diz respeito à contratação do Mamulengo, como pude observar através das entrevistas. Somente Biu de Dóia e Zé de Vina ainda acessam o circuito dos sítios e/ou de estabelecimentos comerciais pertencentes à população local.

No caso do Mamulengo, por exemplo, tivemos a oportunidade de identificar as várias dificuldades envolvidas na realização de uma *função* nos circuitos dos sítios: (i) os custos de transporte e do pagamento dos acompanhantes, que são de responsabilidade do dono do brinquedo; (ii) a precária infraestrutura de transporte público ou de transporte próprio, que impossibilita, muitas vezes, a presença dos mamulengueiros nos *sítios* localizados em lugares distantes de suas residências – valendo observar que, dentre os entrevistados, somente Zé de Vina possuía carro próprio; (iii) o baixo valor em dinheiro obtido nas apresentações realizadas nos *sítios* e nas pequenas cidades o qual, muitas vezes, não chega a cobrir nem mesmo os

gastos dos brincantes. Dificuldades semelhantes foram identificadas por Silva (2010) no caso da cantoria do pé-de-parede.

Podemos destacar, além disso, tendo ainda como base o Quadro 2, a presença dos mamulengueiros em eventos de alcance municipal, regional, estadual ou nacional. No caso de Calú chama atenção os vínculos estabelecidos pelo mamulengueiro com os Pontos de Cultura³⁵. Eventos de caráter municipal e regional são um pouco mais frequentes. Eventos nacionais ocorrem muito pontualmente, principalmente por iniciativa de produtores culturais que convidam, esporadicamente, os mamulengueiros para se apresentar. A rede de atuação de Zé de Vina expressa a inserção desse mamulengueiro em uma rede de abrangência nacional. Por ocasião da entrevista que tive a oportunidade de realizar com este mamulengueiro, Zé tinha acabado de voltar de uma viagem ao Amazonas, tendo estado anteriormente em Tocantins e em São Paulo. Zé de Vina também é o único, dentre os entrevistados, que participa do Festival Sesi Bonecos do Mundo, evento internacional que percorre as capitais brasileiras e conta, em sua programação, com importantes companhias de teatro de animação do Brasil e de outros países³⁶.

A circulação dos mamulengueiros nesses espaços regionais e nacionais de apresentação é muito importante. É nesses eventos que os brincantes recebem um valor monetário mais significativo para brincar e que possibilita, entre outras coisas, a reforma da estrutura material de seus brinquedos. Essas ocasiões são também uma fonte de estímulo para que os mamulengueiros resgatem *passagens* que fazem parte do repertório do Mamulengo, e confeccionem novos bonecos. A renda obtida com essas apresentações e com a venda dos bonecos é, muitas vezes, utilizada na própria manutenção da brincadeira e dos brincantes que dela participam ao longo de todo o ano.

O caso de Vitalino contrasta com os demais, tendo em vista que o brincante revelou, em seu depoimento, que não encontra lugares para brincar com seu Mamulengo. Quando apresenta o brinquedo, é porque ele mesmo organiza na frente da sua casa a apresentação. No entanto, não estava mais promovendo, no período de realização da entrevista, esse tipo de *função*, pois teve prejuízo financeiro em experiências anteriores.

A seguir, apresento brevemente algumas informações referentes à trajetória de vida de cada um dos interlocutores desta pesquisa. Como não é possível trazer, na íntegra, as inúmeras informações contidas em seus relatos, registro aqui alguns elementos extraídos de seus depoimentos, que considero relevantes para identificá-los em sua diversidade.

³⁵ O Ponto de Cultura funciona como um pólo de articulação de projetos culturais selecionados através editais públicos. Estes editais são divulgados pelo Ministério da Cultura (Minc) que, com base em determinados critérios, apóia financeiramente os projetos selecionados pelo período de um ano, com possibilidade de renovação. A criação dos Pontos de Cultura integra um programa de política pública implementado pelo MinC, o Programa Cultura Viva, que será discutido de forma detalhada nos capítulos subsequentes.

³⁶ Nas últimas edições do Festival Sesi Bonecos foi incorporada, à dinâmica do evento, uma tenda exclusiva para os “mestres mamulengueiros”, que ali permanecem confeccionando bonecos e apresentando os diversos personagens da brincadeira para o público manipular e comprar. Tive a oportunidade de comparecer à edição de 2010 do Festival realizada em Brasília. Na ocasião, Zé de Vina fez uma apresentação e também permaneceu interagindo com o público que comparecia na tenda. Zé também vende CDs com fragmentos filmados de seu Mamulengo. Ao lado dele, outros mamulengueiros de Brasília e brincantes de Babau da Paraíba, também se apresentavam.

Bibiu

Severino Elias da Silva é o dono de Mamulengo **Bibiu** ou Bibiu dos Bonecos, como também é chamado. Nasceu em Carpina em 02/09/1976. Tem três filhos. A mãe faleceu quando ainda era pequeno, tendo sido criado pela avó paterna. O contato com o Mamulengo ocorreu na infância através do pai, “mestre” Saúba, conhecido no Brasil e em outros países como exímio artesão de bonecos. Bibiu iniciou o contato com o Mamulengo lixando os bonecos que seu pai confeccionava. Posteriormente, ao observar outros artesãos, aprendeu a entalhar os personagens da brincadeira. Passou alguns anos *desgostoso* de vender bonecos, pois considerava muito pequeno o valor pago pelas peças, tanto pelos *atravessadores* (que compram bonecos dos artesãos para vender a outros compradores), como nos locais de comercialização do artesanato local, a exemplo da Casa da Cultura e do Mercado São José no Recife-PE, onde costumava oferecer suas peças. Voltou a confeccionar bonecos quando foi convidado a acompanhar a equipe do IPHAN no processo de registro.



Bibiu formou seu Mamulengo em 2009 para comparecer a um evento em Brasília. Hoje em dia, brinca principalmente durante o ciclo festivo do município de Carpina-PE, onde mora, e em atividades promovidas por projetos culturais ou turísticos. Por ocasião da entrevista, ministrava oficinas voltadas à confecção de bonecos de Mamulengo oferecidas para crianças e adolescentes pela Prefeitura Municipal de Carpina, no Centro Cultural da cidade.

Biu de Dóia

Severino Joventino dos Santos é o dono de Mamulengo **Biu de Dóia**. Nasceu em Feira Nova em 24/08/1952. Tem quatro filhos e é casado com Dona Marlene. Mora atualmente em um sítio no município de Glória do Goitá, onde também trabalha no roçado de sua família e auxilia os vizinhos em diferentes atividades agrícolas mediante pagamento. Durante a infância acompanhava o pai, já falecido, na brincadeira de Maracatu. Entrou no Mamulengo a convite de Zé de Vina que era seu vizinho nesta época. Passou anos acompanhando Zé de Vina como *batedor* de bombo³⁷. Ao observar os bonecos em cena, aprendeu a confeccioná-los. Diz que formou seu Mamulengo em 2006 por insistência de Antonio e



³⁷ O bombo ou bumbo é um tambor, instrumento de percussão utilizado em outras brincadeiras e ritmos da região, tal como o coco-de-roda, o maracatu de baque solto e o forró.

Luiz Preto, folgazões que ainda hoje o acompanham. Relatou na entrevista que prefere fazer os bonecos, não tendo a *'cabeça boa'* para brincar no Mamulengo. *'Não lembro de nada não. Eu não gravo nada não, aí fica tudo perdido'*, fazendo referência à necessidade da pessoa possuir uma boa memória para se desenvolver no aprendizado da brincadeira. Apresenta-se quando é convidado a participar de eventos ou em apresentações promovidas por seus vizinhos nas ruas e nos sítios localizados nos arredores de sua residência.

Calú

Antonio Joaquim de Santana é o dono de Mamulengo **Calú**. Aposentado, pai de seis filhos. Nasceu no Engenho Independência próximo ao que hoje é a cidade de Vicência em 12/08/1945. Quando pequeno acompanhava seu pai Zé Calú, que foi dono de Mamulengo por mais de 35 anos. Em 1964 formou seu primeiro brinquedo e seu pai, que estava *'parado na brincadeira'*, passou a acompanhá-lo como folgazão. Aprendeu a fazer os bonecos de mamulengo, posteriormente, por conta própria. Apresentava-se em engenhos e sítios até mudar para a cidade de Vicência na década de 1980. Considera que a partir disso começou a brincar menos, parando por muitos meses ou até mesmo por alguns anos. Voltou a movimentar o brinquedo há pouco mais de dez anos, brincando nas festas de Natal e Ano Novo no município. Tem integrado, de forma mais recente, alguns projetos desenvolvidos pelos Pontos de Cultura existentes em sua região. Um desses projetos, realizado no ano de 2010, promoveu oficinas de confecção de bonecos nas escolas municipais utilizando materiais recicláveis. Esses materiais são empregados por Calú na confecção de seus mamulengos, devido, segundo me relatou, à falta de mulungu na região. Há dez anos não brinca em sítios, pois as pessoas que costumavam chamá-lo para as apresentações, mudaram-se para a *rua* (cidade).



Deca

José Ferreira da Graça é o dono de Mamulengo **Deca**. Nasceu no Engenho João Alfredo em Genipapo do Impé, em 20/02/1944. Tem dois filhos. É aposentado como trabalhador rural. Seus pais ganhavam a vida no corte de cana. O próprio Deca permaneceu nesta atividade por mais de quarenta anos. Formou seu Mamulengo depois de aposentado, motivado pelo fato de que a rua onde foi morar *'era morta'* e o Mamulengo seria uma *'diversão pro povo de lá'*. Considera que tem apenas *'ideia das passagens'* que compõem o repertório do brinquedo, mas os seus acompanhantes possuem mais experiência no Mamulengo,



conduzindo a *função*. Aprendeu a confeccionar bonecos vendo as apresentações dos mamulengueiros em Carpina, local onde mora. Costuma apresentar seu Mamulengo nos eventos promovidos pela Prefeitura do município.

João Galego

João José da Silva é o dono de Mamulengo **João Galego**. Nasceu em São Lourenço da Mata em 01/10/1945. Trabalhou desde pequeno no corte de cana. Na adolescência, seu João conheceu sua esposa, Dona Marlene, e passou a acompanhá-la em festas onde se apresentavam diferentes brincadeiras. Contou que nessa época, já gostava de fazer versos. O *gosto* pela poesia foi incorporado como uma característica de seu Mamulengo, pois é comum comentar que se considera *'mais poeta de que mesmo mamulengueiro'*. Em 1985, por ocasião da morte de Solon, mamulengueiro de Carpina, foi chamado pelo Secretário de Turismo desta cidade para prestar-lhe uma homenagem. Criou uma poesia que se tornou muito conhecida e acabou convidado em diversos eventos para recitá-la. Conheceu, a partir daí, o Mamulengo, decidindo formar seu brinquedo em 1987, junto com sua esposa. Atualmente, sua companheira se encontra doente e, por esse motivo, tem se apresentado com menos assiduidade. Em algumas ocasiões, chegou a convidar a *aprendiz* Neide, sua amiga, para algumas *funções*³⁸. Apresenta-se em escolas, eventos turísticos e culturais, apresentações organizadas por pesquisadores, festas promovidas pelo poder público municipal em seu município ou em outros municípios da região. Já brincou com seu Mamulengo em diversos estados do Brasil: Rio de Janeiro, Paraíba, São Paulo, além do Distrito Federal.



Neide

Roseneide dos Santos Ferreira é a dona de Mamulengo **Neide**. Nascida em Carpina em 24/09/1984, tem uma filha chamada Sara. Seu pai sempre gostou dos ritmos e brincadeiras da região, organizando apresentações em sua casa. Trabalhou como empregada doméstica, como selecionadora de materiais recicláveis e como artesã. Viveu durante três anos com o mamulengueiro Bibiu, aprendendo a confeccionar bonecos com diferentes materiais, a conhecer as histórias do Mamulengo e a dar voz aos personagens. Muito interessada, Neide tem auxiliado vários mamulengueiros durante as viagens. Construiu, dessa forma, laços de amizade com os donos de Mamulengo e com suas



³⁸ Utilizo este termo para fazer referência à Neide, pois é desta forma que ela se identifica, referindo-se à sua trajetória de aprendiz do brinquedo: *'eu me considero da nova geração e aprendiz'*. Adiante, discuto os contextos e os significados de ambos os termos.

esposas, fato que foi reforçado, também, por outros brincantes entrevistados. Neide atribui o conhecimento que vem constituindo sobre o Mamulengo à sua presença nas apresentações de outros mamulengueiros e à leitura de trabalhos escritos por diferentes pesquisadores acerca do Mamulengo e das outras brincadeiras do Nordeste, como o João Redondo e o Babau. Formou o seu próprio Mamulengo em 2009 para brincar no evento “Festa dos Mamulengos” em Brasília. Nessa ocasião, Bibiu a auxiliava na movimentação dos bonecos. Em 2010, em decorrência da separação do casal, decidiu formar um novo Mamulengo e passou a trabalhar em algumas ocasiões como auxiliar do brincante João Galego. Recentemente, foi convidada por Zé Lopes, mamulengueiro de Glória do Goitá, para dar aula na Associação de Mamulengueiros existente neste município, onde ensinou a arte de confeccionar os bonecos juntamente com o mamulengueiro Bila.

Vitalino

José Vitalino da Silva é o dono de Mamulengo **Vitalino**. Nasceu em Engenho, no atual município de Bom Jardim, no Agreste pernambucano, em 16/04/1932. Quando era pequeno acompanhava os pais no corte de cana e fugia à noite para apreciar as brincadeiras nas festas realizadas nos sítios. Lembra que foi nesse ambiente que viu pela primeira vez Mamulengo. Ainda jovem, foi morar com um carpinteiro, onde pôde aprender a mexer com madeira e confeccionar objetos variados que gostava de reproduzir. Já casado, passou a acompanhar o cunhado, tocador de rabeca, em um Mamulengo na cidade de Goiana. Vitalino confecciona instrumentos musicais e bonecos, tendo aprendido o trabalho através da observação. Brincou como auxiliar, tocador e folgazão em alguns Mamulengos, mas seus amigos acabaram por falecer ou se mudaram, de modo que se desfizeram de seus brinquedos. Formou o seu Mamulengo há poucos anos, desde que mudou para Nazaré da Mata. Desde então, só brinca quando ele mesmo promove a brincadeira na rua em que mora. Não é chamado pela prefeitura de Nazaré da Mata, onde reside, pois, segundo ele, no seu município só ‘*tem espaço pra Maracatu*’.



Zé de Vina

José Severino dos Santos é o dono de Mamulengo **Zé de Vina** ou Zé do Rojão, como também é conhecido. Nasceu no sítio Queceque, Glória do Goitá, em 14/03/1940. Acompanhou o irmão de criação Sebastião Cândido, dono de Mamulengo, desde os dez anos de idade. Foi auxiliar e folgazão de diversos mamulengueiros de sua vizinhança e brinca ainda hoje nesses locais. Formou em 1957 o seu primeiro Mamulengo. Na década de 70, Zé foi um dos brincantes entrevistados no livro “Mamulengo: um povo em forma de bonecos” do pesquisador Fernando Augusto dos Santos – Santos (1979). Atribui a este autor o fato de ter voltado a brincar, pois naquela ocasião estava ‘*parado no Mamulengo*’. Desde então, diz: *não parei mais*. Foi um dos principais interlocutores em trabalhos recentes publicados sobre a

brincadeira (BROCHADO, 2005; ALCURE, 2007; RIBEIRO, 2010). Apresenta-se com assiduidade em circuitos muito diversificados: sítios; bares e barracas; apresentações organizadas pelas Prefeituras Municipais; eventos culturais e turísticos tanto na Zona da Mata como em diferentes estados no Brasil; eventos internacionais; eventos organizados por pesquisadores; escolas Frequentemente é convidado a dar oficinas de manipulação e aprendizado do Mamulengo. Considera que já conhece todo o Brasil, tendo viajado para todos os estados brasileiros como mamulengueiro. É sem dúvida o brincante de Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco mais conhecido no país, ao lado de Zé Lopes e Saúba.



1.2 Aprendizado no Mamulengo

Na primeira etapa do trabalho de campo, logo nos primeiros contatos que tive com os brincantes, procurei gravar diversas entrevistas. Meu principal foco de preocupação era, naquele momento, os processos de transmissão e aprendizado no Mamulengo. O objetivo principal da entrevista era saber como os entrevistados haviam aprendido o Mamulengo e, se transmitiam esses ensinamentos, como o faziam. Em resposta a esta indagação Zé de Vina explicou, a partir de uma metáfora, o que compreendia por aprender e ensinar. A fala de Zé nos permite destacar alguns elementos também presentes na fala de outros entrevistados:

Olha como foi que eu aprendi. Eu aprendi nessa situação quase sem ninguém me ensinar. Eu vendo e decorando. Como a professora não faz o ditado no quadro-negro. Bota lá e a gente vai decorando e tirando. Justamente foi o meu. O meu caso foi esse. Eu aprendi nessa situação. Eu andava atrás do Mamulengo (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

O primeiro ponto a ser destacado é o fato de que para aprender é necessário ver o Mamulengo em ação. A possibilidade de aprender e ensinar implicava, inicialmente, em observar atentamente as apresentações. O principal lugar em que os mais velhos poderiam ver o brinquedo atuando em sua infância, por volta da década de 1950, era durante as festas organizadas nos sítios pelos próprios moradores. Estas festas ocorriam, geralmente, durante os finais de semana, na grande maioria das vezes entre setembro e março, período de safra da cana-de-açúcar. Cinco entrevistados tiveram essa experiência de conhecer o Mamulengo no espaço dos sítios.

De modo geral, as crianças compareciam com os pais ou os parentes nesses encontros festivos. O próprio encontro era organizado por uma família que recebia em seu sítio o público que acompanharia o evento. Nesses momentos eram também trocados e vendidos mantimentos, bebidas e outros artigos, como relataram os entrevistados. A realização da festa expressava, assim, a disposição desta família em organizar e receber o brinquedo, bem como das demais famílias de comparecer à *função*. Pelo que pude apreender dos relatos, as brincadeiras eram parte integrante da programação desses eventos.

Assim, os primeiros contatos de meus interlocutores com o Mamulengo remetem, principalmente, a essas redes de socialização: em primeiro lugar à família e, em segunda instância, à vizinhança, sendo que muitos dos vizinhos também eram parentes. Zé de Vina teve seu primeiro contato com a brincadeira através de seu irmão de criação, Sebastião Cândido, filho de seu padrasto. Órfão de pai aos cinco anos de idade, Zé, quando pequeno, permanecia durante o dia com os avós, enquanto a mãe e o padrasto mantinham um sítio e trabalhavam ‘*na enxada, no serviço da agricultura*’. Sobre a sua família, ele diz:

Zé de Vina: Meu avô, quando a gente era pequeno, vivia dentro da casa. A gente não ia pra uma festa, não ia prum Mamulengo, não ia pra nada na vida. O trabalho que nós, a gente fazia, era trabaia de domingo a domingo (...) Mamulengo, cavalo-marinho, ciranda, coco, pastoril. Tudo isso tinha demais, mas só que a gente não ia porquê os avô não deixava.

Débora: E quem é que ia?

Zé de Vina: Era o pessoal do sítio. É porque cada uma família tinha um sistema (...) antigamente era o seguinte, ninguém saía de casa. Só quando o pai queria. Ia ter o Mamulengo aí chamava. Aí recolhia os filho, a filha, genro. Quando batia aquela hora ia simbora tudinho (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Neide e Bibiu, mamulengueiros mais novos, também ressaltaram a importância de ver o Mamulengo brincando. Atualmente, a periodicidade das apresentações oscila bastante, correspondendo na Zona da Mata principalmente às festas religiosas de São João, Natal e Reis. Os eventos promovidos em outros estados são, nesse contexto, espaços fundamentais de aprendizado para esses brincantes ‘*mais novos*’. A convivência com os outros mamulengueiros propiciada por esses eventos, a observação atenta da brincadeira apresentada por donos de Mamulengo mais experientes e a socialização nos circuitos de produção do Mamulengo foram pontos importantes destacados por Neide e Bibiu em nossas conversas. Sobre esta disposição de estar atenta, Neide me disse certa vez: ‘*Eu tô falando assim, mas é porque pego um tiquinho daqui, outro tiquinho dali. Eu falo com o Zé de Vina quando eu encontro. Então ele falando e ali eu ‘coisando’*’.

Esta disposição de estar aprendendo a partir do contato (cotidiano ou esporádico) com outros mamulengueiros foi ressaltada pelos brincantes mais novos como uma postura fundamental para o aprendizado. Para Neide e Bibiu, outro elemento importante de ligação com os mamulengueiros mais antigos é a confecção dos bonecos. Durante a minha permanência em campo observei que eles eram procurados em casa por outros mamulengueiros que faziam encomendas e pediam informações sobre assuntos relacionados à confecção dos bonecos, como o desenho de moldes e a escolha de tintas ideais para pintura. Tive a oportunidade de acompanhar algumas dessas conversas. Nessas ocasiões comentavam-se *passagens* do Mamulengo, músicas características de determinados personagens ou invenções para a brincadeira. O ambiente ali criado era de uma visita entre amigos que compartilham de um gosto em comum: a brincadeira de Mamulengo. É, principalmente, nessa relação cotidiana que se constrói o aprendizado.

Na infância, alguns mamulengueiros da geração ‘*mais antiga*’, mesmo sem a anuência da família, compareciam às festas, permanecendo escondidos para ver as brincadeiras. Neste caso, através da conversa com os vizinhos, tinham conhecimento de onde seria realizada a *função*. A curiosidade era o que geralmente levava as crianças até estes lugares. Vitalino e Deca relataram estas fugas bem como o fato de serem severamente repreendidos pelos pais quando estes descobriam suas saídas noturnas. Diz seu Vitalino:

Meus pais, o negócio deles era enxada. Daí pra mim quando comecei a me entender de gente, aí eu passei a trabalhar. Eu trabalhava de domingo a domingo. Domingo tinha folga às quatro hora da tarde. Mas como eu era traquina, eu subia na casa de engenho. Quando chegava em casa, tentava né. Fazia carro de boi pra brincar. Aí fazia carro de boi, brincava com ele. E escondia o danado, porque se eu botasse em casa e pai visse, quebrava. Era só pra tá no boi (...) Nas brincadeiras, os vizinhos tudo ia pras festas. Pai e mãe era só trabalhar. A casa da gente era distante das casas, mas quando tinha um brinquedo lá nos engenho eu sabia. Aí tinha que sair escondido. Eu saía de quatro hora pra tomar banho no rio, de lá eu não voltava mais. Agora só que pra chegar em casa no outro dia, eu não ia pra casa não, hein. Eu saía pra trabalhar. Se eu chegasse em casa eu ia pro pau. Eu tinha que apanhar primeiro pra poder comer. Eles só trabalhava na lavoura (Vitalino, fevereiro de 2010, Nazaré da Mata).

Quando recordam a primeira vez em que viram o Mamulengo, alguns entrevistados destacam, como um elemento importante, a visão dos bonecos em movimento. O encantamento provocado pela ágil movimentação dos bonecos, as diferentes *figuras* que representavam homens, mulheres e animais, com cores e indumentárias distintas, vozes e músicas, são lembranças fortes, guardadas na memória. No caso do Mamulengo, o boneco é um objeto especial, pois a partir dele muitos procuram reproduzir o brinquedo. Parte dos relataram que confeccionavam bonecos quando criança, a fim de provocar risadas, inventando situações para brincar com outras crianças, ou seja, dando asas à imaginação:

Quando era pequeno eu vi Mamulengo nos sítio. Uma vez ou outra. Eu fui é uma vez ou duas em brincadeira assim, mas escondido. Depois era muito difícil, porque eu peguei a trabalhar e meu pai não deixava não. Só que daí eu gostei e fui fazendo de maniva. Comecei fazendo bonequinho de maniva. Inventei de fazer uma tordazinha com palha de coco, brincando mais os menino. Brincava mais os menino era mesmo brincando assim, fazendo história. Eles rindo. Desse jeito (Deca, fevereiro de 2010, Carpina).

Este fato me parece importante, como também enfatizou Chaves (2003), referindo-se à Folia de Reis: “A imitação pelas crianças daquilo que fazem os adultos é um fato importante para entendermos os processos de reprodução dos rituais populares”. (CHAVES, 2003, p. 56). A reprodução do Mamulengo pelas crianças nas brincadeiras infantis expressa um *interesse* inicial pelo brinquedo. Porém, sobre este interesse despertado na infância, quatro mamulengueiros me relataram terem sido desestimulados pelos pais. No que eu pude perceber na experiência de três deles, o pai desejava que o filho acompanhasse desde pequeno o trabalho na lavoura. O trabalho no corte de cana-de-açúcar era distribuído entre os membros da família, de forma a garantir a permanência no engenho. A responsabilidade das mulheres e crianças era, geralmente, cuidar da casa e dos animais, enquanto os jovens e os homens se dedicavam ao corte na lavoura e à produção no roçado (HEREDIA, 1979).

Um dos brincantes relatou que embora trabalhasse sistematicamente com seu pai na fabricação de bonecos, lixando as peças de madeira, seu pai não quis lhe ensinar a entalhar e pintar os bonecos, ainda que ele manifestasse interesse por essas atividades. A interpretação desse entrevistado era de que seu pai não queria transmitir seu *dom* para ninguém. Não consegui levantar informações mais detalhadas sobre os possíveis motivos dessa atitude. O

pai do entrevistado ainda trabalha na confecção de bonecos. Não foi possível, no entanto, registrar o relato de sua trajetória.

Desta forma, a manutenção de um interesse contínuo pelo Mamulengo foi destacada como um componente fundamental nesse processo de aprendizagem. Destaco aqui algumas frases que expressam, de diferentes formas, essa mesma ideia: *‘a pessoa só aprende se interessar mesmo’*; *‘Não sabe, porque não se interessa’*; *‘Se o cabra interessar, ele aprende, porque fácil não é não’*; *‘Porque a gente interessando, quem puxa é a gente’*; *‘Aí eu fui tão interessante que em 1964 eu comprei esse Mamulengo. De tão interessado’*.

A dedicação do futuro brincante em aprender as músicas, as técnicas de manipulação das figuras e as histórias do brinquedo pode ser considerada como um elemento fundamental, não apenas para poder praticar o Mamulengo, mas, também, para que o aprendiz possa ser aceito no universo de relações que integram o brinquedo.

A inserção de meus interlocutores no universo de relações da brincadeira se deu através de vínculos que remetem, principalmente, a redes de parentesco e vizinhança. Com o tempo, passaram a atuar como acompanhantes de brinquedos pertencentes a pessoas que faziam parte de seu círculo próximo de relações. Estes donos de brinquedo, em geral, consentiam (ou solicitavam) o acompanhamento de suas brincadeiras. O relato de Zé de Vina, ajuda a elucidar os primeiros contatos desse brincante com as redes da brincadeira.

Zé de Vina, quando fez dez anos de idade, passou a acompanhar seu irmão de criação, Sebastião Cândido, que já era um praticante da brincadeira. Foi o irmão que solicitou, à mãe de Zé, a autorização para que o menino pudesse acompanhá-lo. *‘Ele comprou um carrosselzinho de boneco pro Mamulengo. Aí foi que ele pediu pra minha mãe pra ela liberar pra eu andar com ele pra carregar o carrossel na cabeça. Eu ganhando dez tonho. Aí eu fui’*³⁹ (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Como acompanhante, a pessoa integrará geralmente o Mamulengo de um de seus parentes. Isso aconteceu no caso de Zé de Vina que acompanhava o irmão de criação e no caso de Calú que acompanhava o pai. Eventualmente, poderia acompanhar, também, o Mamulengo de alguma pessoa muito próxima da família. A situação de Biu de Dóia é um caso que parece combinar essas duas possibilidades. O pai de Biu, Zé de Dóia, era brincador de maracatu. Biu conta que em uma das saídas de seu pai pelo Maracatu, ele *‘apanhou em Lagoa do Itaenga, aí acabou com o maracatu, botou fogo’*⁴⁰. Biu, que o acompanhava desde pequeno tocando instrumentos, passou a brincar no cavalo-marinho. Entrou posteriormente no Mamulengo porque foi chamado por Zé de Vina. Zé era seu vizinho desde a infância e convidou Biu para tocar bombo no Mamulengo que havia formado.

Durante o período em que a pessoa acompanha um determinado Mamulengo, ela pode se envolver em diferentes papéis. Pode se tornar um auxiliar de mamulengueiros, tocar um instrumento durante a brincadeira ou atuar como um artesão de bonecos. Caso a pessoa consiga se especializar ou construir um conjunto de habilidades referentes a um ou mais papéis que integram a brincadeira, ela será reconhecida pela comunidade de praticantes do Mamulengo. A partir da atuação em diversos Mamulengos, é possível desenvolver habilidades distintas, relacionadas aos vários papéis existentes na brincadeira. As experiências vividas por nossos entrevistados ajudam a explicar esse processo. O relato de Zé de Vina, transcrito abaixo, destaca uma característica importante do Mamulengo:

³⁹ O Carrossel é uma *figura* que representa, em menor escala, o brinquedo que existe nos parques de diversões. Infelizmente, a *figura* não é mais utilizada por nenhum dos meus interlocutores, de modo que não consegui obter uma imagem que representasse a *figura* do carrossel utilizada no Mamulengo.

⁴⁰ O cruzamento das bandeiras, símbolo maior do brinquedo, entre os maracatus, era motivo de enfrentamento físico (“briga”) entre os grupos podendo levar, às vezes, ao fim da brincadeira. Ver Chaves (2008).

Zé de Vina: Com 12, 13 anos eu fazia boneco. Fazia boneco pro Mamulengo. Aí peguei a brincar no Mamulengo de Sebastião Cândido, João Pequeno, Samuer. Mamulengo dos outros, brinquei, brinquei. Aí foi quando depois eu atinei já 1957, aí eu atinei de comprar um Mamulengo meu. Mamulengozinho fraco, aí fui comprando, ia fazendo uns boneco, ia fazendo outro. Ia pegando, ajeitando. Ia pra quem sabia comprava um boneco. Aqueles boneco, que eu não sabia fazer, eu mandava fazer. Até quando eu montei o Mamulengo e passei uns quatro ano ou cinco que era o Alegria do Povo. Aí depois vendi, passei uns dias sem Mamulengo e comprei outro (...).

Débora: Então, antes de ter seu mamulengo você brincava também com outros?

Zé de Vina: É. Eu era empregado dos outro.

Débora: Não só com Sebastião Cândido?

Zé de Vina: Não. Eu trabalhei muito com Sebastião Cândido. Trabalhei com Severino da Cocada. Trabalhei com Samuer. Esses três era dono de Mamulengo. Mas eu brincava muito Mamulengo porque gostava demais e saiam me chamando. Cobrindo o que eu ganhava. Se eu ganhava 20, outro me chamava pra ganhar 30, outro pra ganhar 40. Era assim (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Um traço marcante que podemos perceber neste e nos outros relatos é a mobilidade entre Mamulengos, ou entre os diferentes papéis distribuídos durante a *função*. Essa mobilidade pode significar, também, o trânsito entre as distintas brincadeiras existentes na Zona da Mata. Zé de Vina recorda que trabalhou em outros Mamulengos como ‘*empregado dos outros*’. Ou seja, mesmo que no início ele tenha acompanhado seu irmão de criação, com o passar do tempo outros mamulengueiros começaram a chamá-lo para brincar com eles, uma vez que ele se mostrava talentoso e sempre disposto a brincar. Diz: ‘*porque gostava demais*’. O gosto pela brincadeira o levou a se relacionar com outros brincantes através das redes de relações que conectavam diferentes mamulengueiros, nas quais transitava seu irmão. Com o tempo, Zé passou a ser reconhecido pelos seus pares, integrando a comunidade em questão.

Uma dimensão presente nos relatos, e que merece ser destacada, é a inexistência de uma estrutura rígida e hierarquizada de papéis, ou de “postos”, a serem galgados por um aprendiz de Mamulengo, elemento que parece diferenciar essa brincadeira de outras práticas culturais. Este contraste pode ser melhor percebido a partir do que ocorre na Folia de Reis, ritual do catolicismo popular, como mostram os trabalhos de pesquisa realizados por Brandão (1981) e Chaves (2003). Esses autores identificam, nos grupos de foliões de Santos Reis, uma hierarquia de posições (ou papéis) rituais, que definem uma determinada ordem de relações entre aqueles que participam da Folia. Diz Chaves: “A subida na hierarquia da organização de um grupo de Folia de Reis é gradual e envolve conhecimentos diferenciados para o desempenho de cada função” (CHAVES, 2003, p. 60). No caso do Mamulengo, o que pude perceber a partir dos relatos dos brincantes e da observação das diversas apresentações, é que a ascensão de um praticante da brincadeira a uma determinada posição depende muito do modo como cada dono de Mamulengo conduz seu brinquedo. A possibilidade de exercer esse ou aquele papel varia, também, segundo as necessidades de condução da brincadeira em cada apresentação. Um episódio ocorrido com Vitalino serve de exemplo nesse caso.

Vitalino acompanhava como espectador o cunhado, que tocava rabeca durante as *funções* do brinquedo de Antonio Bilá, não tendo, até então, brincado de Mamulengo. Algumas vezes, na falta de algum dos tocadores que acompanhavam aquele dono de

Mamulengo, Vitalino pegava o pandeiro e acompanhava a *função*. Um dia foi convidado a brincar dentro da *torda* com Bilá. Seu desempenho foi, ao que tudo indica, apreciado pelo dono do Mamulengo que passou a integrá-lo como acompanhante de sua brincadeira. Gostando da experiência, Vitalino resolveu formar seu brinquedo:

A primeira vez que ele me chamou tava numa festa em Limeira. Aí o folgazão dele adoeceu. Eu tava dentro do carrossel. Na base no carro do carrossel. Eu não tava tocando não, não tinha obrigação, eu tava porque eu gostava de animar a brincadeira. Aí chegou o recado que eu fosse lá pra brincar. E eu disse: seu Antonio eu não vou não porque eu nunca botei figura. “Mas você vai botar figura, vai resolver, porque o folgazão tá doente e eu não posso brincar sozinho, outra pessoa não tem. Você vai bota Simão”. Eu disse: Seu Antonio, não vai dar certo não porque eu nunca brinquei não. Não vai dar certo. “Você segura o Simão na torda, tá bom”. Aí eu peguei o Simão, peguei por ali brincando. Até que o povo gostaram da brincadeira. Brinquei mais ele umas quatro vezes. Depois foi tempo que eu me mudei de Goiana. E aí inventei esse. Aí eu inventei um Mamulengo e brinquei por lá um bocado de dia (Vitalino, novembro de 2010, Nazaré da Mata).

Como nos mostra esse relato, existem níveis de conhecimento diferenciados sobre a brincadeira entre os praticantes. Existe também uma hierarquia mais ou menos definida de posições, na medida em que o brinquedo é comandado pelo dono do Mamulengo. Mesmo assim, a sistemática de distribuição e rotatividade dos papéis varia bastante nos diversos grupos. Alguns brincantes já começam na brincadeira como donos de brinquedo. Outros atuam primeiramente como auxiliares ou como tocadores. Uma pessoa que deixa de ocupar uma determinada função, pode retornar ao seu posto, conforme as necessidades de formação do Mamulengo naquele momento. O dono do Mamulengo pode assumir diferentes funções.

Pelo que pude perceber, essa mobilidade característica do universo do Mamulengo é um ingrediente importante no processo de aprendizagem da brincadeira, no desenvolvimento de habilidades entre seus praticantes e no reconhecimento desses acompanhantes como pessoas capazes de desempenhar determinados papéis. Existem algumas posições que são recorrentes nos Mamulengos existentes na região. A pessoa pode trabalhar como ‘Mateus’, como ‘tocador’ de algum instrumento, como ‘folgazão’, ajudando a colocar voz nos bonecos, cantando as toadas ou improvisando versos.

O domínio da posição de folgazão implica aprender a manipular os bonecos, conduzindo suas histórias e memorizando suas músicas. É necessário fazer um bom uso da voz, destacando a diferença entre personagens masculinos e femininos, dando ritmo à brincadeira, improvisando e provocando o riso na audiência. Sobre a prática dessas habilidades, diz Zé de Vina:

Ninguém ensina ninguém a brincar de Mamulengo. O camarada aprende vendo. Se ele ver e for curioso, vai marcando aquilo. Porque não tem jeito do cabra ensinar. Porque a gente ensina botar a mão. A manipulá aprende. Ensina a dançar com os bonecos, aprende. Mas aqueles gracejo, aquelas coisa, aquilo o camarada puxa de si próprio (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Outra possibilidade de construir habilidades e ser reconhecido pela comunidade⁴¹ de praticantes da brincadeira é especializar-se em confeccionar bonecos de Mamulengo. Neste caso, muitos comentam que esses brincantes seriam na verdade artesãos-mamulengueiros, ou seja, aqueles que se destacam na confecção dos bonecos⁴². Os bonecos podem ser comercializados ou trocados. A arte de confeccionar bonecos é ensinada em oficinas dedicadas à construção do objeto-boneco ou ainda através da observação da brincadeira em ação. Alguns dos entrevistados relataram ter aprendido a produzir os mamulengos ao ver os bonecos nas apresentações. Curiosos, resolveram tentar reproduzir as *figuras*. Entre meus interlocutores, podemos dizer que Bibiu, Neide e Biu de Dóia puderam se inserir no universo do Mamulengo principalmente através desta especialização, ainda que não unicamente por ela⁴³. Biu de Dóia, por exemplo, entrou na brincadeira como acompanhante, tocando bombo no Mamulengo de Zé de Vina. Mais adiante começou a confeccionar bonecos de Mamulengo formando, mais recentemente, seu próprio Mamulengo. É possível perceber que as habilidades relacionadas ao Mamulengo não se restringem a um único papel. Uma mesma pessoa pode conjugar várias habilidades durante sua trajetória, destacando-se, eventualmente, em uma delas.

Calú, depois de acompanhar seu pai no brinquedo até os 12 anos de idade, ficou sem integrar um Mamulengo até chegar aos 18 anos. Nesta idade, por iniciativa própria, segundo ele, comprou seu primeiro Mamulengo. Seu pai, que estava parado na brincadeira, passou a acompanhá-lo. O reconhecimento que o pai de Calú havia alcançado como mamulengueiro ajudou seu filho a conseguir diversos contratos para apresentações na vizinhança. O jovem mamulengueiro foi reconhecido primeiro por seus vizinhos, que o contratavam porque reconheciam as habilidades de seu pai. Posteriormente, Calú passou a estabelecer vínculos com outros mamulengueiros.

Os depoimentos dos mamulengueiros mais ‘novos’ fazem também referência a formas diversificadas de aprendizagem do Mamulengo. Neide e Bibiu não chegaram a acompanhar nenhum brinquedo de outro mamulengueiro antes de decidirem formar o seu próprio Mamulengo. Mas tanto um como o outro já conheciam outros brincantes, tendo se aproximado, de diferentes maneiras, dessas pessoas mais experientes: comparecendo às apresentações de outros mamulengueiros; construindo vínculos de amizade; intercambiando informações e práticas relacionadas à confecção dos bonecos.

Outras fontes de aprendizagem, além da observação e da prática, foram ainda citadas. A primeira delas são os livros publicados por pesquisadores do Mamulengo ou por artistas inspirados na brincadeira. Neide, por exemplo, costuma fazer cópias de fragmentos de textos, trechos de *passagens* da brincadeira ou frases extraídas de espetáculos teatrais inspirados no Mamulengo.

As oficinas de confecção de bonecos constituem-se, também, como um espaço de ampliação do repertório do brinquedo. As histórias criadas pelos alunos que participam das oficinas, quando improvisam com os bonecos são, por vezes, incorporadas ao Mamulengo.

⁴¹ Poderia se falar também em comunidades de praticantes, no plural.

⁴² Esse tema é objeto de controvérsias entre os brincantes, uma vez que, para alguns, o mamulengueiro-artesão (ou artesão-mamulengueiro) deveria ser considerado um “mestre” da artesanaria do boneco e não necessariamente um “mestre” do Mamulengo, ou seja, da prática em si. Estas questões serão retomadas no último capítulo deste trabalho.

⁴³ Existem muitas interfaces em jogo no processo de reconhecimento das pessoas como mamulengueiros atualmente. Os fatores que influenciam esse processo de reconhecimento são múltiplos: relação com mamulengueiros mais velhos ou “antigos”, relações de vizinhança, relações com pesquisadores. O que nos interessa, especificamente nesse capítulo, é o processo de inserção de um indivíduo no campo de relações do Mamulengo.

Mesmo alguns personagens novos podem entrar na brincadeira a partir daí, uma vez que a construção de uma história para um boneco recém-criado também pode ser bem recebida pelo público.

As diferenças de “estilo” entre os mamulengueiros, bem como a incorporação de novos elementos ao repertório do brinquedo, a partir dos livros ou da interação com o público, possibilitam uma constante atualização do Mamulengo como uma prática cultural.

Em seu trabalho de pesquisa relacionado ao Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco, Alcure (2007) chama atenção para os diferentes “estilos” ou formas de expressão do Mamulengo: “um brinquedo jamais é igual a outro, e um mestre nunca terá uma produção idêntica à do outro. Os estilos são diversos, desde a escolha do repertório de *passagens* e a maneira como são colocadas, até a autoria de um artesão em relação a um boneco” (ALCURE, 2007, p. 247).

Quando indaguei sobre a existência de um repertório característico da brincadeira, Neide trouxe, em seu relato, uma importante reflexão:

O Mamulengo tá assim infinitamente né. Não tem mais limite de Mamulengo. O novo ele faz, como o Eraldo Lins que pegou o celular né. Uns falam sobre a água, outros falam sobre o capitalismo, porque agora tá poluição, outros juntam com a peça da prostituta. Antigamente não tinha isso né. Eu tenho uma peça da prostituição que eu fiz né. Não brinquei ainda com ela, mas é muito interessante também. Então assim, os novatos eles só puxam coisas novas. Como antigamente tinha só casa de escravo, casa de farinha, casa de lampião. E agora tá tendo até casa de cortador de cana. É antigo! (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

Esta plasticidade característica da brincadeira, que se estende às próprias histórias apresentadas, abre uma série de oportunidades para que o brincante possa se aperfeiçoar, mostrando (e criando) novas *passagens*, trazendo personagens novos que são integrados (ou não) à brincadeira, e exercendo diferentes papéis. Esse processo, fundamentalmente prático, de construção de conhecimentos, pautado na observação e na vivência, dinamiza a aprendizagem no Mamulengo. É importante ressaltar que mesmo que o brincante seja reconhecido na comunidade através de um conjunto de habilidades adquiridas ao longo de sua trajetória, precisa ser capaz de se manter nessa posição perante os demais. Os lugares conquistados não estão automaticamente “garantidos”.

Procurei mostrar, ao longo desta seção, que o aprendizado da brincadeira encontra-se fortemente vinculado à experiência social dos brincantes em suas relações com parentes, vizinhos e com própria comunidade de praticantes do Mamulengo. Esse aprendizado é um processo contínuo e dinâmico, que envolve a constante reinvenção dessa prática cultural.

1.3 Formação do brinquedo

Nessa seção do trabalho procuro discutir os diferentes processos sociais envolvidos na formação de um Mamulengo. É nesse movimento que um brincante passa a se constituir como um dono da brincadeira. A formação de um Mamulengo é considerada, aqui, como um elemento-chave no processo de reprodução dessa prática cultural.

Um primeiro aspecto que merece atenção são as motivações que levam uma pessoa a formar seu próprio brinquedo. O interesse pelo Mamulengo, a paixão e o gosto pela brincadeira, são ingredientes fundamentais nesse processo:

Eu tive um entendimento muito grande com a brincadeira de meu pai, encarregado pequenininho. Ele parou, mas aí eu fui tão interessante que em 1964 eu comprei esse Mamulengo. De tão interessado. Aí ele disse: “Meu filho, eu não quero brincar mais. Você comprou esse Mamulengo pra que? Você sabe o que é isso?”. Ele disse pra mim. E eu: “É pra brincar!”. Eu sei que eu ajeitei. O preço que o folgazão pagou a ele, a mesma coisa. Aí eu pagava a pai a noite dele toda. E fui comprando. Comprei boneco na beira da linha. De um camarada também. Três mala de boneco comprei desse camarada (Calú, março de 2010, Vicência).

Nos relatos, a formação do brinquedo aparece, muitas vezes, como resultado de um esforço individual. No caso de Calú, esse interesse se traduziu na compra de outros Mamulengos que foram unidos, formando seu próprio brinquedo. O pai não queria mais ter um brinquedo, ou seja, comandar o Mamulengo, porém aceitou acompanhá-lo. Esta disposição em conduzir o brinquedo em uma posição central de responsável pela brincadeira está presente no depoimento da maioria dos meus interlocutores, mesmo considerando as particularidades com que cada um trata a condução da atividade.

Chamo atenção para esse aspecto uma vez que, no universo da cultura popular, parece ser comum a divisão de responsabilidades entre duas ou três pessoas, que assumem a liderança do grupo. Monte-Mór (1992) afirma, em sua experiência com a Folia de Reis, que é possível existir um compartilhamento de comando entre duas pessoas nomeadas distintamente como o “dono” e o “mestre”. Tenderini (2003) percebe divisão semelhante quando analisa o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do município de Condado (PE), compartilhado por dois irmãos, um deles referido como “dono” e outro como “mestre” do brinquedo. O grupo era comandado antigamente por Biu Alexandre, que entregou a liderança a seus filhos em 2002. Como observa a autora:

Ser dono da *brincadeira* não significa ter domínio sobre ela. Pode existir um dono diferente do mestre. O dono é o que **tem posse** sobre o material do *brinquedo* – armações dos bichos, roupas, instrumentos; o mestre é o que **tem domínio** sobre o todo que envolve a *brincadeira*: material – saber construir as *figuras*, suas roupas, bordar as golas dos galantes, fazer máscaras e armações – e imaterial – dizer as loas (versos falados), cantar as toadas (versos cantados), saber os movimentos próprios de cada *figura* (TENDERINI, 2003, p. 77, grifos da autora).

Entre os mamulengueiros entrevistados, pude constatar que a maioria deles é a principal liderança de seu Mamulengo. Mas nem todos têm o domínio de todos os conhecimentos específicos relacionados à brincadeira. Buscam se aperfeiçoar, gradativamente, na arte de comandar o Mamulengo. Calú relata a seguinte experiência:

Quando eu comprei o Mamulengo já foi começando a brincar, agora que sempre levando muito carão do meu pai né. Eu não sabia né. Eu não sabia. Eu ia butá uma figura que tinha um coco e não sabia pra onde ia o coco. “Ô meu filho, mas desse jeito como é que você vai aprender, rapaz. Como é que você vai aprender desse jeito, meu filho. Você tem que se interessar. Tem de

cantar o coco”. Aí ele fazia eu cantar o coco sem saber. Aí era um coco atrapalhado, medonho. Aí o folgazão segurava o coco né. Aí eu fica só fazendo com o pé assim [marca com o pé o ritmo do coco]. Mas eu ia e fui pegando né. De dois anos em diante eu fui pegando os coco. Fui pegando as toada. A gente sentava assim de noite e ele gostava de cantar o coco assim mais eu. Ele começava os coco e eu gravando os coco na cabeça. Fui gravando, fui gravando (Calú, novembro de 2010, Vicência).

Alguns depoimentos evidenciam o fato de que a motivação de formar um Mamulengo nem sempre parte de um mero interesse individual. No caso de Biu de Dóia, ao que tudo indica, o movimento de formação do seu brinquedo não partiu apenas dele, tendo sido influenciado, também, por companheiros que, ao lado dele, participavam do brinquedo de Zé de Vina. Destacou Biu em seu depoimento:

Eu ia pra cavalo-marinho, aí Zé do Rojão, disse: vamos pro Mamulengo (...) Aí peguei fazendo isso. Peguei fazendo uns boneco, parei. Ajeitava os instrumento dele tudinho. Aí inventei de fazer um. Os menino ficava: “Faz um Mamulengo, faz o Mamulengo!”. Luiz Preto mais Tonho: “vamos fazê!”. Aí peguei fazendo, fazendo, passei um ano fazendo isso (Biu de Dóia, fevereiro de 2010, Glória do Goitá).

O incentivo dos companheiros, que até hoje são integrantes do seu Mamulengo, ajudou Biu de Dóia a formar seu próprio brinquedo. Sua habilidade em confeccionar bonecos contribuiu nesse processo. Com a formação do novo Mamulengo este grupo de pessoas acabou por se dissociar do Mamulengo do qual participava, formando um outro grupo através do qual passaram a brincar com mais frequência e, talvez, com um pouco mais de autonomia. Digo isso, pois tive a oportunidade de conversar com um folgazão que brinca com Biu de Dóia, Barara, e também de presenciar a brincadeira do Mamulengo de Biu. Nesse Mamulengo a condução da apresentação é, em vários momentos, compartilhada com seus folgazões, que fazem um rodízio no interior da barraca. Essa forma de atuação me pareceu bem mais flexível do que a de outros mamulengueiros. Quando assisti sua apresentação observei que o próprio Biu brincava, ora como folgazão, ora como tocador de instrumento, podendo estar dentro da empanada ou fora dela.

O papel desses coletivos, na produção e reprodução das práticas culturais populares, é fundamental para que se possa compreender seu surgimento e sua continuidade ao longo do tempo. Brandão (1983) observa, em seu estudo sobre os rituais do catolicismo popular, que muitas práticas da cultura popular são criadas através de processos coletivos de apropriação de saberes oficiais (da Igreja Católica, por exemplo) pelos indivíduos e comunidades. Assim, o espiritismo, a magia, a violência, o uso público do religioso, dentre a população, (re)configura-se em um culto popular, liderado por determinadas pessoas, alçadas a essas posições de liderança pela própria comunidade.

Em dissertação de mestrado sobre um grupo de Folia de Reis da região do Vale do Paraíba do Estado do Rio de Janeiro, Chaves (2003) lembra que foi o incentivo de amigos e companheiros que participavam juntos de outra Folia, que fizeram Tachico, principal liderança do grupo estudado, tomar a decisão de formar uma nova folia: “O movimento das pessoas querendo que Tachico saia a frente da Folia foi suficiente para ele tomar coragem e assumir o papel de folião, mesmo consciente das suas limitações em termos de conhecimento” (CHAVES, 2003, p. 61). Situação semelhante ocorreu com Biu de Dóia que, devido ao incentivo de seus amigos, resolveu formar sua brincadeira.

Nesse contexto, a existência de pessoas que estão dispostas a brincar juntas, seguindo o dono da brincadeira, é fundamental para a organização do brinquedo.

Mamulengo não se brinca sozinho. Não pode de jeito nenhum faltar folgazão pro dono não ficar só. Porque vamos dizer se eu não tenho folgazão e o camarada não quer brincar mais eu, aí eu ficando sozinho eu não posso levar a brincadeira. A gente só não leva a brincadeira (Calú, novembro de 2010, Vicência).

É na confluência das relações entre o grupo de brincantes que participam da brincadeira e os contratantes, que irão demandar a realização das apresentações, que a brincadeira pode nascer ou deixar de existir. Conversando com Calú a respeito do Mamulengo do pai dele, perguntei:

Débora: Seu Calú, o senhor lembra por que seu pai quis vender o brinquedo?
Calú: *Porque ele foi se encaburando com brincadeira. O cabra vai ficando velho vai se encaburando, viu?! O cabra acerta uma brincadeira. A gente acerta um brinquedo pra 30 dias, aí passa 90 dias, o mês, o cabra se aborrece. Com isso aí o cabra se aburrece. Aí entonce é o seguinte, brincadeira desgosta (...) Eles não leva por isso. Às vezes não leva, o pessoal ajusta, muito, muito e não sai logo. Aí o povo que é da gente não quer brincar. Eu brinco dessa brincadeira, levo ela, porque as vezes quando tenho um trocado aí eu pago o povo. Eu recebo sempre um trocado né. Aí quando o camarada precisa de 50 real, 80 real, 60, aí eu pago aquele de mais necessidade. Aí eu vou levando (Calú, março de 2010, Vicência).*

Calú lembra, no depoimento acima, que quando essas experiências de frustração com os contratos para realização da brincadeira se tornam muito frequentes, as pessoas que acompanham o Mamulengo acabam se desmobilizando. O dono do Mamulengo, como liderança, além de coordenar seus acompanhantes, atua também como mediador nesse tipo de situação, tentando manter o grupo animado e mobilizado, atenuando esses momentos negativos e exaltando as conquistas.

Por outro lado, ao que tudo indica, não existe no caso do Mamulengo, um “sistema” de obrigações vinculando os demais brincantes ao dono da brincadeira. Observei, no entanto, a existência de vínculos de parentesco, vizinhança e amizade que fazem com que a relação desses brincantes entre si e com o dono do Mamulengo não seja apenas uma relação profissional mediada pelo dinheiro. De modo geral, as configurações que caracterizam o Mamulengo são marcadas por uma considerável mobilidade. Isso pode ser exemplificado através do Mamulengo comandado por Calú. Este brinquedo conta, atualmente, com um grupo de brincantes geralmente fixo nas apresentações. O mamulengueiro, conforme me relatou, não aceita que ‘seus brincantes’ acompanhem outras brincadeiras:

Do Mamulengo só tem mesmo do tempo fundado Severino Amaro que é meu sobrinho, que brinca mais meu. Na figura né. Agora os outro é de 25 ano, 26, cinco ano, um ano (...) Tinha um que brincava mais eu há 26 anos e saiu. Era do pandeiro. Esse ano saiu dois denovo, passou pro maracatu. Eu digo vocês: ou uma função ou outra. Porque ia brincar maracatu e deixava a brincadeira. Eu tinha que arrumar outra pessoa pra ir brincar. Aí eu digo, não pode, meu filho. Você tem uma função no maracatu, você fique no maracatu. Porque quando a gente vai e acerta o contrato de brincadeira o

camarada farrapa. Não pode. Ou logo um ou logo outra (Calú, março de 2010, Vicência).

Porém, a definição de quem vai para cada *função* varia de acordo com a situação. Calú relatou que quando ministra as oficinas de confecção dos bonecos e, ao final, realiza uma apresentação com o objetivo de demonstrar a manipulação dos bonecos, não costuma levar os tocadores, pois o dinheiro que recebe não é suficiente para pagar os acompanhantes do seu brinquedo. Comentou: *‘Quando eu vou brincar nos colégio... eu não levo tocador né. Eu levo só a batucada [os instrumentos], porque quando eu faço oficina o dinheiro é pouco’*.

Situações semelhantes também foram relatadas por outros brincantes. Ou seja, o dono do Mamulengo não é “obrigado” a levar todo o grupo a todas as apresentações. Considerações de ordem prática ou de ordem financeira também influenciam na definição de quem poderá, efetivamente, participar: onde o brincante mora; quanto se gasta para ir buscá-lo ou para ele chegar até o lugar da brincadeira; sua disponibilidade para viajar e participar de toda a *função*, que pode durar até uma noite inteira - custos precisarão ser cobertos pelo dono do brinquedo; qual o valor total pago pela apresentação.

Em outros Mamulengos, a configuração do brinquedo pode contar com apenas um ou dois brincantes. O acompanhamento musical é feito, nesses casos, através de CDs de músicas regionais, o que é percebido como sendo um tipo de formação *nova* de Mamulengo, ou seja, recente na história (contada) da brincadeira.

Porém, esta atualização na formação do brinquedo também pode sinalizar a dificuldade de mobilizar pessoas que se disponham a acompanhar a brincadeira, dificuldade essa que foi apontada em vários relatos.

Em que pese às dificuldades anteriormente mencionadas, uma das motivações destacadas pelos brincantes para formar seu brinquedo é o próprio *divertimento* que o Mamulengo proporciona. Na região da Zona da Mata, as brincadeiras integram um conjunto de divertimentos apreciados pela população local. Os moradores da região costumam organizar encontros em suas próprias residências, que tem como principal atrativo a realização dessas brincadeiras. Em alguns casos essas atividades são promovidas por proprietários de estabelecimentos comerciais que movimentam, com isso, sua clientela, propiciando, ao mesmo tempo, oportunidades de lazer para a população. O depoimento de Deca sobre as razões que o levaram a formar o seu Mamulengo é bastante ilustrativo nesse sentido:

Fiquei trabalhando na cana até 2006. Foi que eu cheguei a montar, tava aposentado, não tinha o que fazer. Disse: “Vou inventar o Mamulengo”. Também essa rua aqui era morta. Vou inventá uma brincadeira aqui. Aí inventei, formei o Mamulengo. Aí fui, peguei vendendo. Vendendo os bonequinho. Depois disse: “Vou inventar mais boneco pra brincar nessa rua”. Mas aqui é morto (Deca, março de 2010, Carpina).

A formação do Mamulengo para *‘movimentar a rua’* é um caso interessante. Deca costuma promover apresentações em frente a sua casa, animando os vizinhos e a clientela do bar também instalado em sua residência. Seu Mamulengo conta com um folgazão, que brinca com outros dois mamulengueiros. Outro amigo, que também é bicheiro, está *‘aprendendo devagarzinho, não tá bem dizer desenrolado não sabe’*.

As falas registradas a campo mostram, também, que a brincadeira é percebida pelos mamulengueiros como um trabalho⁴⁴. A prática do Mamulengo demanda empenho individual possibilitando, ao mesmo tempo, um retorno financeiro. Essa interpretação parece ser indicativa de uma percepção mais recente, relacionando a brincadeira com uma atividade que auxilia na complementação da renda mensal. Atualmente, o dinheiro recebido por alguns brincantes para se apresentar em alguns circuitos culturais é substantivo em comparação com o valor pago, por exemplo, nos sítios. Assim, há entre eles uma demanda de profissionalização, que acaba conduzindo a uma articulação entre diferentes trabalhos relacionados à brincadeira: brincam de Mamulengo, ministram oficinas, vendem bonecos, trabalham com encomendas de peças de artesanato variadas. Entre os meus entrevistados o único mamulengueiro que consegue estabelecer contratos para apresentação da brincadeira, com maior frequência é Zé de Vina. Todos os demais possuem outras rendas, fundamentais, inclusive, pra que possam continuar movimentando seu brinquedo.

Para se manter no Mamulengo, os donos do brinquedo precisam garantir, desde o início, a sua inserção em diferentes circuitos de apresentação. Os casos de Neide e Bibiu são ilustrativos nesse sentido. Ambos fundaram seus Mamulengos em 2009, com o objetivo de participar de um evento na cidade de Brasília (DF). Eles confeccionaram diversas *figuras* para brincar e buscaram, na ocasião, trocar e comprar outros bonecos com outros mamulengueiros que também compareceram a esse evento. Quando realizei o trabalho de campo, no ano seguinte, eles me relataram este processo de formação de seus Mamulengos, deixando evidente o intercâmbio que procuraram estabelecer com os outros mamulengueiros, comprando ou trocando bonecos, mas, também, divulgando para os demais que agora também possuíam seus próprios Mamulengos para brincar.

Já nos referimos, anteriormente, ao caso de João Galego, que começou a se interessar pelo Mamulengo quando apresentou publicamente uma poesia em homenagem ao mamulengueiro Solon, por ocasião de sua morte, a convite do Secretário de Turismo de seu município. A partir desse momento, começou a ser convidado a recitar a poesia em diferentes espaços. Nessa época, teve contato com um mamulengueiro de nome Zé Miguel que queria se desfazer de seu Mamulengo. Seu João relatou que, a princípio, não queria se tornar o dono deste Mamulengo, mas que acabou aceitando, ‘*pegando*’ o brinquedo. Passou, então, a dedicar mais tempo ao aprendizado da brincadeira, buscando conhecer as *passagens*, os personagens e as formas de interação com o público através da observação de apresentações de outros mamulengueiros, treinando o Mamulengo em casa com a esposa. Continuou aceitando convites para recitar poesia, mas, pouco a pouco, foi estabelecendo contratos para brincar de Mamulengo em diferentes eventos. Contou, na entrevista, que até este momento, praticamente não tinha tido contato com a brincadeira, explicando a formação de seu brinquedo como um *destino*: ‘*foi destino, porque essa poesia, essas coisas é tão antigo*’. Compreendo que ao eleger esta categoria, seu João busca dar sentido ao fato de ter formado o brinquedo sem ter tido um interesse prévio, seja na infância, seja na vida adulta, que o levasse a conhecer e/ou a gostar da brincadeira.

Esses episódios nos mostram que a formação de um Mamulengo pode envolver tanto vínculos com agentes mediadores (pesquisadores, jornalistas ou políticos), como com amigos, familiares, vizinhos e companheiros de outras brincadeiras. Mas o reconhecimento por parte de outros mamulengueiros mantém-se, nos relatos, como um componente importante no

⁴⁴ A categoria “trabalho” é utilizada com diferentes sentidos nas entrevistas, como pude constatar através da análise de conteúdo. Vários tipos de relações, envolvendo ou não pagamento monetário, são qualificadas como relações de trabalho. O Mamulengo é também qualificado como trabalho, envolvendo trocas materiais e imateriais.

processo de inserção de um dono de Mamulengo nas comunidades de praticantes da brincadeira existentes na Zona da Mata pernambucana, como nos relatou o próprio João Galego:

Foi em um festival. Eu coloquei a passagem da Cobra. Um brincante na frente da torda deu dinheiro pra Cobra fumar e beber. E aí foi e pegô, né. Eu com a Cobra fui e aceitei, peguei o dinheiro. Aí ele disse: “Oxe! Cobra de Mamulengo fuma é?”. Ixi menina e foi aquela zoada geral, porque todos zuaram, né. Fiquei tonto. Quem tem um brinquedo desse tem que saber o que faz né? Pra responder direito. Aí eu disse: a minha cobra fuma porque é ensinada. A sua tá morta [Risos]. Daí o povo gostô (João Galego, fevereiro de 2010, Carpina).

A capacidade demonstrada por João de reagir à pergunta do brincante que estava na plateia, mostrando-se atento às possibilidades da brincadeira, parece ter funcionado como um rito de passagem, legitimando-o junto a outros mamulengueiros, ainda que, naquele momento, ele já fosse reconhecido em diferentes circuitos de apresentação. Como discutiremos mais adiante, o modo como os diferentes mamulengueiros se apropriam do repertório do brinquedo envolve também uma série de conflitos e discussões entre os brincantes e destes com os mediadores.

Vimos neste tópico que a formação do brinquedo envolve não apenas motivações distintas, mas, também, diferentes processos de reconhecimento que legitimam os mamulengueiros entre seus pares e na sua relação com atores sociais diversificados e com os diferentes circuitos de apresentação. O interesse em ter o brinquedo é, no entanto, uma importante forma de manter um contato mais freqüente com a brincadeira. Como dono de Mamulengo, o envolvimento, mesmo daquele que ainda não tem muita experiência, se torna contínuo, possibilitando o aprofundamento do aprendizado da brincadeira.

1.4 O Mamulengo e seus artefatos

Este tópico busca refletir sobre as dimensões materiais que possibilitam a constituição do Mamulengo como uma brincadeira, fundamentalmente a empanada, os instrumentos musicais e os bonecos. A análise busca destacar mudanças percebidas e sentidos atribuídos aos aspectos materiais da brincadeira, reforçando sua importância como parte do processo de produção e reprodução dessa prática cultural.

Diferentes estudos relacionados à cultura popular têm chamado atenção para a importância material e simbólica dos artefatos utilizados nas brincadeiras e ritos populares, imbuídos, frequentemente, de significado ritualístico e de conexões de natureza espiritual, cumprindo um papel central na configuração destas manifestações. Chaves (2003), por exemplo, chama atenção para a importância da bandeira na Folia de Reis⁴⁵:

⁴⁵ A Folia de Reis é definida por Chaves (2003) como um “ritual do catolicismo popular caracterizado pela visita à casa dos *devotos* num período determinado” (CHAVES, 2003, p. 9). Brandão (1981) no livro “Sacerdotes da Folia” também destaca a importância da bandeira para a Folia de Reis, ressaltando que à frente das Foliás está a bandeira e que sua própria passagem pelas casas dos devotos constitui a “visita dos santos” nas residências das pessoas. O autor confirma que “nenhuma casa ‘que pediu a bandeira’ pode ficar sem a visita dos Reis (BRANDÃO, 1981, p. 26).

Na Folia de Reis, ela é o maior e mais sagrado símbolo ritual. Todos os foliões que conheci são unânimes nesse ponto. A bandeira pode ser vista como o símbolo ritual mais importante da Folia, incorporando em si múltiplos significados, além de ser um meio eficaz para o cumprimento de promessas e votos. Durante a *jornada*, é cena comum algum *devoto* se aproximar da bandeira no meio da caminhada, ajoelhar aos seus pés, beijar suas fitas e prender nelas notas de dinheiro. Às vezes, podemos observar que, enquanto faz esses atos, os olhos do *devoto* se enchem de água (CHAVES, 2003, p. 46).

A bandeira, na Folia de Reis, articula significados diversos: protege o grupo, recebe os pedidos dos devotos, abençoa quem nela toca, representando, segundo Chaves (2003), a própria visita dos Santos Reis às residências dos devotos. Ou seja, congrega uma série de significados que dão sentido à existência da própria Folia de Reis. Sobre esta ligação, diz o autor, “podemos dizer que a bandeira é o símbolo que faz a mediação entre o plano humano e o sobrenatural. É por meio dela que os *devotos* se comunicam, pagam suas promessas e recebem as bênçãos dos Santos Reis” (Ibid., p. 47).

No Mamulengo, o boneco é sem dúvida um objeto carregado de sentidos relevantes para a brincadeira. Durante a pesquisa, ouvi conversas e lembranças sobre a *incorporação* de espíritos dentro da empanada, enquanto os mamulengueiros manipulavam os bonecos. O envolvimento com a animação das *figuras* abre caminho para a manifestação destas entidades que tanto podem auxiliar a mostrar as histórias e os movimentos dos bonecos quanto atrapalhar o andamento da *função*. Quando estive na casa de um dos meus interlocutores, sua esposa, que o acompanhava com frequência no Mamulengo quando eram jovens, me comentou alguns episódios desta natureza. Agradecia o fato de que, atualmente, seu companheiro só ‘*brinca na cultura*’. Segundo ela, nesses novos lugares de apresentação os espíritos não se manifestam mais. Outro fator que, segundo ela, abria espaço para que os mamulengueiros ficassem *manifestados* seria o consumo elevado de bebida alcoólica, principalmente da cachaça, bebida que está presente no ambiente das brincadeiras em alguns circuitos de apresentação, em especial nos sítios e na rua, como veremos no próximo capítulo.

Alcure (2007) chama atenção para o simbolismo religioso que permeia a prática das brincadeiras da Zona da Mata, identificando, inclusive, algumas *passagens* (histórias), comuns entre as diferentes brincadeiras (particularmente entre o maracatu, o Mamulengo e o cavalo-marinho) que possuem ligação tanto com a religiosidade católica, como com os cultos afrobrasileiros e ameríndios, tais como o Xangô, a Jurema, a Umbanda e o Candomblé. No Mamulengo, podemos perceber *figuras* que fazem alusão a estas manifestações religiosas, tais como o padre, os caboclinhos, os índios, os xangozeiros, os espíritas e os pretos velhos (ALCURE, 2007, p. 28).

A religiosidade presente em muitas *passagens* do Mamulengo aparece tanto em forma de paródia, como lembra Alcure (Ibid., p. 162), como em forma de reverência, ou seja, de respeito a esses cultos. Calú lembrou, em seu depoimento, que, antigamente, quando morria a *figura* do *Nego Pipoca*, também chamado por ele de *Matuto*, era cantada, no enterro do boneco, uma *incelença*, ou seja, um canto cerimonial:

Calú: (...) Aquele paper da dona Bolachinha. É o Fiscal e o Matuto. A Bolachinha é carregada pra uma casa-de-farinha. E aí tem aquelas toada que a gente canta. Aí o Fiscal empata a burra. Não quer que a burra passe (...) E fica naquela lenga-lenga os dois. Aí o Fiscal atira e mata o Mamuto – é o Nego Pipoca. Aí vem o caixão. Tem o caixão! Tá aí na sede

pendurado. O caixãozinho. Aí sobe o Pipoca dentro do caixão. Aí canta incelênca, oferece o corpo (...)

Débora: Incelença é o que, seu Calú?

Calú: Incelença é negócio que...o pessoal não rezava incelença na cabeça do defunto, né? A gente reza quando aquele corpo morre, quando aquele boneco morre dentro do caixão. A gente canta aquela incelência e oferece o corpo, né (...) Aí canta né: “Santa excelência que veio da Itália/ morreu esse defunto /com os peso da galha” (Calú, novembro de 2010, Vicência).

Um ponto a ser destacado ainda é o fato de que muitas destas *passagens* e *figuras* não são mais utilizadas. Da mesma forma, os casos de incorporação de entidades (espíritos) nas *funções* do Mamulengo parecem estar se tornando mais raros, pois foram sempre trazidos através das memórias daqueles mamulengueiros mais antigos, quando se referiam a um tempo passado, *antigo* ou ‘*o tempo do sítio*’, quando a brincadeira atravessava toda a noite e terminava ao nascer do dia. As mudanças percebidas na estrutura material do brinquedo e nas conexões estabelecidas pelos artefatos presentes na brincadeira com as pessoas e com o plano espiritual, justificariam um trabalho de pesquisa específico, o que nos afastaria desta investigação. Deste modo, buscarei me limitar, nesse momento, a resgatar algumas transformações, percebidas pelos entrevistados, nos sentidos e práticas relacionados às dimensões materiais do brinquedo.

EMPANADA

A empanada é uma estrutura de madeira ou de ferro rodeada de tecidos, geralmente estampados, com flores ou com motivos infantis. É um elemento importante na estruturação da brincadeira, tendo sido descrita por Ribeiro (2010) da seguinte forma:

A empanada [é] como uma demarcação física e visual de território referencial da brincadeira. É em torno dela que acontece a mobilização do conjunto de elementos que compõem o espetáculo e é a partir dela que todos os elementos visuais são apresentados, pois concentra as funções de armazenamento, revelação e ocultação dos bonecos e das situações dramáticas (Ribeiro, 2010, p. 53).

A partir das observações da autora, podemos destacar que a organização para a realização do brinquedo ocorre tanto no interior quanto no entorno da empanada. O lugar onde ela é montada ajuda a definir onde ficarão os instrumenteiros, assim como a posição física do Mateus e o posicionamento do público. Como suporte físico e visual do brinquedo, a empanada pode trazer placas posicionadas em sua frente ou em seu interior. Na placa posicionada à frente, são exibidas, geralmente, algumas informações que permitem identificar: o dono, responsável pelo Mamulengo; o nome da sua brincadeira; o nome com que é conhecido; a cidade em que nasceu ou reside atualmente; a data em que formou ou *fundou* seu Mamulengo e um telefone para contato. Essa forma de identificação pode ser observada na figura abaixo.



Figura 3: Placas de Mamulengo que levam o nome da brincadeira, ano de “fundação” e o nome do *dono* do brinquedo. Acima, Mamulengo de Calú; abaixo, Mamulengo de Zé de Vina e de Biu de Dóia.

As placas acima apresentadas pertencem, cada uma delas, a um mamulengueiro diferente. Ao observá-las, é possível perceber que os donos utilizam como referência o ano de formação do seu primeiro Mamulengo, ou seja, do primeiro Mamulengo em que atuaram como donos, e não o ano em que começaram a participar da brincadeira. O uso desta placa também revela a apropriação da categoria “mestre”, neste caso, especificamente pelos mamulengueiros Zé de Vina e Biu de Dóia. Já Calú prefere escrever na placa seu nome completo.

Zé de Vina foi o único dos entrevistados a utilizar placas dentro da empanada. Percebe-se, neste caso, um trabalho cuidadoso e constante do brincante em modificar visualmente seu brinquedo. Nas quatro vezes em que tive a oportunidade de encontrá-lo, sua empanada apresentava panos e placas diferentes, ou dispostos de forma renovada⁴⁶. Essas renovações da estrutura que abriga seu brinquedo ocorrem principalmente após o retorno de eventos, uma vez que Zé utiliza com frequência o dinheiro recebido pelas apresentações para renovar a brincadeira, fazendo encomenda de novos bonecos e modificando visualmente seu Mamulengo, como lembrou em nossas conversas. As placas, em alguns casos, trazem também lâmpadas que servem para iluminação noturna do Mamulengo, conforme podemos notar nas fotos abaixo.



Figura 4: Empanada do Mamulengo de Calú com iluminação na frente. Foto cedida pelo Ponto de Cultura Engenho Poço Comprido.

⁴⁶ Primeiro, em 2007, no Museu Casa do Pontal. Posteriormente, em 2009, durante o Festival Sesi Bonecos em Brasília-DF. Por fim, nas duas etapas do trabalho de campo, em março e dezembro de 2010.



Figura 5: Empanada do Mamulengo de Zé de Vina com iluminação na frente e no interior, novembro de 2010.

Muitas vezes os tecidos e as placas são pintados de modo a representar alguma *figura* ou *passagem* específica ou, ainda, falas que são evocadas durante a brincadeira. Na foto da empanada do Mamulengo de Vitalino, logo abaixo, pode-se ver retratada a *figura* do coronel *Mané Pacaru* (ou *Capitão Mané de Almeida* ou *Mané Paulo*) e de sua esposa *Quitéria*, uma das principais *passagens* do Mamulengo⁴⁷. Acima deles, a *figura* da *Cobra*, a do *Carrossel*, o *Parque de Diversões* e o helicóptero, *passagens* e *figuras* freqüentes nos Mamulengos de antigamente, como relataram os brincantes⁴⁸. Dentre elas, a *Cobra* e o helicóptero são os únicos ainda utilizados por Vitalino. O helicóptero aparece quando a *figura* do coronel *Mané Pacaru* se “ausenta” da fazenda, deixando-a sob os cuidados de *Simão*, seu empregado. Depois, quando o coronel retorna, o helicóptero surge novamente, trazendo-o de volta.

⁴⁷ Neste trabalho, dado os limites de uma dissertação de mestrado, não foi possível trazer com detalhes a diversidade de enredos tratados pela brincadeira, o que por si só constituiria outro trabalho. Porém, Ribeiro (2010), Brochado (2005) e Alcure (2007) trazem algumas *passagens* detalhadas da brincadeira.

⁴⁸ Muitas *passagens* foram abandonadas pelos brincadores ou porquê venderam aquela *figura* e não fizeram outra, ou porquê o público, na percepção do mamulengueiro, se desinteressou por aquele personagem. Nesse caso, o gosto da audiência é importante para a incorporação ou não de histórias e personagens na brincadeira, o que veremos principalmente no próximo capítulo.



Figura 6: Empanada do Mamulengo de Vitalino, agosto de 2009.

Cabe reforçar, aqui, nessa referência à conformação visual do brinquedo, a liberdade com que os brincantes incorporam, ou não, determinados elementos, de acordo com seu gosto pessoal. O processo de (re) construção e atualização do brinquedo é constante, inclusive no que se refere aos seus aspectos materiais.

No caso da empanada, acho importante refletir sobre outro ponto presente nos relatos das pessoas entrevistadas. Os mamulengueiros relatam que na época em que o Mamulengo *andava pelo mato*, eles adentravam os arredores dos sítios em busca de pedaços de ‘pau’ que serviriam de base para amarração dos panos. Assim, os mamulengueiros andavam com facões que auxiliavam no corte de varas de madeira para construir a empanada no momento anterior ao início da *função*. Sobre esta montagem do espaço que demarcaria o Mamulengo nos sítios, diz Zé de Vina:

Nós trabalhava com o Mamulengo, praque nós chegava num terreiro daquele de quatro hora, cinco da tarde. Armava o Mamulengo indo pro mato, cortava pau. Cavava quatro buraco no terreiro, butava quatro pau, rodeava de pano. Cavava mais quatro buraco pra butá uma mesa que era pra gente se sentar em cima da mesa, que era uma mala pra botar em cima. Já ia oito buraco. Cavava mais um pra botar o farol que naquele tempo não tinha energia. Era caburete. Então o farol. Tudo era trabalho. Dava um trabalho grande. Então quando bati oito hora, já tudo suado saía a noite. Tomava um café e a gente arroteava na barraca. E aí que botava o Mamulengo pra brincar até cinco hora da manhã (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Podemos inferir que o uso de uma estrutura já pronta do brinquedo é fato recente. Não sei ao certo quando os mamulengueiros passaram a confeccionar a empanada com madeira ou ferro. É possível que esta prática tenha sido adotada após os processos de saída do brinquedo

dos sítios para a *rua*, momento em que se passou a ter contratos frequentes nas cidades, o que inviabilizava a montagem, nos núcleos urbanos, de uma estrutura de madeira, cortada no mato.



Figura 7: Montagem da empanada de Vitalino, agosto de 2009.



Figura 8: Montagem da empanada de Biu de Dóia, março de 2010.

A agilidade com que se monta a empanada, geralmente dobrável ou encaixável de forma simples, como nas fotos acima, também facilita a atuação do mamulengueiro em diversos lugares, permitindo, inclusive, que o brincante participe de mais de uma apresentação no mesmo dia. Quando Zé de Vina relata que precisava chegar horas antes do início da *função* para cavar os buracos e arrumar as madeiras, chama atenção para o quanto era trabalhoso construir temporariamente aquela estrutura do Mamulengo, que acabava no próprio local da apresentação, sem ser aproveitada depois.

Quando se locomoviam entre um *sítio* e outro, os mamulengueiros levavam apenas a mala com os bonecos no animal de carga, e os instrumentos que iam tocando para animar o caminho. São justamente os instrumentos, os próximos artefatos a serem destacados.

INSTRUMENTOS

Os instrumentos, utilizados durante a brincadeira pelo conjunto de tocadores, podem pertencer tanto ao instrumenteiro quanto ao dono do Mamulengo. Esses artefatos não precisam ser obrigatoriamente adquiridos pelo dono do Mamulengo para formar a brincadeira, pois, como vimos, há mamulengueiros que utilizam CDs. Entretanto, a música é um elemento fundamental durante a *função* e, neste caso, acredito ser importante enfatizar a presença deste elemento na prática do Mamulengo, conforme os relatos dos brincantes.

Os instrumentos, utilizados para executar as músicas que acompanham as entradas, saídas e danças das *figuras*, variam segundo a preferência do dono da brincadeira. Em geral, existe a

presença de um instrumento de corda (cavaquinho, rebeca ou violão), do fole de oito baixos ou do acordeon, do bombo e do reco-reco, além de instrumentos de percussão, como o triângulo e o ganzá. Os tocadores são guiados pelo fole de oito baixos ou, se esse instrumento não estiver presente, por um instrumento de corda, juntamente com o bombo. Em qualquer um dos casos, fica sob a responsabilidade de cada tocador afinar (se necessário) e aquecer o instrumento antes da efetiva entrada dos bonecos para o início da *função*. O dono permanece sempre atento a estas atividades, coordenando os trabalhos quando há necessidade. Quando a brincadeira tem uma duração longa, a *batucada* fica sentada em um banco, que é levado pelo grupo para o local da função ou oferecido pelos contratantes. O Mateus permanece em pé, interagindo com os bonecos e incentivando o público.

Os donos de Mamulengo procuram sempre levar os tocadores dos instrumentos de corda, do fole de oito baixos e do bombo. Pude notar, nas brincadeiras que presenciei, que muitas vezes isso não ocorre com os instrumentos de percussão, ficando os últimos à disposição da audiência para quem quiser acompanhar os demais.

Segundo o relato de seu Vitalino está difícil achar tocadores para Mamulengo na região, principalmente aqueles que saibam ‘*tocar rebeca*’, sem dúvida, um dos instrumentos preferidos pelos donos da brincadeira.

Mamulengo era a batucada e o candeeiro. A luminária era caburete. Tinha um tocador de rebeca. Batedor de violão, um belê, um triângulo. Hoje é uma coisa tão difícil que é, é ter o Mamulengo e ter um tocador. É difícil, porque tocador de rebeca hoje ninguém encontra, batedor de violão pior. Sanfona não presta pra Mamulengo. O oito baixo quebra um galho. Porque instrumento de Mamulengo e cavalo-marinho é a rebeca. Agora ter um tocador de rebeca é difícil. Eu, por exemplo, faço rebeca, mas não toco. Fazer um instrumento é melhor de que tocar. Todo fabricante não toca. Eu aprendi a fazer rebeca só porque o meu cunhado tocava rebeca. E pela a que ele tocava eu tentei fazer (Vitalino, fevereiro de 2010, Nazaré da Mata).

Em geral, os donos comentam muito sobre a rebeca e seu efeito sonoro na brincadeira. De fato, nenhum dos oitos donos com quem conversei possui tocadores de rebeca em seu Mamulengo atualmente, mas dois deles confeccionam o instrumento para venda: Vitalino e Biu de Dóia⁴⁹. É possível que essa redução no número de tocadores dispostos a acompanhar as *funções* de um ou outro Mamulengo esteja sendo influenciada por processos crescentes de profissionalização desses instrumentistas em outras brincadeiras ou mesmo nos circuitos de música popular contemporânea, em especial em Pernambuco. Essa influência dos movimentos recentes de valorização da “cultura popular” revela, neste caso, um aparente paradoxo, que atinge os donos da brincadeira. De um lado, os donos recebem um pagamento maior pelas apresentações, ainda que elas não sejam tão frequentes como ocorria nos sítios, podendo, portanto, oferecer um pagamento melhor aos tocadores; todavia, vivenciam essa dificuldade de achar acompanhantes para o brinquedo.

BONECO

O boneco de mamulengo é um objeto fundamental na brincadeira e, como tal, articula dimensões materiais e simbólicas relevantes no processo de reprodução social do Mamulengo.

⁴⁹ Biu me informou que tocava rebeca no cavalo-marinho, mas não achou um tocador desse instrumento para o seu Mamulengo. Sua identificação maior com o Mamulengo reside na feitura dos bonecos.

Como já vimos, anteriormente, o boneco era utilizado como um brinquedo confeccionado pelas crianças no tempo dos sítios. A comercialização dos bonecos é, também, uma importante fonte de renda para os brincantes. Neste momento, estaremos olhando para alguns aspectos relacionados à confecção destes artefatos e para mudanças identificadas pelos mamulengueiros no processo de produção dessas *figuras*.

Como objeto, o boneco é confeccionado preferencialmente com a madeira popularmente conhecida como mulungu. Porém, outros materiais vem sendo incorporados nessa confecção. Calú, por exemplo, utiliza materiais recicláveis, tendo em vista, segundo ele, a dificuldade de encontrar a madeira na região.



Figura 9: Bonecos de mamulengo pertencentes à Calú, novembro de 2010.

O mulungu, utilizado como matéria-prima preferencial, proporciona ao objeto uma leveza que auxilia a *performance* do folgazão, lembrando que, no contexto nos sítios, a função poderia durar doze horas seguidas, como lembra Alcure (2007). O relato de Calú, transcrito abaixo, parece indicar que o boneco poderia ser confeccionado, preferencialmente, com esta madeira, o mulungu, devido, também, à sua fragilidade:

Comprei o desse camarada de Trigueiro e comprei o do Murupé. Porque essa freguesia desse Mamulengo meu era de um velho que morava em Suragi. Engenho. Aí ele morreu e comprei o Mamulengo dele Também. Era maior de que esse. Aí misturei tudo. Aí fiquei brincando com o dele, fiquei brincando com o dele. Aí foi se quebrando os bonecos. Porque quando a gente tá brincando às vezes quebra. Porque dá sipuada. Dou 05 real pra bater nele: “Solta o pau no boneco”. Às vezes acontece de perdê até o pescoço. Eu já dei sipuada de boneco largar o pescoço. Mas o povo morre de se rir viu [Risos]. É que fica velho né. O boneco fica velho. Às vezes, a gente vai brincar aí ele fica ressecado. O cabra diz eu dou 05 real pra tirar esse nego daí: “O cabra, tome o cacete!” (Calú, março de 2010, Vicência).

As *passagens* de “briga”, tão comuns em alguns contextos de circulação da brincadeira, estavam, *antigamente*, entre as preferidas, conforme foi enfatizado pelos brincantes em seus relatos. Os bonecos brigam, apanham, morrem e também se quebram. Eles são um instrumento de realização da brincadeira.

Destacando a *figura* de *Benedito* que, no Mamulengo, é um personagem valente que enfrenta o patrão, Calú diz que, neste caso, a madeira utilizada pelo artesão foi sucupira, madeira mais forte que o mulungu, para suportar as brigas travadas por esta *figura*:

Débora: Esses bonecos que o senhor comprou era de mulungu?

Calú: *Era tudo de mulungu. Só tinha um boneco que era o Benedito que era de madeira forte, era de sucupira. Pra levar cipuada né? É muita força que tem. Mas acabou-se há muito tempo. O cabra brincou não sei quantos anos em 90. Em 92 eu comprei esse Mamulengo dele. Já era velho demais né?* (Calú, março de 2010, Vicência).

Os bonecos são esculpidos de modo a incorporar certas características como, por exemplo, a “feióra”. Na linguagem dos brincantes, uma coisa é ‘fazer boneco’ e outra é fazer ‘*figura de brinquedo*’. Como nos mostra Zé de Vina, ‘*mamulengo bonito não presta*’:

O boneco pra mamulengo bonito também não presta. Boneco pra mamulengo só presta é boneco feio, porque quando o boneco feio chega em cima já tá fazendo o povo rir antes que ele fale. Quanto mais ele é feio daquele jeito a gente mais tem que procurar o ritmo dele. Ele é mal aguniado, é todo cheio de frescura. Aquelas Quitéria. Aquelas Quitéria é bonita, mas aquilo não faz gracejo, aquilo é somente pra encher o movimento. Porque ali ela é a mulher de Mané Pacaru, então tem que sair umas boneca bonita daquela (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Os bonecos do Mamulengo apresentam, portanto, características singulares como, por exemplo, uma certa desproporção da cabeça em relação ao corpo. Esses traços podem ser melhor observados na foto, abaixo, tirada no acervo do Espaço Tiridá, Museu do Mamulengo, Olinda, PE.



Figura 10: Acervo do Espaço Tiridá, Museu do Mamulengo. Olinda-PE, fevereiro de 2010.

A “pequenez” de alguns bonecos, que fazem o papel de valentes ao contracenarem com outras *figuras* e com a própria audiência, ajuda também a provocar o riso. Parecem existir, também, algumas diferenças entre os bonecos antigos e os bonecos mais atuais. Os bonecos de Mamulengo fabricados no período mais recente são um pouco mais elaborados, como se pode perceber na figura abaixo. As *figuras* mais atuais são, no geral, marcadas por um tratamento bastante detalhado das feições, sendo fabricadas, além disso, com materiais de melhor qualidade, que são utilizados pelos artesãos que comercializam os bonecos.



Figura 11: Bonecos pertencentes ao brinquedo de Bibiu, fevereiro de 2010.

Importante considerar que não são todos os mamulengueiros que confeccionam bonecos para vender. Mas todos os brincantes com quem conversei estão envolvidos em circuitos de troca e comercialização do objeto. Entre meus interlocutores, o único dono de Mamulengo que não confecciona seus bonecos é Zé de Vina. Os demais fazem a maioria das *figuras* utilizadas em seus Mamulengos, trocando, vendendo e comprando bonecos de outros quando assim desejam. Aqui, lembro que muitos partiram para confeccionar os bonecos dos seus brinquedos sem terem passado por um período de aprendizagem como artesãos de *figuras*. A maioria deles foi ‘*pegando e fazendo*’, como dizem, depois de acompanhar apresentações do brinquedo ou a confecção dos bonecos com outros artesãos.

No campo, tive acesso a vários relatos relacionados à queima de bonecos efetuada quando um mamulengueiro resolve dissolver seu brinquedo. A título de exemplo transcrevo, abaixo, o relato de Vitalino:

Uma vez quis bota fogo nos boneco lá em Morá: “Eu tô com vontade de botar fogo nisso aí”. O que a gente faz é meu. Tá dentro de casa e ninguém tá sabendo. Dentro de casa bota fogo. No meio da rua se sair de casa vai preso [se botar fogo]. Mas não pode botar fogo no meio da rua. É meu (...) Agora antigamente o que eles fazia é que eles quebrava. No dia em que ele tomava aguardente, ele botava fogo. Depois ia fazer denovo. O povo dizia: “Mas rapaz tu queimaste o Mamulengo”. Dizia: “Queimei”. O povo: “Tá fazendo falta, rapaz”. Ai chegava e fazia outro. E dá trabalho fazer outro.

Não é o dono? Não gasto trabalho nele pra fazer? Um boneco desse é gente, né? (Vitalino, fevereiro de 2010, Nazaré da Mata).

Esse gesto mostra que o boneco não é apenas uma propriedade ou um artefato. A queima do objeto simboliza o fim do brinquedo. Mas a atitude de queimar ou vender os bonecos não conduz, necessariamente, ao fim da carreira do mamulengueiro. Como nos lembra Vitalino, quando ‘o povo’ sente falta do brinquedo, é sempre possível formar um outro Mamulengo. A partir de seu trabalho Alcure (2007) comenta: “descobri a facilidade que um mamulengueiro tem em constituir um mamulengo e em se desfazer dele, resultando numa ação não apenas lucrativa, mas também como renovadora do brinquedo” (ALCURE, 2007, p. 249).

Não tenho, nesse trabalho, a pretensão de desvendar o conjunto dos significados e das relações envolvidas nesse movimento de produção e circulação dos bonecos do Mamulengo. O que desejo ressaltar é que os mamulengueiros entrevistados se mostram atentos para as múltiplas representações deste objeto. A comercialização dos bonecos é, sem dúvida, uma importante fonte de renda para estes brincantes. Mas a circulação do boneco não mobiliza apenas valores monetários. A fabricação e comercialização dos bonecos confere legitimidade ao mamulengueiro, tornando seu trabalho conhecido e possibilitando a relação com novos circuitos de apresentação.

O relato de Calú ilustra bem a mobilidade deste objeto:

Nesse tempo mesmo aí, eu comprei na mesma terra trinta bonecos. O cabra mora aqui na rua: “Licença seu Calú o senhor quer comprar trinta bonecos a eu?” Eu fui lá e trouxe os boneco. Esse Mamulengo veio de Ferreiro. Veio se acabando. Os donos não se importaram. Aí veio se acabando. Acabando. O resto tava aqui em Suragi e fui eu que comprei. Quando aparece assim eu compro pra remodelar né?! Um dia desses, eu vendi a um cabra. Vendi vinte e seis. O cabra chegou aqui, eu disse: “Rapaz, não quero vender esse boneco aí não”. Aí ele: “Rapaz, mas eu vim aqui. Gostei desse boneco e vou levar viu”. Aí peguei e falei de quinze real pra cada boneco. Ele: “dou sete”. O camarada me deu 200 real pelos 26. Aí não sei pra onde o camarada levou esse boneco pra lá. Porque ele também leva daqui pra fora. Ele compra, remodela o boneco denovo e leva pra outros cantos. Outros estados (Calú, março de 2010, Vicência).

A existência de “agentes externos” interessados em comprar os bonecos é um elemento importante. Percebe-se nos relatos elementos que diferenciam as relações de compra e venda de bonecos entre mamulengueiros, da comercialização dos bonecos com esses “agentes externos”. Como observa Alcure, os preços de comercialização e os sentidos atribuídos a essas trocas são diferentes (ALCURE, 2007).

Atualmente, os mamulengueiros-artesãos dedicam-se em grande medida à comercialização de bonecos, de qualidade diferenciada, para lojas de artesanato, para o carnaval ou atendendo encomendas diversas⁵⁰. Entre meus interlocutores, somente Bibiu trabalha intensamente desta forma. Mesmo assim, disse estar evitando envolver-se nesse tipo de transação por considerar problemática a relação com algumas pessoas que ele identifica como *atravessadores*:

⁵⁰ Alcure (2007) fala de encomendas de restaurantes, de lojas especializadas em artesanato popular, ou de comerciantes para fins variados.

O atravessador não respeita ninguém não. Atravessador ele quer saber do dinheiro. É como eu falei pra você. É bom vender o boneco a quem ama o boneco, a quem dá o amor ao boneco. Tem camarada que olha pro boneco e ele se apaixona pelo boneco. Aquele boneco pra ele é o mesmo que ser filho dele. É uma criança pra ela (...) faz um ano que eu não vendo boneco à eles...vendo nos eventos sim (Bibiu, fevereiro de 2010, Carpina).

Nos circuitos de comercialização de bonecos, podemos identificar lógicas distintas de lidar com o objeto, condicionadas, entre outras coisas, pelo valor socialmente atribuído pelos sujeitos a estes artefatos (APPADURAI, 2008). Como expressão destas diferentes lógicas cabe mencionar: (i) a valorização desses objetos por colecionadores e compradores de Arte Popular; (ii) a relação dos mamulengueiros com os atravessadores, que comercializam os bonecos como artesanato; (iii) as vendas e trocas de bonecos que se estabelecem entre os próprios mamulengueiros, que valorizam esses objetos tanto em termos econômicos como simbolicamente.



Figura 12 e Figura 13: Bonecos de mamulengo pertencentes à Biu de Dóia, fevereiro de 2010.

A seguir, veremos como os mamulengueiros movimentam estes artefatos nos diferentes circuitos de realização da brincadeira, através de redes sociais que constituem a sua *freguesia*.

1.5 Movimentando a brincadeira: a *freguesia* e outros circuitos

Esta seção final do capítulo tem como foco as redes sociais que possibilitam a circulação da brincadeira através de diferentes circuitos de apresentação. Trata-se de compreender como se constrói a *freguesia* e como se estabelecem os tratos que viabilizam a realização do Mamulengo. No caso dos brincantes mais antigos, a memória das primeiras apresentações remete ao tempo dos sítios:

Calú: Na época que eu comecei a me apresentar no mamulengo. Era assim. Os engenhos chamava a gente. Fazia toda a brincadeira e pagava 50

mirréis. E eu, tinha lugar que eu ia brincar e eu arrumava mais dinheiro pro pessoal ver o boneco de que mesmo o contrato.

Débora: O contrato seu Calú?

Calú: É, o que o morador acertava com a gente. Porque eu fui brincar lá pros lado de Juçará, Timbaúba (...) numa bodega lá. Aí me chamaram, eu fui. Disse: “Isso não vai dar nada aqui”. Menino quando deu oito hora, faz nove hora que eu comecei brincar. É o mermo que uma festa. Comecei a brincar e o pessoal só queria vê ele na torda. Eu digo, vocês faz fila, vocês faz fila pra pude vê. Aí pronto, a torda tinha porta né. Aí fazia fila. A gente quer ver pra pude você brincar. Aí era fila. Naquela época, dez tonho, dois mirréi, quinhentos réi pra ver o boneco no tordo. Quando foi bem cedo que o dono falou que o contrato era cinquenta mirréi, eu tava com sessenta mirréi. Já lucro! Já lucro no bolso que eu arrumei. Aí comecei a brincar e o dono começou a fazer a cobrança no terreiro. Aí se despedimos e viemos simbora (Calú, março de 2010, Vicência).

Nessa época, os acertos (ou *tratos*) que previam a realização do Mamulengo eram feitos verbalmente, sendo estabelecidos pelo mamulengueiro com o dono de uma barraca (ou *bodega*) ou com um morador de um engenho. Segundo os relatos dos brincantes mais antigos, no ‘*tempo dos sítios*’, os convites para apresentar o Mamulengo partiam, principalmente, dos parentes e dos vizinhos com quem conviviam na sua região.

Alguns brincantes, a exemplo de Zé de Vina construíram seus contatos acompanhando outros mamulengueiros. Em seu relato, é possível perceber que a construção desses vínculos dependia, em muito, da capacidade de inserção do brincador nessas redes de sociabilidade, ou seja, de sua habilidade em interagir com as pessoas durante os encontros que eram promovidos nas residências dos moradores, construindo amizades e estabelecendo relações de confiança. Quando falam desses lugares onde passaram a brincar depois de formar os seus Mamulengos, os brincantes utilizam, frequentemente, o termo *freguesia*. O termo foi definido por Calú, na sua entrevista, da seguinte forma:

Freguesia era todo ano a gente brincar naquele lugar, né. É freguês a gente. Aqui não entra Mamulengo de fora. De jeito nenhum. Porque a freguesia aqui é minha. Também é difícil ir em Carpina, porque lá tem também né. Nazaré da Mata ...mas já tinha... Aí fiquei só aqui...faço tudo aqui Natal e Ano. A minha freguesia agora é essa (Calú, novembro de 2010, Vicência).

A palavra *freguesia*, como categoria nativa, indica lugares que funcionam como referência para um determinado dono de Mamulengo, pois nesses lugares ele é chamado periodicamente para se apresentar. Na *freguesia*, o mamulengueiro é uma pessoa de referência, pois tem um brinquedo que os habitantes possuem *conhecimento*. Naquele lugar, os moradores apreciam a forma daquele mamulengueiro brincar. Existe, portanto, uma relação de pertencimento de um mamulengueiro a determinadas regiões ou domínios. A *freguesia* do Mamulengo guarda similaridade com os “ambientes de cantoria” identificados por Silva (2010) entre os poetas-cantadores do pé-de-parede. Diz a autora:

Cada poeta tem os seus próprios ambientes, que podem estar em sua atual vizinhança, no local onde foi criado ou tenha trabalhado, ou ainda, em uma região onde ele tenha parentes e/ou amigos apreciadores de poesia, ou como são chamados, fãs de cantoria. Esse domínio de ambiente marca o caráter agonístico do evento, onde sempre há um “cantador local”, ou seja, o dono

do ambiente que é aquele que fechou o trato, e o outro que é o parceiro convidado – o de fora. O conjunto desses ambientes forma uma extensa e complexa geografia da cantoria, a partir da qual, entre outros fatores, cada cantador é legitimado enquanto “profissional” (SILVA, 2010, p. 2-3).

No caso do Mamulengo o que pude apreender, a partir da experiência dos entrevistados, é que o espaço de circulação da brincadeira abarca um complexo de *freguesias* associadas a diferentes mamulengueiros. Assim, na época em que a atuação nos sítios era predominante, as *freguesias* dos diferentes mamulengueiros formavam diferentes cartografias locais de prática da brincadeira, com cada brincante sendo reconhecido e legitimado em determinados espaços, interagindo ou não com outros mamulengueiros⁵¹. Essas referências de redes de relações e *freguesias* diferentes formavam, ao que tudo indica, cartografias distintas de atuação do Mamulengo, parecendo existir, nessa época, diferentes comunidades de praticantes. Essa hipótese parece ser reforçada pelo fato de que Calú e Zé de Vina, quando lembram dos mamulengueiros com quem se relacionavam antigamente, falam de nomes diferentes.

Na formação de sua *freguesia* o mamulengueiro lançava mão de diferentes acessos. Primeiramente, das relações estabelecidas no interior da própria família. A experiência inicial de Calú foi justamente esta. Em 1964, com 19 anos, ele decidiu comprar um mamulengo: ‘*eu tinha aquela coisa na minha cabeça. Nunca vi. Era aquela paixão por Mamulengo*’. Seu pai, que era mamulengueiro, e estava parado há seis anos na brincadeira, decidiu acompanhá-lo nas *funções*, organizando os primeiros tratos. Calú comprou o brinquedo de um mamulengueiro já falecido chamado João Cosme, herdando, de certa forma, a sua *freguesia*:

Em 64, comprei o Mamulengo de Til. Aí comecei. Era fraquinho, aí eu fui em Carpina. Sempre morava um cabra na beira da linha que fabricava boneco, daí comprei um bocado. Aí depois, o velho João Cosme foi e faleceu. Era o que brincava aqui na freguesia. Brincava em Vicência, Angélica, Trigueiro, Murupé, Borracha né, Usina barra. Aí ele morreu. Ele fechou os olhos. Aí eu fui, uns dia, uns tempo, trabalhava na cana aqui em Vicencinha e comprei esse mamulengo. Aí pronto, fui brincar nesses lugar (Calú, março de 2010, Vicência).

Como explica Calú, para a formação inicial do seu Mamulengo em 1964, ele comprou o Mamulengo de Til, ou seja, adquiriu os bonecos deste brincador. Ressalta, porém, que o seu mamulengo *era fraco*, tinha poucos bonecos que chamavam atenção de ‘*pouca gente nos engenhos*’. Por esse motivo, ele foi à Carpina para comprar outros bonecos. Quando tempos depois faleceu o ‘*velho João Cosme*’, conhecido na cartografia local dos mamulengueiros, ele tomou a iniciativa de comprar seu Mamulengo e passou a brincar nesses lugares. Este fato é interessante. A dimensão material do Mamulengo, definida principalmente pelos bonecos, constituía naquela época uma ponte de contato com a *freguesia* de determinado mamulengueiro. Neste caso, é como se o brincador que comprasse um brinquedo, também herdasse a *freguesia* do antigo dono de Mamulengo. Calú se utilizou dessa estratégia por pelo menos duas vezes, comprando os Mamulengos de Til e João Cosme.

Outra forma de conseguir contratos era oferecer-se para brincar, como diz Zé de Vina:

⁵¹ Em 1914, foram recenseados, segundo Eisenberg (1977, p. 147), 2.788 engenhos em Pernambuco. Durante o período de infância dos meus interlocutores, o número de engenhos alcançava, ao que tudo indica, uma magnitude semelhante. Desta forma, é mais do que possível que muitos mamulengueiros nem se conhecessem.

Antigamente todas as pessoas dos sítios, o entretenimento que tinha era o Mamulengo. O cabra chegava. Eu, digamos que eu chegasse. Ia fazer o trato. A gente saía com um saco no cavalo, uma bicicleta. Saía no meio do mundo se oferecendo pra trabalhar. O cabra tinha uma venda, uma barraca, aí nos dizia: “Vamo botá um Mamulengo aqui, tal!”; “Aqui dá muita gente, o brinquedo aqui é bom”. Uns dizia: “Não. Dou de comer. Dou aguardente e o que sair é de vocês”. Digamos que era pelo terreiro. Nós trabalhava pelo terreiro e o dinheiro saía pelo prato num chapéu. A gente acertava o prato, traçava tal hora e lá o dono da casa ficava convidando o povo: “Vai ter o Mamulengo de Sebastião Cândido lá em casa”. Ou mesmo “O Mamulengo de Zé de Vina”. Aí saía pra brincar, quando era no sábado de noite começava chegando (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Percebe-se, aqui, que quando o mamulengueiro oferecia o seu trabalho em diferentes lugares, o dono da casa ou da venda, onde o Mamulengo ia ser apresentado, utilizava o nome do dono da brincadeira como forma de divulgar o evento. Podemos inferir, neste caso, que as pessoas que atendiam ao convite conheciam, em certa medida, o Mamulengo que iria se apresentar. Ao que tudo indica, os lugares em que o mamulengueiro se oferecia para atuar já possuíam alguma ligação, direta ou indireta, com as redes que compunham a sua *freguesia*.

Acredito que a formação desta *freguesia* possibilitava a construção de laços de amizade e confiança, para além das relações de parentesco ou vizinhança. Essa inserção das práticas culturais populares em um ambiente particular é um ponto de semelhança do Mamulengo com outras manifestações, como a Folia de Reis.

Mas o Mamulengo circula, atualmente, também em outras *freguesias*. Nesse novo contexto, os contratos para apresentação são estabelecidos a partir de três vias principais: (i) em eventos festivos, nos municípios; (ii) através de contratos estabelecidos com pesquisadores e outros agentes culturais interessados no Mamulengo; (iii) em ambientes, como é o caso das escolas, onde o Mamulengo é apresentado geralmente como um teatro de bonecos ou como representante da cultura popular ou folclore. Para penetrar nesses novos lugares de apresentação, o mamulengueiro também precisa se oferecer no entorno de sua vizinhança, ou estabelecer contatos com esses agentes mediadores, além de manter relações com outros mamulengueiros.

Nos sítios a *freguesia* articula pessoas que se conhecem a um longo tempo, com laços fortes e relações de interdependência. As relações estabelecidas pelos mamulengueiros com os mediadores externos são mais esporádicas.

Neste capítulo vimos a formação de um dono de Mamulengo e alguns aspectos que influenciam na condução da brincadeira ao longo do tempo. Um primeiro aspecto a ser destacado, como uma percepção compartilhada pelos distintos mamulengueiros entrevistados, é a necessidade de forte motivação e interesse pessoal como ingredientes fundamentais para que possam se tornar um dono de Mamulengo, mantendo-se ativo, ao longo dos anos, como um comandante da brincadeira. Um segundo elemento diz respeito à mobilidade dos brincantes entre diferentes Mamulengos ou como participantes das diversas brincadeiras existentes na região. Essa mobilidade possibilita aos brincantes diferentes formas de aprendizado propiciando, além disso, sua articulação às diferentes redes sociais que dão suporte à produção e reprodução da brincadeira. As relações sociais estabelecidas como acompanhantes de outros brinquedos, por exemplo, geralmente contribuem para a formação

de sua própria brincadeira, bem como podem criar vínculos com pessoas que lhe chamarão para brincar ou ainda forma uma rede de praticantes que se conhecem dentro de determinadas regiões. As redes de amizade, parentesco, vizinhança e política formam complexas cartografias relacionais que permitem a formação e a atuação do brincante ao longo do tempo. Como vimos, nesse contexto, a trajetória social de cada mamulengueiro – considerando a sua experiência social, as relações com o complexo universo de transformações socioeconômicas na região e elementos próprios, como a mobilidade e a articulação com o coletivo, que se fazem presentes para o exercício da brincadeira – e as relações que estabelece atualmente reflete diferenças de alcance dos públicos e dos lugares em que brincam. Um último elemento a ser destacado são as relações de interdependência, particularmente com a família, com a vizinhança e seus companheiros de brincadeira, que são um incentivo para que eles possam continuar no brinquedo.

A seguir, estaremos justamente olhando para a organização e a realização da brincadeira, de forma a apreender a inserção dos Mamulengos desses brincantes na Zona da Mata, nos aproximando dessas redes de relações que viabilizam a produção desta prática cultural.

CAPÍTULO II. MOVIMENTANDO A BRINCADEIRA: ETNOGRAFIA DE ALGUMAS APRESENTAÇÕES

Este capítulo pretende investigar os campos de relações que são ativados na preparação e realização da brincadeira do Mamulengo em três espaços distintos: o *sítio*, a *rua* e a *cultura*. Durante o trabalho de campo, meus interlocutores ressaltaram algumas diferenças na forma como o Mamulengo acontece em cada um desses circuitos: os contratantes são diferentes; as formas de interação com a audiência também variam; as pessoas que comparecem a cada um desses lugares para assistir ou participar da brincadeira possuem entendimentos diferenciados sobre o que é o Mamulengo.

Os brincantes, por sua vez, percebendo essas diferenças, buscam incorporar, na condução do brinquedo, as qualidades e preferências desses distintos circuitos. Produzem, também, uma série de reflexões sobre o modo como a brincadeira acontece nesses lugares e sobre as dificuldades enfrentadas na realização de cada um desses tipos de apresentação.

Nesse capítulo, procurei penetrar na trama de significados e práticas que estão envolvidos na produção social do Mamulengo nesses diversos espaços. A descrição etnográfica foi o recurso utilizado no esforço por compreender “a brincadeira em ação”, na forma como ela acontece nos diferentes lugares (COMERFORD, 1999). Nessa abordagem, buscamos fazer uma leitura da prática do Mamulengo e dos significados ali envolvidos, exercitando o olhar sobre contextos específicos de apresentação.

Procurarei, inicialmente, elucidar a dinâmica de relações que se estabeleceu no campo e que me permitiu comparecer a essas diferentes *funções*.

A primeira oportunidade que tive, durante o trabalho de campo, de acompanhar uma brincadeira, foi em março de 2010. Dias antes, havia conversado pela primeira vez com o mamulengueiro Biu de Dóia. Ele se preparava, naquele momento, para realizar uma *função* em uma data que não sabia ao certo, pois o acerto com o contratante havia sido feito por seus folgazões.

Fiquei animada com a possibilidade de comparecer à brincadeira. Na verdade, foi a presença nesta *função* que deu origem à ideia de construir um capítulo que enveredasse pela análise etnográfica das apresentações do Mamulengo. Porém, foi somente na segunda etapa do trabalho de campo que esta vontade pôde ser consolidada, uma vez que em novembro tive a oportunidade de ir a uma *função* do Mamulengo de Zé de Vina em um sítio na Zona da Mata e, posteriormente, de acompanhar o Mamulengo de Calú em uma apresentação inserida na programação do Festival Canavial, evento realizado, anualmente, na Zona da Mata de Pernambuco.

Considero que a possibilidade de ter comparecido a essas três funções do Mamulengo em circuitos diferenciados de produção, considerando os limites de uma dissertação de mestrado e o pouco tempo de permanência a campo, foi uma “dádiva”, resultante da abertura e gentileza com que todos os mamulengueiros me receberam em suas casas, compartilhando seus saberes, suas atividades e problemas. Segundo eles próprios, existem poucas oportunidades de contratação de apresentações na Zona da Mata. Estas apresentações ocorrem, como já foi dito anteriormente, principalmente, por ocasião, das festas religiosas do calendário nacional (São João, Natal, Ano Novo e Reis) e municipal (festas dos santos padroeiros dos municípios, por exemplo). A oportunidade que tive de acompanhar a preparação e realização das *funções* me ajudou a compreender, um pouco melhor, o amplo espectro de relações envolvidas na produção e reprodução da brincadeira em seus vários

circuitos de produção. Porém, outro ponto merece destaque. Um limite que se estabeleceu nessa dinâmica foi o fato de eu não ter podido comparecer novamente aos lugares onde assisti às apresentações, conversando com as pessoas que lá compareceram, na tentativa de compreender sua motivação em participar do brinqueado, esclarecendo, eventualmente, outros aspectos relacionados à organização da brincadeira naqueles lugares. É importante destacar, nesse sentido, que as relações observadas restringiram-se, quase sempre, ao momento das apresentações e às conversas que pude realizar com a audiência presente e com os brincadores no dia seguinte à *função*, recolhendo suas impressões sobre a brincadeira. No caso do Mamulengo de Calú, tive a oportunidade ainda de entrevistar a professora e produtora cultural Joana D'Arc, que foi quem articulou a inserção do mamulengueiro na programação do Festival Canavial.

Sendo assim, algumas leituras se constituíram como referências importantes para analisar o Mamulengo em ação nesses circuitos culturais. As reflexões de Comerford (1999) trouxeram contribuições fundamentais para a análise da brincadeira como um “tipo de interação social” que envolve os brincantes, a audiência e os bonecos, em um jogo de ações e reações estimulado pelas falas dos mamulengueiros, dos folgazões e do público, pela música e pelo movimento de manipulação dos bonecos durante a *performance*.

A tese de doutorado de Silva (2010) sobre a brincadeira do pé-de-parede na Zona da Mata pernambucana forneceu importantes elementos que ampliaram a descrição da organização e realização da brincadeira no caso do Mamulengo, possibilitando comparações, distanciamentos e uma reflexão mais densa sobre o material de campo.

A construção deste capítulo com base na utilização do método etnográfico nos conduziu a um esforço de leitura e interpretação do Mamulengo nesses diferentes contextos, ou seja, no *sítio*, na *rua* e na *cultura*. A abordagem etnográfica aproxima-se, então, de uma disposição intelectual em que se busca traduzir esta zona de contato, aberta, como nos lembra Geertz (1989) a pontos obscuros e lógicas insuspeitas.

O capítulo foi dividido de acordo com as diferentes brincadeiras acompanhadas: (1) a brincadeira do Mamulengo de Zé de Vina, realizada em um *sítio* na cidade de Glória do Goitá ; (2) a apresentação do Mamulengo de Biu de Dóia, em uma *rua*, na cidade de Lagoa do Itaenga ; (3) a função conduzida por Calú na *cultura*, no engenho Jararaca na cidade de Condado, através do projeto “Caminhos do Canavial”. Ao final, trago algumas reflexões mais gerais que foram construídas a partir da análise das apresentações realizadas nesses diferentes “circuitos de produção” (CAVALCANTI, 2005).

2.1 O Mamulengo de Zé de Vina no *sítio* em Glória do Goitá-PE

A minha terceira viagem à Zona da Mata foi anterior à participação em um congresso de Sociologia Rural realizado durante a segunda metade do mês de novembro de 2010. Permaneci por cinco dias apresentando um trabalho e participando do evento em Porto de Galinhas (PE). Planejei minha agenda de forma a permanecer a campo por mais sete dias. Pensava na possibilidade de participar de uma *função*, caso tivesse uma oportunidade. Zé de Vina era o único mamulengueiro que estava com uma apresentação programada para aquele período. A *função* seria em um *sítio*, lugar em que eu tinha grande interesse em acompanhar, ao vivo, uma apresentação.

As brincadeiras em *sítio* eram, para mim, uma forte referência, tanto pela leitura dos trabalhos de outros pesquisadores, quanto pela importância atribuída pelos brincantes a esse circuito de apresentação. Em nossas primeiras conversas, as *funções* realizadas nos sítios eram frequentemente comparadas com apresentações em outros espaços, como as escolas e os festivais. Poucos brincantes continuam tendo acesso a essa rota dos sítios. Entre os meus entrevistados, somente Zé de Vina e Biu de Dóia ainda apresentam seus Mamulengos nas comunidades rurais.

Com o objetivo de assistir a essa apresentação cheguei, na manhã de sábado, na nova casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga. Ainda que a brincadeira só estivesse programada para as 20 horas, Zé de Vina havia me prevenido que se eu quisesse acompanhá-lo tinha que chegar cedo, pois em torno das ‘14 horas já saio pro Mamulengo’.

Logo que cheguei Dona Zefa, sua esposa, me ofereceu café e ficamos conversando enquanto o almoço era preparado. Zé de Vina comentou acerca de alguns amigos que moravam no Rio de Janeiro e em Brasília e lembrou-se de algumas apresentações do Mamulengo, inclusive daquela que eu havia presenciado no ano de 2007 no Museu Casa do Pontal, da qual ele ainda se recordava muito bem.

Durante esta nossa rápida conversa ele permaneceu ainda entretido com a organização da brincadeira daquele dia, o que o preocupa, por vezes aborrecendo-o. Após a minha chegada, por exemplo, Zé teve que providenciar o transporte de dois tocadores que deveriam acompanhá-lo naquela *função*: João e Zé Salo. Seu João é tocador de oito baixos e Zé Salo o acompanha no triângulo. Zé Salo, segundo Zé de Vina, era um ‘*bom mamulengueiro*’ que permaneceu sem brincar por anos, devido a um problema de saúde decorrente da idade. Mais tarde, durante a *função*, Zé Salo conduziu duas ou três *passagens*, mostrando conhecimento acerca das histórias e das músicas dos bonecos, apesar da falta de fôlego e de ter sentido cansaço em alguns momentos, como ele mesmo comentou durante a nossa volta do sítio. Mesmo dispondo de acompanhantes que participam da brincadeira há muitos anos, em diferentes ocasiões, Zé conta, também com o auxílio de seus filhos e netos, que o acompanham, com frequência, no Mamulengo. Os dois filhos que não moram com o mamulengueiro chegaram depois da nossa conversa. Primeiro chegou Amaro, que atua como Mateus e tocador de bombo, depois disso chegou Paulo, tocador de pandeiro naquela ocasião.

Além de organizar para que todos estejam prontos e presentes em uma determinada hora para se deslocar ao local, Zé precisa ainda conferir todo o material de montagem da brincadeira (torda, bonecos e instrumentos), mobilizando seus dois carros para o transporte do pessoal⁵². Para tanto, ele conta com o envolvimento de sua família, que o auxilia nessas atividades.

No quadro seguinte, procurei organizar um mapeamento dos diferentes brincantes que participaram da brincadeira no sítio, sua função naquela brincadeira e sua relação com Zé de Vina.

⁵² Fiquei por dois dias na casa de Zé de Vina. Durante o primeiro dia fomos à brincadeira no sítio sem problemas de transporte, entretanto no segundo dia, para nos deslocarmos a uma brincadeira que seria na cidade de Feira Nova, um dos carros acabou tendo problemas, fazendo com que Adriano, neto de Zé, tivesse que fazer duas viagens de ida e volta para levar o brinquedo e, depois, os folgazões. Neste dia, ainda, foram esquecidos os parafusos para a montagem da torda, o que atrasou o trabalho, deixando Zé de Vina apreensivo.

FUNÇÃO DESEMPENHADA DURANTE A APRESENTAÇÃO	BRINCADORES	RELAÇÃO COM ZÉ DE VINA
Dono do Mamulengo	Zé De Vina	-
Ajudante de dentro da barraca	Rogaciano	Neto que mora com Zé
Mateus	Amaro	Filho
Tocador de fole de oito baixos	João	Amigo
Tocador de Bombo	Amaro	Filho
Tocador de Triângulo	Zé Salo	Amigo
Batedor de Pandeiro	Paulo	Filho
Montador de barraca	Adriano	Neto que mora com Zé
Montagem do Som	Elias	Amigo

Quadro 3: Os brincadores de Zé de Vina na brincadeira do sítio.

A mobilização da família na organização atual do brinquedo de Zé de Vina é algo significativo. Como se pode observar no quadro acima, netos e filhos formam a maior parte dos integrantes de seu Mamulengo. Dona Zefa, também participa, frequentemente, durante a *função*, recolhendo dinheiro ou auxiliando dentro da barraca. Este envolvimento, neste caso, não se restringe às apresentações realizadas na Zona da Mata. Zé de Vina procura levar sua família nas *funções* que ocorrem também fora dessa região, o que é bastante frequente na sua agenda. Em relação à participação nestes circuitos, alguns de seus acompanhantes fizeram, em diversos momentos, comparações em relação ao rendimento financeiro da brincadeira nesses espaços, ressaltando que brincadeira em sítio *'não dá mais não. É só mesmo pra esquentar a cabeça. Não sai quase nada'*. Por outro lado, pode perceber que Zé de Vina procura estar presente nas apresentações nos sítios, apesar da desmotivação de alguns brincantes e dos diversos desafios enfrentados.

Brinquedo de sítio é um divertimento muito grande. Não é hoje mais, porque mudou tudo, acabou-se tudo. Mas no sítio, a gente brinca não sai dinheiro, sai aquela mixaria, mas a gente fica animado do mesmo jeito (...) É aquela história que eu digo, eu trabalho com o Mamulengo com amor. Olhe, a senhora vê que eu tive prejuízo nessa viagem todinha gastando óleo e gasolina e eu no lugar de eu receber, eu paguei. Mas tem gente que não vai não... mas eu levo o Mamulengo é porque gosto também (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

No provimento de sua família, a atividade do Mamulengo é hoje a principal fonte de renda, o que foi reforçado por Zé, diversas vezes, em nossas conversas. Zé de Vina manifestou, em vários momentos, a preocupação de que sua família continue participando do Mamulengo, mantendo o interesse pela brincadeira:

O que se faltou foi o Presépio, porque os apresentador de Presépio morreram tudo e ninguém aprendeu nada. O povo naquele tempo não se importava com isso, né. Eu importo. E eu não tenho essa pia de filho? (...) Quando eu morrer quem é que vai tomar conta desse Mamulengo? Isso vai se acabar no pé da parede ou caçar uma pessoa pra vender. Se a mulher não morrer logo e ficar tomando conta, talvez que ela zele. Bote lá no pé da parede e não deixe ninguém bulir; e nem vender pra dar de graça, né. Mas eu tenho certeza que algum que ficar com briga e outro canto vai caçar alguém pra vender isso e pronto. Vai que nem compadre João Nazaro. Cumpadre João Nazaro, se desfez do Mamulengo dele. Quando ele morreu, acabou. A mulher vendeu logo. Vendeu por quanto, naquele tempo, por mil conto. Uma ficou com 500, outro ficou com 250. Um filho ficou com 250. E acabou-se o Mamulengo e tá bem ali no Museu Tiridá. Tá lá o Mamulengo lá. Acabou. Esse meu é a mesma coisa. Parece que eu to vendo. Ninguém vai fazer apresentação porque nem se importa e nem liga. Aí o nome do Mestre Zé de Vina cai de uma vez. Cai para sempre (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

A continuidade (ou não) do seu Mamulengo é a principal preocupação manifestada por Zé nesse relato. A experiência de alguns mamulengueiros próximos, cujo brinquedo deixou de existir com a morte do mamulengueiro, gera apreensão em relação ao futuro. Disputas, brigas, venda dos bonecos ou mesmo de todo o Mamulengo, são possibilidades que preocupam o brincante. Evidencia-se, aqui, a problemática da sucessão da liderança da prática cultural. Zé de Vina gostaria, por exemplo, de ver seus filhos e netos, em um momento futuro, na condução de seu Mamulengo. Para os brincantes entrevistados, pelo que pude perceber, a sucessão seria uma forma de manter, como uma referência, o nome do “mestre” da geração anterior, referência esta que ajudaria, inclusive, a legitimar o futuro (ou os futuros) donos de Mamulengo, no campo de relações da brincadeira. Analisando a trajetória de meus entrevistados, observo, no entanto, que nenhum deles, teve a obrigação de suceder o pai ou outro mamulengueiro na brincadeira. Zé de Vina preocupa-se, no entanto, com a continuidade de seu Mamulengo, na medida em que percebe pontos de tensão entre o seu desejo e a escolha individual de cada um dos membros da família, na decisão de continuar a movimentar o brinquedo.

Mesmo assim, naquele dia, todos seus familiares e amigos que trabalham no Mamulengo o acompanharam. A brincadeira seria no *sítio* do casal Julião e Dona Tereza, na zona rural de Glória do Goitá⁵³.

Dona Tereza é parente de Zé e, pelo que pude compreender, sua prima em segundo grau por ser ‘*prima de uma prima*’. Este vínculo foi logo lembrado por Zé, quando me apresentou ao casal.

Para além dos laços de parentesco existentes entre Zé e Dona Tereza, os casais Dona Zefa e Zé de Vina, Dona Tereza e Julião, são amigos de longa data, como pude perceber ao longo das nossas conversas. Durante o caminho, Zé de Vina revelou que a região onde está

⁵³ Glória do Goitá possui um pouco mais da metade da população na zona rural (54,5%). A agricultura é a principal atividade econômica do município ficando, em segundo lugar, o comércio. Nos sítios, os moradores dedicam-se especialmente ao cultivo de diferentes produtos em roçados familiares e à fabricação da farinha de mandioca. O processo histórico de colonização da região remonta ao século XVIII, estando vinculado à existência de um sítio chamado Lagoa Grande, que tinha como principal atividade o cultivo da cana-de-açúcar, ainda presente no município. Essas informações foram extraídas do site: <http://www.gloriadogoita.pe.gov.br/>, consultado em março de 2011.

localizado o sítio do casal é de ‘*conhecimento antigo*’ dele, que já havia se apresentado ‘*nesses sítio tudo*’, inclusive no do casal. Enquanto nos deslocávamos de carro até lá, junto com os outros integrantes do brinquedo, ele mostrava o sítio que tinha sido de seus avós maternos, a propriedade rural em que ele havia sido criado, lugares onde os parentes dele moravam ou haviam morado, onde brincou de Mamulengo e onde conheceu Dona Zefa, sua esposa. Foi curioso perceber que aqueles arredores eram repletos de histórias e recordações para o brincador. Aproveitando o andamento da conversa, perguntei a Zé se ali era uma *freguesia* do seu brinquedo e ele me confirmou que “sim” com a cabeça. E continuou a recordar as vezes que já brincou de Mamulengo por ali, com quem brincou e onde brincou naqueles arredores, demonstrando conhecer, de forma muito detalhada, aqueles lugares e seus habitantes.

No dia seguinte à brincadeira, Zé de Vina complementaria suas reflexões sobre as apresentações do Mamulengo realizadas nos sítios:

É porque no sítio, o Mamulengo é o brinquedo do silêncio. As famílias, as crianças fica tudo ali observando. Porque brinquedo assim na cidade não é que nem no sítio, né. Porque nos sítio é brinquedo tranqüilo. O povo é quem ajuda eu fazer o Mamulengo. E você sabe o quanto é importante aquelas piadas que eles solta de lá pra cá e eu sortando daqui pra lá. Eu bulindo com um, bulindo com outro. Eles ali gastando dinheiro, bebendo e se divertindo. Quando a gente cuida da vida, o dia amanhece. Porque não existe uma brincadeira mais animada do que a apresentação de Mamulengo num sítio. Porque eu já brinquei muito em sítio. Aquela região daquela ali: Viração, Queceque, Lagoinha, Cortesia, Água Peba, Pedra do Coco, Chã dos Negos (...) aí vai puxando (...) tudo ali é lugar da gente brincar Mamulengo a noite todinha. Aquele povo que tava ali essa noite no Mamulengo, há 10 anos atrás só saia de manhã quando o sol vinha. É quando ele saia do terreiro (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

O relato de Zé de Vina, transcrito acima, é marcado por lembranças da tranquilidade e do silêncio característicos da *função* realizada nos sítios: o terreiro cheio, a brincadeira que durava toda a noite, as pessoas gastando dinheiro, bebendo e se divertindo. Essa imagem foi temperada, em nossa conversa, pela constatação de uma série de mudanças ocorridas na atualidade: a diminuição do número de pessoas que comparece à brincadeira, a *função* que hoje acaba mais cedo, as diferenças entre o sítio e a cidade. Mas existem elementos de ligação entre o passado e o presente: Zé de Vina nasceu nesta região, no sítio Queceque, frequentou quando jovem esses lugares e ali atua, ainda hoje, com seu Mamulengo.

Quando chegamos no sítio do casal fomos recebidos primeiramente pelo senhor Julião. A frente da casa estava limpa e o bar, dentro da casa, também, demonstrando que o espaço estava organizado de modo a receber a brincadeira e a audiência. O *acerto* da brincadeira se deu através de uma conversa estabelecida entre Zé de Vina e o dono da casa. Julião se mostra sempre disposto a receber o Mamulengo em seu sítio, deixando em aberto o convite para que Zé de Vina realize a *função* quando estiver disponível. Neste caso, Zé relatou que ligou para Julião acertando a data da *função*, pois tinha interesse em realizar a apresentação, pois havia reformado, há pouco tempo, tanto os bonecos como a empanada de seu brinquedo. Queria, por esse motivo, ‘*treinar o Mamulengo*’.

No dia seguinte perguntei a Zé o que significava treinar o Mamulengo. O *treino*, neste caso, refere-se à possibilidade de brincar com o Mamulengo em uma *função* de longa

duração, já que nos sítios a brincadeira costuma durar mais de quatro horas. Assim, os brincantes conseguem colocar diferentes *passagens* e figuras características, uma após a outra, acessando um repertório mais amplo do Mamulengo, ou seja, *treinando-o*. Ao mesmo tempo, o treino diz respeito a colocar a brincadeira em ação em um contexto de interação muito característico do brinquedo (COMERFORD, 1999). Isso porque muitas pessoas que comparecem para ver a brincadeira nos sítios demonstram familiaridade com o brinquedo, conhecendo as *passagens* e as *figuras*, interagindo com as falas, solicitando entradas e manifestando sua opinião sobre as pessoas que estão na audiência e sobre os personagens. Isso faz com que os folgazões exercitem esse tipo de interação, colocando *figuras*, fazendo versos, chamando as pessoas, marcando as entradas e as saídas dos bonecos com música, trazendo as diversas histórias que compõem o repertório da brincadeira:

Aqueles gracejo com os povo, aquelas coisa, aquelas quebra daquela ali, o cabra puxa de si próprio. Porque é aquela coisa: é melhor cair em graça de que ser engraçado. O cabra bota um boneco, ele ali tem um ritmo de um boneco. Aquele Padre, aquele São Cristão⁵⁴. Aquele ali, o cabra tem que ter o ritmo daquele. Porque se ele não tiver aquele ritmo, naquela coisa com o povo, não dá. (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga, grifo nosso).

O treinamento envolve, portanto, ‘*tirar a temperatura*’ do Mamulengo e imprimir o *ritmo* ideal ao brinquedo, que é construído a partir da interação entre o público presente, que se mostra disposto a participar, e os brincantes, que ficam sempre atentos às possibilidades de ‘*cair em graça*’ com os estímulos da audiência, provocando o riso e mantendo a animação da brincadeira. Comerford (1999) observa que a prática de uma brincadeira em um assentamento rural no Estado do Rio de Janeiro, possui um “tom” específico, modulado a partir dos “participantes, da situação e do local” (Ibid., p. 83). Pelos relatos dos brincantes entrevistados é justamente nos sítios que se pode encontrar esse “tom” específico ou *ritmo* ideal da brincadeira.

Calú também se referiu ao *treino* em uma de nossas conversas, destacando esta relação singular estabelecida entre a audiência e os brincantes, inclusive os tocadores, chamando atenção para a importância de manter a periodicidade das *funções*, além da resistência física que é necessária para atuar nesse tipo mais longo de apresentação:

Calú: O Mamulengo é um divertimento né. Porque a gente ama ele desde o principio né. E trabalha e vem trabalhando. Eu quando passa dois meses sem trabalhar, eu acho tão ruim né. Fica um negócio ruim, sem treinamento né. Aí eu tenho que pegar os meninos, eu tenho que treinar os meninos aqui porque treinando, aí eles vão treinando os coco.

Débora: O senhor tinha falado antes de treinar seu Calú. Como é treinar?

Calú: É, vai ter ainda né. Vai ter o treino. Isso aí eu vou fazer daqui pra festa, porque na festa a gente brinca é de quatro, cinco horas (...) Porque todo ano eu tenho que dar aquele treino pra não ficar muito grosso, né. Às vezes o camarada fica grosso demais, sem trabalhar. Brincadeira só presta se a gente brincar pelo menos todo mês. Todo mês brincar. Todo mês brincar, porque aí a gente vai desenvolvendo, vai desenvolvendo. Mas uma

⁵⁴ O nome deste personagem foi transcrito tal como Zé de Vina falou. São Cristão aqui é o mesmo que o *Sacristão* que no Mamulengo representa um auxiliar laico do *Padre*, tal como na vida real. A *passagem* de referência é a do *Sacristão e do Padre*.

brincadeira dessa passa dois anos. Vamos dizer: dois anos parada. Aí fica tudo destreinado. Quando vai brincar, fica todo duido, né?! Fica duido o cabra que vai trabalhar nessa arte (Calú, novembro de 2010, Vicência).

Calú costuma brincar em *funções* de longa duração somente nas festas de Natal e Ano Novo, quando contratado pela prefeitura de Vicência. Em contraposição a essas *funções* “mais longas”, aparecem as *funções* realizadas em outros circuitos que, em virtude de sua pequena duração, de dez a cinquenta minutos, não permitem exercitar, de forma ampla, o conjunto de habilidades necessárias para a realização de uma brincadeira cuja realização se estende no tempo.

Voltando ao local da *função*, assim que chegamos, todos passaram a se movimentar de modo a montar a empanada e o aparelho de som. O espaço escolhido para a montagem do Mamulengo levou em conta as possibilidades de iluminação, a projeção do som e a disponibilidade de espaço para a audiência. Como lembrou Zé neste momento, ‘*em sítio, o terreiro fica cheio*’.

Enquanto estávamos ali, chegavam alguns homens sozinhos e outros acompanhados com crianças. A maioria permanecia por ali bebendo e cumprimentando os brincadores, enquanto as crianças aproveitavam para brincar ou observar a montagem da empanada. Zé de Vina parecia conhecer muito bem a maioria das pessoas, chamando boa parte dos presentes pelo nome. Fazia graça com os parentes e perguntava por conhecidos que estavam ausentes. Alguns faziam comentários sobre o seu brinquedo dizendo ‘*esse é quente mesmo*’ ou ‘*Mamulengo bom é com Zé Divina*’. Aquelas pessoas já tinham visto sua brincadeira e construído uma opinião sobre a sua *performance*. Zé diria mais tarde: ‘*Ali é assim. O que eles diz ali é isso. Porque naquele meio de mundo é assim, de quem é o Mamulengo: Zé de Vina (...) Eu tinha brincado ali que o terreiro fica cheio, você não pode nem andar dentro do terreiro*’ (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Da mesma forma como o Mamulengo de Zé é conhecido na região, os moradores que participam da brincadeira também são conhecidos uns dos outros. No dia seguinte ao encontro, Zé de Vina comentaria comigo que o terreiro não estava tão cheio ali, como era costume nas apresentações feitas nos sítios vizinhos, pois a postura do dono da casa em relação, por exemplo, ao uso desregulado da bebida, não estimulava a presença de algumas das pessoas residentes na localidade. Até onde eu pude compreender, as pessoas que participam da brincadeira são convidadas pelos donos da casa (SILVA, 2010). Mesmo que o mamulengueiro se ofereça para brincar, é necessário o consentimento dos donos da casa para que a *função* possa se realizar. As pessoas são, então, convidadas para a brincadeira considerando relações de parentesco, vizinhança e amizade entre as famílias. O dono da brincadeira procura, antes da apresentação, conhecer de antemão o ambiente em que vai trabalhar, interagindo com familiares e vizinhos dos donos da casa.

O espaço do sítio era semelhante aos demais sítios existentes na Zona da Mata, de acordo com as descrições contidas em alguns trabalhos que eu havia tido a oportunidade de consultar (SILVA, 2010; HEREDIA, 1979). Na parte direita da casa havia um bar/barraca que vendia bebidas, artigos do cotidiano e petiscos variados⁵⁵.

⁵⁵ Silva (2010) destaca uma importante mudança nos produtos comercializados nestes bares/barracas localizados no interior dos sítios, revelando o “empobrecimento da população rural”. Destaca a autora: “Alguns proprietários, que ainda mantêm ativo o seu estabelecimento, disseram-me que foram obrigados a reduzir a oferta de produtos. Se antes eles vendiam artigos caros como óleo, arroz, feijão, macarrão, hoje em dia, tem cachaça, cerveja, doces, bolachas, cigarro a varejo, fósforo, alguns artigos de limpeza e outras miudezas” (SILVA, 2010, p. 164-165).

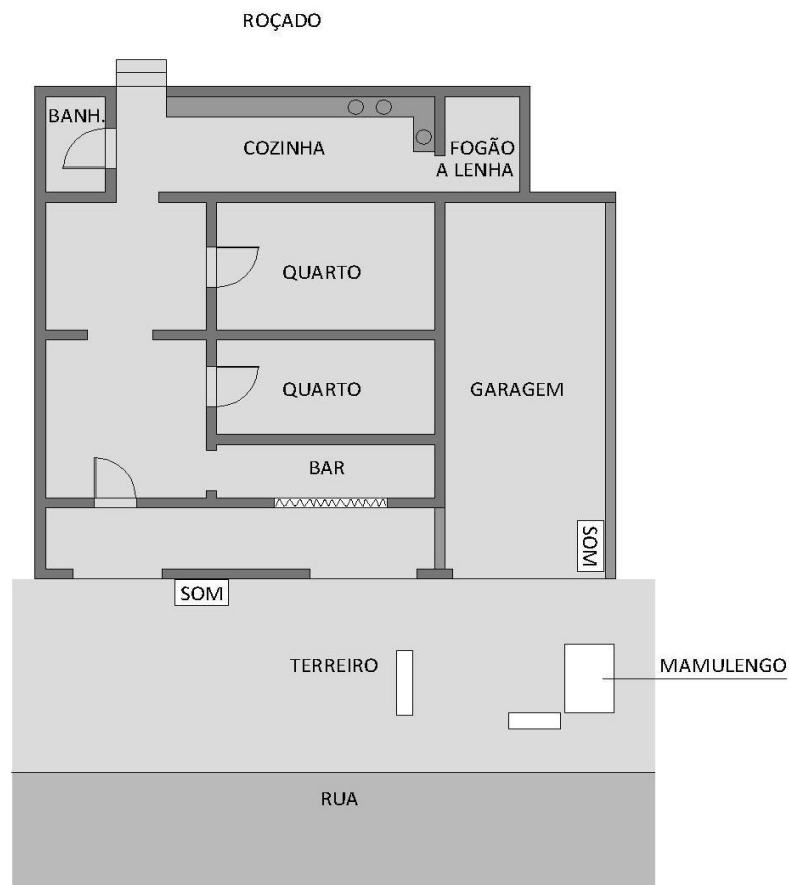


Figura 14: Espaço do sítio de Julião e Dona Tereza onde foi realizada a brincadeira do Mamulengo de Zé de Vina.

Como é possível visualizar na figura anterior, o bar é, na verdade, um cômodo da residência. Esse tipo estabelecimento comercial agregado à casa, é muito comum na Zona da Mata (SILVA, 2010). Os responsáveis pela venda das mercadorias são os próprios moradores. No sítio, as brincadeiras são realizadas no terreiro, ou seja, no espaço situado no entorno da casa. Nessa *função*, a brincadeira foi organizada na frente da residência de Julião e Dona Tereza, espaço que poderia acomodar melhor as pessoas que estavam sendo aguardadas. Esse local permitiria ao dono da casa permanecer no interior do bar, mantendo, ainda assim, uma visão privilegiada de toda a movimentação.

Com a chegada do Mamulengo, intensificaram-se os preparativos para a *função*. No terreiro, o dono da casa conversava com Zé de Vina, resolvendo os últimos detalhes referentes à apresentação. As pessoas que iam chegando, cumprimentavam os demais, pediam algo para beber e conversavam com os brincadores, observando os instrumentos. O clima era de descontração. Algumas pessoas manifestaram curiosidade em saber quem eu era. Quando me apresentava às pessoas, Zé de Vina sempre ressaltava que eu tinha vindo com ele e que era uma *amiga* de sua *família*, provavelmente como uma forma de não se estender tanto nas explicações. Esse vínculo de amizade parecia ser um motivo suficiente para justificar a minha presença na brincadeira. Para os donos da casa, ele me apresentou como sendo uma '*amiga do Rio de Janeiro*'⁵⁶.

⁵⁶ Por diversas vezes, durante o trabalho de campo, a pessoa que estava me apresentado às demais ressaltava a minha semelhança física com algum parente ou com alguma pessoa pertencente ao círculo de relações dos

Me senti um pouco deslocada durante essas arrumações finais. Quando me dei conta, era a única mulher no local. Nesse momento, indaguei a Zé se poderia perguntar a Dona Tereza se ela precisava de alguma coisa. Ele me incentivou ponderando, no entanto, que tudo já devia estar encaminhado. Mais aliviada, pedi licença a Julião, que estava no bar, e me direcionei à cozinha, onde fiquei conversando com Dona Tereza enquanto ela preparava o lanche que seria servido a todos os brincantes.

É comum que o dono da casa ofereça aos participantes de brincadeiras uma alimentação antes da *função*. Em alguns casos, o *trato* envolve o oferecimento de comida e bebida aos brincadores, além do dinheiro oferecido pela audiência no terreiro, como pagamento pela realização da *função*. Em outros, o dono da casa pode combinar algum valor antecipado para a *função*, ficando com o dinheiro arrecadado durante a apresentação e, se necessário, cobrindo o valor acordado anteriormente, caso todo o valor não tenha sido ‘*tirado pelo terreiro*’. Esta *função* seria conduzida da primeira forma.

Enquanto permaneci na cozinha com Dona Tereza, busquei oferecer minha ajuda. Permaneci por ali ouvindo histórias sobre sua amizade com Dona Zefa e Zé de Vina, e fazendo perguntas sobre o sítio, o modo como viviam e o dia a dia por ali. Dona Tereza comentou que o pessoal da região gosta de Mamulengo, mas que a preferência hoje é a seresta, principalmente por causa da dança, que, como disse, o pessoal ‘*gosta demais*’⁵⁷.

Em relação a esse tema, é importante observar que é comum os mamulengueiros comentarem que um dos fatores que concorrem para essa menor frequência das brincadeiras é a popularização e a preferência das pessoas, nos últimos tempos, por ‘*bandas e serestas*’. No dia seguinte à brincadeira realizada no sítio, Zé de Vina lembrou, novamente, que o interesse pelas bandas e serestas seria um outro motivo pelo qual o terreiro não estava cheio na noite anterior:

Quem acabou com a cultura de Mamulengo, cavalo-marinho, violeiro, coquista e coco de roda foi essa tal de banda. A banda e seresta, porque o povo hoje quer dançar tudo agarrado. Mas a maioria antiga ainda é o Mamulengo. Todo antigo só quer Mamulengo. Vai pra uma festa, Mamulengo, cavalo-marinho, fandango. Tudo isso é brinquedo daqui tudo, é cultura. Hoje é essa tal de banda. Prefeito contrata uma banda por vinte, quinze, trinta mil conto, mas não quer pagar mil, quinhento num Mamulengo. Resultado, as festas amanhecia o dia, agora não: onze hora, onze e meia se acabou a festa. Os antigos, os coroa, os de trinta ano acima não vai ficar na festa porque não vai dançar banda, só fica mesmo os jovem. É onde a gente vê aquela confusão de fura um, mata outro, dá num. Quebra garrafa, aquela confusão. Porque já tão bebendo é de tudo. No Mamulengo não, no Mamulengo é todo mundo sentado somente, rindo e bulindo com um, bulindo com outro (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Comentários acerca da preferência dos jovens pelas bandas e serestas foram bastante frequentes durante o trabalho de campo. A popularidade alcançada por esse tipo de evento influencia também, ao que tudo indica, outras brincadeiras praticadas na região, como o cavalo-marinho e a cantoria do pé-de-parede. Silva (2010) discute, em seu trabalho de

presentes. Interpretei essa atitude como uma forma de aproximação, ou seja, como um voto de confiança dessas pessoas que buscavam me aproximar de seus universos.

⁵⁷ Sobre a seresta, diz Silva (2010, p. 44): “A seresta é um evento (...) organizado no salão de uma barraca, preferencialmente nas noites de sábado, cujo mestre de cerimônia é um “seresteiro” que canta, ao som de um teclado, a chamada música brega, cujo gênero musical predominante é o forró eletrônico”.

pesquisa sobre a cantoria do pé-de-parede, que a diminuição das brincadeiras populares na Zona da Mata não tem como causa, unicamente, as novas preferências da população pelas bandas e serestas, ou mesmo a disseminação da televisão, do rádio ou da internet, como sugerem algumas pesquisas ou mesmo como também lembraram os mamulengueiros entrevistados. Para a autora, a diminuição dos contratos que possibilitam a realização das brincadeiras, encontra-se relacionada a um conjunto de transformações sócio-econômicas ocorridas na região e que se refletiram na redução do poder aquisitivo da população, que passou a não poder ‘participar bem’ da brincadeira (SILVA, 2010, p. 10). A autora expõe:

Essas brincadeiras tornaram-se difíceis de serem realizadas nos sítios por demandarem um grande suporte financeiro porque envolvem um grande número de brincantes, da mesma forma que o pastoril e o cavalo marinho enfrentam dificuldades pelo fato de as pessoas que hoje moram na cidade terem perdido o seu poder aquisitivo (Ibid., p. 47).

Essa diminuição do poder aquisitivo da população da Zona da Mata, também é percebida pelos mamulengueiros:

O que faz a brincadeira é a paixão que a gente tem. Se o povo concordar, a brincadeira tava unida como era antigamente. Porque primeiro [antigamente] a gente não pagava nada a ninguém. Inventava a brincadeira assim e o povo que oferecia: “vou brincar com você”; “Brinca lá em casa”. Quem pagava as brincadeiras era o povo mesmo. Não tinha despesa. Só que hoje o povo não tá mais. Olha só. Eu brinquei, brinquei aqui. Botei em casa duas brincadeira. Em uma saiu seis reais. Em outra saiu zero (Vitalino, novembro de 2010, Nazaré da Mata).

Comentário semelhante foi feito por Calú durante a entrevista: ‘o pessoal do mato não queria mais, não quer mais, porque eles não tem capacidade de pagar uma brincadeira’. A grande dificuldade por parte das pessoas que moram nos sítios de organizar, nos dias de hoje, uma brincadeira nas suas casas diz respeito, principalmente, como reforçam os brincantes, ao valor atual de contratação da brincadeira. Os contratos na *cultura* pagam um valor bem mais alto para as brincadeiras, e que os moradores de sítio não conseguem pagar. Ao mesmo tempo, devido à transferência do local de moradia dos mamulengueiros, dos sítios para as sedes dos municípios, os custos de contratação do transporte para o deslocamento dos participantes do brinquedo tornaram-se mais altos. Calú identifica, ainda, que a população na *rua* não participa mais das brincadeiras ofertando dinheiro, pois sabem que a Prefeitura que contrata a brincadeira:

Débora: E os vizinhos aqui gostam de Mamulengo?

Calú: *Gosta, eles gostam, mas não brinco aqui porque não dá dinheiro não. Não sai dinheiro não. Eles vê e vai-se embora tudo, não paga nada. Eu só brinco por aqui, porque a Prefeitura paga.*

Débora: E não tem as passagens do Mamulengo que são de colocar dinheiro?

Calú: *Acabou esse negócio de engenho, de budega. Acabou tudo. Aí, o trabalhador rural pagava. A primeira cultura quem deu valor foi o trabalhador rural. Só que hoje brinca só na Prefeitura e na cultura (...) Eu mesmo tive um bar aqui no centro. Em Vicência. Um bar grande, medonho. Mas não botava Mamulengo lá porque hoje em dia, brincadeira é mil real. Tem que vender muita bebida. Não dá. Antigamente se a gente brincasse*

sem contrato... De vinte anos pra trás, se brincava sem contrato, arrumava. Mas depois que os pessoal ficaram sabendo, que conheceram que a Prefeitura ajustava a brincadeira, aí ninguém paga. Brincadeira ninguém paga. A gente passava o prato: “Ih! Não pago nada!” (Calú, março de 2010, Vicência).

Outro aspecto ressaltado nos relatos refere-se à diferença entre gerações, na forma de participação no brinquedo. Zé de Vina lembra que são os adultos e as pessoas de mais idade que preferem o Mamulengo e sabem participar da brincadeira. Mesmo no ‘*tempo antigo*’, ainda que os jovens participassem mais, não costumavam pagar o brinquedo:

Débora: E nos sítios, iam jovens, crianças?

Zé de Vina: Ah, sim. Ia, sempre ia. Só que esse povo não pagava, né. Ah, desde aquele tempo mocinha é a mesma coisa que é hoje em dia. E era mais gente, porque não tinha outra coisa. Porque hoje em dia tem novela, tem uma coisa tem outra, o pessoal não vai. Só vai depois da novela, mas naquele tempo a novela era Mamulengo, cavalo-marinho, um coco, uma ciranda, outra coisa qualquer que tinha, né. Tinha um cavalo-marinho no Araçá, tinha um Mamulengo nas Coça. Um cantador. Violeiro em outro. Era muita brincadeira (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Os diversos relatos que foram recolhidos, a campo, chamam atenção para várias dificuldades que vem sendo enfrentadas pelos mamulengueiros nessa interação com os circuitos dos sítios. Um outro ponto me parece importante de ser destacado: os sítios são considerados pelos brincantes como um circuito importante para o aperfeiçoamento da brincadeira e para o exercício das qualidades que definem e diferenciam o Mamulengo.

Feitas essas considerações, voltamos, agora, ao sítio de Julião e Dona Tereza, onde se realizavam os preparativos para a *função* do Mamulengo de Zé de Vina. Quando o alimento ficou pronto, todos foram chamados. Cuscuz, frango, inhame e café fizeram parte do lanche. Zé de Vina estabeleceu uma espécie de rodízio, alguns grupos se servindo primeiro, outros comendo depois, tendo em vista que a mesa não comportava a todos. Zé se alimentou junto com o último grupo, observando que a comida estava farta, e que poderia abastecer até ‘*um cavalo-marinho*’. Todos riram, fazendo piadas com a observação de Zé. Nove pessoas integravam, naquela noite, o Mamulengo de Zé de Vina, sendo que um grupo de brincantes do cavalo-marinho comporta em torno de quinze pessoas (ACSELRAD, 2002).

Quando voltei ao terreiro para observar a movimentação, antes do início da brincadeira, muitas outras pessoas haviam chegado. Alguns tinham vindo a pé, outros de carro, outros de moto-táxi. A distância entre os sítios e a casa de Julião e Dona Teresa, variava bastante. Estimei, no entanto, com base nas observações que eu havia feito, olhando, ao longo da estrada, que algumas pessoas poderiam ter caminhado durante uma hora para comparecer à *função*, considerando as dificuldades de acesso a transporte público nas redondezas.

Quando cheguei ao terreiro, as pessoas já estavam se posicionando para o início da brincadeira. Jovens e crianças aglomeravam-se na frente da barraca. Naquele dia, um único banco foi colocado à disposição da audiência. Zé havia comentado, no entanto, que antigamente, a maioria dos presentes permaneciam sentados durante toda a *função* em bancos disponibilizados pelo dono da casa.

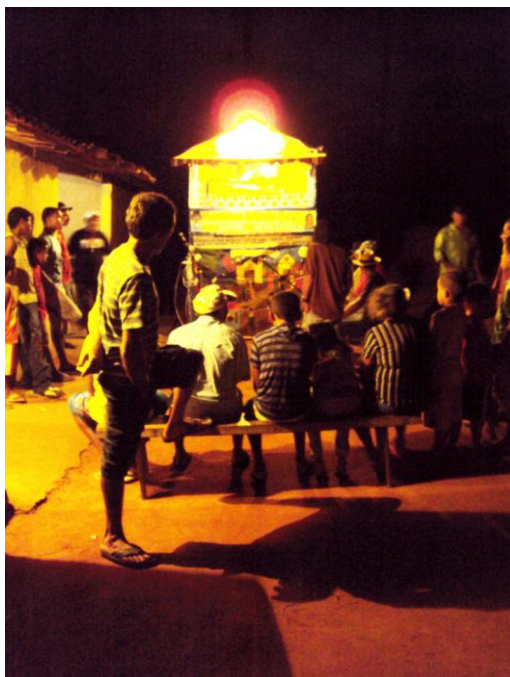


Figura 15: A esquerda, a casa de seu Julião e Dona Tereza. No centro, a torda já montada com as pessoas aguardando o início da *função*.

Os tocadores aqueciam os instrumentos amplificados pelo som. Era o sinal de que dali a pouco ia iniciar a *função*. As famílias, que estavam ao redor, iam aos poucos definindo seus lugares. Na conversa que tive com Dona Tereza, na cozinha, durante a preparação do alimento, ela me disse que Julião e ela haviam divulgado a brincadeira para os vizinhos. A notícia de que haveria uma brincadeira naquela noite, havia ‘*corrido de boca em boca*’.



Figura 16: Aquecimento da *batucada*.

Zé de Vina entrou dentro da barraca e passou a cantar algumas loas da brincadeira, aquecendo a voz. Enquanto isso, chamava essa ou aquela pessoa, solicitando que comparecessem na barraca ou que providenciasse alguma coisa que estava faltando.

Procurava saber, também, se estava tudo certo com o som. Quando ele apitou, a *batucada* parou. Pedi para todas as *crianças* cooperarem e ficarem em silêncio. Quem quisesse sentar, *negociasse* um lugar e os que estavam no meio da *estrada*, que chegassem ‘*perto da barraca*’. Saudou o lugar, a casa de Julião, as pessoas e apresentou o Mamulengo dizendo: ‘*Vamos dar início ao nosso teatro de boneco de Mamulengo Riso do Povo do Mestre Zé de Vina, Lagoa de Itaenga*’.

Achei curiosa a utilização, por Zé de Vina, da expressão “teatro de bonecos”. Essa forma de iniciar a *função* não coincidia com a fala de abertura descrita no trabalho de Alcure (2007). A autora, que havia acompanhado por longo tempo o brincante, mencionava em seu trabalho um modo diferente de apresentação do brinquedo. No dia seguinte, perguntei a Zé sobre o uso da expressão “teatro de boneco” como forma de identificação do Mamulengo:

Débora: Zé, ontem você apresentou o Mamulengo dizendo que era teatro de bonecos de Mamulengo?

Zé de Vina: Ah é. É porque a gente fala assim: tá quase na hora de dar início ao teatro de boneco de Mamulengo, porque é teatro de boneco, né. Aí é aquela palavra que a gente vai apresentar o Mamulengo, mas aquilo quando a gente vai fazer é um teatro: teatro de boneco, de Mamulengo. Já é um diferente. Tem o teatro daquela menina que faz o teatro que tem que eu fui assisti já. Eu... Eu agora comecei, quando eu vou começar assim: vou apresentar o teatro de boneco de Mamulengo Riso do Povo do Mestre Zé de Vina de Lagoa do Itaenga. Eu tenho que rezar a ladainha todinha.

Débora: Mas você apresentava como teatro de bonecos, Zé?

Zé de Vina: Não, não falava. Ainda hoje mesmo essa palavra teatro de bonecos, ela só é atendida, recebida lá na cidade. Mas nos sítio, não. Nos sítio ninguém sabe o que é teatro, não. Sabe o que é Mamulengo. Mas isso eu peguei de uns dia desse pra cá. De uns dia pra cá (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

A partir desse relato é possível destacar alguns pontos. Chama atenção, em primeiro lugar, a percepção de Zé de que o Mamulengo pode ser entendido como um teatro de bonecos. Trata-se, porém, de um teatro de bonecos diferente, ou seja, de uma modalidade específica de teatro de bonecos. Outro ponto importante a ser ressaltado é esse movimento recente de incorporação da denominação “teatro de bonecos”. Acredito, nesse caso, que o uso dessa expressão pelo mamulengueiro possa estar sendo influenciado por processos recentes de significação do Mamulengo desencadeados, entre outras coisas, pelo registro do Mamulengo como patrimônio imaterial representativo de um “teatro de bonecos do Nordeste”. Esse trabalho de resgate dos conhecimentos associados ao Mamulengo tem propiciado uma série de encontros entre profissionais das Artes Cênicas que realizam trabalhos inspirados no Mamulengo e os próprios brincantes. Nesses contatos, Zé de Vina é, sem dúvida, o brincante que mais se destaca na atualidade, articulando múltiplas redes de relações com diferentes agentes mediadores. Seu nome foi mencionado por todos os agentes de *cultura* entrevistados ao longo do trabalho de campo. Ele foi, além disso, o principal informante, em diversas pesquisas que buscam investigar o Mamulengo sob o enfoque do teatro de bonecos. Viaja com frequência para se apresentar, atendendo a convites de pesquisadores, grupos de teatro e profissionais desta área. Os demais mamulengueiros entrevistados não utilizaram em brincadeiras ou em nossas conversas a denominação “teatro de bonecos”, ou mesmo “teatro”, para se referir ao Mamulengo.

Voltando, mais uma vez, para o terreiro do sítio, em Glória do Goitá, registro que o início da brincadeira ocorreu, conforme programado, um pouco antes das 20 horas. Zé sugeriu, naquele momento, que eu permanecesse dentro da torda, onde estavam ele e Rogaciano, para que eu pudesse observar o *'movimento dos bonecos'*. Aproveitei para ver um pouco da brincadeira de dentro da *torda*, no mesmo ângulo de observação que os folgazões que ali permaneciam. Enquanto estava ali, permaneci entretida com as diferentes feições daqueles bonecos, as vozes dos personagens e a maneira como Rogaciano, neto de Zé de Vina, auxiliava os trabalhos. As falas de Zé, os diálogos estabelecidos pelas *figuras* com o Mateus e com a audiência sucediam-se rapidamente. Algumas crianças ficavam atrás da barraca, colocando a cabeça por debaixo dela, mostrando-se curiosas e impressionadas ao olhar as movimentações dos brincantes e os vários bonecos que estavam dispostos em seu interior.

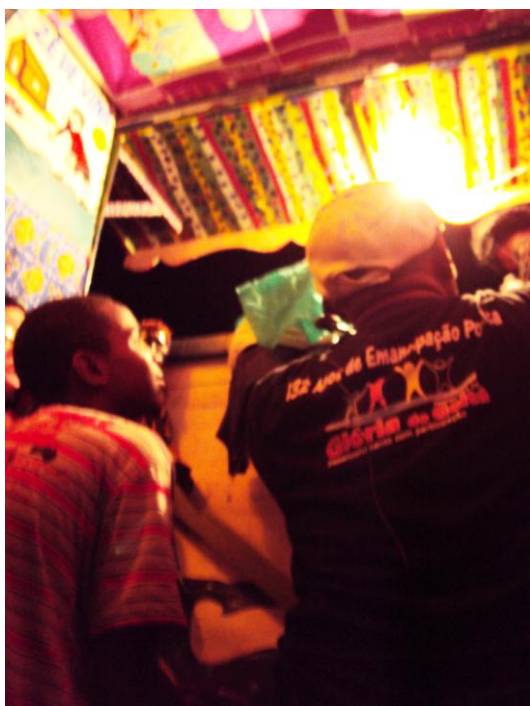


Figura 17: Rogaciano e Zé de Vina no interior da empanada (esq. para dir.)



Figura 18: Bonecos no interior da empanada

Desloquei-me, a seguir, para a parte de trás da audiência, onde se movimentava Dona Tereza, que ia e vinha entretida com os afazeres do bar, atendendo aos pedidos de auxílio de Julião. No terreiro, pessoas de diferentes faixas etárias permaneciam próximas, conversavam, saíam para comprar algo e, geralmente, retornavam para o lugar onde estavam anteriormente.



Figura 19 e Figura 20: Famílias assistindo à brincadeira de Mamulengo.

Perguntei a Dona Tereza se aquelas pessoas, distribuídas em pequenos grupos, pertenciam a uma mesma família, o que ela me confirmou, apontando para algumas delas, mencionando seu sobrenome, o nome do sítio onde moravam e descrevendo brevemente a família. Me pareceu que ela conhecia a grande maioria dos presentes.

Após conversar por alguns minutos com Dona Tereza, reparei na distribuição dos grupos de pessoas no ambiente. À frente da barraca, um grupo de crianças e outro de homens, interagem com a brincadeira. As mulheres permanecem juntas, um pouco afastadas. Alguns motoqueiros, que trabalhavam nos moto-táxis, haviam permanecido no sítio, assistindo o Mamulengo da estrada. Depois de algum tempo, uma senhora que estava ao meu lado puxou conversa comigo e com outra mulher. Comentou que não achava bom que alguns daqueles homens, apontando para o grupo de motoqueiros, permanecessem ali, pois poderiam estar observando as famílias que ali estavam e cujas casas estariam mais vulneráveis para serem assaltadas naquela noite. Essa observação, em princípio, não me surpreendeu, pois diversos brincantes haviam me alertado para o aumento da violência na região dos sítios. Não é à toa que alguns deles deixam de aceitar contratos nesses espaços, pois temem o perigo de ter que retornar de madrugada enfrentando estradas de terra geralmente sem iluminação, rodeadas de canaviais e algumas vezes abandonadas, com poucos sítios ainda em funcionamento. Devido a essa condição de risco e vulnerabilidade, a postura da audiência também mudou, segundo o comentário de Zé, no dia seguinte, feito em um momento em que eu já havia esquecido o comentário da senhora com quem conversara durante a *função*:

Débora: Mas porque ninguém brinca mais pra amanhecer o dia no Mamulengo?

Zé de Vina: *Por causa de um monte de alma sebosa. Porque o pai de família vem pro Mamulengo e traz a família todinha pra assistir o Mamulengo. Aí lá se vai. Aí quando ele chega tá roubado. Aí o povo do sítio não amanhece o dia mais no Mamulengo por conta disso (...) Hoje eles vem pro Mamulengo e fica um em casa. Porque antigamente não. Antigamente a casa ficava sem ninguém. Vinha todo mundo pro Mamulengo. Chegava em casa com sol de fora. Tudo certinho, não tinha nada. Mas agora. Agora os ladrão pega onde é que tem uma brincadeira e fica tocaiano quais é o dono da casa que tá na brincadeira pra eles ir roubar* (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

O aumento da violência nas cercanias dos sítios é uma reclamação constante nos depoimentos. De um modo geral não identifiquei nos relatos recolhidos a campo referências a episódios de violência entre os participantes da *função*, a não ser em casos isolados, relacionados ao consumo mais intenso de bebida alcoólica, o que é geralmente resolvido pelo dono da casa ou pelos folgazões do brinquedo. Cheguei a perguntar a Zé de Vina sobre a ocorrência de brigas ou confusões envolvendo a audiência do Mamulengo. Ele me disse que por onde ele brinca, nos sítios, nunca havia tido problemas além ‘*dos que a gente já sabe*’, referindo-se a ocorrências relativamente previsíveis, e que são resolvidas sem maiores dificuldades, entre pessoas que se conhecem.

Referindo-se às apresentações na *rua*, contratadas por bares ou barracas, os brincadores comentaram que a facilidade de acesso a armas de fogo pode provocar ameaças, discussões e até mesmo assassinatos, em situações extremas. Assim, as famílias começam a se dispersar mais cedo, pois o retorno às casas, já de madrugada, pode ser perigoso, evitando também, com isso, deixar suas casas sem a presença dos moradores por muito tempo.

Dirigindo minha atenção para outros aspectos relacionados à *função*, chamou-me atenção a forte disposição por parte da assistência em interagir com a brincadeira. As pessoas que participavam mais diretamente ao longo de toda a *função*, estavam posicionadas na frente da *torda*. Ali se estabeleceu uma movimentação quase ininterrupta de alguns homens que se manifestavam de diferentes maneiras, emitindo opiniões sobre as *figuras* e fazendo pedidos ao Mateus ou aos próprios personagens. Por sua vez, Zé de Vina reagia, de “improviso”, aos pedidos e observações, porém não de forma aleatória. Os estímulos que vinham da audiência eram incorporados, ou não, dependendo de sua colagem com a *performance* das diversas *figuras*, de sua capacidade de servir como um ingrediente capaz de provocar ainda mais o riso e a participação, e de considerações relacionadas ao próprio contexto de realização da apresentação. Poderíamos dizer que embora os folgazões estivessem manipulando os bonecos, atentos ao andamento do brinquedo e às intervenções da audiência, construindo os textos falados pelas *figuras* a partir das falas do público, agiam também como uma espécie de “coordenadores” da brincadeira, nos termos de Comerford (1999). O autor sinaliza que aquele que coordena a brincadeira atua de forma a promover a participação de determinadas pessoas, distinguindo e selecionando aqueles que participam diretamente do momento em que ela é estabelecida (Ibid., p.88).



Figura 21: Espectador interagindo com os bonecos.

Chama atenção também a excitação de alguns espectadores com a *figura*/boneco. Percebem-se situações em que os homens se exaltam com as personagens femininas, comentando sobre as qualidades físicas e posturas das bonecas, ou com as masculinas, incentivando o enfrentamento (as “brigas”) entre bonecos ou xingando a uma ou outra *figura* indesejada. Eles não conhecem, necessariamente, o nome de todas as *figuras*, mas pela sua caracterização e postura, interagem com elas. Assim, têm-se a impressão de que tudo que não agrade seriamente o outro pode ser motivo de piada ou de comentários envolvendo as *figuras* do brinquedo. Diria Zé, posteriormente: ‘*O povo é quem ajuda eu fazer o Mamulengo. E você sabe o quanto é importante aquelas piadas que eles solta de lá pra cá e eu sortando daqui pra lá*’. A ‘*ajuda do povo*’ se dá, justamente, através da disponibilidade de participação e interação com o brinquedo. Pode-se participar soltando falas, oferecendo dinheiro, tocando algum instrumento.

Pelo que pude perceber, auxilia muito se o dono da brincadeira já conhece, de alguma forma, os presentes. No caso desta *função*, realizada, como já dissemos anteriormente, em uma região de *conhecimento* de Zé, muitas vezes, só de ouvir a voz de alguém conhecido comentando algo, ele já fazia um ‘*gracejo*’ com aquela pessoa, integrando-a à brincadeira e levando os outros a brincarem com ela. Assim, o Mamulengo permanece animado e a audiência ri, incentivando sua continuidade. Como tive a possibilidade de gravar uma parte desta *função*, transcrevo aqui um fragmento, que revela, no meu entender, características marcantes do Mamulengo como brincadeira:

Catirina: [*Zé de Vina cantando*] *Todo mundo quer saber o que é chamego [2X]*

Ninguém sabe se ele é branco, é mulato ou nego [2X]

Quem não sabe o que é chamego, pergunta a vovó

Ela tem 70 anos e ainda tem xodó [2X]

Ai que chamego, chamego

*ai que chamego bom*⁵⁸ [2X]

Zé do Santo: *Com esse remexido já dá pra fazer uma coisinha [risos].*

Catirina: *Hein?!*

Zé do Santo: *É, com esse remexido já dá pra começar [risos].*

Catirina: *Hein? Tu vai arrumar um marido? [risos]*

Zé do Santo: *Tu acha que teu homem é quem. Ele é quem?*

Catirina: *Ai. Não entra! [risos] Oh, Mateu!*

Mateus: *Eu.*

Catirina: *Aquele que tá chamando ali é o macho da gente? [risos]*

Mateus: *É nada! Oxe, tá o diabo! [risos]*

Catirina: *Olha aqui, como é teu nome? Diz.*

Audiência: *É Zé! João Calú! É Antonio [a audiência fala o nome de alguns homens que estão ali].*

Mateus: *É Zé Santo [O Mateus, papel realizado por Amaro, diz que é Zé do Santo, espectador, que está falando com a boneca Catirina].*

Catirina: *Hein?!*

Mateus: *Zé do Santo.*

Catirina: *Ah, é Zé do Santo é?*

⁵⁸ Esta é uma das *loas* da figura Catirina cantada por Zé de Vina nesta ocasião, trazendo uma referência evidente à música “Xamêgo”, composição de Luiz Gonzaga e Miguel Lima: “*O xamêgo dá prazer / O xamêgo faz sofrer / O xamêgo às vezes dói / Às vezes não / O xamêgo às vezes rói / O coração / Todo mundo quer saber / O que é o xamêgo / Ninguém sabe se ele é branco / Se é mulato ou negro (2x) / Quem não sabe o que é xamêgo / Pedre pra vovó / Que já tem setenta anos / E ainda quer xodó / E reclama noite e dia / Por viver tão só / E reclama noite e dia / Por viver tão só (2x) / Ai que xodó, que xamêgo / Que chorinho bom / Toca mais um bocadinho / Sem sair do tom / Meu comrade chegadinho / Ai que xamêgo bom / Ai que xamêgo bom / Ai que xamêgo bom*”.

Mateus: É ele mesmo.

Catirina: Oi Zé do Santo, tu te lembra daquela dia quando eu me deitei e tu desceu o barranco? Tu te lembra, bom sujeito? [risos]

Zé do Santo: não, quem tá procurando tu é João Calú agora [Zé do Santo esquiva-se da brincadeira].

Catirina: Quem?

Zé do Santo: É João.

Catirina: Hein?!

Zé do Santo: Calú.

Catirina: Tira o dedo do moço e bota o dedo no pé do ouvido [risos].

Mateus: Cuidado, hein. Ele tá gostando não. Cuidado pra não bater na tetéia [Mateus diz como está se comportando João Calú, espectador, com a brincadeira feita por Catirina].

Catirina (cantando): Calú, Calú, tira o dedo do pescoço do ouvido⁵⁹ [risos].



Figura 22: Catirina e Caroca (esq. para dir.).

Pode-se observar, a partir da transcrição deste fragmento da *passagem* de Caroca e Catirina, *figuras* do Mamulengo⁶⁰, que muitas das interações e falas são estabelecidas diretamente com o espectador. As pessoas que participam da brincadeira interagem com as *figuras* como se elas fossem pessoas, pagando para um boneco bater no outro ou dando dinheiro para que ele saia de cena, pois não é do seu agrado. Os bonecos são como pontes que viabilizam a realização da brincadeira para além do mamulengueiro-brincante. A prática do Mamulengo envolve, portanto, tanto as pessoas como os objetos.

Essa participação da audiência nos diversos momentos da brincadeira ajuda a manter o interesse do público ao longo da *função*, assistindo e participando do brinquedo e se apresentando através dele. Esse ambiente de interconhecimento e sociabilidade entre pares era promovido, também, pelas intervenções de Zé de Vina que revelou, no dia seguinte, que algumas das *passagens* colocadas durante a *função* haviam sido apresentadas por serem as preferidas daquela *freguesia*:

⁵⁹ Fragmento da *passagem* de *Caroca e Catirina*, registrado em 20 de novembro de 2010, sítio em Glória do Goitá.

⁶⁰ Caroca e Catirina são personagens presentes no Mamulengo e no cavalo-marinho. No Mamulengo, a Catirina é mulher de Caroca, trabalhador rural. Ela geralmente está barriguda indicando que está grávida, pois tem muitos filhos e esteve sempre envolvida com muitos homens.

No Mamulengo ali é todo mundo sentado somente, rindo e bulindo com um e bulindo com outro. Tudo sentada, aí faz um cuscuz pra um e fica contente quando a gente se alembra do nome dela. Aí tem que rimar pra dar certo com o nome daquela mulher. Aí quero terminar, porque fico rouco, aí não dá pra fazer todo o cuscuz. Aquelas passagens dos caboclos fico rouco. É uma passagem boa, aquilo ali naqueles sítio dá dinheiro. Dá dinheiro pra descer (...) passagem de Joaquim Bozó, dele brigando dá dinheiro. Você não vê um cabra entrando pra matar o nego, é pega mata um véio. Aquilo ali naqueles sítio é um divertimento muito grande. Brinquedo de sítio é um divertimento muito grande (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

No quadro abaixo, foram listadas as *passagens* apresentadas durante a brincadeira ocorrida no sítio de Julião e Dona Tereza.

BRINCADEIRA NO SÍTIO DE TEREZA E JULIÃO
Data: 20 de novembro de 2010
Local: Glória do Goitá-PE
Número total de <i>passagens</i> apresentadas: 16 <i>passagens</i>
Caroca e Catirina
Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria
Simão
Simão, mãe de Simão
João Redondo da Alemanha, Joaquim Bozó e a Polícia
Delegado e policiais (a licença do Mamulengo)
Dança das Quitérias
Janeiro
Sacristão e o Padre
Bambu e a Morte
Diabo
Dança das Quitérias
Chica do Fubá e Pisa-pilão
Caboclinhos

Quadro 4: *Passagens* brincadas no sítio.

A opção por utilizar as *passagens* de preferência daquela *freguesia* faz parte de uma dinâmica mais abrangente de intercâmbio e cooperação estabelecida entre audiência e o brincante, e que ajuda a manter o interesse das pessoas pelo Mamulengo. Zé comentou que ‘*Ali é a mulher esperando pelos Caboclo. E os macho esperando pelo Joaquim Bozó. Dá um dinheiro bom nos dois*’. Outra forma bastante comum de envolvimento com a *função* é o pagamento de pequenas quantias de dinheiro recolhidas durante a *performance*. Aproximadamente uma hora depois de iniciada a brincadeira, Julião passou pela primeira vez o prato no terreiro recolhendo as contribuições oferecidas pelo público ao Mamulengo. Essa cena se repetiria por duas vezes até o final da *função*. Achei curioso o fato de que as mulheres não eram solicitadas a contribuir. Julião dirigia-se somente aos homens e à algumas crianças que estavam com o dinheiro na mão. Como eu estava interessada em contribuir, comentei o fato com uma senhora ao meu lado, perguntando se poderia, também, colocar dinheiro no prato. Ela respondeu: ‘*Então, vai lá fia, porque eles só passa nos homem de família e nos bêbo que sempre dão mais uma coisinha*’. Neste caso, achei melhor não me dirigir a Julião, pensando que poderia contribuir com dinheiro em algum outro momento.

Enquanto Julião passava com o prato, Zé de Vina, de dentro da empanada, fazia referências, através dos bonecos, a pessoas que ainda estavam “de fora da brincadeira”. Atento às palavras do mamulengueiro, Julião se encaminhava então, com o prato, até aquela pessoa, na tentativa de que ela também contribuísse com algum dinheiro. Na forma como pude compreender, o fato do mamulengueiro fazer uma brincadeira com o nome da pessoa ajuda a envolvê-la na trama de interações que constitui a *performance*. Ao colocar o dinheiro no prato, o indivíduo reafirma esse envolvimento, conectando-se a essa rede de reciprocidades que constitui a brincadeira.

A catação na ‘*passagem do prato*’ é apenas uma das formas de recolhimento de dinheiro, a outra, utilizada naquele dia, foi a do *grito* ou ‘*botar a sorte*’, como diz Zé. Neste caso, uma das *passagens* de mais sucesso é a *Chica do Cuscuz e Pisa-pilão*, na qual os brincantes improvisam com o nome da pessoa que ofereceu o dinheiro. Neste dia, Zé saiu durante um tempo de dentro da *torda* para fazer as *loas* desta *passagem*⁶¹. Rapidamente vários homens se aproximaram dele, fazendo muitos pedidos, o que resultou em uma maior capacidade de arrecadação. Segundo as palavras de Zé, no dia seguinte, foi recolhido mais dinheiro durante esta *passagem* do que na catação do prato ao longo da brincadeira.



Figura 23: Zé de Vina (a esquerda, com blusa preta) do lado de fora da barraca durante a *passagem* da *Chica do Cuscuz e Pisa-Pilão*.

⁶¹ Trarei mais detalhes sobre a *passagem* da *Chica do Cuscuz e Pisa-pilão* na próxima seção deste capítulo, tendo em vista seu destaque na função do Mamulengueiro de Biu de Dóia.



Figura 24: Os personagens *Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão* (esq. para dir.)

Foram inúmeras as situações relacionadas ao de uso do dinheiro que pude observar durante a brincadeira. Observei também outras ações que envolviam dinheiro, mas não necessariamente seu oferecimento direto ao Mamulengo. Nesse contexto, infelizmente, não foi possível apreender, em toda a sua complexidade, os múltiplos significados e práticas de circulação do dinheiro no universo da brincadeira, o que exigiria um tempo prolongado de trabalho de campo nos circuitos de apresentação em sítios ou nos bares/barracas, lugares em que a audiência, geralmente familiarizada com o brinquedo, participa mais intensamente, desta forma, da *função*.

Na análise das interações relacionadas ao dinheiro, nos limites em que pude tratá-las no contexto desse trabalho, foram de fundamental importância as contribuições de Silva (2010), que dedica um capítulo de sua tese a observar os múltiplos sentidos e funções do dinheiro na cantoria pé-de-parede.

Na segunda etapa do trabalho de campo essa relação com o dinheiro me pareceu essencial, pois as referências a esse assunto haviam sido recorrentes nos depoimentos recolhidos na etapa anterior. O dinheiro influencia até mesmo o calendário de organização das *funções* da brincadeira nos sítios e barracas. No passado, preferia-se a época de safra da cana-de-açúcar para a realização das apresentações. Zé de Vina e Biu de Dóia me informaram que, atualmente, eles são chamados, quase sempre, na primeira quinzena do mês, uma vez que é nesse período que a audiência, de assalariados, recebe seu pagamento tendo, portanto, uma maior disponibilidade para gastar nas brincadeiras. O dinheiro parece fazer parte, há um longo tempo, da prática do Mamulengo, sendo parte integrante das dinâmicas de interação que constituem a brincadeira, como um elemento dinamizador da própria *performance*.

Durante a apresentação, diferentes formas de participação são mediadas através do dinheiro. Na primeira delas, uma pessoa da audiência paga para “fazer um pedido” solicitando a execução de uma determinada *passagem*. Pode também pedir que uma determinada *figura* entre em cena. Os brincantes utilizam, ainda, o nome de uma pessoa que esteja na audiência, mencionando seu apelido ou evocando alguma situação que faça as pessoas rirem dela. Este é o mote para que a pessoa faça uma contribuição em dinheiro. Um folgazão ou a própria audiência podem ainda mencionar o nome de uma pessoa presente ou ausente, que passa a “fazer parte da cena” através das falas dos bonecos exibidos pelos folgazões.

Um exemplo deste tipo de situação ocorreu durante uma das apresentações que tive a oportunidade de assistir, envolvendo um senhor, conhecido por todos, inclusive por Zé de

Vina, estava quieto e parado ao lado da *torda*⁶². Zé de Vina começou através da *figura* Catirina, a sugerir que o tal senhor estava *apaixonado* e *babando* por ela, impressionado com seu *gingado*. Todos se divertiram, inclusive o senhor que depois que Zé saiu da *torda*, insistiu em pagar-lhe uma bebida.

Uma quarta situação que envolve o pagamento em dinheiro é a da briga, quando um boneco entra em cena para enfrentar o outro, gerando uma série de apostas e pedidos da audiência. Uma das *passagens* de sucesso, e que mobiliza esse tipo de enfrentamento, é a de *Joaquim Bozó*. Sobre essas participações, diz Zé de Vina:

Zé de Vina: Toda a vida teve Cuscuz, a passagem do Pisa-pilão, a passagem do Bambu, a Morte. É que Joaquim Bozó tá pequenininho. Mas Joaquim Bozó dá tempo de duas horas de trabalhar com ele. Porque tem o pai de Joaquim Bozó, a mulher de Joaquim Bozó, o filho de Joaquim Bozó, o cachorro de Joaquim Bozó, João Redondo da Alemanha, o Velho Gangrena, Zé da Tapa, Inspetor Peinha, o Soldado 70, o Delegado e o Sargento. Aí vai longe...É tanto pra matar o branco safado. Tanto pra matar o véio. Mas quando eu vou brincar a passagem completa, nisso aí sai faca, sai torre de pau, tiro, bala. Eu boto completo. Aí pronto. Se tem botado aquele Joaquim Bozó dali e butado um outro ali pra acompanhar nuns tiro, numas coisa, o povo dali adora ver Joaquim Bozó. Agora é porque eu acabo de botar um coco e vai simhora tudinho, porque eles ficam ali amarrado esperando pelo Joaquim Bozó. Com tiro, com faca, com cacetada, com tudo. A polícia invade, nego mete o cacete, dá na polícia. Largo a polícia pro lado de fora. Aí o dinheiro chove. É a anarquia.

Débora: É o que?

Zé de Vina: É do jeito que o povo grita. Anarquia né. Faz daquele jeito do povo lá. Porque a policia levou. Depende do dinheiro que... Aquilo é uma política. Um grita pra um, outro grita pra outro. Um paga de um jeito, o outro de outro. Ali quem tiver mais dinheiro é quem vence a batalha né.

Débora: Então quando coloca a passagem do Joaquim Bozó, por exemplo, ela pode ser diferente em um lugar ou no outro?

Zé de Vina: Pode. A gente muda. É aquilo: dinheiro, mulher e aguardente é que bota a festa pra frente. Tem dinheiro. Tão botando dinheiro, tão gastando, tão bebendo, então aí é animação (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

⁶² Esta situação ocorreu no dia seguinte à *função* realizada no sítio, quando compareci a outra apresentação do Mamulengo de Zé de Vina, realizada em uma rua no município de Feira Nova.



Figura 25: Espectador, dentro da barraca, fazendo um pedido a Zé de Vina.



Figura 26: Espectador fazendo um pedido e entregando o dinheiro para o folgazão que está no interior da barraca.

Alguns pontos merecem destaque a partir desse relato. O primeiro deles é que o uso do dinheiro pode instaurar, em momentos específicos, um jogo de apostas na brincadeira, gerando a animação e a participação no Mamulengo. A disputa que se estabelece entre os espectadores, para ver quem oferece mais dinheiro e consegue, com isso, modificar o enredo, foi identificada por Zé e por outros entrevistados como uma *'anarquia'*. Esse termo é interessante, pois denota uma “confusão” ou uma falta de chefe, de um domínio. Nesse momento, o mamulengueiro que seria o “coordenador” da brincadeira, concede que a audiência, assuma o comando do brinquedo. Nesse contexto, a dinâmica do Mamulengo se aproxima daquilo que Elias & Dunning (1992) chamam de “excitação-jogo”:

A excitação-jogo (...) é uma excitação que procuramos voluntariamente. Para a experimentar, temos muitas vezes que pagar. E (...) é sempre uma excitação agradável sob uma forma que, dentro de certos limites, pode ser desfrutada com a anuência social e da nossa própria consciência (ELIAS & DUNNING, 1992, p. 113).

No sítio, a brincadeira se manteve animada por um bom tempo. Depois da aparição das *passagens* de *Joaquim Bozó* e a dos *Caboclinhos*, a maioria dos presentes começou a se dispersar. Alguns, mais bêbados, permaneceram até o fim da brincadeira, cumprimentando o mamulengueiro e oferecendo bebida. A *função* terminou por sugestão mesmo do senhor Julião, dono da casa, que estava fechando o bar. Depois que todos se dispersaram, Julião chamou Zé dentro de casa, provavelmente para entregar o dinheiro recolhido no prato naquele dia. Quando o mamulengueiro voltou, tratou de pagar os acompanhantes que desmontavam a barraca, depois que a audiência já havia se dispersado. Neste momento, com muito sono, acabei me recolhendo no carro, atendendo à sugestão de Zé, que ficou no terreiro juntamente com os demais, desmontando a barraca por mais uma hora. Retornamos, sem problemas, por volta das duas da manhã. No dia seguinte haveria outra *função* na rua do Sapo Nu, na cidade de Feira Nova, contratada por Joel, conhecido de longa data de Zé de Vina, que possuía um bar de esquina.

A presença na brincadeira realizada no sítio ajudou a revelar algumas singularidades próprias deste contexto. Destacam-se, em primeiro lugar, os laços de sociabilidade existentes entre as pessoas que participam da *função*, e que dão um caráter de “encontro” ao momento da brincadeira. O termo “encontro” caracteriza melhor a dinâmicas sociais observadas durante a brincadeira, nos parecendo mais adequado do que a ideia de “festa”, como também enfatiza Silva (2010) observando a realização do pé-de-parede nos sítios da região. A autora destaca que as pessoas que comparecem às funções nos sítios se reúnem e colaboram entre si de forma a organizar a brincadeira (SILVA, 2010, p. 266). A presença da família, vizinhos e conhecidos na audiência, é uma referência importante. Assim, o ‘*povo*’ descrito pelos mamulengueiros, não é qualquer “povo”. As pessoas que participam do Mamulengo se dispõem a incorporar qualidades específicas presentes muitas vezes nas realizações de outras brincadeiras nos sítios da região, fazendo parte, de uma maneira ou de outra, da história da brincadeira.

Outro ponto que merece ser destacado diz respeito, de uma forma mais específica, à *performance*, à brincadeira em ação. O brincante, em interação com a assistência, imprime um ritmo particular ao brinquedo, animando, divertindo e estimulando, de diferentes formas, a participação. Para muitos brincantes, esse é o ritmo ideal, que diferencia e dá identidade ao brinquedo. O espaço dos sítios é visto, por eles, como uma referência fundamental na trajetória do Mamulengo como prática cultural. Existem, no entanto, variações, no modo como a brincadeira se expressa em cada circuito de apresentação. No próximo tópico, pretendo continuar essas reflexões, registrando e analisando as singularidades da inserção do Mamulengo na *rua*.

2.2 O Mamulengo de Biu de Dóia na *rua* em Lagoa do Itaenga-PE

A brincadeira do Mamulengo de Biu de Dóia aconteceu no primeiro sábado de março de 2010, ou seja, durante a primeira etapa do trabalho de campo que serviu de base a esta pesquisa. Duas semanas antes da *função*, eu havia conversado, pela primeira vez, com este mamulengueiro, ocasião em que pude conhecer sua casa e sua família. Já no final da conversa, Biu comentou que havia programado uma brincadeira para aqueles dias, mas que não tinha certeza da data em que seria realizada a função: ‘*Os menino acertou lá. O folgazão meu. Eu não queria não, mas ele acertou. Eu sei que ia pedir dez conto a um, dez conto a outro e ia ajuntando. É assim. Faz uma vaquinha. Ia pegando*’.

Fiquei muito interessada em acompanhar a *função*. Aproveitei para perguntar a Biu as causas de sua hesitação em realizar a brincadeira. Fiquei, na verdade, receosa de que ele, como dono do Mamulengo, resolvesse cancelar a apresentação. Ele me respondeu que, realmente, não estava animado com a possibilidade de organizar a *função*, argumentando que hoje em dia quem mais chamava o Mamulengo, por ali, eram pessoas ‘*que não se interessam*’, completando que: ‘*Hoje quem brincar o Mamulengo aqui, o povo acaba no cacete. Acaba no pau. É bagunça, vira bagunça. É um povo bagunceiro. Eu fui brincar ali, ali em Maneira. O cabra queria acabá, aí eu fiquei perdido. Deixa ele acabar. Eu espero, né. Eu não vou não. É gente safado, bagunceiro*’ (Biu de Dóia, fevereiro de 2010, Glória do Goitá).

Refletindo sobre esse comentário, registrado em sua entrevista, compreendi que essa percepção de Biu, sobre a brincadeira que ‘*vira bagunça*’, deveria ter sido construída a partir de diversas experiências de apresentação do Mamulengo nos bares e barracas situados na *rua*. Meus entrevistados relataram, por diversas vezes, as confusões que podem ocorrer nesse tipo de apresentação. Esses episódios estão relacionados, quase sempre, ao uso descontrolado de bebida alcoólica. O consumo desse tipo de bebida, ainda que considerado como um ingrediente indispensável para a ocorrência da brincadeira, não pode ultrapassar determinados limites, para não prejudicar a realização do brinqueado.

As considerações de Silva (2010), acerca da presença da bebida no ambiente do pé-de-parede, parece se estender ao caso do Mamulengo: “A bebida é tão parte da brincadeira quanto, por exemplo, os versos do improviso, mas ela não pode interferir de maneira alguma no andamento da cantoria” (SILVA, 2010, p.176). Esse limite, identificado pela autora no caso do pé-de-parede, vale também, pelo que pude perceber, para o caso do Mamulengo, estando implícito na distinção estabelecida por Zé de Vina, entre o uso da bebida alcoólica durante a brincadeira no espaço dos sítios e os bêbados da *rua* que são bagunceiros, o que interfere negativamente no andamento da brincadeira:

Já hoje nós vamos brincar na rua. Na rua já é diferente, porque só tem mais bebo. Porque os bebo do sítio é bom. Na rua são bagunceiro. E o Mamulengo só presta quando tem dois, três bebo. Não tendo bebo, não presta. Porque anima. Bebo com dinheiro. Porque os bebo anima. Os bebo grita nome. Tem aquela passagem do Cuscuz que eu faço, tem bebo de pagar duas vezes pra pagar pra fazer o cuscuz. E não tendo bebo fica aquele povo calado. É o mesmo que tá rezando um terço. O cabra tá morto ou tá rezando um defunto. Mamulengo mesmo não presta calado, só presta com animação. O cabra esculhamba de lá pra cá, a gente empurra pra ele, esculhamba ele. É piada de um lado, piada pro outro. É tudo rindo daquele jeito. É muito bom (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Este relato é interessante, pois explicita, ao mesmo tempo, a necessidade da existência da bebida para a animação da brincadeira e o controle exercido pelos donos do sítio (os contratantes) e pelo próprio dono da brincadeira, de forma a evitar que os bêbados não atrapalhem o andamento da *função*. Esse tipo de controle parece ser mais difícil de ser exercido nas apresentações realizadas nos bares e barracas, fazendo com que alguns mamulengueiros, a exemplo Biu, se mostrem receosos na condução de apresentações nesses espaços.

Referindo-se às apresentações que realizava nos sítios, a convite de amigos e vizinhos (‘*Miguel*’, ‘*João*’) que o chamavam para brincar, Biu de Dóia comentou que nesses lugares, ‘*o povo gosta de brincar muito, acha bom né. Aí brinca até uma hora, duas hora, meia noite,*

começando de oito horas, de oito e meia. Mas em sítio é contrato, né. Quem chama é quem faz o contrato aí a gente vai pras apresentação' (Biu de Dóia, março de 2010, Glória do Goitá).

O contraste estabelecido por Biu, nesse caso, era entre uma brincadeira no *sítio* - que teria um *'contrato'* e que *'o povo gostava de brincar'* - e uma brincadeira na *rua*, chamada por um dono de bar/barraca, em troca de um *'agrado'*, para um público *'bagunheiro'*.

Acredito que os brincadores que acompanham Biu de Dóia exercem bastante influência na sua decisão de firmar ou não o *trato*, na medida em que foram eles próprios que incentivaram Biu a formar o Mamulengo para brincarem juntos:

Débora: Como o senhor formou o Mamulengo, seu Biu?

Biu de Dóia: Eu peguei fazendo em 2005, em 2006 tava tudo pronto. Eu via os bonecos dos outro assim. Aí cheguei em casa e fui fazendo. Aí deu certo. Eu tomei as feição dos bonecos todinho e fui fazendo em casa. Eu pegava fazendo isso, porque ia. Fazia uns boneco pra Zé de Vina, ajeitava os instrumento dele tudinho. Aí inventei de fazer um. Os menino⁶³ ficava: faz um Mamulengo, faz o Mamulengo. Luiz Preto mais o Tonho. Aí peguei fazendo, fazendo, passei um ano fazendo isso. Aí adepois de pronto teve um ensaio na festa de Jerico (Biu de Dóia, fevereiro de 2010, Glória do Goitá, grifo nosso).

Desde o início da formação do Mamulengo de Biu de Dóia, os folgazões Luiz Preto e Tonho (Antonio Preto) o acompanham. Ambos são irmãos, mas os três brincaram por muitos anos com Zé de Vina⁶⁴. Como somente Biu sabe confeccionar as figuras do Mamulengo, os irmãos o incentivaram a montar o brinquedo. A principal motivação, segundo Biu de Dóia, foi que eles estavam brincando muito pouco com Zé de Vina, que passou a chamar sua família (filhos e netos) para acompanhá-lo nas *funções*. Assim, com um brinquedo próprio, poderiam brincar, com maior frequência, de Mamulengo. Referindo-se à disposição de seus acompanhantes em participar das *funções*, Biu observou:

O Mamulengo é mais guardado porque de vez em quando aparece um brinquedo pra gente brincá. Quando aparece a gente vai, praque os menino fica tudo com saudade. Os meninos tudo seco pra brincar o Mamulengo. Ontem mesmo teve um aqui. Quando é que vai brincar? Quando é? Doidinho (Biu de Dóia, fevereiro de 2010, Glória do Goitá).

Outro acompanhante do Mamulengo de Biu de Dóia é Barara que se incorporou ao grupo após a saída de João Gago⁶⁵. Barara mora em um sítio próximo ao de Biu e brincava com Mané Bilu e Pedro Rosa, mamulengueiros da região já falecidos.

É importante observar, nesse caso, a importância desse engajamento dos companheiros de Biu de Dóia para a organização e continuidade de seu Mamulengo. A disponibilidade e motivação dos demais folgazões foi um elemento decisivo na formação do brinquedo. A animação do grupo ajuda a movimentá-lo, pois os brincantes que integram o Mamulengo

⁶³ Biu de Dóia se refere a Luiz Preto, Antonio Preto (Tonho) e Barara, seus folgazões como *'os menino'*.

⁶⁴ Luiz e Antonio são filhos de um brincante de Mamulengo já falecido, conhecido na região como Mané Preto.

⁶⁵ Segundo Biu de Dóia, João era amigo de todos e havia sido folgazão de vários Mamulengos na região. Mas eles deixaram de chamá-lo para as *funções*, porque pagavam moto-táxi para buscá-lo e ele acabava não indo para a brincadeira.

ajudam no acerto das apresentações e procuram Biu em sua casa, incentivando-o a organizar novas brincadeiras.

Na apresentação da Rua da Glória, os demais acompanhantes que participaram do Mamulengo eram, também, amigos de Biu de Dóia. Vanildo e um amigo vieram do Recife para ajudar o mamulengueiro com a montagem do som, ajudando a completar, como me explicou Biu, a formação do brinquedo: *‘Ontem foi Vanildo com um amigo meu que vieram do Recife e trouxeram a sanfona e o som. Ele tem boa vontade com eu, aquele da sanfona’*.

O Quadro, abaixo, busca apresentar a formação do Mamulengo de Biu de Dóia na apresentação realizada no município de Lagoa do Itaenga.

FUNÇÃO DESEMPENHADA DURANTE A APRESENTAÇÃO	BRINCADORES
Dono do Mamulengo	Biu de Dóia
Folgazão	Luiz Preto
Folgazão	Barara
Mateus e Folgazão	Antonio Preto
Tocador de sanfona	Vanildo
Tocador de bombo	Amigo
Batedor de triângulo	Barara / Luiz Preto
Batedor de pandeiro	Espectador
Batedor de chocalho	Espectador

Quadro 5: Formação do Mamulengo de Biu de Dóia na brincadeira realizada na *rua*.

Como eu não conhecia exatamente o local em que seria realizada a *função*, na rua da Glória, liguei para Biu para confirmar a data e o lugar. Como havíamos tirados fotos e gravado uma entrevista na ocasião anterior, prometi também entregar a ele este material. Ele disse que eu e meu companheiro, que me acompanhava naquela ocasião, poderíamos ir juntamente com ele no transporte que o buscaria, pois estaria sozinho com o brinquedo. Para isso, eu deveria chegar no seu sítio até a hora do almoço do sábado.



Figura 27 e Figura 28: Sítio de Biu de Dóia e família, março de 2010.

A ideia de convidar o Mamulengo para aquela apresentação partiu do senhor Daniel, dono de uma serralheria localizada perto do lugar onde seria realizada a brincadeira. Recolhi essa informação conversando com algumas pessoas que haviam contribuído com a arrecadação do dinheiro destinado ao Mamulengo, uma espécie de *vaquinha* que mobilizou diversos moradores. Daniel conhecia Luiz Preto e Barara, o que facilitou o acerto da brincadeira. Para o financiamento desse tipo de contrato, saiu recolhendo o que chamou de “mensalidade”, uma contribuição financeira, feita de acordo com as possibilidades de cada família ou de cada comerciante, tendo por objetivo organizar diversos tipos de apresentações. No mês anterior à brincadeira de Mamulengo, ele disse que uma dupla de cantoria havia animado uma das noites:

Esse negócio de ajeitá pra fazer apresentação de Mamulengo, cavalomarinheiro, violeiro, fui eu quem inventei, porque a rua ficava parada. Se o cabra não pegar, aí fica sem movimento nenhum, aquele negócio esquisito. Eu pegava e chamava o coquista. São João eu fazia quando pouco a base da palhoça. Cavava palhoça e aí chamava coquista, outras gente. Só pra divertir a rua mesmo. Só pra rua não parar. Agora é isso aí o Mamulengo. Ninguém mesmo não faz nada. Só mesmo pra não ficar parada a rua (Seu Daniel, março de 2010, Lagoa do Itaenga).

A arrecadação foi destinada ao pagamento da brincadeira, ou seja, pagou-se para o grupo a quantia de dinheiro previamente recolhida. Uma ou mais pessoas responsabilizaram-se pelo transporte do brinquedo. Outras pela alimentação dos brincantes antes da *função*⁶⁶. Essa divisão de responsabilidades entre moradores da Rua da Glória para contratação da brincadeira me pareceu interessante. A mobilização da vizinhança indicava, mais uma vez, o gosto do público da região pelas brincadeiras locais.

⁶⁶ Como os folgazões moravam perto da Rua da Glória, todos vieram por conta própria. A necessidade de buscar Biu de Dóia estava relacionada, também, ao transporte da estrutura do brinquedo (bonecos e torda).

Chegamos um pouco antes de Biu sair de casa com os bonecos e a empanada do brinquedo. O motorista que lhe deu carona era dono de uma mercearia perto da Rua da Glória, que havia se comprometido a transportar o brinquedo antes e depois da *função*. Biu relatou, ao longo do caminho, que o pai do dono da mercearia era seu compadre, sendo padrinho um de seus filhos.

Saímos de carona no carro. Biu é morador de um sítio e demonstrava, o tempo todo, a preocupação de que a brincadeira não terminasse tão tarde como era costume por ali, pois a estrada de terra era cercada de plantações e não possuía iluminação à noite, sendo deserta e perigosa de atravessar durante a madrugada.

Chegamos à Rua da Glória em torno das quatro horas da tarde. Sob um sol forte e num ambiente caloroso, com homens discutindo política em frente à serralheria de Daniel, Biu de Dóia começou a montagem da empanada e logo pediu auxílio ao meu companheiro, visto que ninguém se ofereceu para ajudá-lo e os folgazões ainda não haviam chegado. Ambos ficaram na atividade até as seis e meia da tarde.

O lugar indicado por Daniel para a montagem da empanada do Mamulengo me pareceu estratégico. Ali perto, além do estabelecimento comercial de Daniel, havia também dois bares de famílias diferentes. Estava claro que esses estabelecimentos comerciais continuariam a funcionar durante a brincadeira, visto que logo após a nossa chegada, as mulheres passaram a limpar a frente dos bares e a dispor cadeiras em suas entradas.

Daniel, por sua vez, organizou a frente da serralheria e colocou uma mesa. Mais tarde funcionaria ali o ‘Jogo de Bozó’, como chamam os moradores. Este jogo de sorte é muito comum nas *funções* do Mamulengo realizadas nos sítios e na *rua*. O sistema parece simples: aposta-se um valor em determinado número (01 a 12). São lançados dois dados, somando-se o número dali resultante. A pessoa que apostou naquele número fica com todo o dinheiro da mesa ou divide o montante total das apostas com outro(s) ganhador(es). Caso saia um número que não teve nenhuma aposta, todo o valor da mesa vai para o responsável do jogo, neste caso, o senhor Daniel⁶⁷.



Figura 29: Bar e casa (azul) do casal Almeida.



Figura 30: Bar e casa (verde) de Dona Creuza.

⁶⁷ As informações sobre o sistema do jogo foram recolhidas pelo meu companheiro, que permaneceu perto da mesa por algum tempo. No outro dia perguntei, também, a Biu de Dóia como se davam essas apostas. Em volta da mesa do jogo, durante a apresentação, estavam apenas os homens. As mulheres não se aproximavam.



Figura 31: Casa com a serralheria e o *flipper* de seu Daniel.

Nestes momentos iniciais, fui conversar primeiramente com Dona Creuza (dona da casa verde onde funcionava um dos bares) que logo comentou que a ideia de trazer o Mamulengo para aquela rua havia sido de Daniel. Após conversar com Daniel, permaneci entretida com algumas crianças que brincavam em uma caçamba de ferro destinada ao transporte de cana-de-açúcar que estava estacionada na rua. Passado algum tempo, Biu e meu companheiro terminaram a montagem da torda e fomos convidados por outra moradora (dona da casa azul, onde funcionava o outro bar) para lanchar. Essa alimentação fazia parte da refeição tradicionalmente oferecida antes do início da brincadeira. A senhora estava preparando, também, diferentes petiscos, doces e salgados, que seriam vendidos para a audiência. Nos ofereceu, gentilmente, alguns deles para provar.

Até aquele momento somente Biu de Dóia permanecia montando o Mamulengo e organizando os bonecos dentro da *torda*. O dono da mercearia que havia dado carona a Biu de Dóia, auxiliado por Daniel, deu início à instalação da iluminação do brinquedo. Os filhos de Biu chegaram de bicicleta e ficaram olhando a montagem, mas não ajudaram.

Ao anoitecer, as pessoas que estavam por ali observando a movimentação, recolheram-se por um breve período, voltando arrumadas um pouco antes do início da brincadeira. Os folgazões, Luiz Preto, Antonio Preto e Barara, chegaram, por sua vez, logo no início da noite. Os amigos de Biu de Dóia que vieram do Recife também. Rapidamente, começaram a cumprimentar os demais e a se familiarizar com o ambiente. A brincadeira estava programada para começar às 20 horas. Biu permaneceu entretido com os últimos preparativos, montando o som, juntamente com os demais.

Finalizado o trabalho, fomos apresentados a todos. De início, Luiz Preto estranhou minha presença ali, perguntando, logo, se eu filmaria a brincadeira e se havia mesmo necessidade disso. Feitas as apresentações, expliquei de onde era e o que estava fazendo ali. Acho que com isso ele ficou um pouco menos receoso com a minha presença. De qualquer forma, evitei tirar fotos e filmar trechos da brincadeira, já que conhecia os brincadores há pouco tempo.

Acho importante ressaltar, aqui, algumas especificidades do trabalho de campo que tive a oportunidade de realizar. O pouco tempo disponível no mestrado e a forma com que foi conduzido o trabalho de campo, visitando mamulengueiros que moravam em localidades muito distintas e, por vezes, sem muitos vínculos entre si, trouxe implicações reais no que se refere à profundidade com que pude me aproximar efetivamente do cotidiano dos brincantes, seus amigos e familiares. Não tive, em muitos sentidos, a possibilidade de me familiarizar

com categorias, percepções e práticas que somente um trabalho campo de longa duração poderia revelar. Considero importante destacar aqui, portanto, alguns limites que se impuseram no campo.

Um pouco antes das 20 horas, com a empanada já montada, os bonecos dispostos em seu interior e com o som e a iluminação instalados, a *batucada* começou a tocar, aquecendo para o início da brincadeira.



Figura 32: Antonio Preto (blusa bege), Luiz Preto (blusa azul), Vanildo (boné cinza).

Nesse horário, havia muitas crianças, alguns casais de idosos e jovens. Porém, a grande maioria do público presente era mesmo do sexo masculino. Os homens presentes transitavam sem restrições pelos espaços do jogo e da bebida - nos bares - e em frente à barraca do Mamulengo, brincando com os bonecos que se apresentavam. Muitos eram conhecidos dos brincantes, como denotaram algumas falas durante a *função*: parentes, amigos, vizinhos e compadres, familiarizados com a brincadeira.



Figura 33: A audiência da brincadeira, após o aquecimento, no início da *função*.

O que me chamou atenção durante esta *função* foi o posicionamento das pessoas no espaço da audiência. Na brincadeira dos sítios, os participantes pareciam se organizar em grupos de famílias. Na *rua*, os arranjos eram constituídos por unidades mais homogêneas (crianças, mulheres e homens). Algumas jovens permaneciam com outras meninas de sua faixa etária e não se posicionaram, em nenhum momento, na frente da empanada, que parecia um lugar masculino, por excelência. Um grupo de crianças, alguns casais e os homens adultos permaneciam perto do brinquedo, com maior liberdade de trânsito nesse espaço. As mulheres acompanhavam ou não os maridos no momento em que eles iam comprar alguma bebida. Algumas senhoras, acompanhadas por crianças, ficavam ao fundo, conversando com amigas e vizinhas, levando, por vezes, os pequenos para ver os bonecos de perto. As mulheres, quando se movimentavam, eram por vezes interpeladas por elogios e paqueras. As crianças interagiam umas com as outras, identificando, muitas vezes, na fisionomia ou na postura de algum boneco, uma semelhança com seus colegas. Corriam e brincavam nos diferentes espaços. O clima era bastante animado entre os presentes.

Porém, percebi ao longo da *função* que este posicionamento de homens e mulheres, sozinhos e acompanhados, influenciou bastante minha mobilidade durante a brincadeira. Me pareceu, de fato, que os movimentos das mulheres desacompanhadas eram bem notados. Cheguei a observar esse tipo de clima mesmo antes do início da brincadeira, quando conversava com as crianças e meu companheiro permanecia auxiliando Biu. Naquele ambiente, os homens bebiam bastante e muitos estavam sozinhos, de modo que a paquera era efetiva, ao contrário do que foi observado na apresentação no *sítio*, onde a maioria dos homens estava acompanhada de suas famílias. Neste contexto, também percebi algumas mulheres bebendo sozinhas, conduta esta que não cheguei a observar no *sítio*, onde parece existir uma restrição efetiva ao consumo de álcool pelas mulheres durante a brincadeira (ALCURE, 2007; SILVA, 2010).

A percepção que tive desta brincadeira como sendo mais inquietante e movimentada, parece guardar relação com a percepção de Biu, também presente em outros relatos, que caracteriza a brincadeira na *rua* como estando mais sujeita a imprevisibilidades. Um elemento importante, neste caso, é o próprio espaço em que a *função* acontece. No caso desta brincadeira que acompanhei na Rua da Glória, a *função* se desenvolveu, literalmente, no meio da via pública, sendo impossível evitar a passagem de carros e motos durante a brincadeira. Outro fator a ser considerado, em comparação com a apresentação no *sítio*, é a quantidade de pontos de dispersão existentes no ambiente: o Jogo de Bozó, os dois bares, toda a extensão da rua tomada por diferentes grupos de pessoas. A bebida alcoólica, neste circuito, não é, necessariamente, controlada. Pelo contrário, a venda de bebidas foi incentivada pela presença de dois bares que funcionavam nas imediações.

Voltando à brincadeira, a participação do público foi constante durante os primeiros momentos. O brincante que estava dentro da barraca com o boneco em punho chamava pelo nome de alguém da audiência, brincando com alguma característica física, ou com algum comentário que havia sido feito antes da apresentação. Em alguns casos, o boneco pedia dinheiro, bebida, ou a mulher do espectador “emprestado” para dançar. Outras vezes, cantava para ela.

Nesse dia, foram feitos muitos pedidos de *passagem* de briga entre os bonecos, o que rendeu um bom dinheiro aos brincadores. A *passagem* de *Chica do Cuscuz e Pisa-Pilão* foi outra que durou mais de uma hora. Durante a sua realização, Luiz Preto passou com um boné entre os presentes solicitando ‘*esmola*’ ao Mamulengo e perguntando em troca o nome do contribuinte. Depois que a pessoa oferecia o dinheiro, ele passava o nome do pagante a seu irmão Antonio (o Mateus durante a *função*) que o transmitia a Barara. Este brincante, que, por

sua vez, improvisava versos com o nome da pessoa que havia se disposto a pagar a contribuição. Observa-se aqui, mais uma vez, a relação existente entre o pagamento de uma quantia em dinheiro e o destaque que a pessoa irá receber durante a brincadeira, sendo elogiada ou tendo seu nome cantado pelos folgazões.

A circulação do prato durante esse momento é muito importante, pois tendo em vista que esta é uma *passagem* que ocorre do meio para o fim da brincadeira, existe uma forte tendência à dispersão dos presentes. O Mateus, percorrendo o ambiente, desempenha uma importante função nesse momento. Outra característica deste tipo de apresentação é que na *rua* é possível encontrar uma maior quantidade de jovens e adultos que não sabem, necessariamente, participar da brincadeira, particularmente nesses momentos em que a *passagem* é construída a partir do oferecimento de dinheiro pela audiência. As *figuras Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão* entram na brincadeira com o objetivo de ‘fazer cuscuz’ aos presentes, recebendo uma contribuição monetária como retribuição ao improviso em forma de verso. Em momentos como estes, a familiaridade com o brinquedo é fundamental. Neste dia, durante esta *passagem*, o Mamulengo recolheu no prato pouco mais de R\$ 50,00.



Figura 34: *Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão* no Mamulengo de Biu de Dóia.

No dia seguinte Biu de Dóia me relatou a forma bastante interessante que ele utilizou para distribuir o dinheiro entre os acompanhantes do brinquedo, considerando as *passagens* que cada um apresentou. Como foi Barara que trouxe a *passagem* e fez os versos com a *Chica do Cuscuz*, todo o rendimento obtido naquele momento da apresentação foi entregue para ele. Luiz Preto e Antonio brincaram dentro da torda durante as *passagens* de “briga”, recebendo cada um deles a metade do rendimento da brincadeira naquele momento. Biu, por sua vez, pagou os tocadores e recebeu o dinheiro arrecadado entre vizinhos e comerciantes para contratação do brinquedo.

Logo após a *passagem* da *Chica do Cuscuz* e *Pisa-pilão*, as pessoas presentes começaram a se dispersar, indo para casa. A brincadeira, toda ela, foi muito movimentada, com carros e motos passando no meio do público, crianças brincando, comentando sobre os bonecos e colocando apelidos uns aos outros. Isso sem falar da movimentação proporcionada pelos bares e pelo jogo de Bozó instalado no local.



Figura 35: Homens aglomerados ao redor do Jogo de Bozó.

Em torno da meia-noite, as mulheres começaram a se retirar com as crianças. Os jovens que ali estavam, também se movimentaram para ir embora. Alguns homens ainda insistiam em permanecer observando a brincadeira. Nesse momento, fomos surpreendidos por um acidente: um dos homens que estava assistindo a brincadeira, alterado pela bebida, acabou derrapando com a moto. Foi ajudado por algumas pessoas que se aglomeraram em volta dele, tendo machucado levemente a cabeça. Retornamos, então, para ver o Mamulengo, que seguia brincando há mais de quatro horas.



Figura 36: A audiência da brincadeira, por volta da meia-noite.

Chegando a madrugada, Biu ficou preocupado conosco. Perguntou se iríamos retornar à Carpina ou se ficaríamos ali, oferecendo pernoite em sua casa⁶⁸. Como o senhor Daniel já havia nos disponibilizado a chave da casa atrás da serralheria, que estava vazia, ele mesmo

⁶⁸ Estávamos pernoitando na casa de Neide e Bibiu durante esta etapa do trabalho de campo.

achou por bem descansarmos ali, com a promessa de, no dia seguinte, irmos nos despedir na sua casa. Combinei com Barara, folgazão do Mamulengo, de gravarmos com ele uma conversa sobre a brincadeira. Assim, nos recolhemos, em um momento em que quase todos já haviam se dispersado.

No dia seguinte, após o almoço, fui me despedir de Biu de Dóia, sua esposa Dona Marlene e de seus filhos. Encontrei Biu trabalhando no corte de uma rabeça que estava fazendo sob encomenda. Sobre a brincadeira do dia anterior, ele me disse:

Eu achei bom. Mas gente de fora eu acho melhor porque não tem bagunça. Na cultura não tem bagunça. É um brinquedo limpo. Não tem bagunça. Ninguém vê abuso. É tudo na amizade e eu acho bom. Por aqui na rua o povo destrói, quer bagunçar (Biu de Dóia, março de 2010, Glória do Goitá).

A perspectiva de Biu me parecia representativa do que havia observado na noite anterior. A preferência em brincar na *cultura* precisa ser considerada. Em cada lugar em que a brincadeira ocorre, a postura do público é diferenciada. Comparações e preferências me parecem inevitáveis. Esse formato de organização da brincadeira na *rua*, possibilitado pela mobilização de toda a vizinhança, me pareceu muito interessante, mas é importante considerar que, nesse espaço, as atitudes das pessoas são muito menos previsíveis.

Considero importante trazer, aqui, um dos possíveis sentidos do termo “brincar” proposto por Acselrad (2002), em seu estudo sobre a brincadeira do cavalo-marinho. Segundo a autora, a brincadeira ocorre a partir da abertura de um “parêntesis na vida cotidiana”, vivido entre o “desmantelo” (desagregação, descuido) e a “consonância” (atenção, cuidado) (ACSELRAD, 2002, p. 32). No caso específico do Mamulengo, a brincadeira não chega a representar, pelo que pude observar, um “parêntesis” no cotidiano das pessoas que dela participam, aproximando-se mais de um momento singular de sociabilidade, interação social e reafirmação de laços existentes entre os participantes. Ainda que a sua realização esteja no âmbito do jogo e do divertimento, o ambiente ideal para que ela se efetive deve ser permeado por respeito e cuidado. Arriscaríamos dizer que a brincadeira na *rua*, durante o momento da *função*, se afasta um pouco desse tipo de atmosfera, estando mais propensa ao “descuido” em relação ao ato de brincar, ao desrespeito com a própria brincadeira, o que é objeto de reclamação entre os mamulengueiros.

Por outro lado, as brincadeiras na *cultura* revelam uma postura diferenciada do público, marcada pela *amizade* em contraste com a *bagunça*, ou com o *abuso*, como observado por Biu de Dóia. No próximo tópico, descreveremos uma *função* realizada em um contexto identificado pelos mamulengueiros como parte integrante do “mundo da *cultura*”.

2.3 O Mamulengo de Calú na *cultura* em Condado-PE

Conheci o senhor Calú de uma forma inesperada. Depois que sai de Carpina da casa de Neide e Bibiu, em março de 2010, procurei conhecer Goiana, que fica no extremo norte da Zona da Mata. Em uma conversa por telefone com Gustavo Vilar, coordenador, em Pernambuco, da equipe de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, fui informada de que existia um mamulengueiro nesta cidade, mas que Gustavo e os demais integrantes da equipe, ainda não tinham tido a oportunidade de localizá-lo. Nesse momento, eu tinha duas possibilidades para continuar minha pesquisa: ir, como havia planejado antes, conversar com um mamulengueiro de nome Til – com quem Gustavo Vilar havia conversado, na cidade de

Itapetim, no sertão pernambucano – ou procurar o mamulengueiro que residia em Goiana. Por dois motivos, optei pela segunda opção.

Primeiro, pela possibilidade de encontrar na região da Zona da Mata de Pernambuco, outros possíveis brincantes de Mamulengo, que não haviam sido identificados ou entrevistados nos trabalhos já publicados. Por outro lado, Goiana era uma opção viável dentro do tempo que eu ainda dispunha para trabalho de campo, visto que a viagem até Itapetim duraria em torno de oito horas, com poucos horários de ônibus disponíveis ao longo do dia. Goiana, por outro lado, era há pouco mais de uma hora de Carpina. Eu poderia me deslocar com mais facilidade, tendo mais tempo de procurar o mamulengueiro.

Como eu tinha a informação, pelos depoimentos dos mamulengueiros entrevistados, de que as Prefeituras da região costumavam realizar um cadastro com pessoas de contato envolvidas nas brincadeiras em nível local, pensei em procurá-lo, primeiramente, por este caminho. Cheguei a Goiana no início da tarde e me encaminhei à Prefeitura que se encontrava fechada. Eram aproximadamente 15 horas, mas o segurança me informou que o órgão funcionava somente até a hora do almoço. Teria que esperar até o dia seguinte.

Aproveitei para passear pela cidade e conversar com alguns moradores, perguntando se conheciam algum mamulengueiro por ali. Depois de algumas ruas, parei para jantar com meu companheiro. A dona de uma sorveteria, percebendo que eu não era dali, puxou conversa. Perguntei se ela conhecia “Mamulengo por Goiana”. De pronto, ela lembrou que o dono da loja de antiguidades, chamado seu Antonio, já *‘brincou disso aí. É Babau é?’*, disse ela. Aqui, lembrando das leituras que eu havia realizado, em que os autores informavam de que no extremo norte do estado, já na divisa com a Paraíba, o Mamulengo também é conhecido, dentre outros nomes, como Babau⁶⁹ me encaminhei então à loja de seu Antonio (BORBA FILHO, 1987).

Na conversa com ele foi mencionado o nome de Biu da Macaca, brincador de Babau que morava em um engenho próximo. Seu Antonio me desencorajou, entretanto, a procurá-lo, em função dos riscos e das dificuldades de acesso ao local, para *‘quem não conhece aqueles lados’*, como disse. Com esperança de encontrar ao menos o telefone do brincante, cheguei à Secretaria de Cultura no dia seguinte.

A dificuldade de ter acesso a Biu da Macaca foi reforçada, também, pelo fato de que o telefone dele não constava no cadastro da Prefeitura. A secretária que me atendeu disse que quando chega perto de *‘época de festa’*, geralmente *‘ele aparece’*, por isso não tinha seu telefone. Por outro lado, ela se lembrou de um *‘mamulengueiro de Vicência’*, cidade próxima, que em uma ocasião havia brincado em uma faculdade local. Lembrava seu nome, Calú, mas não tinha seu contato.

Pelo caminho e antes de passar na tal universidade, em busca do contato do brincante Calú de Vicência, resolvemos passar em uma loja de computadores com acesso à internet. Resolvi, então, tentar localizar o nome de Calú, associando-o à cidade de Vicência e à palavra Mamulengo, através de um site de busca da internet. De pronto apareceu uma página que seu neto, de nome Antonio, havia construído para Calú, reproduzida abaixo⁷⁰:

⁶⁹ Esta informação pode ser encontrada em Borba Filho (1966).

⁷⁰ Ver: <<http://mamulengoflordejasmim.blogspot.com/>>, consultado em março de 2011.



Figura 37: Página inicial do blog do Mamulengo de Calú.

Na página havia informações sobre o Mamulengo de Calú e contatos pessoais para a contratação da brincadeira. Um desses contatos era o de seu filho, Duda, que morava no Recife e com quem eu consegui conversar primeiramente. Ele me informou que o telefone de contato direto com seu Calú era somente o orelhão próximo, por isso eu não estava conseguindo completar as ligações para o telefone fixo informado. Entretanto, Duda me indicou o endereço e como chegar à sua casa.

No dia seguinte, cheguei à cidade de Vicência. Encontrei sua esposa, Dona Neta, na varanda de sua casa. Apresentei-me, primeiramente. Dona Neta disse que seu filho já havia ligado para eles e deixado recado com a vizinha, pois viria uma moça que *‘era estudante de Mamulengo’*. Ao telefone busquei explicar a Duda que estava na universidade e realizava uma pesquisa com os mamulengueiros da região.

O encontro com seu Calú ocorreu logo depois. Quando chegou, fez logo questão de nos conduzir ao lugar que chama de *‘sede do Mamulengo’*, um largo cômodo construído logo abaixo de sua casa, como mostra a foto abaixo. Apresentei-me e perguntei se podíamos gravar uma conversa sobre o Mamulengo. Expliquei como havia chegado até ele, através do site, que ele não sabia que tinha. Após a conversa, fiz a promessa de retornar assim que possível para lhe entregar a gravação e as fotos que havíamos tirado. Além disso, prometi telefonar para ele ao longo do ano, para saber como estavam e como ia o Mamulengo.



Figura 38: Calú, na sede do Mamulengo, embaixo de sua casa. Vicência-PE, março de 2010.

Durante os meses que se passaram, cumpri a promessa de telefonar algumas vezes, marcando uma próxima visita assim que cheguei a Pernambuco, em novembro de 2010. Por sorte, Calú me disse que o Mamulengo estava *'movimentado'* naquele período, pois ele estava ministrando oficinas de confecção de bonecos em escolas e havia algumas *funções* agendadas para um outro projeto. Seria possível, portanto, ver o seu Mamulengo brincando.

Cheguei à sua casa por volta das nove horas da manhã de uma segunda-feira, vindo direto da casa de Zé de Vina. Calú já estava pronto, a espera dos demais folgazões, que chegaram aos poucos. Todos os integrantes deste Mamulengo acompanham o brinquedo em todas as *funções*, sempre que requisitados por Calú, compromisso que é cobrado por ele como já mencionamos no capítulo anterior. Alguns integrantes de seu Mamulengo tornaram-se acompanhantes através de laços de parentesco e vínculos de amizade, tendo formado o brinquedo há alguns anos.

O quadro abaixo busca retratar a formação do Mamulengo de Calú na apresentação realizadas na *cultura*.

FUNÇÃO DESEMPENHADA DURANTE A APRESENTAÇÃO	BRINCADORES
Dono do Mamulengo	Calú
Folgazão	Severino Amaro (Lamprá)
Cavaquinho	Zé do Cavaco
Tocador de zabumba	Antonio Mulungu
Batedor de Triângulo	Amaro
Batedor de Pandeiro	Severino Brás
Batedor de Chocalho	Menino

Quadro 5: Formação do Mamulengo de Calú na brincadeira da *cultura*.

A *função* daquele dia fazia parte de um projeto itinerante chamado “Caminhos do Canavial”. Este projeto, lançado no interior do evento “Festival Canavial”, integra a sua programação desde 2009⁷¹. Faz parte do projeto a circulação de um ônibus-biblioteca com um acervo de cerca de dois mil livros, que estaciona em lugares programados, atendendo crianças e jovens de escolas públicas da região. O projeto conta, também, com uma programação

⁷¹ O “Festival Canavial” idealizado e coordenado pelo produtor cultural Afonso Oliveira, ocorre desde 2006 na Zona da Mata pernambucana, com o objetivo de reunir grupos e projetos voltados para a cultura regional e para a promoção do turismo na região. Estes projetos são elaborados ao longo do ano em cursos oferecidos pelo Pontão Canavial - Agência de Integração, Sustentabilidade e Projetos Culturais - em funcionamento no Engenho Santa Fé (Nazaré da Mata-PE). As atividades do núcleo são abertas para pessoas interessadas. Candidatam-se, geralmente, para esses cursos, mestres e integrantes dos grupos de cultura popular, bem como professores e estudantes que se identificam com essa temática. Estas informações foram obtidas através do site do evento: <<http://www.festivalcanavial.com.br/>>, consultado em julho de 2011 e por intermédio da entrevista realizada com a professora Joana D’Arc, em novembro de 2010.

voltada para a cultura popular, atividades de contação de histórias e um recital de poesias escritas pelos alunos das escolas.



Figura 39: Ônibus do projeto “Caminhos do Canavial”, no Engenho Jararaca, novembro de 2010.

Desde a implantação deste projeto, há dois anos, o Mamulengo de Calú é chamado para compor a programação. Sua vinculação com o projeto está relacionada à sua aproximação com Joana D’Arc, que trabalha na produção do festival⁷². Sobre o contato estabelecido entre os dois, disse Joana durante entrevista:

Desde pequena eu já conhecia o Mamulengo e também seu Calú, porque ele era de Vicência. Ele também já trabalhou na Prefeitura de pedreiro. Cidade pequena, realmente, todo mundo se conhece. E me chamou a atenção em um ano que tinha outro menino como diretor de Cultura que eles fizeram um movimento lá de folclore. No mês de agosto, eles homenagearam seu Calú. Inclusive eu usei essa gravação como um anexo pra ele ser, das culturas populares né?! Isso foi em 2006, por aí. Então eu achei muito interessante aquilo ali (...) a gente tem que homenagear as pessoas enquanto elas estão vivas. Então, aquilo ali já me marcou. Na consciência negra, todo mundo tem que ir. Então seu Calú tem que ir também. Então, ficou: seu Calú, seu Calú. E até hoje a gente tem uma amizade muito legal (Joana, novembro de 2010, Nazaré da Mata).

⁷² Joana D’Arc ou Jane, como também é chamada, é bióloga, natural de Vicência, tendo sido professora no município. É, atualmente, diretora do Departamento de Cultura da cidade. Tive a oportunidade de entrevistá-la no Engenho Santa Fé, em novembro de 2010. Sua proximidade com a cultura popular ocorreu, segundo ela, em função de cargos políticos que teve a oportunidade de ocupar no departamento de Meio Ambiente da cidade, onde realiza trabalhos de pesquisa relacionados à Educação Ambiental. Como explicou, quando conversamos, a articulação existente entre meio ambiente, cultura e turismo, fez com que ela se aproximasse profissionalmente dessas diferentes áreas. Nesse contexto, foi coordenadora do Ponto de Turismo do Engenho Poço Comprido e, posteriormente, responsável pela implementação, neste local, de um Ponto de Cultura. Para tanto, contou com o auxílio do produtor cultural Afonso Oliveira, que já atuava na região junto ao Ponto de Cultura Estrela de Ouro (Sítio Chã de Camará) e ao Pontão de Cultura Engenho Santa Fé.

O fato do mamulengueiro ter sido homenageado, possibilitou à Joana construir um olhar diferenciado em relação ao brincante, que ela já conhecia. A partir deste momento, Joana procurou integrar Calú nos eventos promovidos pelo departamento Cultural da prefeitura de Vicência.

Em entrevista, Joana destacou outros elementos que influenciaram esse interesse por seu Calú e pelo Mamulengo, constatando que esse não foi um “despertar” isolado. Em 1994 foi implantado no Brasil o Programa Nacional de Municipalização do Turismo (PNMT), visando à participação e capacitação da população de cada município brasileiro no gerenciamento para a promoção do turismo. O interesse do município de Vicência, nesse contexto, foi o de realizar atividades voltadas ao turismo no Engenho Poço Comprido. Este engenho é um engenho de fogo morto. Alguns moradores residem no local por concessão do proprietário da terra, que possui outras propriedades na região. Parte dos moradores é empregada do engenho, vivendo e cuidando da propriedade. O engenho foi tombado pelo IPHAN como patrimônio material em 1962, sendo o único engenho remanescente do século XVIII, em Pernambuco.

Em 2001, o engenho passou por uma reforma substantiva com financiamento do IPHAN. Em paralelo, alguns cursos de educação patrimonial foram promovidos, de forma a capacitar moradores locais e outras pessoas envolvidas com as atividades culturais relacionadas ao engenho na região. O PNMT forneceu subsídios para a implementação de um Ponto de Turismo no local. Segundo Brusadin (2008), o turismo é uma atividade que, para ser efetiva, necessita articular espaços locais e atores sociais que realmente se envolvam e possam, de fato, implementar as atividades planejadas, pois o seu resultado não é imediato. Diz o autor:

O turismo não é necessariamente desejável ou viável em todas as localidades. Antes de implementar o turismo, cada comunidade deve verificar se dispõe de recursos adequados para desenvolver turismo, se existem mercados de turismo potenciais e passíveis de serem atraídos pela localidade, se a comunidade precisa do turismo para atingir os seus objetivos de desenvolvimento econômico, se existe mão-de-obra e infra-estrutura suficientes para suportar o turismo (BRUSADIN, 2008, p. 14).

Segundo Joana, a manutenção do engenho através da atividade turística não se consolidou, tendo em vista uma demanda dos próprios visitantes que, ao comparecerem ao local, sentiam a necessidade de acompanhar “a cultura popular”, como disse em entrevista. Na época, a proposta para a consolidação e manutenção do espaço foi a criação de um Ponto de Cultura, projeto que integra o programa Cultura Viva, implementado na gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva. Sobre este processo de formação e consolidação do Ponto de Cultura, até então Ponto de Turismo Engenho Poço Comprido, em que Calú também atua como mamulengueiro, diz Joana:

O turismo lá no engenho é um turismo histórico e cultural. Porque quando ele foi restaurado, o engenho, era pra que a visitação turística mantesse o engenho, mas a gente nunca conseguiu isso, porque pra isso a gente teria que ter uma visitação assídua, o que não tem (...) o Ponto de Cultura é um projeto recente que foi aprovado ano passado. Por isso, porque se a gente fosse depender dos turistas que não chegam lá (...) aí chegou um tempo que ficou difícil, passou um tempo fechado, só abria mesmo quando vinha alguma turma (...) foi uma luzinha no fim do túnel esta história do Ponto de Cultura,

porque tinha turistas que vinham aqui e queriam ver a cultura daqui, a cultura popular. Então a gente sabia que Chã de Camará já era uma vitrine na região, então quando o pessoal ligava tinha turma que topava (...) essa história de Ponto de Cultura tem uma grana certinha pra se manter os moradores que vivem lá (...) então seu Calú entrou nesse contexto aí. Porque a gente achou melhor agregar, mas pra não ficar assim só a manutenção do engenho aí. E ter mais motivo também da gente ter mais peso de conseguir aprovar pra ser um Ponto de Cultura. E pelo fato também de pelos grupos de Vicência eles realmente são muito sem incentivo (...) Essa é uma forma da gente ajudar também, e fortalecer o Mamulengo de seu Calú e também pra que a gente pudesse trabalhar junto (Joana, novembro de 2010, Nazaré da Mata).

A implantação dos Pontos de Cultura, como parte de um programa de governo, buscou potencializar iniciativas da sociedade civil, em parceria com organizações não-governamentais (ONGs), que já atuavam na comunidade. Por meio de editais públicos, estes projetos de formação de Pontos de Cultura são selecionados, passando a receber recursos do Governo Federal pelo período de um ano, para fomento e compra de equipamentos necessários às atividades. A gestão compartilhada e o envolvimento da comunidade com temas voltados à promoção da diversidade cultural brasileira é uma das premissas desta política pública. Na Zona da Mata, podemos identificar a existência de alguns Pontos de Cultura. O Ponto em Chã de Camará, por exemplo, mencionado por Joana, é a sede do grupo de Maracatu Estrela de Ouro. Sobre as mudanças provocadas pela transformação da sede deste grupo em Ponto de Cultura, diz Chaves (2008):

O Ponto de Cultura foi inaugurado em julho de 2005. Desde então, muitas mudanças foram realizadas: a sede do Maracatu ganhou sala de informática, sala de aula, biblioteca.

O Estrela já era um Maracatu de grande visibilidade, realizava viagens mais longas, antes mesmo de se tornar Ponto de Cultura. Um exemplo disso é a viagem ao Rio de Janeiro, quando assisti, pela primeira vez, à apresentação do Estrela no Museu da República, em 2003. Depois que o sítio se tornou Ponto de Cultura, o Maracatu passou a viajar muito: Bahia, Sergipe, São Paulo, França, etc. E as festas, que passaram a acontecer mensalmente no terreiro, consolidaram uma abertura para receber outros mestres com suas brincadeiras (Coco, Ciranda, Maracatu, Cavalo-Marinho), bandas regionais, shows de artistas de fora, ampliando o público local e aprimorando o potencial turístico (CHAVES, 2008, p. 29).

A possibilidade de dinamizar atividades locais, por meio do investimento de recursos financeiros através de programas governamentais, contribuiu, também, para a promoção do Mamulengo. Foi a partir do momento em que o Engenho Poço Comprido foi transformado em Ponto de Cultura, que Calú passou a realizar apresentações de forma mais regular. Através da mediação de Joana, Calú integrava, no momento da entrevista, não só as atividades do Ponto de Cultura Poço Comprido, mas, também, as atividades do Festival Canavial, além de projetos desenvolvidos por um outro Ponto de Cultura da região, neste caso, o do Pontão Engenho Santa Fé, em Nazaré da Mata.

Existe, na Zona da Mata, uma integração entre essas diferentes atividades culturais. Foi organizado na região um movimento denominado “Movimento Canavial”, que vem construindo, desde 2004, uma rede que integra brincantes, produtores culturais, comunidades

e municípios, idealizada pelo produtor cultural Afonso Oliveira. Em seu livro, que busca apresentar propostas de articulação entre produtores culturais e grupos populares, intitulado “Método Canavial: introdução à produção cultural”, Afonso Oliveira resgata a gênese e os objetivos gerais do Movimento:

O Movimento Canavial tem sua gênese em 2004, com a transformação do Sítio Chã de Camará, na cidade de Aliança, em Ponto de Cultura. Antes de se tornar um Ponto de Cultura, a comunidade cuidava apenas de organizar para apresentações sazonais os grupos: Maracatu Estrela de Ouro, o Coco Popular de Aliança, a Ciranda Rosa de Ouro e o Cavalo Marinho Mestre Batista.

A partir da inauguração, a comunidade passou a trabalhar os diversos aspectos de sua cultura. Educação, saúde, política cultural, trabalho, habitação e sustentabilidade (OLIVEIRA, 2010, p. 73).

O Ponto de Cultura, citado acima, é o mesmo que foi descrito por Chaves (2008). Um dos projetos integrantes deste movimento, que abrange vários municípios da Zona da Mata Norte, é o Festival Canavial, de periodicidade anual. Além deste, cabe mencionar a programação “Caminhos do Canavial”, da qual seu Calú também participa. Na organização dos projetos que compõem o “Festival Canavial”, verifica-se uma constante troca de informações entre produtores culturais, brincadores, professores, pesquisadores e agentes políticos. Os projetos que integram esse movimento têm apoio das mais diversas entidades como o Ministério da Cultura, a Fundação do Patrimônio Cultural e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), a Secretaria de Educação do Governo do Estado de Pernambuco, entre outros. O acesso a esses espaços de apresentação foi fundamental na trajetória de seu Calú como mamulengueiro, permitindo que ele voltasse “a ativa”. Ele mesmo relata que permaneceu ‘parado’ por alguns anos, antes de se vincular às atividades desenvolvidas pelos Pontos de Cultura e pelo Festival Canavial:

Débora: E o senhor falou que às vezes o Mamulengo fica na sua vida, mas às vezes o senhor para um pouco?

Calú: Às vezes eu paro, é. Às vezes passo três mês, quatro sem brincar. Não aparece contrato pra brincar. E até ano eu já passei. A cultura andava fraco demais. Eu passei três anos sem brincar na cultura. Três anos. Já tava esquecido... Aí de uns ano desse pra cá que a Prefeitura daqui chama Natal e Ano. Quando entrou esse projeto em Poço Comprido aí eu brinco mais. Fui pra Olinda, Condado, Goiana, Aliança. Aí agora eu trabalho nos boneco e me apresento. Quando eu termino os boneco, eu me apresento no lugar é. Com os boneco que faz, eu faço apresentação.

Débora: Sem ser nas épocas das festas quando o senhor brinca então?

Calú: Jane entra em contato...é assim somente. Ela chega com contrato aí eu vou e assino. De vez em quando eu fui lá pra riba, aí fui eu e assinei (Calú, março de 2010, Vicência).

A importância do vínculo estabelecido com Joana foi enfatizada, em vários momentos, por Calú durante nossa conversa. Os lugares em que ele brinca, atualmente, na *cultura*, são acessados através desta mediação. Por ocasião do trabalho de campo, Calú estava participando de um projeto, constituído, especialmente, para que ele pudesse ministrar oficinas de confecção de bonecos e se apresentar. O projeto foi desenvolvido pela professora da rede municipal do município de Vicência, Katya Rejane Barbosa Corrêia. Katya foi aluna

do curso de capacitação em Produção Cultural ministrado no Pontão de Cultura Engenho Santa Fé, pólo das atividades desenvolvidas na região no âmbito do “Movimento Canavial”. A professora elaborou um projeto chamado “A Arte do mamulengo com o Mestre Calú nas Escolas”. Neste projeto, Calú ministrou oficinas de confecção de bonecos em seis escolas do município de Vicência e, ao final de cada uma, realizava um *movimento* com o Mamulengo, apresentando as *figuras* confeccionadas. Em cada escola, o mamulengueiro construiu uma empanada e confeccionou bonecos, que foram deixados para o acervo da instituição. Diversos bonecos foram, também, confeccionados por alunos e professores, a serem utilizados, posteriormente, em atividades educacionais. Respondendo a uma pergunta minha sobre essas atividades, Calú comentou:

Débora: E como foi seu Calú ensinar nas escolas o Mamulengo?

Calú: Nas escolas leva jornal, leva papelão, leva cola, tesoura, agulha. É muita coisa. Daí vai fazer o boneco. Eu levo uma parte começada aqui e lá e quando termina eu apresento. Eles já ficam fazendo presépio pra eles lá. Fazendo presepada. É cinco dias, seis que dou aula [mostrando os bonecos] Mas eu levo de casa cinco, porque pra fazer em cinco dias vinte bonecos é o maior trabalho do mundo (Calú, março de 2010, Vicência).

Nessa descrição sistemática do trabalho realizado chama atenção a logística mobilizada nessas oficinas, bem como o empenho do mamulengueiro em se organizar para essas atividades. Sobre a participação nesses espaços, Calú disse:

O Mamulengo é uma brincadeira que alegra a gente. É o que eu digo. Olha, agora eu tô trabalhando nessa arte de boneco, mas eu fico tão satisfeito. Você vê o tanto de aplaudido que eu sou. Aonde eu chego. É aonde eu chego. Mas aquilo dá uma alegria na gente. Aquele prazer da gente trabalhar no meio daquelas crianças, daquelas mãe de família que tem suas crianças. A gente trabalha até...vamos dizer, vamos dizer que eles estuda de tarde, né. O meu projeto é até meio-dia. Aí de meio-dia pra lá, eles vão pra casa, almoça e volta novamente que é pra estudar. Porque o governo. A gente trabalha na ressecagem já pra num...eu tenho uma pilha de madeira aí. Eu tenho. Mas agora eles não querem, só querem ressecagem. Tudo de ressecagem os bonecos. Garrafa pet, papelão e jornal (Calú, novembro de 2010, Vicência)⁷³.

A valorização e reconhecimento de Calú nesses espaços, e por diferentes agentes sociais, nos ajudam a compreender a trajetória que o conduziu de volta à brincadeira.

Retomando, aqui, a descrição, do processo de organização da brincadeira, é importante lembrar que o transporte contratado para levar o Mamulengo estava programado para chegar às 11 horas. A condução chegou, como era de costume, segundo os brincantes, com um atraso de duas horas, o que deixava Calú muito ansioso. Enquanto aguardávamos, ficamos conversando. Aproveitei a oportunidade para conhecer os folgazões do Mamulengo de Calú, com quem ainda não havia tido contato. Durante a espera, o clima entre eles era de descontração. Calú procurava separar os materiais do brinquedo, organizando-os em frente à sua casa, na sede do Mamulengo. Um foco de brincadeiras foi o fato de Calú levar a mala

⁷³ *Ressecagem* é como Calú chama o material reciclável ou reciclagem. O uso de materiais recicláveis é valorizado nesse contexto da confecção de bonecos realizados por Calú, pois permite o resgate, nas escolas, de valores relacionados à preservação ambiental.

com todas as *figuras* do brinquedo, o que envolve, no caso de seu Mamulengo, mais de quarenta bonecos. Porém, como a apresentação seria curta, acabaria usando, segundo seus acompanhantes, no máximo de dez a quinze bonecos. Calú justificava: *‘Eu gosto de trazer os bonecos. Chega lá escolhe’*. Após o almoço na casa de Calú, a *Kombi* finalmente chegou.

Fomos conversando durante o caminho e o clima continuou animado. Chegamos ao local por volta das 15 horas. Uma grande lona de circo delimitava o espaço em que estavam acontecendo as atividades do evento, naquele dia. Chegamos em um momento dedicado à contação de histórias. A seguir, seriam apresentadas algumas citações de cordel e, posteriormente, a brincadeira do “Mamulengo Flor de Jasmim do Mestre Calú”, como constava na programação. Ao final, seria apresentado, ainda o “Cavalo Marinho do Mestre Batista”.



Figura 40: A lona de circo durante a contação de histórias, com a participação do cordelista.

Depois de retirar o baú com os bonecos e a estrutura de ferro da empanada de dentro da *Kombi*, foi sugerido que começássemos a montar a empanada do brinquedo para adiantar o trabalho.

Durante a montagem, Calú percebeu que havia esquecido um dos pedaços de ferro que compõem a estrutura da empanada, justamente a parte da estrutura que segura o pano que delimita o espaço da apresentação. Por isso, teve que ir até o *‘mato’*, ali perto, retirar alguns pedaços de madeira com uma faca que sempre o acompanha nesses momentos de apresentação observando: *‘quem leva uma brincadeira dessa, tem sempre que andar prevenido’*. Quando voltou acabou se cortando com a faca, que era pequena, comentando que não era bom trazer uma faca grande para apresentação, ali, com crianças e professores.

A montagem da empanada foi, com certeza, a mais simples, em comparação com os outros Mamulengos que eu já tinha visto. Calú trazia um pano grande, com o qual envolveu toda a barraca, colocando uma única placa na frente do Mamulengo, além daquela que havia esquecido.

A espera durou ainda em torno de duas horas, durante as quais Calú ofereceu água e algumas balas a todas as pessoas que o acompanhavam. Apesar do longo período de envolvimento com a apresentação, não foi oferecida alimentação aos brincantes.

A brincadeira começou por volta das 17 horas. Eu havia pedido autorização para Calú para filmar a apresentação. Ele se queixou, algumas vezes, que sempre filmavam, gravavam e fotografavam sua brincadeira, mas que, até então, ele tinha pouco material referente às suas apresentações. Como eu havia entregado a ele as fotos e a gravação da entrevista do trabalho de campo anterior, ele me solicitou uma cópia também desta apresentação.

O público era composto por escolas públicas locais e professores. Ao fundo, podíamos perceber pessoas que moravam nas proximidades, interessadas em acompanhar o movimento do evento. Um elemento que parece caracterizar os circuitos da *cultura* é a distância estabelecida entre as pessoas e o Mamulengo. Essa característica do Mamulengo na *cultura* foi objeto de reclamação por parte de meus entrevistados (pelo menos três deles), incluindo Calú. A proximidade que se estabelece, em outros contextos, entre os brincantes e a audiência parece ser um elemento importante para o bom andamento da *função*, uma vez que a integração do público com os mamulengueiros auxilia a própria *performance*. Zé de Vina, em sua entrevista, também chamou atenção para esse contraste entre diferentes circuitos de apresentação da brincadeira:

Eu tenho butado papel, passagem de Mamulengo que o povo é aquilo calado. Não dá uma risada. Não dá uma fala. Fica bem longe do Mamulengo. O Mamulengo fica aqui e eles fica quase que dez braças. Parece que tem medo de chegar. Tem lugar que é assim. Mas ainda tem lugar que o povo invade, vem pra cima (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).



Figura 41 e Figura 42: Público composto por crianças, jovens e professores durante a brincadeira.

Durante a brincadeira foram apresentadas cinco *passagens*. As *figuras* que entram em *pareia* – ou seja, em pares como disse Calú – estabeleciam um diálogo mais rápido entre si, ressaltando a presença dos estilos musicais (toadas, sambas e cocos) utilizados pelo brincante. Referindo-se à dinâmica que caracterizou essa apresentação, Calú se justificou:

Brincadeira assim de apresentação, sempre a gente sobe a toada, desce e sobre outro logo, porque o tempo é pouco né. É muito pouco. Mas quando é, quando a gente brinca quatro, cinco horas num lugar, a gente sobe. Sobe cantando, aí tem as história né. Cada boneco tem aquela pronúncia, né. Cada boneco tem seu coco, sua toada. Se for três bonecos é o de três. Se for

dois, tem aquele coco também. Tem aquela toada pra subir e descer. E quando é pra parar eu apito (Calú, novembro de 2010, Vicência).

A *função* durou em torno de vinte minutos, tendo sido apresentadas as cinco *passagens*, listadas no quadro abaixo. Em relação à recepção das *passagens* pelo público a do ‘Engole-Cobra e Goiaba’ foi a que teve o maior envolvimento da audiência. As crianças se divertiram com a figura do *Goiaba* que dava “chicotadas” no *Engole-Cobra*, lhe obrigando a engolir o animal⁷⁴. Aos poucos, e às custas de muitas chicotadas, *Engole-Cobra* parava de “reclamar” e, finalmente, engolia a cobra. *Goiaba* “obriga” o outro a engolir pelo menos duas cobras e, como me disse Calú, em alguns casos um boneco também é vitimado na cena.

BRINCADEIRA NO ENGENHO JARARACA COMO PARTE DO EVENTO CAMINHOS DO CANAVIAL
Data: 22 de novembro de 2010
Local: Condado-PE
Número total de <i>passagens</i> apresentadas: 05 <i>passagens</i>
Simão, Ancélio e Benedito
Adão e Eva
Engole-Cobra e Goiaba
Tenente Caganeira, Sargento Loirinho, Delegado Gregório e Cabo Viriato
Pássaro da Mata e Velha Leopolda

Quadro 6: *Passagens* apresentadas por Calú na brincadeira realizada no Engenho Jararaca

A brincadeira de Calú foi vigorosa, contando com cenas de dança apresentadas pelas *figuras*, que entravam e saíam de cena com o acompanhamento da *batucada*. O mamulengueiro utilizou um apito, recurso comumente empregado pelos donos da brincadeira, no comando da *batucada*. Os músicos ficaram posicionados à esquerda da empanada. Essa apresentação não contou, no entanto, com a presença do Mateus. Calú me disse, certa vez, que ele mesmo brincou de Mateus durante muitos anos quando seu irmão, que também já teve um Mamulengo, o acompanhava na brincadeira. Porém, o afastamento de seu irmão, que se mudou para outro município, levou Calú a assumir o brinqueado de dentro da empanada. Desde então, disse que não encontrou outro Mateus para o seu Mamulengo.

A curta duração da *função* não permitiu muitas observações sobre a *performance* propriamente dita. As *passagens* iam e vinham rapidamente, com toadas e cocos marcando as entradas e saídas das *figuras*. Essas mesmas *passagens* foram ditas e outras cantadas por Calú, no dia seguinte, por ocasião da entrevista, com muito mais qualidade. O som naquele dia também não estava bom. Um único microfone foi instalado dentro da barraca, fazendo com que as falas de Calú e de Severino Amaro, o folgazão, fossem reproduzidas com muitas imperfeições. A *passagem* de *Adão e Eva*, que existe também em outros Mamulengos, foi apresentada de uma forma muito sintética, com os bonecos dançando ao som da música, mas sem que o mamulengueiro contasse a história completa. Esta forma mais sucinta de apresentar os bonecos é frequentemente lembrada pelos brincantes durante as próprias apresentações. É comum, por exemplo, eles comentarem entre a entrada e saída das figuras que ‘o tempo é curto’, tendo que tirar logo o boneco que ‘tem história pra contar’. É possível perceber que os

⁷⁴ A *figura* do *Goiaba* é presente em outros Mamulengos, representando um dos personagens valentes da brincadeira, que protagoniza *passagens* de “briga”, conforme observado nos trabalhos de Ribeiro (2010) e Alcure (2007). Por outro lado, a figura do Engole-Cobra parece ser criação de Calú, como disse.

brincantes que acessam um repertório mais amplo da brincadeira refletem e se sentem incomodados nesses momentos com essa dinâmica da *função*.

As apresentações na *cultura* não exigem, ao que tudo indica, um grande domínio do repertório da brincadeira, seja por parte dos mamulengueiros, seja por parte da audiência. Foi interessante, entretanto perceber que algumas pessoas presentes nas imediações chamavam alguns personagens presentes em Mamulengos, como, por exemplo, o Benedito. Ouvi um senhor chamando de longe essa *figura* para participar da brincadeira, mas Calú não escutou. No dia seguinte ele chamou atenção, novamente, para o fato de que nesse tipo de apresentação o público acaba se posicionando muito longe da empanada.



Figura 43: Personagem Engole-Cobra.

Ao final da brincadeira, as crianças se dispersaram. Os ônibus começaram a chegar levando de volta o público, que acabou não vendo o cavalo-marinho, que fez um movimento do lado de fora da lona de circo que havia abrigado as demais apresentações. Os equipamentos de som e a infraestrutura que havia sido montada especialmente para o evento, também começaram a ser recolhidos, antes mesmo do término desta brincadeira. O cavalo-marinho foi acompanhado somente por nós e por algumas pessoas da comunidade local, entre responsáveis pelo evento.



Figura 44: Cavalo-Marinho Mestre Batista, Condado-PE

Foi interessante observar durante essa fase final das apresentações, os comentários das pessoas que estavam assistindo ao cavalo-marinho, principalmente os mais velhos, que ressaltavam a presença de uma grande quantidade de jovens entre os integrantes do brinquedo. Ainda que no material de divulgação do evento constasse a referência ao “cavalo-marinho de Mestre Batista”, os folgazões que acompanhavam Calú, e ele próprio, que conheciam o trabalho de Mestre Batista, fizeram vários comentários acerca da conformação do grupo nessa apresentação: ali ‘*não é o cavalo-marinho dele não*’, ‘*só tem aprendente só*’. Destaca-se aqui, mais uma vez, o conhecimento que algumas pessoas possuem acerca das brincadeiras características da região, que lhes permite distinguir determinadas qualidades e exigir a presença de determinados elementos que são entendidos como componentes fundamentais dessas práticas culturais.

Depois desse movimento final, desmontamos a barraca e ficamos esperando o transporte que levou, primeiramente, os integrantes do cavalo-marinho que moravam em um município próximo. Deixamos pelo caminho alguns folgazões do Mamulengo. Por volta das 20 horas estávamos novamente na casa de Calú. Pernoitei em sua casa, por uma gentil insistência dele e de Dona Neta. No dia seguinte, conversamos logo cedo sobre a *função*.

Ao longo deste capítulo buscamos descrever e analisar três *funções* de Mamulengo, envolvendo brinquedos pertencentes a mamulengueiros distintos e em circuitos diferenciados de apresentação situados na Zona da Mata pernambucana. A partir disso podemos dizer que o Mamulengo, como manifestação cultural é organizado e realizado de formas distintas, mobilizando contextos diferenciados de interação social.

Um ponto em comum que caracteriza os distintos lugares de apresentação analisados é a organização prévia do ambiente de forma a receber a brincadeira ou o evento. Nesse caso, a preparação efetiva do espaço pode articular uma família, vizinhos, donos de bares, produtores culturais, políticos.

Outro ponto de semelhança entre os vários circuitos de apresentação é a existência de uma certa familiaridade com essa prática cultural por parte das pessoas que comparecem à brincadeira, familiaridade esta que contribui para que elas participem do brinquedo. Não podemos afirmar que os “habitantes da Zona da Mata”, de um modo geral, conhecem as brincadeiras, mas parece existir, na região, um determinado segmento de público que compartilha os códigos e significados intrínsecos a essas brincadeiras, particularmente nos circuitos dos bares e dos sítios. O mesmo não ocorre, pelo menos de forma plena, nos espaços da *cultura*, que viabilizam a participação e a constituição de outros tipos de público.

É possível perceber diferenças significativas relacionadas à presença do Mamulengo em contextos que foram identificados pelos mamulengueiros como pertencentes à *cultura*. A valorização do brinquedo nesses espaços é destacada nos relatos. As falas dos mamulengueiros identificam, ao mesmo tempo, uma série de discontinuidades relacionadas à forma de realização da brincadeira, e que são problematizadas pelos brincantes, particularmente pelos mais velhos. Estes parecem ser mais sensíveis às mudanças ocorridas no modo ‘como era o Mamulengo’ apresentado nos sítios, circuito em que afirmam ter atuado amplamente no passado. No próximo capítulo trataremos como os mamulengueiros percebem e relacionam essas mudanças, que vieram, em grande medida, associadas à categoria *cultura*. A seguir pretendemos trazer, portanto, informações sobre o que seria o mundo da *cultura*.

CAPÍTULO III. AS INTERFACES COM O MUNDO DA *CULTURA*

Este capítulo tem como objetivo refletir sobre as interfaces sociais estabelecidas pela brincadeira do Mamulengo em seu processo de interação com a *cultura*, categoria utilizada pelos mamulengueiros. Acredito que no conjunto deste trabalho, justifica-se a construção deste capítulo, uma vez que estamos buscando compreender o campo de relações através do qual o Mamulengo ocorre, considerando os relatos e as experiências dos brincantes durante o período de trabalho de campo. Nos depoimentos dos mamulengueiros entrevistados, a categoria *cultura* aparece expressando diferentes sentidos incluindo: (i) a própria identidade da brincadeira, tendo em vista seu reconhecimento público como uma prática cultural (*'Mamulengo é cultura'*); (ii) a referência a agentes políticos e produtores artísticos (o *'encarregado da cultura'* ou o *'produtor de cultura'*); (iii) circuitos de apresentação que mobilizam públicos diferenciados, inclusive, para além da Zona da Mata pernambucana (*'acabou esse negócio de engenho. Acabou tudo. Só brinca só na prefeitura e na cultura'*). Nas falas dos entrevistados, essas foram as principais referências identificadas.

O que é a *cultura* para os mamulengueiros? Quais as redes de relações que a *cultura* mobiliza? O que está em jogo quando eles falam da *cultura*? Estas são algumas perguntas que orientaram a elaboração deste capítulo da dissertação, uma vez que a *cultura* surgiu como um “mundo” importante na forma como a brincadeira se materializa, atualmente, como prática cultural (CHAVES apud BECKER, 2008).

A ideia de compreender a *cultura*, percebida pelos brincantes, ainda que de uma forma diferenciada, como um “mundo”, veio através da inspiração do trabalho de Chaves (2008). A autora, em sua dissertação de Mestrado, que teve como objeto o Maracatu de Baque Solto da Zona da Mata pernambucana, utiliza as expressões “meio” e/ou “mundo”, tendo como referência o trabalho de Howard Becker (1977). Diz a autora:

abordar a idéia do que é brincar Maracatu, do ponto de vista das pessoas que, neste *meio*, consideram-se conhecedoras, “gente que tem uma experiência em Maracatu”. O que é brincar Maracatu? O que é ser Maracatuzeiro? Trata-se de um trabalho etnográfico que busca pensar o Maracatu através das relações e reciprocidades, articuladas nas idéias de *saber* e *cultura*, concebidas pelas pessoas que se dedicam a essa *brincadeira* (CHAVES, 2008, p. 10, grifos da autora).

Acredito que esta noção pode ser também utilizada para compreender a *cultura*, na forma como aparece na fala dos brincantes. A noção de “mundo”, utilizada por Chaves (2008), refere-se ao que Becker (1977) chamou de “mundos artísticos”. Para este autor, o “mundo” é regido por pessoas e organizações que produzem “acontecimentos e objetos característicos daquele mundo” (BECKER, 1977, p. 9). O “mundo artístico”, por sua vez, articula as pessoas e as coisas que definem o que é ou não “arte”. Segundo Becker o “mundo artístico” se constitui através de diferentes processos: formação de redes de cooperação; criação conjunta de objetos; convenções e padrões sociais estruturantes que possibilitam, inclusive, atualizações deste “mundo”.

A partir de sua experiência em trabalho de campo, Chaves (2008) percebeu que a categoria *cultura* era utilizada entre os maracatuzeiros – aqueles que brincam de maracatu – para nomear o próprio maracatu, o que evidenciava, segundo a autora, processos recentes de reconhecimento e profissionalização que permitiram que o maracatu fosse recodificado pelos praticantes da brincadeira como *cultura*.

Veremos, assim, que o “mundo” da *cultura*, mobiliza, na visão dos mamulengueiros, um conjunto específico de pessoas, vinculadas “a esse mundo”, que lhes possibilitam o acesso a recursos que não estariam acessíveis sem essas articulações. Essas relações permitem que o Mamulengo seja enquadrado de diferentes maneiras, ora como cultura popular, ora como folclore, ora como teatro de bonecos, estando também associado à arte popular de confecção dos bonecos. Estas diferentes leituras são acionadas quando os brincadores se relacionam com diferentes mediadores, que atuam no universo da *cultura* e com diferentes tipos de público. São exatamente essas interações sociais e os diferentes sentidos a elas atribuídos que procuro explorar ao longo desse capítulo.

Cabe observar, ainda, que o conceito de interface social proposto por Long (2007), e já descrito na introdução deste trabalho, auxiliou na organização dos usos e sentidos identificados durante o trabalho de campo, que procuro explorar aqui. Nas palavras do autor: “O conceito de interface social (...) explora as maneiras e as discrepâncias de interação social, interpretação cultural, conhecimento e poder que são mediadas e perpetuadas ou transformadas em pontos críticos de encadeamento ou confrontação” (LONG, 2007, p. 109). Este conceito contribui, inclusive, para a estruturação das diferentes seções que compõe esse capítulo.

A estrutura do texto foi organizada de forma a dar conta das diversas formas de expressão do Mamulengo neste domínio que os brincantes definem como a *cultura*. Nesse sentido, pretende-se reforçar o quanto são heterogêneas as possibilidades de integração do Mamulengo, nestes diferentes campos de relações.

3.1 A *cultura*: suas fronteiras e significados para os donos de Mamulengo

Neste tópico, recupero alguns significados recorrentes do termo *cultura*, apreendidos a partir das falas dos mamulengueiros, buscando, ao mesmo tempo, resgatar as diferentes práticas associadas a essa noção, em sua utilização em diferentes contextos.

A primeira referência identificada é de que a categoria *cultura* define o próprio “fazer” da brincadeira: ‘*Mamulengo é cultura*’, ‘*Porque é cultura*’. A definição do Mamulengo como sendo *cultura* é, para os entrevistados, um processo relativamente recente, que emerge, ao que tudo indica, a partir da relação com atores sociais que não eram mamulengueiros. O depoimento de Calú traz alguns elementos importantes para a compreensão de algumas das mediações envolvidas nessa vinculação com o mundo da *cultura*. Diz o mamulengueiro:

Eu passei pra essa história de mestre depois que eu peguei trabalho em boneco, viu?! Eu fazia boneco, mas eu não era mestre. Eu não trabalhava na cultura. Eu só fazia boneco só pro Mamulengo. Entonce vieram aqui, pegaram meu nome todinho. Aí disseram, olha seu Calú agora o senhor vai assistir toda reunião que você vai trabalhar em boneco. Eu disse, rapaz não quero ensinar a ninguém não. Não quero ensinar isso a ninguém não. A árvore tem que fazer, e dá muito trabalho. Quebro muito a cabeça: “deixa de conversa, mas que é você que vai ensinar. Não pode chamar um mestre de lá de fora, quando tem um mestre daqui de dentro pra ensinar”. Aí pronto, só ficou eu mesmo. Na cultura de Mamulengo aqui só é eu mesmo (Calú, março de 2010, Vicência).

Para Calú, seu reconhecimento como um “mestre” e sua ligação com a *cultura* estão associados a sua habilidade na confecção dos bonecos e, ao mesmo tempo, ao fato de que algumas pessoas “de fora”, vieram, pegaram seu nome e passaram a identificá-lo como um “mestre”.

Na sua interpretação, o fato de fazer bonecos de mamulengo foi fundamental para entrar na *cultura*. Interessante perceber no relato, que a própria ideia de ensinar pessoas a confeccionar bonecos lhe parecia estranha, não sendo algo comum em seu dia a dia. As relações estabelecidas com pessoas “de fora” geram processos de atribuição e identificação. A *cultura* se torna uma das “identidades” da brincadeira⁷⁵. Importante destacar que outras brincadeiras também são identificadas nos relatos dos mamulengueiros como *cultura*, a exemplo do cavalo-marinho, do maracatu, do bumba-meu-boi.

Mas o mundo da *cultura* agrega ainda outras leituras. É na *cultura* que brincantes como Zé de Vina percebem as interfaces da brincadeira com o “teatro de bonecos”. Faz parte, também, da *cultura*, na experiência deste mamulengueiro, o interesse das prefeituras locais em contratar o brinquedo e a existência de projetos desenvolvidos por organizações da sociedade civil, a exemplo do Serta⁷⁶. Sobre esse encontro entre diferentes atores que integram o mundo da *cultura*, acho importante reproduzir, aqui, a fala de Zé de Vina, em resposta à pergunta: o que é fundamental para o Mamulengo existir?

Eu não sei, porque pra mim em primeiro lugar a cultura aumentou né. A cultura brasileira aumentou. Segundo, existe esses projetos aí como o SESI [Bonecos do Mundo] que mais chama o Mamulengo pra trabalhar. O Serta [Serviço de Tecnologia Alternativa] e algumas prefeituras. Prefeitura a que eu trabalhei e recebi só foi a do Rio [de Janeiro – RJ] Condado me pagava direitinho. Parou, não tô mais me apresentando lá. Não entendo bem como essa prefeitura não bota a cultura. Porque dinheiro pra cultura sempre tem. Toda cidade entra dinheiro da cultura (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

O relato de Zé de Vina articula diferentes níveis de relações: o Mamulengo na Prefeitura, o Mamulengo no festival de bonecos, o Mamulengo como parte da ‘*cultura brasileira*’. Através dessas mediações, os brincantes se inserem em um processo dinâmico de atribuição de significados e construção de discursos diferenciados. A *cultura* envolve significados, ações, posturas, história(s), espaços, instituições e mesmo objetos (EMIRBAYER, 1994) que viabilizam a interação com esse mundo, demandando, ao mesmo tempo, dos mamulengueiros, um esforço de compreensão dos códigos e significados que pertencem a esse universo.

Cavalcanti (2005) chama atenção, no contexto atual, para uma mudança de configuração no lugar ocupado pela cultura popular no Brasil:

⁷⁵ A noção de identidade nos auxilia na medida em que é pensada como transitória e fragmentada, por vezes, contraditória e não resolvida, como nos mostra Stuart Hall (2006, p. 12).

⁷⁶ O Serviço de Tecnologia Alternativa (Serta) é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) que junto à agricultura familiar, no município de Glória do Goitá, desde 1989. O Serta esteve envolvido durante a execução do projeto Artesanato Solidário, coordenado por Fernando Augusto G. Santos, conforme descrito neste trabalho na seção “Procedimentos Metodológicos”. A organização produziu mudas da árvore mulungu para a confecção dos bonecos de mamulengo, tendo, ao longo desses anos, desenvolvido outras atividades com os mamulengueiros da região. Informações obtidas em <<http://www.serta.org.br/>>, consultado em julho de 2011.

A cultura popular ingressa claramente na era do mercado e do consumo, promovendo e administrando muitas vezes seus próprios produtos. Brincantes, artesãos, mestres, associações civis, organizações não governamentais emergem muitas vezes sob o novo aspecto de pequenos empresários e produtores. Esse desafio, nessa intensidade, é novo (CAVALCANTI, 2005, p. 4).

Essa visão é reforçada, em boa medida, pela fala dos próprios mamulengueiros. Na percepção de Zé de Vina, e também de outros mamulengueiros, ‘*a cultura brasileira aumentou*’. Na visão de Calú a *cultura ‘andava fraca*’, mas teria aumentado, principalmente, a partir dos anos 1990.

O reconhecimento do boneco de mamulengo como objeto da arte popular também é um ponto que merece destaque. O boneco, elemento central na brincadeira, costumava ser confeccionado para servir ao brinquedo, de modo a provocar o riso do público ou, simplesmente, para apresentar as *passagens*, segundo os relatos de meus interlocutores. Entre alguns brincantes, no entanto, percebe-se a preocupação com o acabamento estético deste objeto: o uso das cores, a precisão no entalhe das formas e o aperfeiçoamento progressivo de suas técnicas de trabalho. Deste modo observa-se, entre alguns, uma crescente especialização no tratamento dos bonecos. Alguns deles dedicam-se, por exemplo, à venda desses artefatos em pólos de artesanato ou sob encomenda, dedicando-se à confecção de bonecos de qualidades distintas que não serão, na grande maioria dos casos, utilizados na brincadeira do Mamulengo (ALCURE, 2007).

Este mamulengueiro-artesão é “autor” do boneco confeccionado, reconhecido nesses circuitos através de qualidades estéticas – tipo de corte, cores, formas e consertos próprios – constituindo o mamulengo como um objeto de valor artístico. Outra forma de valor é aquela atrelada aos bonecos que são antigos, ou seja, que pertenceram a mamulengueiros já falecidos. A venda de bonecos antigos foi muito intensa principalmente nos anos 1980, como revelaram os relatos, período em que muitos mamulengueiros se dedicaram a vender mamulengos resgatados de outros brincantes, datados alguns do século XIX, para atravessadores, colecionadores e agentes vinculados a museus de arte popular no país e no mundo.

Como *cultura*, o Mamulengo é deslocado para um “mundo” ainda mais amplo, passando a transitar também por lugares particulares.

Do tempo que meu pai começou a vender boneco já tinha Casa de Cultura, Mercado São José. Então, nesse tempo aí já existia lugar de cultura, né? É Ponto de Cultura de venda de artesanato (...) só que naqueles tempo mais antigo não tinha não (Bibiu, fevereiro de 2010, Carpina).

Esses lugares de comercialização de bonecos, reconhecidos pelos mamulengueiros como ‘*lugares de cultura*’, têm como função específica abrigar e gerenciar materiais e pessoas vinculadas a este mundo.

Outros lugares que a *cultura* integra são espaços de realização da *performance*. Neste caso, os mamulengueiros falam de espaços variados: escolas, centros culturais, praças (sobretudo nos eventos municipais), tendas organizadas por ocasião de festivais, entre outros. As apresentações na *cultura* são identificadas, geralmente, por serem *funções* de curta duração, com no máximo uma hora. Demandam adaptações no conteúdo das histórias e uma seleção cuidadosa dos personagens apresentados na brincadeira, que envolve um público muitas vezes pouco familiarizado com o brinquedo.

Alguns agentes sociais são descritos pelos mamulengueiros como estando diretamente relacionados à *cultura*, tais como o ‘*produtor de cultura*’ ou o ‘*encarregado da cultura*’. Em qualquer um dos casos, podem estar se referindo tanto ao produtor cultural, profissão relacionada à produção de ações culturais, quanto ao responsável pela Secretaria de Cultura ou Departamento de Cultura do município, por exemplo. Esta pessoa atua como um mediador para a contratação do brinquedo: estabelece o contato com o contratante, acerta a apresentação junto ao mamulengueiro, é responsável pelos custos de transporte dos brincantes e pagamento do dono do Mamulengo ao final da brincadeira.

O reconhecimento do Mamulengo como *cultura* atribui valor à brincadeira. A categoria “valor” é muito presente entre os brincantes, referindo-se tanto à valorização econômica da brincadeira quanto à valorização do brinquedo pela sociedade, através do reconhecimento do Mamulengo como *cultura*, atribuindo a este “fazer” um status social mais elevado. Como ilustração do significado econômico deste reconhecimento, é interessante trazer a fala de Calú, que analisa as transformações ocorridas no valor pago pelas apresentações de Mamulengo do tempo em que brincava nos sítios até o momento atual:

Naquela época era o povo que pagava o Mamulengo. Era o trabalhador rural. Olha, tinha a história de um prato. Fazia três, quatro cobranças durante o terreiro. Aí saía. Aí vinha, vinha o que? Vinha o jogo, baralho, dominó e a cabrinha. Aí o camarada andava acompanhado comigo. Eu morava aqui no engenho Montezumba e o filho do patrão andava mais eu. Pra onde eu ia ele ia. Bater a zabumba. Aí era 25 mirréis, naquela época, era certo. Era ele que pagava 25. Se eu brincava por 70 mirréis, 25 já era dele, aí ele pagava. Ele pagava ao dono da casa pro dono da casa me tirar o contrato. 70, 80. Quando ia pegar 100 mirréis em um contrato de brincadeira foi é depois de, depois de 80 pra cá. Era 100 mirréis uma brincadeira nessa época, aí foi subindo. Foi subindo. Hoje eu brinco a 800 mil né? A cultura assim eu brinco a mil real. É, mil real que eu brinco (Calú, março de 2010, Vicência).

No relato, Calú diferencia os valores pagos à brincadeira antigamente e no tempo de agora, comparando as apresentações nos sítios com os circuitos da *cultura* em que está atuando mais recentemente. Em sua fala, refere-se a um aumento do preço pago recebido pelas apresentações do seu Mamulengo. Considerando, entretanto, o longo período transcorrido, não é possível dimensionar se houve, de fato, um aumento significativo do dinheiro recebido e em que proporção. A percepção geral dos mamulengueiros é que o valor recebido pelas apresentações nos sítios, pelo menos atualmente, é sempre menor do que o valor recebido ‘*na cultura*’.

Ao mesmo tempo, alguns mamulengueiros percebem uma distinção fundamental em relação à forma de pagamento das brincadeiras nos circuitos da *cultura*, e o modo como esse pagamento era feito no que eles identificam como sendo ‘*a época dos sítios*’ ou ainda como alguns vivenciam ainda hoje nestes espaços de apresentação. No sítio, o mamulengueiro recebe durante a brincadeira e/ou após seu término, quando o dono da casa paga o contrato acordado anteriormente pela apresentação do brinquedo. Por outro lado, *na cultura*, são recorrentes as reclamações em relação ao atraso do pagamento. Durante o trabalho de campo cheguei, inclusive, a me envolver em um desses episódios. Em uma das entrevistas, um dos mamulengueiros me falou por diversas vezes dos problemas que estava enfrentando para receber o pagamento de algumas apresentações. Perguntou, inclusive, se eu não poderia entrar em contato (o que fiz por email) com o contratante para ter informações sobre o pagamento de

uma brincadeira que ele havia realizado há mais de nove meses. Quando entrei em contato com o contratante fiquei sabendo que a organização em questão estava esperando a liberação de uma segunda parcela do financiamento do Ministério da Cultura, órgão que havia apoiado a realização do projeto, ao qual estava vinculada a apresentação do mamulengueiro. Ou seja, a dificuldade de pagar o brincante imediatamente após a apresentação é própria das cadeias de mediação envolvidas na realização de determinados eventos. O fato é que essa complexidade, muitas vezes, não é explicitada para os brincantes que não tem, na grande maioria dos casos, informações suficientes sobre o funcionamento dessas instituições.

Lidar com as cadeias de mediações envolvidas no mundo da *cultura* parece ser um dos principais problemas enfrentados pelos mamulengueiros que entrevistei. Por outro lado, eles percebem que através desse mundo, o Mamulengo ‘*ganhou valor*’ em outras esferas da sociedade. Nesse contexto, acho interessante trazer a fala de Calú quando analisa a relação entre os diferentes “mundos” que hoje se articulam através do Mamulengo:

Eu comecei, eu comecei a brincar mais meu pai, eu não sabia de nada. Eu não sabia trabalhar de Mamulengo. Ai meu pai brincou 35 anos, depois não quis mais. Naquela época atrasada que ninguém dava valor. Só quem dava valor, a cultura. A primeira cultura quem deu valor foi o trabalhador rural. Que a gente brincava nesse mundo todo de engenho, fazenda. Entonce, ainda hoje eu devo muita homenagem ao trabalhador rural, por isso eu tô fundado graças a Deus. Faço a fichinha. Tenho uma fichinha por Goiana lá na faculdade. Fiz a fichinha lá em Trigueiro. Ponto de turismo em Poço Comprido, lá tem um boneco que eu fiz também. Entonce esse é o trabalho da minha vida (Calú, março de 2010, Vicência).

A observação de Calú é muito interessante, uma vez que atribui o fato de ‘*estar fundado*’ e de ter *ficha*⁷⁷ como mamulengueiro em lugares diferentes - instituições educacionais, prefeituras municipais, Ponto de Cultura - por ter brincado em sítios, nos engenhos durante muitos anos. Essa fala de Calú nos permite fazer uma distinção, também percebida por outros mamulengueiros: não é qualquer manifestação que é *cultura*. A *cultura* precisa ter uma raiz que, no caso do Mamulengo, encontra-se associada à tradição dos *sítios*.

A visibilidade pública dos brincantes nos espaços da *cultura* traduz-se em diferentes formas de valorização: a conquista de espaços na mídia, o reconhecimento pela comunidade local, a oportunidade de viajar para outros estados brasileiros ou mesmo para outros países. A *cultura* atualmente está ‘*umentando*’, porém os mamulengueiros sabem que este momento pode ser transitório, pois já passaram por períodos de desmotivação em relação ao brinquedo.

Aqui, aparece outro aspecto ligado ao valor: o reconhecimento. Ser reconhecido como “mestre” pode significar um maior acesso às políticas públicas e editais especificamente voltados a “mestres” de cultura popular, participação em livros ou uma maior facilidade para vender bonecos. Ser visto como um brincante “detentor de saber” também pode colocá-lo em um papel de destaque na relação com outros participantes da brincadeira.

Sobre essas dinâmicas de reconhecimento dos mamulengueiros na *cultura*, considero interessante o depoimento de Zé de Vina, quando lhe perguntei o que achava de ser considerado um “mestre”:

⁷⁷ A ficha é um cadastro que os brincantes realizam na prefeitura do município, e que permite que sejam chamados para brincar em eventos ou festas locais.

Como é aquela história que vem: é melhor cair em graça de que ser engraçado. Se já botaram esse nome de mestre né. Isso aí foi uma grande vantagem, porque tá saindo prêmio pros mestre mamulengueiro. Tá saindo. Diz que vai ter um projeto aí, tá organizando pra ser aposentado como mestre mamulengueiro. Embora eu não tenha nem essa esperança, mas tá saindo né. Agora mesmo eu fui premiado. Tava sabendo do nome que fui premiado, mas não resolvi nada (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

O mundo da *cultura* responde, atualmente, pela maioria das contratações dos brincadores e de seus brinquedos, articulando uma série de possibilidades de atuação que influenciam diretamente no interesse pelo Mamulengo e na continuidade dessa prática. A atuação do brincador se dá em um campo de possibilidades diversificado, pois muitas são suas possibilidades de inserção em circuitos de apresentação e projetos vinculados à *cultura*. O brincador pode ser chamado para: palestrar sobre temas; ministrar oficinas de confecção dos objetos materiais que compõem o brinquedo e oficinas de repasse de saberes; apresentar-se em festas comemorativas, eventos turísticos ou culturais ou mesmo campanhas políticas; fazer propagandas. Nesta atuação diversificada, operam campos de relações distintos que possibilitam a conexão do brinquedo com diferentes lugares.

As falas que se referem à *cultura* podem ser compreendidas como indicativas de um reordenamento do mundo social (ou dos mundos sociais) no qual (nos quais) o Mamulengo transita e é reconhecido. Ao que tudo indica, os mamulengueiros que foram interlocutores deste trabalho compreendem que o Mamulengo que eles vivenciavam foi em grande medida deslocado do mundo dos sítios e das fazendas para a *cultura*. Influenciaram nesse processo não apenas as ligações com a *cultura*, mas as próprias mudanças políticas e sociais da Zona da Mata, que fizeram com que os mamulengueiros migrassem para as pequenas cidades, propiciando o reconhecimento de suas brincadeiras em outros contextos. As relações com o *mundo da cultura* foram, também influenciadas, pelo interesse de diferentes pesquisadores, muitos deles de fora da Zona da Mata, e que passaram a se dedicar ao Mamulengo.

Processo semelhante foi também observado por Chaves (2008) em sua pesquisa. Destacando a experiência social dos brincantes de maracatu que entrevistou em seu trabalho, a autora interpreta os sentidos atribuídos a este processo como referências a um período “liminar”, nos termos de Turner, em que houve um “redimensionamento de uma ordem da estrutura vigente”, considerando uma “ruptura que, do ponto de vista nativo, delimita o ‘tempo passado’, marcando o processo de transformação do Maracatu em ‘cultura’” que se codifica na atualidade desta brincadeira (CHAVES, 2008, p. 17).

No caso do Mamulengo poderíamos falar, também, de um processo de ruptura com um ordenamento anterior, associado, no discurso dos entrevistados, com o Mamulengo dos engenhos. Nessa nova configuração, os mamulengueiros buscam organizar, de acordo com as suas próprias experiências, a brincadeira que praticam, situando-se nesse novo universo. Na próxima seção deste capítulo procurarei interpretar algumas marcações de tempo que apareceram de forma recorrente em seus discursos, buscando explorar os significados atribuídos pelos brincantes às transformações do Mamulengo. Acredito que o discurso produzido pelos agentes mediadores do mundo da *cultura*, que identificam um *Mamulengo antigo* e um Mamulengo da *nova geração*, foi apropriado e reelaborado pelos próprios brincantes, que buscam se situar nesses diferentes tempos do Mamulengo. A apropriação que os brincantes fazem dessa categorização faz parte de uma tentativa de ressignificação cultural daquilo que fazem atualmente, ou seja, da própria brincadeira de Mamulengo.

3.2 O mamulengo *antigo* e o mamulengo da *nova geração*

Segundo Sahlins (2007), o processo de ressignificação cultural ocorre através de relações estabelecidas com um contexto mais abrangente. Nesse processo os atores locais reorganizam a sua experiência, tendo como base “seus próprios termos culturais” (SAHLINS, 2007, p. 444). Para o autor, esta zona de contato produz efeitos específicos, cujos desdobramentos dependem das várias maneiras pelas quais essas interações são apropriadas nos esquemas culturais locais (Ibid., p. 446). Porém, é importante salientar que se trata de uma elaboração constante, em que o receber já é ressignificar (GIDDENS, 1993).

Esta seção busca refletir sobre os significados e as relações que estão em jogo quando os brincantes distinguem o “Mamulengo dos engenhos” do “mundo da cultura”, ou quando se diferenciam como integrantes do *Mamulengo antigo* ou integrantes na *Nova geração*. Acredito que essas categorizações foram construídas a partir das interfaces estabelecidas com a *cultura*. Refletem, também, transformações ocorridas no universo social da Zona da Mata e o modo como essas mudanças foram significadas pelos mamulengueiros. Nesse processo, foram sendo produzidas por diferentes agentes (pesquisadores, pessoas vinculadas ao meio teatral, produtores culturais, entre outros) interpretações culturais que os mamulengueiros buscaram incorporar e reelaborar em seus discursos e vivências, de acordo com suas próprias referências culturais (SAHLINS, 2007).

As expressões – *Mamulengo antigo* e *Nova geração* – foram ouvidas ao longo de todo o trabalho de campo, mas, principalmente, a partir da minha primeira estadia como pesquisadora na Zona da Mata, em que permaneci por dez dias na residência de Neide e Bibiu. Nessa convivência cotidiana de visitas a outros mamulengueiros e conversas informais sobre a brincadeira, as expressões *antigo* e *novo*, referindo-se ao Mamulengo, eram constantemente utilizadas e, pelo que pude perceber, carregadas de valores para os brincantes. Em algumas dessas conversas, o sentido destas palavras parecia identificar mamulengueiros: ‘*ele é um antigo*’ ou o ‘*novo*’, o ‘*novato*’. Não se tratava, pelo que pude apreender, de uma questão de idade, mas, sim, de diferenças na forma de conduzir o brinquedo. Em outros momentos, o *antigo* e o *novo* pareciam remeter a temporalidades diferentes, ou seja, a um passado, fortemente relacionado aos sítios, e a um presente, visto como um novo momento na trajetória do Mamulengo em que a maioria dos brincantes não se apresenta mais naqueles espaços ou sequer teve a experiência de assistir as apresentações que ali ainda ocorrem. Por outro lado, as palavras poderiam determinar estilos diferentes, sendo o Mamulengo dos sítios percebido como uma espécie de referência. Ali estaria, de certa forma, a raiz (ou a “tradição”) do Mamulengo. A fala de Neide, transcrita abaixo, busca explicar as relações estabelecidas entre mamulengueiros *antigos* e mamulengueiros da *nova geração*:

A referência que tenho assim é Mestre Saúba e seu Valdemar. A gente aprendeu coisas com ele e ele aprendeu com nós. Ele aprendeu a fazer boneco, tanto é que tem até um ali dele, do seu Valdemar. Esse foi o que ele fez. Mas ele fez mais a gente e Bibiu. Mas estilo dele, porque é uma coisa que ele nunca tinha pegado na foice e a gente adquiriu a antiguidade que ele gera. Porque ele é um antigo. Fazia 10 anos que ele não brincava Mamulengo. Brincou nos sítio com outros mestres que não sei dizer o nome que ele falou, mas que não me lembro. Mas que brincou, reviveu coisa e passou pra gente que é Nova geração agora (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

Segundo a interpretação de Neide, quem brincou o Mamulengo antigamente, em especial no “mundo” dos sítios, é um *antigo* que, como tal, quando confecciona um boneco, também gera *antiguidade*. Antiguidade, no Mamulengo, é um valor. Essa *antiguidade*, por sua vez, é transmitida para eles, os *novos*, que na sua relação com os *antigos* trocam saberes e técnicas, neste caso, relacionadas à confecção do boneco. Na visão de Neide, os mamulengueiros da *nova geração* também têm algo a ensinar, como por exemplo, técnicas mais aprimoradas de confecção dos bonecos. A diferenciação entre aquele que é *novo* e aquele que é *antigo* estaria relacionada a experiências diferentes com a brincadeira e com o próprio “mundo” dos sítios:

Eu sou da nova geração porque eu nunca fui assistir um Mamulengo antigo. Não foi em sítio, né. O primeiro Mamulengo que eu fui assistir foi o do meu sogro, o Saúba. E foi bem pouco, porque ele não brincou, porque ele tava sem os boneco dele pronto. Brincou pouco pra mim ver, mas eu vi e ele brinca bem mesmo, então, assim é diferente da brincadeira da gente (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

Neste relato, Neide aproxima o *Mamulengo antigo* da brincadeira realizada nos sítios, mencionando que o ‘*primeiro Mamulengo*’ que assistiu foi o de Saúba, brincante do município de Carpina. Neide se distingue ainda como um membro da *Nova geração*, observando que a brincadeira possui diferentes formas de se expressar. Durante nossas conversas, percebi que esta diferença entre Mamulengos e mamulengueiros, antigos e novos, produz tensões nas relações que se estabelecem entre os brincantes, pois a principal referência é o Mamulengo do *tempo antigo* ou daqueles que brincaram desde o passado nesses espaços. Chamando atenção para um dos elementos que os diferenciam, e que se constitui em um ponto de tensão entre os praticantes da brincadeira, Neide fala do conhecimento das *passagens*:

Débora: O que mais você acha que está diferente?

Neide: As passagens. Assim a nova geração não coloca as passagem certa que, assim, pelos que os mais velho fala. As passagens ela começa do Mané Pacaru, a Quitéria e o Simão e depois que ele sai, do baile, depois do baile já vem (...) e assim vai. Infinitamente o Mamulengo. Só que agora não (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

A atualização (ou manutenção) do repertório do brinquedo é um dos aspectos valorizados. Deca, outro mamulengueiro, justifica as diferenças na forma de colocar as *passagens* entre mamulengueiros mais novos e mamulengueiros antigos, de um lado, pelo esquecimento de algumas ‘*coisas*’ do *tempo antigo* e, de outro, pela introdução de novas histórias no repertório atual: ‘*Esse pessoal que brincava Mamulengo era mais de idade, tinha essas coisa. Daí pra aí, esquecemo da maior parte das coisas das brincadeiras deles. Já é outro modelo que a gente já conta. Outra história que a gente tá vendo já mais, mais nova. Tudo novo*’ (Deca, fevereiro de 2010, Carpina).

A fala de Deca explicita a incorporação, no Mamulengo da *Nova Geração*, de histórias que ‘*a gente tá vendo já mais*’, ou seja, ligadas às experiências desses brincantes que, ainda que não sejam novos de idade, pois o próprio Deca tem mais de cinquenta anos, são atraídos por narrativas recentes, voltadas para as coisas do tempo de agora. Esta preocupação com a atualização do repertório da brincadeira já existia, ao que tudo indica, entre os mamulengueiros que brincavam anteriormente nos sítios. No Capítulo I vimos que, antigamente, os brincantes costumavam criar histórias próprias, relacionadas às suas

experiências e/ou às preferências de sua *freguesia*, incorporando-as ao brinquedo. Podiam também deixar de utilizá-las, dependendo do gosto do público. Zé de Vina lembra, também, que os acontecimentos e as coisas do cotidiano, faziam igualmente parte da brincadeira e das histórias que as *figuras* contavam, como, por exemplo, a personagem da *Velha* que integra a *passagem* de São José:

A passagem de São José é dois cavalos, uma veinha, um burro, Jesus, Maria pedindo as esmola (...) Aí tem uma véia, tá guardada aí. A véia que fala embaixo: “quem bate na minha porta a essa hora?” Aí ela começa a descobrir os podre daqueles povo que tá no terreiro, aqueles povo que fica na safadeza, alguma moça que acabou o namoro. E o cabra tá ruendo por ela. E tão todos ali no terreiro (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Entre as *passagens* lembradas como sendo as preferidas nos sítios, segundo os brincantes antigos que entrevistei, estão as cenas em que os bonecos brigam entre si. ‘*Antigamente era o boneco no pau que era a graça*’, diz Vitalino. Os brincantes estavam sintonizados com as preferências de sua audiência e, é claro, com a possibilidade de recolher mais dinheiro, como nos conta Zé de Vina, nesse relato:

No Mamulengo é assim, um grita pra outro: “dou tanto pra tirar esse cabra daí”. Aí a gente tira. Bota outro. O povo se quiser a gente muda. Muda o papel. Pode mudar. É aquela história quando tem dinheiro, mulher e aguardente é que bota a festa pra frente. Tem dinheiro, tão botando. Tão gastando, tão bebendo e aí a gente faz animação (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Entretanto, nos dias de hoje, a inovação na brincadeira é vista com outros olhos pelos brincantes. A incorporação de elementos do passado ao repertório é valorizada pelos mamulengueiros, como se houvessem narrativas que atravessassem o tempo sem mudanças.

Um elemento que diferencia o Mamulengo da *nova geração* do Mamulengo antigo é o conhecimento que os diferentes mamulengueiros possuem do repertório do brinquedo. Um segundo aspecto diz respeito ao modo como esse repertório é trabalhado nas apresentações. A fala em que Zé de Vina se posiciona como sendo do *Mamulengo antigo*, merece ser, aqui, resgatada:

Porque eu apresento o Mamulengo antigo. Izabela fez um projeto pra mim: “Mestre Zé de Vina: Mamulengo completo”. Mas meu trabalho mesmo é Mamulengo Antigo. Eu botei Mamulengo Riso do Povo [o nome de seu brinquedo], mas era pra eu ter botado Mamulengo Antigo, porque eu sou da antiguidade de Mamulengo, porque eu tinha 10 anos [quando começou a acompanhar a brincadeira] e tô com 70. Aí eu acredito que meu Mamulengo é antigo (Zé de Vina, março de 2010, Apoti)⁷⁸.

Zé de Vina também é considerado um representante do *Mamulengo antigo*, entre aqueles que o conhecem. Nas conversas com os outros brincantes, realizadas durante o trabalho de campo, Zé foi lembrado por diversas vezes como um importante mamulengueiro, uma

⁷⁸ Neste fragmento, Zé de Vina menciona um projeto realizado para ele, coordenado pela pesquisadora Izabela Brochado. A pesquisadora realizou o registro audiovisual e a transcrição de passagens que Zé não utiliza mais em seu Mamulengo, intitulado o projeto de “Mestre Zé de Vina: Mamulengo completo”.

referência para os que querem aprender o que é o *antigo* na brincadeira. Sobre a função do Mamulengo, Zé de Vina destaca a referência ao *passado* como um elemento central que diferencia o que é o próprio brinquedo.

A função do Mamulengo eu conheço como animação e recordando o passado. Aquelas história do tempo antigo. A gente do Mamulengo bota tudo ela pra fora. Quer dizer que tem a colocação do passado. Porque esse povo novo não tem muita conversa. Muita introdução do que passou (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

A percepção dos mamulengueiros *antigos* em relação ao Mamulengo da *nova geração* é de que este Mamulengo poderia estar se desviando ‘do mamulengo que eu conheci’ ou ‘do que é o Mamulengo’, considerando a experiência que possuem na brincadeira. Calú também percebe esta diferença entre a forma com que brinca seu Mamulengo e como seu amigo João Galego conduz a sua brincadeira:

É muito amigo meu João Galego. Muito amigo. De João Galego é assim viu, ele não faz batucada que nem eu não. É que eu brinco com cinco pessoas. Minha batucada é com cinco pessoas. Ele brinca só, ele brinca com CD. Os mamulengo dele é muito deferente do meu. É muito deferente, porque o meu Mamulengo é do tempo antigo. Meu Mamulengo é daquele tempo antigo. Só é toada e coco. Aí os pessoal dá muito valor, gosta. Ano passado, lá eu vi ele, disse: “Ah! Eu brinco com um CD de samba”. Aí eu disse: “Oxe! Tá doido. Mamulengo é coco e toada, menino”. Ele se admira do meu Mamulengo viu? Porque é diferente. É diferente dos outro (Calú, março de 2010, Vicência).

Além da diferença entre os brinquedos, Calú lembra que o Mamulengo do ‘*tempo antigo*’ é valorizado por outros mamulengueiros, inclusive pelo próprio João Galego. Outro elemento diferente estaria na própria configuração do brinquedo, marcada, no Mamulengo do ‘*tempo antigo*’ pela presença de um conjunto de tocadores. A brincadeira de Mamulengo nos sítios, antigamente, ocorria por horas a fio. A música presente ao longo de toda a *função* animava a noite, acompanhando as entradas e saídas dos personagens do brinquedo e possibilitando pausas para que os mamulengueiros pudessem recuperar o fôlego ao longo da brincadeira. Cada *passagem*, envolvendo as *figuras* do Mamulengo, poderia durar de poucos minutos a mais de duas horas, como lembram muitas vezes os brincantes. O repertório da brincadeira, exigido dos brincantes pela audiência, era amplo e diversificado:

Nós começava o Mamulengo de nove hora da noite, mas tinha uma coisa viu? Amanhecia o dia. Não tinha choro não. Cabra tomando cachaça e a gente brincando. A derradeira era o boi. Já fui fazer o papel do boi de cinco hora da manhã! Tudo suado, trabalhando só bicho. Não era jeito. Aí depois foi se modificando, né (Calú, março de 2010, Vicência).

Essa *função* de longa duração exigia determinados conhecimentos e habilidades dos brincantes, entre elas, o conhecimento de diferentes *passagens* e personagens, e a capacidade de interagir com a audiência que também participava da *função*. Segundo Calú e Zé de Vina, o tipo de brincadeira mais apreciado nos sítios era a brincadeira *quente*:

Brincar quente, brincar no rojão é que eles gosta [a audiência]. É porque se eu pegasse de oito, nove horas, ia pra quatro horas. E os cabra bebendo cachaça e pedindo paper [passagens]. Ficava aqueles boneco tudo pendurado na torda (...) João Gago carregava os defunto. E toma o cacete. Mas o pessoal se ria (...) Botava cavalo-marinho, botava o boi e o Mamulengo queimando. O povo gostava é assim (Calú).

Nos sítio, no calor já é um pessoal acostumado, conhece o sistema de Mamulengo meu, que é um sistema queimado, é quente mesmo. Só brinco quente mesmo (Zé de Vina).

As *funções* de hoje envolvem geralmente apresentações de curta duração que exigem um esforço na adaptação das histórias. Os mais novos que, geralmente, se apresentam nos espaços da *cultura*, não possuem conhecimento de tantas histórias e, conseqüentemente, de todos os personagens da brincadeira. Os ambientes de apresentação nos quais circulam não lhes dão muitas oportunidades para o exercício do amplo repertório que compõe a brincadeira. A música aparece, nesses contextos, como um elemento de acompanhamento das *figuras*, sendo bem menos utilizada no decorrer da *função*.

Reforçando a importância, para os mamulengueiros, de brincar em uma *função* de longa duração, de forma a exercitar o amplo repertório do Mamulengo, bem como os códigos de interação com a audiência, Zé de Vina comentou que ‘*não tem mais*’ Mamulengo que dura toda a noite:

Isso de mais de oito hora de Mamulengo acabou. Nos sítio não tem mais. Não tem mais porque nos sítio não tá morando mais gente que nem morava. Os sítio tem mais agora ladrão, marginal pra fazer o que não presta. Os pessoal mudaram tudo pra rua. E nós sobrevive aqui na rua. Aqui na rua só presta brincar de oito hora da noite, quando é dez hora eu termino. Aí eu vou brincar o Mamulengo aqui o mais tardá, quando eu vou brincar aqui é meia noite. Aquilo acabou-se. De brincar até bem cedo, acabou-se (Zé de Vina, março de 2010, Apoti).

Como podemos perceber no capítulo anterior, ainda que alguns brincantes realizem *funções* em sítios, a dinâmica de realização da brincadeira nesses locais mudou bastante, na percepção dos mamulengueiros. Os sítios, espaços por excelência de realização do brinquedo no *tempo antigo*, não são mais lugares centrais para a ocorrência do Mamulengo. Diante dos novos espaços de apresentação, outras *freguesias* e públicos também se fazem presentes.

Os mamulengueiros, *antigos* e *novos*, percebem essas mudanças, atualizando a própria brincadeira a partir de diferentes referências. Porém, a atualização é muitas vezes vivida através de pequenos dramas sociais, que se refletem nas relações estabelecidas entre os próprios mamulengueiros e deles com agentes mediadores da *cultura*. Alguns casos desse tipo foram relatados nas conversas realizadas durante o trabalho de campo, revelando algumas possíveis diferenças entre os “mestres” (os antigos) e os “novos” (aprendizes):

Eu fiquei um pouco magoada assim porque numa mesa do debate lá foi e falaram contra os aprendizes. Eu mesmo não brinquei, eu fiquei de fora. Aí teve gente que é aprendiz e brincou, por causa dele ser, de ter quarenta e poucos anos e sessenta, setenta já ser mestre. Eu fui pra brincar e não brinquei por causa disso. Porque eu sou mais novata (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

Pelo que pude compreender, as relações com agentes mediadores reforçam a existência da diferença entre os Mamulengos e entre os próprios mamulengueiros, posicionando-os entre seus pares. Os brincantes da *nova geração* e os *mamulengueiros antigos*, ao mesmo tempo em que se relacionam no dia a dia de suas vidas na Zona da Mata, parecem concorrer e disputar espaços de apresentação na *cultura*, legitimando-se nesse processo.

O reconhecimento como “mestre”, ou como um “aprendiz” da brincadeira é um importante “atestado” atribuído aos brincantes nesse contexto. Os “mestres” parecem ser aqueles mais *antigos*, que procuram manter as *passagens* da brincadeira, da maneira como aprenderam, ou de forma “tradicional”. Os “aprendizes”, ainda que importantes, fazem todo momento referência aos mamulengueiros mais antigos, provavelmente também como forma de legitimação. Ressaltam, frequentemente, que ‘*A gente sempre quer renovar, mas acabar o antigo não*’. Na posição em que estão, os aprendizes da Zona da Mata que pude entrevistar, vivenciam dificuldades para se manterem ativos no Mamulengo, considerando, principalmente, as tensões inerentes a esse lugar que ocupam (como aprendizes) e o acesso limitado a esse importante espaço de reprodução da brincadeira que é a *cultura*. A fala de Bibiu lembra das dificuldades experienciadas pelos mamulengueiros, quando iniciantes:

Eu me lembro que eu tinha muito boneco, eu não tinha a quem vender. Eu não sabia. Meu pai viajava toda a semana. Mas eu não podia viajar mais meu pai. O primeiro um pouco da minha saída: “Vamos levar esses boneco na Casa da Cultura”. Eu digo: “Bora”. Mas eu já fui assim com intenção de conhecer pra um dia eu poder chegar naquele lugar: “Quer ver os boneco que eu que faço?”. “Não, não. Eu compro boneco de fulano”. Porque ele compra um boneco bonito de um artista, um profissional, um mestre, ele não vai comprar de um aprendiz não. Só quando o aprendiz chegar no seu momento certo pra seu boneco ter saída. Eu acho que é assim. O mestre ele faz isso aqui. Pronto. O mestre ele pega esse pau aqui, aí ele pinta uma boca aqui e um olho aqui e bota: “mestre”. Oxe! É um valor muito grande. Aonde ele chega. E esse aqui, esse é de quem? Esse é de um camarada...” Oxe! quero nada. Quero esse aqui do mestre”. Aí o camarada fica perdido: “vou vender isso a quem?”. Aí o camarada vai cortar cana, limpar mato, trabalhar de pedreiro, trabalhar de servente. Mas isso aqui é um dom. A gente sabe que é um dom e quer continuar. Mas a gente aqui é um sofredor. O artista é um sofredor. Sofre. Vai vencendo devargazinho. E vai se acabando também ali. Passa há mais de dez anos aqui parado. Vai se acabando ali (...) Eu fazia papagaio, mas não queria fazer o boneco... eu era os campeão das pipa... bola de gude era garrafa e mais garrafa... (...) e agora como eu já faço o boneco, eu tenho o meu estilo de boneco e a turma gosta do meu estilo, eu sou profissional e eles gosta. Então já tem um pouco de venda dos meus boneco. Já tenho um Mamulengo, uma boneca de dança, já tenho um DVD, já faço burra pra carnaval, boneco gigante...então eu to me desenvolvendo um pouco agora, agora (Bibiu, fevereiro de 2010, Carpina).

Os novos espaços de apresentação, legitimação e reconhecimento construídos através das interfaces estabelecidas com o mundo da *cultura*, também influenciam no posicionamento dos brincantes como integrantes do *Mamulengo antigo* e da *nova geração*. Os contratantes que estão na *cultura*, assim como os que estão nos sítios, demandam, no mesmo sentido,

determinadas formas de expressão da brincadeira. Em um local, o Mamulengo exigido pelo público pode ser aquele “tradicional”, que cumpre determinado papel na programação de um festival de cultura popular, por exemplo. Em outro, o Mamulengo pode estar nos espaços educacionais, transmitindo para crianças determinados ensinamentos ou provocando o riso sob a forma de um teatro de bonecos. Ou ainda, a audiência pode solicitar que o Mamulengo seja uma brincadeira, querendo ‘botar a mão’ no boneco, oferecer dinheiro e bebida para as *figuras* durante a apresentação, até a madrugada. Sobre a tensão estabelecida entre o passado e o presente na realização do Mamulengo, Calú lembra no *trabalho* que tem ao realizar algumas apresentações na Zona da Mata. Lembrando que ele é representante do *tempo antigo*, mas que se apresenta, atualmente, somente em circuitos da *cultura* na região:

Dono de Mamulengo é o seguinte, ele tem que ser uma pessoa alegre, uma pessoa contente, receber o povo né. Direitinho. Se tem um bebo, se tem um bebo num lugar a gente tira o bebo divagarzinho. É praquê às vezes tem cabra que abusa, né: “eu posso por a mão?”. Eu digo: “não bota a mão não, tira a mão. Tira a mão que ninguém pode botá a mão em figura”. Mas é porque eles tem um negócio de bater nos boneco. A gente tá brincando às vezes com aqueles boneco, eles tão misturado, a gente suado trabalhando, mas eles pegam a botar a mão. “Não pode pegar o boneco, puxar boneco”. Eu não gosto. Eu digo, ele: “olha cá meu filho. Cuidado na vida. Vamo brincar direito?!” Eu quando boto Mamulengo aqui criança assiste, pai de família. Às vezes tem pai de família que bota uma criança num ombro e outra noutra. Eles têm aquele prazer de vir assistir (...) mas quando eles tão queimado, eles ficam assim. Quer porque quer. O prazer deles é amanhecer o dia, mas não podemos amanhecer o dia na brincadeira mais hoje, né? A gente não pudemo. Aí quando acaba, fica aquele monte de gente e Zé do Cavaco indo. Eles falando: “Pense num cavaquinho. Isso é que é um cavaquinho. E ele vai” (Calú, novembro de 2010, Vicência).

O conflito vivido por Calú é interessante. O uso da bebida alcoólica parece ser, nos circuitos da *cultura*, prejudicial para o ambiente da brincadeira. Alguns brincantes relataram que não aceitam, por exemplo, colocar as *passagens* de enfrentamento físico entre os personagens em seus brinquedos. Em outras conversas, eles me chamaram atenção para o fato de que existe uma lei estadual que proíbe atividades públicas após a uma hora da madrugada. Ou seja, a própria regulação informal, instituída pelos próprios mamulengueiros, acaba impedindo determinadas práticas que, no passado, eram comuns à brincadeira. Por outro lado, as leis municipais e estaduais também instituem novos enquadramentos na dinâmica de realização dessa prática cultural.

Ao que tudo indica, ainda que a atualização, ao longo do tempo, seja um elemento constitutivo da própria história do Mamulengo, as mudanças em curso, atualmente, estabelecem pontos de tensão, diferenciação, conflitos e disputas de posição entre os mamulengueiros da região. Essas tensões influenciam, em grande medida, as relações cotidianas dos brincantes, afetando até mesmo relações familiares e de amizade. Foi comum, por exemplo, na entrevista com agentes mediadores, a lembrança de brincantes que ficam sem se falar um com o outro e depois voltam às pazes. Alguns rompem os laços, outros desistem da brincadeira, voltando posteriormente. Os depoimentos de Neide, reproduzido, abaixo, destaca um aspecto que apareceu, ainda que de forma distinta, em todas as entrevistas: a preocupação com a *continuidade* da brincadeira, continuidade essa que depende da relação estabelecida entre as diferentes gerações de mamulengueiros:

Fundamental pro Mamulengo existir, é mesmo acho que todos. Em relação aos antigo e os mais novo, porque eles assim. Os antigo ele quer que o Mamulengo cresça. Quer passar de geração em geração, então os antigo quer que a nova geração dê continuidade. Eu como sou da nova geração quero que a outra, a geração da minha filha, dê continuidade também (Neide, fevereiro de 2010, Carpina).

3.3 As interfaces com a cultura

Os tópicos a seguir têm como principal objetivo organizar as interfaces estabelecidas pela brincadeira com o *mundo da cultura*, a partir de três recortes diferenciados: (i) a inserção do Mamulengo em “circuitos municipais e regionais” de promoção cultural; (ii) a interação da brincadeira com diferentes projetos relacionados, principalmente, às políticas públicas voltadas à promoção da cultura popular e, (iii) o processo de registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, ainda em andamento.

Minha intenção ao trazer essas reflexões, além de organizar informações que apareceram nos relatos dos brincantes, é tratar das cadeias de mediação que ligam os mamulengueiros a esses diferentes circuitos de produção cultural considerando suas transformações ao longo do tempo. Os brincantes identificam períodos diferenciados de visibilidade da brincadeira, evidenciando que, para eles, a *cultura* oscila, ora *umentando*, ora se mostrando muito *fraca*. Acredito que ao recuperar e analisar alguns dos elementos destacados pelos brincantes em seus relatos me aproximo, mais uma vez, de um conjunto mais amplo de questões relacionadas à reprodução social das práticas culturais, contribuindo, na medida do possível, para uma reflexão sobre esses processos.

3.3.1 Circuitos municipais e regionais

Em sua dissertação de mestrado, que teve como objeto de pesquisa o projeto turístico Rota dos Engenhos e Maracatus, organizado pelo Governo do Estado de Pernambuco, Silva (2006) identifica alguns movimentos de revalorização do espaço rural da Zona da Mata. Isso porque o intensivo “esvaziamento das áreas rurais”, resultado da expansão da cana-de-açúcar, levou a um crescimento das cidades, onde uma parte significativa da população sobrevive em condições de extrema pobreza (SILVA, 2006, p. 23). Como reação a esse processo, a autora destaca, de um lado, o estímulo do governo ao turismo rural, como uma forma de associação entre atividades agrícolas e não agrícolas, e, de outro, o apoio das políticas públicas às expressões culturais populares.

Um exemplo desse tipo de iniciativa de fomento à cultura popular seria o “projeto turístico Rota dos Engenhos e Maracatus”, analisado em seu trabalho (Ibid., 2006, p.16). O projeto pesquisado busca articular a identidade simbólica construída a partir do maracatu, símbolo da cultura popular vinculada aos trabalhadores dos engenhos, com a atividade turística, produzindo passeios organizados, festivais e apresentações durante o período carnavalesco, tendo como objetivo o incremento do turismo na região (SILVA, 2006). Esse tipo de combinação também pode ser encontrado no Ponto de Turismo Engenho Comprido, mencionado no capítulo anterior, que se dedicava, inicialmente, apenas à atividade turística, transformando-se, mais recentemente, em um Ponto de Cultura.

Em âmbito regional, além da rota dos engenhos estudada por Silva (2006), financiada através do Governo Estadual, destaca-se, também, o Movimento Canavial, já mencionado anteriormente, e que recebe financiamento de órgãos federais e estaduais. Uma das ações deste movimento é a formação de produtores culturais, a partir de cursos e oficinas promovidas nos Pontos de Cultura da região. Em geral, os projetos desenvolvidos pelos alunos formados nesses cursos buscam promover a cultura popular local. Essa rede de Pontos de Cultura tem como nó central o chamado Pontão de Cultura, situado no Engenho Santa Fé de Nazaré da Mata (PE). O Pontão de Cultura funciona como uma agência de projetos culturais, promovendo cursos de formação em produção cultural, elaborando projetos, organizando festivais, encontros e outras atividades voltadas à cultura popular⁷⁹. É possível observar, no entanto, que, de modo geral, as conexões que os mamulengueiros estabelecem com as ações desenvolvidas pelo Governo do Estado de Pernambuco no campo da *cultura* são muito frágeis. Dentre meus interlocutores, por exemplo, somente Calú está ligado ao Movimento Canavial, através de seu contato com Joana, produtora cultural. O cenário atual parece ser um pouco diferente do da década de 1980, período que teria sido marcado por uma série de ações relacionadas à brincadeira, com grande interesse por parte de alguns pesquisadores e mesmo da própria mídia. A morte do mamulengueiro Solon, que estava em Brasília (DF), na época, apresentando o Mamulengo, ganhou considerável repercussão nesse contexto.

Como comentado durante a introdução deste trabalho, foi também durante este período que a ABTB financiou encontros entre mamulengueiros e profissionais ligados ao teatro de bonecos. O relato de João Galego ajuda a ilustrar a efervescência existente no período:

Em 85 eu ia pra Recife, na época pro prefeito, Casa da Cultura, Fundarpe, Recife, Boa Viagem de Recife, Paudalho, Limoeiro. No Rio em 89 pela Ângela Belford que era presidente da ABTB na época (João Galego, fevereiro de 2010, Carpina).

Calú me relatou que na década de 80, quando estava *parado do Mamulengo*, foi convidado a brincar na Casa da Cultura em Recife, formando outro brinquedo para atuar nas atividades culturais desenvolvidas nesse local.

“Presépio Mamulengo criado desde o princípio do mundo”. O primeiro. Esse foi meu Mamulengo primeiro. E brinquei, brinquei um bocado de ano. Adepois parei. Fiquei parado do Mamulengo. E passei pra casa da Cultura. Na casa da Cultura brinquei dois anos e seis meses. Fiz um bocado de festival, mas no Recife a cultura era muito fraca. Era pela prefeitura né?! Aí tudo meu ia pra Casa da Cultura. Recebia lá no Derby. Na Fundarpe (Calú, novembro de 2010, Vicência).

Em Pernambuco, os principais órgãos de fomento a esses circuitos regionais são a Fundarpe e o Funcultura. A Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) foi criada em 1973, com o objetivo de executar toda a política cultural estadual, gerenciando as ações voltadas à promoção das expressões artísticas do estado. Atualmente, está ligada à Secretaria de Educação de Pernambuco. O Fundo Pernambucano de Incentivo à

⁷⁹ Informações obtidas no sítio:< <http://www.nacaocultural.com.br>>, consultado em março de 2011 e através de entrevista com Joana D’Arc.

Cultura (Funcultura) é um mecanismo implementado pelo próprio Governo do Estado, com vistas à unificação das formas de financiamento à cultura no Estado⁸⁰.

Os circuitos locais e regionais dinamizados na Zona da Mata dependem, em muito, dessa política estadual ou, ainda, de articulações estabelecidas com órgãos federais, a exemplo dos Pontos de Cultura.

Pelo que pude perceber, existe um problema de visibilidade do Mamulengo no conjunto de expressões culturais da Zona da Mata, com visíveis consequências no que se refere ao acesso a recursos. Algumas brincadeiras da Zona da Mata parecem se sobressair mais do que outras, no desenho atual de fomento da cultura popular na região, como ocorre com o maracatu. A figura do Caboclo do maracatu é encontrada em muitos cartazes de propaganda turística da região da Zona da Mata, ou mesmo do estado de Pernambuco⁸¹. Falando da inserção do maracatu no projeto “Rota dos Engenhos e Maracatus”, diz Silva (2006):

O maracatu rural está em uma situação de maior dependência nos dias atuais que no passado, em função do aprofundamento da pobreza na Zona da Mata que impede seus protagonistas de manterem a ‘brincadeira’ como antes faziam, quando viviam dentro dos engenhos, locais onde se originou a manifestação (...) Seus integrantes sentem-se satisfeitos ao se apresentarem, esquecem-se momentaneamente da pobreza na qual estão imersos, mas reconhecem a cada ano que passa, a importância de uma nova fantasia, envoltos que estão na esfera da competitividade que é acirrada no período carnavalesco, ao se premiar, tendo a beleza como um dos quesitos de avaliação, o maracatu rural vencedor (Ibid., p. 45-46).

Para a autora, os brincantes de Maracatu encontram sérias dificuldades financeiras cotidianas em suas vidas, apesar de receberem uma série de financiamentos para participarem do carnaval. Ao mesmo tempo, as atividades turísticas são incrementadas pela inserção do maracatu tanto no período carnavalesco quanto na Rota dos engenhos da Zona da Mata, objeto de pesquisa da autora. O que Silva (2006) pretende chamar atenção é que a visibilidade da brincadeira de maracatu nessas interfaces com a política, com o turismo e de atuação no carnaval pernambucano não se traduz, necessariamente, em uma independência econômica dos maracatuzeiros. As pessoas envolvidas diretamente com a prática do Maracatu enfrentam dificuldades financeiras que influenciam a prática cotidiana do brinquedo.

Este problema de visibilidade da manifestação cultural, acompanhado das dificuldades econômicas enfrentadas pelos brincantes em seu esforço por dar continuidade à brincadeira, também se estende ao Mamulengo, como vimos ao longo deste trabalho. Nesse contexto, não se trata somente de integrar as práticas culturais populares às políticas públicas ou de vinculá-las às ações dos mediadores, fazendo com que sejam valorizadas em outros circuitos como, no caso específico do maracatu, no carnaval competitivo. A questão da produção e reprodução social dessas manifestações culturais coloca em jogo a autonomia dos brincantes como produtores de cultura, e sua relação com os mecanismos de financiamento que buscam promover essas manifestações.

⁸⁰ Informações obtidas no sítio: <<http://www.fundarpe.pe.gov.br/>>, consultado em maio de 2011.

⁸¹ O “Caboclo de Lança” é um dos personagens do Maracatu. Representa um lanceiro, ou seja, um guerreiro africano. “O caboclo usa um surrão de metal pendurado nas costas, coberto por uma gola feita de veludo bordado com lantejoulas. Na cabeça tem um chapéu feito com fitas de celofane coloridas. Carrega uma lança de madeira decorada com fitas de pano, chamada guiada” (CHAVES, 2008, p.110).

Sua inserção em atividades relacionadas à *cultura* precisaria ser acompanhada, também, por ações voltadas à melhoria da qualidade de vida da população da Zona da Mata e à dinamização dos circuitos culturais nos sítios, espaço importante na produção do conhecimento associado a essas manifestações.

Por outro lado, o Mamulengo nessa busca de visibilidade como prática cultural tem, como um ponto de apoio importante, a sua proximidade com o teatro de bonecos, possuindo uma grande capacidade de penetração em contextos educativos como, por exemplo, nas escolas. Cabe observar, no entanto, os limites enfrentados pelas escolas no pagamento das apresentações da brincadeira. Os valores pagos aos mamulengueiros através dessas instituições são quase sempre menores do que os valores recebidos por meio dos contratos estabelecidos pelos brincantes com projetos culturais, envolvendo a realização de *funções* em eventos culturais ou turísticos. Sobre a brincadeira nas escolas, diz Calú:

Apresentar nos colégio é besteira viu. É vinte e cinco minutos, trinta. Eu brinco por trezentos, duzentos e cinquenta. É pouca batucada. Às vezes eu brinco de graça. Eu estudei até ano passado aqui no Juvenal, na Igreja. Aí a professora: seu Calú bota uma apresentação. Mas é que eu não tenho dinheiro pra te pagar não. Eu disse: eu vou. Levei o presépio, dois folgazão, o zabumba, o pandeiro. E fiz a apresentação (Calú, março de 2010, Vicência).

O circuito das escolas me parece relevante ainda hoje. É comum, no mês de agosto (o “mês do folclore”), que os mamulengueiros recebam convites para brincar nas escolas dos municípios. Essas apresentações são uma oportunidade de manter a brincadeira ativa. As oficinas são outro tipo de atividade que, como já dissemos anteriormente, contribui na valorização do Mamulengo. Mas os brincantes também identificam problemas na implementação dos contratos estabelecidos com as prefeituras, com freqüentes atrasos no pagamento das *funções*. Neste caso, a reclamação vem muitas vezes acompanhada de uma queixa acerca da “desvalorização” da brincadeira em Pernambuco, em oposição a estados como São Paulo e Rio de Janeiro, ou até mesmo o Distrito Federal, que dariam, segundo eles, valor à *cultura*, cumprindo os prazos e valores acertados nas apresentações.

Zé de Vina: (...) O Mamulengo daqui já não parou por causa dos outro estado, porque se fosse por Pernambuco tinha parado

Débora: Por que Zé?

Zé de Vina: Não, porque eles não...agora nos outro estado é festival, é encontro, é uma coisa, é outra como o Rio, São Paulo, Brasília [Distrito Federal]. Isso aí levanta a moral da cultura. Mas Pernambuco não. Porque quem faz a brincadeira? Os prefeito. Mamulengo no município, o prefeito não bota. O dinheiro que vem pra cultura eles só quer comer e guardar o dinheiro pra banda. Botar banda e pagar banda e a cultura se acabando. Aí é que eu digo, trabalho muito de Mamulengo e gosto do Mamulengo. E aprendi e gosto do Mamulengo e quero passar pros outro. Agora Pernambuco não dá valor à cultura (Zé de Vina, novembro de 2010, Lagoa do Itaenga).

Isso é curioso. De um lado, é possível perceber que a população mantém, em certo sentido, o interesse pelas brincadeiras locais, de outro, os mamulengueiros identificam que os espaços de ocorrência destas brincadeiras estão, segundo eles, cada vez mais reduzidos no estado, a não ser quando organizados pela própria população.

Um outro ponto que podemos extrair deste relato é a consciência dos mamulengueiros de que os estados e municípios recebem financiamentos para investir na *cultura*. Os efeitos positivos, em nível local, gerados pelas políticas de valorização da cultura popular, visibilizados pela mídia e ressaltados nos discursos relacionados à promoção e financiamento da cultura popular, são contestados, em certa medida, pelos brincantes, ainda que os mesmos reconheçam que a *cultura* está *aumentando*. Esse tipo de denúncia é sinalizador dos vários problemas relacionados à implementação das políticas públicas ligadas à cultura em nível municipal e regional.

Por outro lado, é comum os municípios da Zona da Mata Norte pernambucana adotarem referências culturais associadas ao nome do município, destacando uma atividade representativa da localidade: Nazaré da Mata - a “Terra dos Maracatus Rurais”; Carpina - a “Terra do Mamulengo”; Vicência - “Terra do Vôo livre e dos Engenhos”; Glória do Goitá - “Berço do Mamulengo”; Condado - “Terra do Cavalo Marinho”; Tracunhaém - “Terra da arte no barro”; Goiana - “Terra do Caboclinho”. Porém, como lembraram os brincantes, esses *slogans* nem sempre se traduzem em iniciativas concretas de promoção dessas práticas nos municípios. No caso do Mamulengo, apesar da brincadeira aparecer como referência cultural dos municípios de Carpina e Glória do Goitá, os mamulengueiros denunciam que somente em algumas festas o brinquedo é contratado. Mostram-se, inclusive, decepcionados pelo fato dessas localidades levarem ‘*o nome da brincadeira*’, mas, de fato, não promoverem essa manifestação ao longo do ano.

Em contraposição, o município de Nazaré da Mata parece, segundo a vivência de Vitalino, somente aceitar para registro (cadastro ou *ficha*) neste município a brincadeira do maracatu, principal referência da localidade. Nesse caso, o cadastro exigido pelas prefeituras em vez de servir como base para a convocação das brincadeiras, restringe o tipo de brinquedo (e as lideranças de cada brincadeira) que poderão se apresentar no município.

Parece se estabelecer, portanto, certa concorrência entre as brincadeiras da região, uma vez que quando é realizada uma festa, nem todos os brinquedos existentes nos municípios poderão ser chamados. Este é outro fato que gera conflitos, acusações e até mesmo brigas entre os praticantes das várias brincadeiras. O fato é que os espaços para apresentação são poucos e o incentivo às brincadeiras, em especial ao Mamulengo, me parece reduzido. Os mamulengueiros, por sua vez, refletem sobre esse tema:

Débora: E por aqui em volta tem festa seu Biu?

Biu de Dóia: Tempo de festa assim tem na rua, mas não traz brinquedo mais em Lagoa do Itaenga.

Débora: Por que seu Biu?

Biu de Dóia: Porque quando teve a festa de São Sebastião ali eu corri atrás sabe. Quando eu soube dessa viagem de Brasília eu queimei viu. Nem lá vou mais. Porque não queria mermo contratar.

Bibiu: (...) já tava esses comentário já que não ia querer mesmo, porque Zé do Rojão brincava e ele disse pra mim que tinha acabado a brincadeira e não iam querer mais (...) a festa ele ia correr atrás pra ele brincar (Biu de Dóia e Bibiu, fevereiro de 2010, Glória do Goitá).

É importante dizer que as festas organizadas atualmente nos municípios são percebidas como sendo muito diferentes das festas de antigamente. Eles relatam que, antes, muitas brincadeiras eram chamadas para a cidade, com mais de três mamulengueiros se apresentando em uma mesma noite:

Débora: Ô Seu Bui, o senhor que mora aqui há muito tempo, tinha Mamulengo nas festas da infância?

Bui de Dóia: Apresentava. Naquele tempo tinha muito Mamulengo. Na festa era quatro, cinco Mamulengos. Agora acabou-se. Não tem mais não.

Débora: E quem é que chamava naquela época?

Bui de Dóia: O prefeito. Tinha o Bui da Cocada, tinha Samuel, Zé de Vina, Mané Bilu.

Bibiu: Tudinho brincava. Em Lagoa do Itaenga tinha cinco, seis, quatro, cinco. É.

Bui de Dóia: E cavalo-marinho dois, três, quatro. Vinha cavalo-marinho pra Lagoa do Itaenga .

Bibiu: Agora não vem mais não.

Bui de Dóia: Vem não.

Bibiu: Eles não quer mais não que sai duma cidade pra dele não. E que nem aquele que chegou lá, seu Vitalino. A gente foi escrever ele lá em Carpina, disseram que ele não podia não, só os de Carpina. Aí ele correu e foi pra Nazaré, disseram que não queria não (Bibiu e Bui de Dóia, fevereiro de 2010, Glória do Goitá).

Silva (2010) também menciona que a presença das brincadeiras, nas festas realizadas nos municípios, já foi bem mais intensa. Segundo a autora, a festa “mobilizava uma população que vinha dos sítios para participar das brincadeiras na cidade” (SILVA, 2010, p. 41). Em nível local, verificam-se, portanto, mudanças importantes no lugar ocupado pelas diferentes brincadeiras. O próximo tópico busca refletir, por sua vez, acerca dos projetos culturais e sobre as dificuldades sentidas pelos brincantes, em sua relação com os agentes que atuam como mediadores dessas iniciativas.

3.3.2 Projetos e políticas culturais

O projeto aparece nos relatos dos mamulengueiros entrevistados como uma das principais ações estabelecidas com o mundo da *cultura*. A execução de um projeto envolve, geralmente, uma série de pessoas que, muitas vezes, não fazem parte do círculo de relações dos mamulengueiros. Os agentes que escrevem os projetos são variados: produtores culturais, pesquisadores do Mamulengo, artistas. Dentre os entrevistados, nenhum projeto foi, ainda, escrito por conta própria, o que não significa que não exista um desejo nesse sentido. O nível de escolarização dos brincantes aparece, nesse caso, como uma limitação. A dificuldade de manterem os filhos e os netos, que poderiam contribuir nesse tipo de tarefa, dedicados somente à brincadeira, também é ressaltada. Muitos se mudam para municípios fora da Zona da Mata em busca de melhores condições de emprego e de estudo. Calú, por exemplo, lembrou da impossibilidade de seu filho, Duda, que é ‘*interessado na brincadeira*’ de acompanhá-lo ao longo do ano. Duda trabalha em Recife e participa do Mamulengo somente nas festas de final de ano, quando está de férias do trabalho.

Eu já ficando já veio e cansado, né. O povo não deixa. Não para. Eu não posso parar de jeito nenhum. Se parar tem que deixar um menino meu, meus filhos no meu lugar. Só tem um que é interessado, os outros. Tenho um de Goiana que é crente, não quer nem saber disso. Agora o do Recife gosta, o do Recife brinca mais eu. Duda. Ele tá pra lá trabalhando, porque aqui não

tem nada não, né? Aqui é difícil. Mas quando é época de mais de fim de festa ele vem brincar mais eu. Porque fim de festa a brincadeira eu começo nove hora e vou até uma hora da madrugada. É um trabalho muito grande. Daí ele vem mais eu ajudar (Calú, março de 2010, Vicência).

Os projetos envolvem apresentações, contratos para ministrar oficinas, premiações, financiamento de necessidades cotidianas dos mamulengueiros ou seleção de mestres da cultura popular a serem contemplados com aposentadoria.

Os mamulengueiros entrevistados interagem hoje, principalmente, com programas e ações de política cultural que foram implantados pelo governo Lula, durante os mandatos dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura, o primeiro entre 2003 e 2006, e o segundo de 2007 a 2010⁸². As diretrizes de uma política cultural direcionada para a criação e promoção da diversidade cultural, desenvolvidas nesse período, tiveram como parâmetros principais o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, lançado em 2004, e o Serviço Nacional de Cultura, além do Programa Mais Cultura, lançado em 2007, que integra ações relacionadas ao Programa de Aceleração do Crescimento (PAC).

O Programa Cultura Viva é uma ação pública que busca incidir diretamente nas “classes populares”, de modo a fomentar e distribuir ações, bens e serviços, de forma plural. O acesso aos recursos disponibilizados pelo programa ocorre por meio de editais públicos. Pessoas físicas e instituições podem concorrer em diferentes linhas de incentivo a processos culturais existentes (DOMINGUES, 2008). O Ponto de Cultura, mencionado no capítulo anterior, é uma das ações do programa, que visa à formação de uma rede de espaços permanentes de experimentação cultural. Na Zona da Mata, as ações conjuntas realizadas através dos Pontos de Cultura possibilitaram a articulação do Movimento Canavial, que busca promover e articular os Pontos de Cultura existentes na Zona da Mata pernambucana. Domingues (2008) chama atenção para o sentido de democratização e promoção da cultura presente no Programa Cultura Viva:

O Programa funciona como uma transferência de recursos do fundo público da cultura, por meio de concursos via edital, que tem como destinatário um processo cultural já existente, em geral realizado por setores da sociedade civil. Desta feita, o Programa se apresenta sob uma mediação de duas vertentes principais e dialógicas: os programas de transferência de renda e microcrédito do Governo Lula e as políticas afirmativas. No esteio das políticas do reconhecimento, as ações se concentram na construção de uma rede solidária de cultura popular - pela distribuição das novas tecnologias digitais de produção e disseminação da cultura (Cultura Digital) - e o ensaio de incorporação de setores da sociedade civil na construção das políticas culturais - pelos canais de gestão compartilhada do Programa (Ibid., p. 8).

Um ponto problemático que podemos ressaltar na formulação destes editais são os critérios estabelecidos para que as pessoas ou grupos possam concorrer a essas formas de subvenção financeira por parte do Estado. Esse problema foi apontado por Joana D’Arc, em seu esforço por buscar um apoio, junto às políticas públicas, ao Mamulengo de Calú:

⁸² O Ministério da Cultura estruturou-se, no Brasil, como um órgão autônomo, em 1985. Informação obtida no sítio www.cultura.gov.br, consultado em julho de 2011.

Joana: No caso de seu Calú ele é o único mamulengueiro de Vicência. E ele vem há muito tempo com esse Mamulengo dele. Já herdou do pai. Então já tem mais de cinquenta anos na mesma família. Mas assim, a estrutura dele, essa questão de registro é quase nula, você pode ver. A gente fez pra ele também Patrimônio Vivo, concorrer à Patrimônio Vivo. Então, a gente teve pouco material pra mostrar. Porque isso conta muito. Ou seja, ele tem uma história de mais de cinquenta anos. Mas como não tá muita coisa documentada, então de repente, assim, um artista com dez anos. Como ele tem, como ele tá muito na mídia, aí às vezes tem mais chance. Porque essas coisas contam né. Infelizmente ele não conseguiu. Eu que escrevi este projeto pra ele. Se ele tivesse sido contemplado tinha sido uma premiação de dez mil reais. Foi dentro das culturas populares. Não foi nem de Patrimônio Vivo. É Banco do Brasil, né. Quem conseguiu ano passado foi um rabequeiro de Ferreiros. Esse das culturas populares.

Débora: Este é da Fundarpe?

Joana: Não. Fundarpe é Patrimônio Vivo. Não deu pra gente escrever, porque eles pedem às vezes umas coisas. Digamos assim, mais documentos do que é, isso que eu te falei, como seu Calú não tem muita comprovação do Mamulengo dele, a comprovação. Aí isso esbarra.

Débora: Como assim?

Joana: Por exemplo, pra gente comprovar que realmente ele. Quando é um grupo de maracatu que ele tem um estatuto de mais de vinte anos, uma empresa jurídica, fica mais fácil. Eu acredito. Porque ele, por exemplo, a gente tem em fotos e tem a palavra dele que ele existe desde 64, tal, mas você comprovar e dizer essas coisas é que é difícil. Tá entendendo? E assim, e por mais que a gente veja a importância e saiba que ele tá ali há muito tempo, mas quando você vai ver os editais e tem os critérios lá. Você tem que comprovar quantos anos você atua naquela área (Joana D'Arc, novembro de 2010, Nazaré da Mata).

As dificuldades enfatizadas por Joana em sua fala, dizem respeito à necessidade de apresentar, nesses editais, uma série de documentos que comprovam a atuação da pessoa, há vários anos, na cultura popular. Como observado no relato acima, a projeção do brincante ou do grupo de praticantes entre intelectuais, ajuda a produzir os documentos escritos necessários para a comprovação de sua atuação, baseada, muitas vezes, em conhecimentos e práticas transmitidos oralmente e que se materializam em uma trajetória fortemente baseada em vínculos não formalizados. Determinadas exigências, neste caso, acabam por restringir as possibilidades de concorrência dos mamulengueiros que atuam, na grande maioria dos casos, com grupos de tocadores e folgazões dotados de grande mobilidade, estabelecendo relações que não se traduzem, na maioria das vezes, na formação de um grupo fixo que trabalha junto por longo tempo. Outro elemento a ser destacado é a necessidade que hoje existe de que o brinquedo seja reconhecido em outras esferas, externas às suas redes de relacionamento, o que não acontecia, ao que tudo indica, no “tempo dos engenhos”.

Para além do programa Cultura Viva, é possível afirmar que houve um incremento e um direcionamento mais efetivo das ações do Estado em relação às políticas públicas de cultura, buscando uma gestão pública dos recursos e a integração da sociedade civil na construção de tais projetos, através de consultas públicas, conferências estaduais, criação de conselhos, entre outras iniciativas (DOMINGUES, 2008; BARBOSA, 2009; RUBIM, 2010). A criação do

Serviço Nacional de Cultura foi outra ação importante neste contexto, estando relacionada a um futuro repasse de verbas aos municípios, para que formem os seus Conselhos e Planos Municipais de Cultura, como indicou Joana no capítulo anterior.

Barbosa (2009), no entanto, identifica alguns desafios relacionados a essas ações culturais, na forma como estão sendo propostas. O principal deles é atender aos diferentes circuitos culturais em que a prática dessa manifestação se efetiva enquanto tal. Assim, direcionam-se determinados recursos em uma ou outra área, em detrimentos de outras. Diz o autor:

Se o objeto das políticas culturais são os circuitos, constelações móveis e fluidas que constituem a cultura, fenômeno fluído e móvel, as políticas culturais devem também ser pensadas de forma diferente de outras políticas que envolvem simples transferências, serviços ou prestações. Além do objeto das políticas culturais possuir características diferenciais em relação ao de outras políticas, dadas as suas imprecisões e plasticidades, ele envolve ações de coordenação entre seus múltiplos processos (BARBOSA, 2009, p. 279).

No caso do Mamulengo merece destaque o próprio circuito dos sítios, que se encontra, nesse momento, fragilizado, uma vez que apenas dois brincantes entrevistados nele atuam. O direcionamento mais democrático das políticas de cultura, em sua diversidade de expressões e lugares de ocorrência, mantém-se como um desafio:

a diversidade dos circuitos culturais indica a necessidade de uma multiplicidade de políticas culturais, cada uma delas com desenhos e formas de ação específicas e arranjos institucionais variados, ora organizados pela sociedade, ora pelo Estado ou pelos mercados (Ibid., p. 276).

3.3.3 A constituição como patrimônio imaterial

A política de salvaguarda de “bens culturais” de natureza imaterial, instituída no Brasil em 2000, objetivou, sobretudo, o registro e a formulação de um programa voltado às culturas populares (VIANNA, 2004). Podemos dizer que a valorização do patrimônio imaterial como uma dimensão a ser considerada pelos mecanismos, até então existentes de reconhecimento de obras e edifícios de “pedra e cal” como patrimônios, relaciona-se com transformações sócio-culturais mais amplas, tanto da sociedade quanto no que se refere às categorias de pensamento, sinalizadas, também, por posicionamentos de órgãos internacionais, tais como a UNESCO, órgão formado após a Segunda Guerra Mundial.

A proposta de registrar o Mamulengo como patrimônio cultural foi formulada em um dos congressos promovidos pela ABTB na década de 1980. Izabela Brochado, coordenadora geral do processo de registro do Mamulengo, ao lado do Cassimiro Coco, João Redondo e Babau, nos explica como surgiu a demanda em relação ao registro da brincadeira:

A ABTB. Se eu não me engano foi em 87, 77, não sei. Já havia sido pedido esse processo de registro, mas isso é demorado. Aí finalmente com a entrada da Claudia Marina que é a pessoa lá no DPI [Departamento do Patrimônio Imaterial] que tem uma ligação com bonecos, né. O companheiro dela é bonequeiro e tudo, então, tem esse envolvimento pessoal. Ela resolveu dar sabe, uma força assim também para o processo de registro e conseguiu que ele fosse aprovado. Ela montou o projeto e tal. Aí já não era mais a mesma

diretoria da ABTB, já era outra. Na verdade, foi uma proposição do Congresso, né. Sabendo do congresso da ABTB. No congresso saiu a proposta de pedir o registro. Muito porque, porque a gente via a situação dos mestres, né. Situação de precariedade total. E, assim, óbvio que se o sujeito não sobrevive da brincadeira, também não tem porque, o filho não vai querer continuar uma coisa que tá vendo que o pai tá lá a míngua, passando fome: “Vou fazer isso pra quê?” (Izabela Brochado, agosto de 2010, Brasília).

A ABTB é uma associação civil sem fins lucrativos, formada na década de 70, que reúne associações estaduais que congregam um grupo heterogêneo de participantes incluindo profissionais bonequeiros, pesquisadores, amadores de teatro, educadores e entidades interessadas no “fortalecimento da Arte do Boneco” no país, conforme consta em seu estatuto⁸³. Neste caso, a associação integra a UNIMA (Union Internationale de la Marionette), Organização Não Governamental Internacional ligada a UNESCO, que tem em uma de suas diretrizes o reconhecimento das tradições do “teatro de bonecos” no Brasil e no mundo⁸⁴. O Mamulengo, nesse contexto, seria uma “forma original de expressão da cultura popular do Brasil no universo do teatro e bonecos mundial” (II Congresso ABTB, 2008).

Retomando, aqui, alguns elementos que foram resgatados no início deste trabalho, o processo de reconhecimento do Mamulengo como “teatro de bonecos popular”, a partir dos primeiros estudos realizados no final da década de 1960, possibilitou inúmeras pontes de contato entre mamulengueiros e profissionais de teatro, além de intelectuais voltados aos estudos de folclore. O Movimento de Cultura Popular e o Teatro Popular do Nordeste foram influenciados, em suas produções, pelo Mamulengo, tendo como membros, por exemplo, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, que também pesquisou a brincadeira, formou, posteriormente, o grupo Mamulengo Só-Riso em Olinda durante a década de 1970. Desde a formação da ABTB, que surgiu inicialmente no Rio de Janeiro, a associação se propôs realizar um festival anual e a editar a “Revista Mamulengo”, com primeira edição em 1973. Naquela época encontros foram organizados com brincantes ou “bonequeiros populares” da região Nordeste. Ao que tudo indica, mesmo percebendo a existência de diferenças entre as práticas culturais consideradas “teatro de bonecos popular” no Nordeste, o nome genérico “mamulengo” difundiu-se no meio teatral durante este período, tendo sido ampliado para as demais expressões culturais nordestinas (RIBEIRO, 2010).

Nesse contexto, poderíamos falar que a nomenclatura “mamulengo” era compreendida anteriormente como uma “marca” em relação ao que é o “teatro de bonecos popular” no Brasil. No entanto, durante o movimento promovido a partir de 2009 em defesa do registro deste teatro popular do Nordeste como patrimônio cultural de natureza imaterial, os pesquisadores envolvidos procuraram incorporar as demandas que surgiram durante os encontros que reuniram estes brincantes, incorporando e reconhecendo especificidades importantes dessas manifestações. Sobre esta questão, observou a coordenadora entrevistada:

Teve uma reação muito grande assim. Porque os que tinham proposto, eles tinham uma visão que o seguinte, que o nome Mamulengo de alguma forma dava quase uma marca para o teatro popular brasileiro pensado de fora.

⁸³ Informações obtidas em <<http://abtb-centrounimabrasil.blogspot.com/p/estatuto-da-abtb-centro-unima-brasil.html>>, consultado em abril de 2011.

⁸⁴ A ideia da formação da entidade iniciou-se em 1929 durante o “V Congresso de Fantoques” da Tchecoslováquia, consolidando-se nos anos seguintes em diversos países no desenvolvimento e promoção da arte do teatro de bonecos.

Então, por exemplo, junto à UNESCO, junto a UNIMA [União Mundial de Marionete] pensar em Mamulengo dá uma unidade. Mas nós pensamos de dentro, porque muitos bonequeiros não se vêem mamulengueiros. Mamulengo pra eles: “Não, o que eu faço é Babau”; “Não, eu não sou um mamulengueiro, eu sou um calungueiro”, eu sou (...) Então nós tivemos essa preocupação, sabe a preocupação com os mestres e também com a manutenção com a diversidade. Porque, eu até entendo os argumentos de você ter uma marca, mas pra gente o mais importante são os mestres se reconhecerem dentro do processo de registro. Deles se reconhecerem como parte daquilo. Então se eu dou um título que a maioria né, não se reconhece, então porque que eu estou aqui? O que que é? É teatro de bonecos, Mamulengo. E aí a gente argumenta junto ao IPHAN. Na perspectiva deles, dos mestres (Izabela Brochado, agosto de 2010, Brasília).

A incorporação, nesse processo, da perspectiva dos praticantes da brincadeira me parece relevante. O reconhecimento das especificidades e diferenças das brincadeiras existentes nos diferentes Estados nordestinos e no Brasil como um todo, mostram a preocupação atual de incorporação da perspectiva dos praticantes da cultura popular a esse processo. Entre os mamulengueiros que entrevistei a identificação daqueles que são considerados “mestres”, para efeito desse registro, foi o principal aspecto abordado e questionado por eles. O reconhecimento dos “mestres” diz respeito, principalmente, à necessidade de “identificar” e apoiar aqueles que se dedicam à “transmissão dos saberes” constitutivos dos fazeres populares “tradicionais” (UNESCO, 1993). A identificação destas pessoas é uma das indicações do próprio processo de registro de um bem de natureza imaterial, uma vez que, tendo em vista as transformações e mudanças sociais, as práticas correriam o risco de “desaparecer” ou “deteriorar-se”. Reconhecer quem é “mestre”, por sua vez, seria uma estratégia de manter determinados detentores dos saberes, de uma prática cultural específica, em constante trabalho de forma a transmitir às novas gerações as dinâmicas da manifestação que se pretende salvaguardar⁸⁵.

O processo de reconhecimento desencadeado pelo registro do Mamulengo como patrimônio imaterial, pôde ser visto, naquele momento do trabalho de campo, como um elemento gerador de tensões e divergências entre os mamulengueiros. Pelo que me contaram, alguns brincantes não concordavam com a designação de uns como “mestres” e de outros como “aprendizes”. Eles comentaram que as próprias discussões ocorridas durante os encontros promovidos pelo processo de registro mobilizavam diferentes visões sobre quem poderia ser ou não “mestre”. Davam a entender, em seus relatos, que, ainda que os pesquisadores, envolvidos no processo de registro, procurassem explicar, da melhor forma possível, os significados contidos nessa designação, a identificação de alguns deles como mestres e outros como aprendizes, pelas políticas de patrimônio, gerava uma série de tensões, relacionadas às implicações dessa nova categorização para a trajetória de cada um (acesso a financiamentos, prêmios, a aposentadoria, entre outras).

A emergência de conflitos e tensões relacionadas ao reconhecimento dos “mestres”, nesse tipo de inventário de bens como patrimônio imaterial, também foi percebida por outros autores, tendo sido destacadas por Cid (2010), no registro da capoeira e por Breschiagliari (2010) no inventário do jongo, particularmente, no caso do grupo de jongo Tamandaré do estado de São Paulo, objeto de sua pesquisa. Breschiagliari (2010) lembra que a lógica

⁸⁵ Algumas leis estaduais buscam, também, reconhecer esses “mestres”, chamados, também, de “Patrimônio vivo”, oferecendo mecanismos de financiamento ou premiações, como no caso de Pernambuco. Calú buscou o apoio de uma dessas ações.

daqueles que estão atuando no interior da prática cultural não dicotomiza as relações entre o material e o imaterial, pelo contrário. As relações sociais estabelecidas entre as pessoas, as formas de interação e os significados atribuídos por mediadores que interagem com o grupo são objeto de reflexão, sendo incorporadas, ou não, pelos praticantes diretamente envolvidos na produção de uma determinada expressão cultural.

As lógicas em jogo possuem, ainda, outras implicações relacionadas a: (i) processos de formação da identidade nacional protagonizados pelo Estado; (ii) desenvolvimento de produtos, bens e serviços culturais populares, que constituem receitas econômicas para o mercado (CANCLINI, 2008); (iii) novas formas de classificação que passam a nortear o desenvolvimento de projetos dirigidos às “culturas tradicionais” (ABREU, 2005). Essas questões e projeções foram lembradas por Humberto Braga que, na época do encaminhamento da proposta de registro do Mamulengo junto ao IPHAN, era presidente da ABTB⁸⁶:

Débora: De onde surgiu a proposta do Mamulengo ser considerado/registrado como patrimônio cultural? Porque?

Humberto: Quando assumimos a diretoria da ABTB, em 2004, uma das primeiras iniciativas foi o contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Ministério da Cultura, sugerindo o registro do “mamulengo” no Livro de Expressões, condição necessária para encaminhamento à UNESCO por parte do Governo Brasileiro da proposta de seu registro, também, como obra do patrimônio oral e imaterial da humanidade. Informei, na condição de Presidente da ABTB, na época, o aval recebido por parte da UNIMA, pois esta entidade emite parecer junto à UNESCO como ocorreu no caso do “Puppi Siciliano”, do “Wayang” Javanês e do “Bunraku” Japonês. Recebemos documentos datado de 06 de maio de 2004 e assinado por Miguel Arreche, Presidente da UNIMA, estimulando o governo brasileiro na formulação da proposta.

A questão do patrimônio imaterial é uma forma de trazer a cultura popular para o centro das questões da arte e da cultura brasileira. Possibilita a difusão do tema, chama a atenção da opinião pública, sobretudo quando está sendo distinguido não apenas no país, mas no panorama internacional. Propus ao IPHAN este registro e foi recebido com muito entusiasmo (Humberto Braga, abril de 2011).

Na resposta acima, Humberto diferencia o registro do Mamulengo junto à UNIMA e à UNESCO de outras formas de teatro de bonecos popular, comparando tal registro com o *Puppi* na Itália e o *Bunraku* no Japão, no mundo. O Mamulengo no Brasil seria o representante do país dessa necessidade de criar um discurso de aparente homogeneidade entre as nações, em busca da própria formulação da identidade nacional (ABREU, 2005).

Abreu (2005) lembra que a patrimonialização dos bens traz relações com a “prática do colecionamento”, tão comum na consolidação e formação dos Estados-nação, na tentativa de inscrever um “mosaico” de objetos variados que representam “o nacional” em “lugares de memória” específicos, tais como as bibliotecas, os museus. Latour (2004) percebe nessa atividade que leva a coisa, do “mundo à inscrição”, uma dupla atividade de redução: primeiro, a seleção do que é representativo para o pesquisador e que serve à comunidade científica, neste caso, aqueles especialistas vinculados à salvaguarda dos patrimônios; posteriormente, na construção do próprio texto sobre a brincadeira a ser registrada em um livro que trará

⁸⁶ Tive a oportunidade de encaminhar algumas perguntas para Humberto Braga, bonequeiro e produtor cultural por e-mail, as quais ele me respondeu prontamente.

informações limitadas da prática cultural. Depois, novamente o termo (ou objeto) é simplificado de modo a tornar-se legítimo em outro contexto, no caso, o de uma política para o patrimônio imaterial, transformando-se em uma representação que reduz seus significados e implicações reais (LATOURE, 2004).

Esse exercício de confrontação de tensões e experiências diversas no interior de uma categoria (“mamulengo”), que a princípio nomeia uma “mesma” manifestação cultural, não é exclusivo do Mamulengo. Ao que tudo indica, os distintos processos desenrolados a partir do registro de expressões populares como patrimônio imaterial, deparam-se com o dinamismo, a atualização e as transformações sociais inerentes a essas práticas culturais. Vianna (2004), por exemplo, destaca essas questões em relação ao registro do bumba-meu-boi do Maranhão e do jongo da região Sudeste. Sobre o jongo, diz a autora:

Também no inventário do jongo enfrentamos a dificuldade de definir um bem cultural de natureza imaterial de modo a não perder parte significativa de sua riqueza. Optamos pelo Livro das Formas de Expressão. Observamos uma variedade de representações musicais, coreográficas e simbólicas, de modo geral compreendidas na mesma categoria analítica – jongo. E diferentes contextos em que são cultivadas essas expressões: comunidades e ONGs na área metropolitana do Rio de Janeiro; grupos e comunidades em periferias de pequenas cidades; comunidades rurais remanescentes de quilombos... E ainda diferentes instâncias de tensões sociais, como questões e clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas às representações de jongo, cada vez mais significativas, produzidas no âmbito da indústria cultural – os grupos e os espetáculos – em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão socioeconômica das comunidades e grupos *tradicionais* ou de *raiz*, com vínculos com o universo do sagrado. Foram identificadas 15 comunidades jongueiras no litoral do Sudeste (do Espírito Santo a São Paulo), com indicações de que existem mais, e abertos inventários em nove comunidades no Estado do Rio. Existe o interesse das comunidades e dos grupos no sentido de preparação de candidatura do jongo ao registro como patrimônio cultural imaterial, e em breve estaremos encaminhando o inventário como instrução para o registro (VIANNA, 2004, p. 6).

A observação do caráter dinâmico e processual dessas manifestações coloca um desafio para as políticas e as ações que são formuladas ao longo do inventário, no esforço por fortalecer a reprodução cultural dessas manifestações. Isso porque, o que está registrado, conforma determinadas redes de relações que envolvem aqueles que fazem parte do processo, possibilitando a emergência de um discurso, situado em um determinado espaço-tempo, mas que se modifica, constantemente, através da interação e elaboração contínua desses sujeitos sociais.

Long e Villareal (1993) nos lembram que a construção do conhecimento é um produto das interações sociais e do diálogo de atores específicos que trazem experiências sociais difusas e em transformação. Nesses pontos críticos de intersecção entre as práticas culturais e as políticas de patrimônio, vivencia-se a necessidade de “acomodar” diferentes “mundos sociais” e “cognitivos”, em um processo que acaba produzindo outras maneiras de perceber a própria prática (Ibid., p. 7). Esse movimento pode ser percebido entre os próprios mamulengueiros que, em relação com essas diferentes interfaces sociais estabelecidas pela brincadeira, (re)formulam práticas e significados atribuídos ao mamulengo, transformando, também, as motivações que os animam a conduzir a brincadeira.

Termino este capítulo destacando que as diferentes formas de associação do Mamulengo com as redes de relações percebidas ao longo da pesquisa, interferem, em grande medida, nas continuidades e descontinuidades produzidas no universo da brincadeira. Ainda que essas relações sejam importantes para a projeção do Mamulengo e a inserção dos brincantes em diferentes circuitos de produção do brinquedo, podemos perceber que a maioria dos mamulengueiros da Zona da Mata pernambucana acessa os espaços da *cultura* a partir de vínculos frágeis, sem terem se empoderado como sujeitos centrais na produção e reprodução dessa prática cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo analisar as redes sociais que constituem a prática cultural do Mamulengo, na Zona da Mata pernambucana. O trabalho buscou analisar, particularmente, as relações e significados construídos pelos donos de Mamulengo ao longo de suas vivências, como lideranças centrais do brinquedo.

Nas memórias dos mamulengueiros entrevistados, a brincadeira era realizada com frequência nos sítios dos moradores, situados nos engenhos de cana-de-açúcar da região. O Mamulengo era um divertimento bastante comum, sendo contratado com frequência para animar encontros festivos das famílias que residiam na zona rural, integrando um universo compartilhado de brincadeiras existentes nesses lugares.

Uma série de transformações socioeconômicas produziram o rompimento das relações de trabalho e dominação características do “período da morada” nos engenhos da Zona da Mata, alterando profundamente os vínculos desses trabalhadores com a terra e levando um grande contingente deles para as cidades. Como procurei demonstrar, o Mamulengo foi influenciado por esse processo, o que provocou reordenamentos bastante significativos na experiência social dos brincantes, nos espaços de produção da brincadeira. Mais recentemente, os mamulengueiros foram integrados a outros circuitos de apresentação, através da mediação de diferentes agentes sociais, que imprimiram novos significados à brincadeira. A introdução deste trabalho buscou resgatar as diferentes formas com que o Mamulengo foi sendo significado como uma prática cultural, na literatura especializada. Nesses estudos, o Mamulengo tem sido tratado como folclore, teatro de bonecos, cultura popular e, mais recentemente, como patrimônio imaterial. Ao longo da pesquisa, procurei não reduzir o Mamulengo a um único tipo de enquadramento. O objetivo central da dissertação foi tentar compreender como os mamulengueiros residentes na região percebem e vivenciam as redes de relações envolvidas na produção e reprodução social da brincadeira.

O trabalho teve como fio condutor os relatos orais dos mamulengueiros entrevistados, envolvendo, também, o estudo etnográfico de três diferentes *funções* do Mamulengo, realizadas em distintos circuitos de apresentação. A pesquisa foi complementada por entrevistas com agentes culturais vinculados ao universo da brincadeira. A articulação entre esses distintos planos de análise – a trajetória dos mamulengueiros, a etnografia das apresentações e as entrevistas com os mediadores – contribuiu para que eu pudesse compreender as múltiplas relações estabelecidas na reprodução social da brincadeira. Os diferentes capítulos do trabalho buscaram desvendar esses campos de relações.

O Capítulo I buscou evidenciar, a partir da trajetória de aprendizado dos donos de brincadeira, que as relações de família, vizinhança e amizade (também entre os mamulengueiros) são elementos importantes na formação dos brincantes, possibilitando, ainda, sua movimentação entre diferentes circuitos de produção do Mamulengo na Zona da Mata. Observa-se, também, que o reconhecimento social dos mamulengueiros envolve relações estabelecidas com diversos agentes sociais, que atuam como mediadores na relação dos mamulengueiros com suas *freguesias* e com o mundo da *cultura*. Mesmo assim, é importante considerar que a legitimação de um mamulengueiro, por seus pares, no círculo de relações da brincadeira, continua sendo uma fonte importante de reconhecimento.

Ao longo do capítulo, alguns elementos foram destacados como componentes importantes na formação desses brincantes: o interesse contínuo pela brincadeira; a mobilidade social entre Mamulengos ou entre as demais brincadeiras existentes na Zona da

Mata; a construção de um conhecimento específico, social e culturalmente situado, em relação à brincadeira. A existência, na região, de pessoas familiarizadas com o brinquedo, e que se dispõem a organizar esse divertimento em seus sítios, suas casas e/ou estabelecimentos comerciais, permite que o Mamulengo se torne parte do cotidiano da população. Ainda que nem todos os brincantes transitem nesses espaços de apresentação, ou seja, nos sítios e nos bares e barracas, o gosto da população pela brincadeira é reconhecido como um fator fundamental para a continuidade dessa prática cultural.

Ao longo de sua trajetória como donos de Mamulengo, algumas questões aparecem como desafios para os mamulengueiros: a formação e continuidade do grupo de pessoas que acompanha o Mamulengo; a atuação em outras atividades que lhes permitam manter suas famílias e continuar atuando como brincantes; a articulação com diferentes agentes - situados em redes próximas ou em campos mais amplos de relações - visando à contratação do brinquedo.

A mobilização de pessoas no entorno do Mamulengo é, sem dúvida, um elemento fundamental para a reprodução social do brinquedo, tendo em vista que a formação de um mamulengueiro e sua permanência na atividade é fruto das relações estabelecidas pelos brincantes com seus pares, seus acompanhantes e com o público. Essas relações são, ao mesmo tempo, constitutivas de seu próprio fazer, influenciando, de diferentes maneiras, a prática do Mamulengo. Ou seja, os brincantes constroem e/ou (re)criam diferentes estilos e formas de brincar de Mamulengo, incorporando qualidades, estilos e preferências, que se modificam ao longo de sua trajetória de atuação no brinquedo e no contato com diferentes públicos e circuitos de apresentação.

O segundo capítulo da dissertação buscou, nesse sentido, reconstituir a movimentação da brincadeira em três diferentes circuitos: o *sítio*, a *rua* e a *cultura*. Um ponto comum percebido nesses diferentes espaços foi as relações de interdependência estabelecidas entre os contratantes e os donos da brincadeira.

No sítio, a *função* articula fundamentalmente famílias e vizinhos, participantes da brincadeira, que comparecem ao local de forma a prestigiar o dono da moradia, bebendo, comendo, conversando e brincando em um encontro festivo. Como bem lembra Silva (2010), a audiência, nesses espaços, não é anônima, sendo sua participação e interação fundamentais para a realização da brincadeira. O dinheiro é um importante elemento que, presente em diversas situações, é utilizado para dinamizar a brincadeira, demonstrar satisfação com o que é “apresentado”, reafirmar laços e provocar a animação em diferentes momentos ao longo da *função*. A audiência, e os próprios mamulengueiros, percebem mudanças nas formas como a brincadeira ocorre, atualmente, nesses espaços incluindo: a diminuição do número de pessoas que comparece às *funções*; a redução do tempo de duração da brincadeira, que não se estende mais até o amanhecer, como ocorria antigamente; o menor envolvimento das pessoas nas interações que se estabelecem durante a apresentação, mudança essa que se reflete, inclusive, na limitada participação da audiência através das contribuições em dinheiro.

Na *rua*, o contrato do Mamulengo é feito com estabelecimentos comerciais ou através da articulação de pessoas que apreciam a brincadeira e se organizam para pagar pela apresentação. Porém, a realização do Mamulengo nesses espaços não é muito apreciada pelos próprios brincantes. Isso se dá, entre outras razões, porque nesses ambientes é difícil controlar a utilização da bebida alcoólica, um hábito que, apesar de fazer parte do universo da brincadeira, precisa ser regrado para o bom andamento da *função*.

As apresentações na *cultura* envolvem, por sua vez, vínculos estabelecidos com diferentes agentes mediadores. A brincadeira integra a programação de eventos de cultura popular, está presente em apresentações que se assemelham a um teatro de bonecos, ajuda a

animar festas municipais e regionais, adentrou também o universo das escolas. Cada contratante e cada contexto, podem demandar uma *performance* diferenciada dos mamulengueiros, que adaptam histórias e personagens, alteram a configuração dos integrantes do brinquedo e o tempo de duração das apresentações, atualizando as formas de expressão dessa prática cultural.

Como já foi mencionado, anteriormente, o aprendizado constante e a adaptação do brinquedo a diferentes públicos e contextos de apresentação são elementos integrantes da prática do Mamulengo. Através de experiências diversificadas de realização da brincadeira e de relações sociais estabelecidas com diferentes públicos e contratantes, os mamulengueiros exploram formas diferenciadas de conduzir o brinquedo.

Mas é importante ressaltar que a prática do Mamulengo tem incorporado atualizações substantivas no que tange ao modo de organização das apresentações e de condução da brincadeira, em função das conexões construídas com o mundo da *cultura*. Essas conexões têm possibilitado a vinculação do Mamulengo a novos ambientes de apresentação e a públicos diferenciados, através de um conjunto heterogêneo de mediadores responsáveis por viabilizar a organização da brincadeira nesses espaços. O processo permanente de aprendizado mantém-se, entretanto, como um traço de continuidade do Mamulengo que, desde o passado, parece ter incorporado diferentes estilos de brincar, ao gosto de suas *freguesias*.

Vimos também que embora o Mamulengo tenha alcançado, na atualidade, algum nível de reconhecimento no chamado “mundo da *cultura*”, os sítios continuam sendo uma referência fundamental para os mamulengueiros, como um lugar onde a brincadeira consegue dinamizar processos de interação que a singularizam como uma “tradição” ou como prática “popular”. Mas a brincadeira nos sítios também é marcada, atualmente, por descontinuidades em relação a um período anterior, simbolicamente constituído, e descrito pelos brincantes como o tempo do *Mamulengo antigo*. Problemas sociais e econômicos vivenciados pelos mamulengueiros e também pelos habitantes da região interferem na realização das *funções* do Mamulengo nesses espaços. Foram lembrados pelos brincantes: a violência hoje presente nas áreas rurais; a precária infraestrutura de transporte público, o que aumenta os custos de participação da audiência e dos próprios brincantes; a deficiente iluminação pública e as más condições das estradas; a existência de áreas abandonadas ou pouco habitadas do entorno desses locais, ocupadas, em muitos casos pela monocultura da cana; a redução do poder aquisitivo dos moradores, diminuindo sua capacidade de arcar com os custos envolvidos na organização das apresentações.

O Capítulo III buscou analisar as interfaces estabelecidas entre os brincantes e a *cultura*, que foram analisadas, sobretudo, a partir das percepções dos próprios mamulengueiros. Esse resgate do Mamulengo pela *cultura* se dá a partir de diferentes inspirações e motivações. Um elemento de análise importante são as cadeias de mediações estabelecidas e os processos através dos quais os mamulengueiros buscam se fortalecer e manter sua autonomia na relação com esses agentes. Para os brincantes, as apresentações do Mamulengo na *cultura* apresentam características diferenciadas em relação às brincadeiras que são realizadas em outros espaços. Dificuldades são enfrentadas para receber o pagamento das apresentações e na elaboração de projetos, ações importantes nesse “mundo”.

Na investigação da *cultura*, como categoria nativa, procurei apresentar, de forma contextualizada, os relatos que foram surgindo nas entrevistas e nas conversas com os mamulengueiros, buscando estabelecer relações entre os significados construídos pelos brincantes e as práticas tal como descritas a partir do olhar da pesquisadora. Percebem-se dificuldades no que se refere à autonomia e ao empoderamento dos mamulengueiros nesse universo, diferentemente, segundo eles, do que ocorria no passado, quando o Mamulengo

andava ‘*pelos engenhos*’. Poucos mamulengueiros conseguem dar continuidade à prática da brincadeira de forma a torná-la sua principal fonte de renda. As expectativas geradas em torno das possibilidades de atuação do brincante – em palestras, oficinas, apresentações e no processo artesanal de confecção de bonecos – fazem com que muitos deles passem a investir na brincadeira como uma atividade geradora de renda. Por outro lado, a manutenção de um brinquedo acarreta uma séria de despesas. Para poder se manter na atividade, alguns mamulengueiros passam a otimizar custos, estabelecendo rodízios de participação dos seus acompanhantes nas diferentes apresentações (não levando, por exemplo, todos os músicos para todas as apresentações). Outros procuram captar recursos a partir de outras atividades também relacionadas ao Mamulengo, confeccionando bonecos, criando novos tipos de *performance* a serem apresentadas a um público pagante, aprendendo novas atividades passíveis de remuneração. Esses diferentes envolvimento, por vezes, criam limites para a atuação dos brincantes, limites esses que podem levar um mamulengueiro a abandonar a atividade, desfazendo-se de parte do material que compõe o brinquedo, reconfigurando-o (ou não) mais tarde.

Para sobreviver, os mamulengueiros dependem da renda proveniente da aposentadoria ou de diferentes ocupações profissionais. Essas rendas são fundamentais para que eles possam proporcionar, para si e para suas famílias, melhores condições de habitação, transporte e trabalho, tendo em vista que os convites para apresentações do Mamulengo são inconstantes. Tanto entre os mamulengueiros mais antigos quanto entre os mais novos, essas necessidades se fazem presentes.

Ao mesmo tempo, e em muitos sentidos, a reconfiguração das práticas culturais da Zona da Mata a partir do turismo e do resgate das manifestações da cultura popular não se reflete, necessariamente, em uma significativa ampliação de oportunidades ou em uma maior autonomia dos brincantes de Mamulengo entrevistados como produtores de cultura. Poucos mamulengueiros conseguem se inserir nas ações culturais em curso na região. Por vezes, a brincadeira acaba sendo mais valorizada, como prática cultural, em outros estados. Esses problemas não são experienciados unicamente pelos brincantes do Mamulengo, mas se estendem aos grupos de praticantes envolvidos com outras brincadeiras na região.

Os mamulengueiros fazem suas escolhas em um contexto marcado por profundas transformações sociais e econômicas e por importantes deslocamentos nos espaços de produção e reprodução da brincadeira, integrando-se a um mundo amplo e diversificado composto por agentes vinculados ao teatro de bonecos, às políticas culturais e aos processos de salvaguarda do Mamulengo como patrimônio imaterial. É difícil, por vezes, para os brincantes, compreender e mobilizar essas diferentes cadeias de mediações que são acionadas pelo Mamulengo. A brincadeira aparece, frequentemente, nas propagandas, no discurso dos políticos, nas promessas de campanha, no trabalho das companhias de teatro, nas referências políticas dos municípios (“Terra do Mamulengo” ou “Berço do Mamulengo”) e no discurso de pessoas, como eu, que se envolvem, de alguma maneira, com o Mamulengo.

Um limite que se impôs no contexto desta pesquisa foi a dificuldade em permanecer a campo por um período mais prolongado, de forma a melhor compreender, na convivência com os brincantes no seu dia a dia, os problemas críticos que enfrentam na reprodução e continuidade do Mamulengo. Um trabalho de pesquisa com um período mais prolongado de permanência no campo poderia trazer novas questões no que se refere a esta problemática de pesquisa. Seria importante também considerar, em estudos futuros, os significados construídos por outras pessoas envolvidas com a brincadeira, em especial folgazões e tocadores do brinquedo, uma vez que as relações de interdependência se mostraram fundamentais para a manutenção do Mamulengo.

Também não foi possível trabalhar, em um mesmo nível de profundidade, no âmbito dessa pesquisa, com as entrevistas realizadas com os agentes mediadores, utilizadas, aqui, como um material complementar às entrevistas que fiz com os donos de Mamulengo. A partir deste material pode-se construir uma interessante reflexão acerca dos processos de formulação e implementação das políticas públicas de cultura pelo viés desses agentes, incorporando os traços de continuidade e descontinuidade que se fazem presentes nesses contextos.

Acredito que esse trabalho, em seu esforço por compreender as práticas e as percepções dos donos de Mamulengo em relação às dinâmicas que possibilitam a reprodução social da brincadeira, poderá contribuir na compreensão das tensões e dos conflitos que permeiam a produção e reprodução das práticas culturais populares, tão enfatizados pela literatura dedicada à cultura popular.

Antes de mostrar caminhos, ou apresentar respostas definitivas, este estudo pretendeu explorar a perspectiva dos atores sociais envolvidos na produção e continuidade do Mamulengo, mais especificamente, a perspectiva dos donos da brincadeira. Procurei chamar atenção para o fato de que os mamulengueiros, embora dispostos a interagir, a todo o momento, com as expectativas e exigências de outros atores, justamente por querer continuar a atuar no brinquedo, possuem dinâmicas específicas de organização e realização da brincadeira. Na produção e continuidade do Mamulengo, esses brincantes enfrentam desafios e dificuldades que fogem, muitas vezes, à sua capacidade de intervenção e à sua governabilidade. Desta forma, considero importante apontar que para a manutenção efetiva de uma determinada prática cultural faz-se necessário conjugar e estabelecer diálogos entre as visões e práticas sociais diferenciadas que, com a entrada em cena de outros agentes sociais, passam a interagir no processo de reprodução social das manifestações populares, nesse caso específico, da brincadeira de Mamulengo da Zona da Mata pernambucana. Tal processo de reprodução deve considerar os valores, os contextos de interação e os limites sociais que interagem e influenciam na condução dessas práticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, R. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 8, n. 002. 2005, p. 37-52.
- ACSELRAD, M. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- ALCURE, A. S. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- _____. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.
- AMARAL, A. M. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Editora Edusp, 1998.
- ANDRADE, M. C. **A Terra e o Homem no Nordeste**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1998.
- APPADURAI, A. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 15-88.
- BARBOSA, F. Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debate>> Frederico.html. Acesso em: 20 jul. 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BARTH, F. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. p. 107-166.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (org.). **Arte e sociedade: ensaios de Sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-25.
- BOAL A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BORBA FILHO, H. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. **Casa de Escola**: cultura camponesa e Educação rural. Campinas: Papyrus, 1983.

BRESCHIGLIARI, J. O. **Transmissão e transformação da cultura popular**: a experiência do grupo de jongo do Tamandaré (Guaratinguetá-SP). Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e Desenvolvimento Humano. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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

_____. **Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, University of Dublin, Irlanda, 2005.

_____. Mamulengo, teatro de bonecos brasileiro: história e linguagem. In.: **Módulo 20: laboratório de teatro de formas animadas**. Brasília: LGE Editora, 2009.

BRUSADIN, L. B. Política e Planejamento do Turismo: Avaliação do Programa Nacional de Municipalização do Turismo. In: **IX ENCONTRO DE PESQUISADORES DO UNIFACEF**, 2008, Franca. II Fórum de Estudos Multidisciplinares. Franca: UniFacef, 2008. Disponível em <<http://www.facef.br/novo/publicacoes/IIforum/Textos%20EPLeandro%20Benedini%20Brusadin.pdf>> Acesso em: 27 jul. 2011.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1972.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. In : **SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES**. Brasília: Ministério da Cultura, 2005, p. 28-33.

CAVALCANTI, M. L. V. C.; FONSECA, M. C. L. **Patrimônio Imaterial no Brasil**: Legislação e Políticas Estaduais. : Brasília: UNESCO e Educarte, 2008.

CAVALCANTI, M. L. V. C.; VILHENA, L. R. Traçando fronteiras – Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CHAVES, Suiá O. A. C. **Carnaval em Terras de Caboclo**: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

CHAVES, Wagner N. D. **Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do Mestre Tachico**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

CID, G. **O registro da capoeira como patrimônio cultural do Brasil: um estudo de caso das políticas recentes de preservação do IPHAN**. Monografia de conclusão de curso de Ciências Sociais, IFCH/UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

CLIFFORD, J. A **Experiência Etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COMERFORD, J. C. **Fazendo a luta: sociabilidade, falas e rituais na construção de organizações camponesas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política, 1999, p. 81-92.

DABAT, C. P. Y. R. **Moradores de engenho: estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFPE, Recife, 2003.

DOMINGUES, J. L. P. **Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) - Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

DUBAR, C. Trajetórias sociais e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos. **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 19, n. 62, 1998.

EISENBERG, P. L. **Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco 1840-1910**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ELIAS, N. **Introdução a Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIAS, N.; DUNNING, E. **A busca da excitação**. Lisboa: DIFEL, 1992.

EMIRBAYER, M. Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency. **American Journal of Sociology**, v. 99, n. 6, p. 1411-1454, May 1994.

FERREIRA, A.B.H. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. Positivo: São Paulo, 2004.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEREDIA, B. M. A. **A Morada da Vida: trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LATOURE, B. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas e coleções. In: PARENTE, André. **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 39- 63.

LONG, N. **Sociología del desarrollo: una perspectiva centrada en el actor**. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. El Colegio de San Luis, 2007. (Colección Investigaciones).

LONG, N.; VILLAREAL, M. Las interfases del desarrollo: de la transferencia de conocimiento a la transformación de significados. Publicado em: SCHUURMAN, F. J. **Byond the impasse: new directions in development theory**. London: Zed Books, 1993. p. 140-168.

MAMULENGO. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973-1982. <Disponível em: <http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-mamulengo/>>. Acesso em: 20 ago. 2011

MONTE-MOR, P. **Hoje é dia de Santo Reis**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.

MUSSO, P. A filosofia da rede. PARENTE, A. (Org.) In: **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 17-38.

NEVES, D. P. Mediação social e mediadores políticos. NEVES, D. P. In: **Desenvolvimento social e mediadores políticos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, 2008, p. 7-44.

OLIVEIRA, A. **Introdução a Produção Cultural: método canavial**. Olinda: Editora Reviva, 2010.

PIMENTEL, A. A. **O mundo mágico de João Redondo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1988.

RIBEIRO, K. H. T. **A dialogicidade do Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da performance**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UNB, Brasília, 2010.

ROCHA, G. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

RUBIM, A. A. C. (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 9-24.

SAHLINS, M. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 295-317.

SANTOS, F. A. G. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SIGAUD, L. **Os clandestinos e os direitos**: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SILVA, Daniella. P. S. **Turismo e desenvolvimento socioespacial na Zona da Mata norte de Pernambuco**: perspectivas e limitações da Rota Engenhos e Maracatus. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2006.

SILVA, Simone. **A gente não esquece porque sabe o que vai dizer**. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

TENDERINI, H. M. **Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2003.

TURNER, V. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói, RJ: Editora UFF, 2005. p. 137-158.

VIANNA, L. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, **Encontros e Estudos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**, nº 5, 2004.

VILHENA, L. R. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

MAMULENGO PATRIMÔNIO. Disponível em: <<http://www.mamulengopatrimonio.com>>. Acesso em: 18 Nov. 2009.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO. Disponível em: <<http://www.ctorio.org.br>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

MUSEU DO MAMULENGO – ESPAÇO TIRIDÁ. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/guia/museu-do-mamulengo-espaco-tirida>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE GLÓRIA DO GOITÁ, Pernambuco (PE). Disponível em: <<http://www.gloriadogoita.pe.gov.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2011.

FESTIVAL CANAVIAL. Disponível em: <<http://www.festivalcanavial.com.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

PONTÃO DE CULTURA ENGENHO SANTA FÉ, Nazaré da Mata (PE). Disponível em: <<http://www.nacaocultural.com.br>>. Acesso em: 10 maio 2011.

FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO (Fundarpe). Disponível em: <<http://www.fundarpe.pe.gov.br/>>. Acesso em: 12 maio 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL (Minc). Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

SERTA (Serviço de Tecnologia Alternativa). Disponível em: <<http://www.serta.org.br/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

ANEXOS

A – Caderno de Fotos



Bibiu



Biu de Dóia



Biu de Dóia, filha e Dona Marlene



Luiz Preto (azul) e Antonio Preto (amarelo)



Barara



Dona Neta e Calú



Calú



Zé de Cavaco, Amaro, Severino Brás, Antonio Mulungu e Menino



Deca



João Galego



Filhos, Dona Marlene e João Galego



Neide



Vitalino



Filho, esposa e Vitalino



Zé de Vina



Vizinhas, Dona Zefa e Zé de Vina



Paulo, João, Zé Salo, Amaro e amigo



Rogaciano e Zé de Vina

B – Roteiro de entrevista com os mamulengueiros

IDENTIFICAÇÃO

1. Nome, idade, estado civil, naturalidade;

TRAJETÓRIA

2. (Origem social) Onde você nasceu e de onde é a sua família?

Fale sobre a sua história?

3. (Família e socialização) Em que trabalhavam seus pais?

Você tinha contato com seus parentes?

Tinha amizade com quem quando criança?

O que vocês faziam no dia a dia da infância?

4. (Atividades profissionais) Em que você trabalhou e ainda trabalha?

5. (Escolaridade) Você estudou?

SOBRE O MAMULENGO

6. Lembra da primeira vez que viu o Mamulengo?

7. Como o Mamulengo entrou na sua vida? Quando? Por quê?

8. Qual o significado para você do Mamulengo?

9. Qual o lugar do Mamulengo em sua vida? Você para de brincar ou está sempre brincando?

10. Você via Mamulengo quando criança? O que achava?

11. Como você acha que aprendeu a brincar de Mamulengo? Quando?

- O essencial para tornar-se mamulengueiro

- O essencial para tornar-se mestre

- Os outros folgazões

- Outras brincadeiras

12. Você percebe mudanças na brincadeira? Quais? Por quê?

LUGARES DE BRINCADEIRA

13. Em quais lugares podemos ver Mamulengo?

14. Tinha Mamulengo em festas? Tem ainda? Como ocorre? Com qual frequência?

15. Quem chama o Mamulengo para brincar? Por quê? Como?

16. Quem comparece na brincadeira? Como as pessoas se comportam? Há divulgação?

17. Como é durante a brincadeira? Há diferença nos lugares?

18. Você conhece essas pessoas que chamam e que vão? De onde?

19. E depois? Vocês voltam lá? Com qual periodicidade?

REDES SOCIAIS

20. Você chegou a mudar de sítio ou de município durante a sua vida? Como foram estas mudanças? E o Mamulengo?

21. E os amigos? Tinha como fazer novas amizades?

22. A família te acompanhava?

23. Quando você casou?

24. O que você acha hoje que é fundamental para você brincar de Mamulengo?

25. Quem tem o maior conhecimento de Mamulengo para você?

26. Pode me dizer pelo menos três pessoas importantes para o seu aprendizado no Mamulengo?

IDENTIFICAÇÃO

1. Nome, idade, estado civil, naturalidade;

TRAJETÓRIA

2. Fale um pouco sobre a sua história, como começou sua relação com (os bonecos) o Mamulengo?

3. E a sua família?

4. E profissionalmente?

5. Quais são suas atividades no momento. Como surgiram?

SOBRE O MAMULENGO

6. Nesta relação com o Mamulengo, com que você mais se identifica? Por quê?

7. O que você acha do Mamulengo lá na Zona da Mata? O que significa?

8. Com quem você tem contato lá na região?

9. Tem alguma atividade em relação ao Mamulengo que gostaria de fazer ainda?

10. Acha que teve alguma mudança nessa sua relação com o Mamulengo quando pensa a sua trajetória?

11. O que você acha do registro do patrimônio? O que isto poderia suscitar?

12. Você tem alguma relação neste processo? Se sim, de onde surgiu, como apareceu?

13. Como está sendo a experiência (organização de festivais; envolvimento com o inventário da brincadeira) com os mamulengueiros?

14. Os brincantes participam deste processo? Qual a percepção que acha que eles estão tendo?

15. E qual a sua opinião em relação aos eventos que estão sendo promovidos?

16. Acha que tem diferença entre brincadeira e teatro de bonecos?

17. O que você acha dos eventos atualmente que promovem o Mamulengo? E o público?

18. Quais brincantes você tem mais contato hoje?

19. Para você, quem tem o maior conhecimento de Mamulengo atualmente?

20. O que seria fundamental para o Mamulengo existir hoje?