

Improviso e imprevisto no Mamulengo de Emanuel Bonequeiro

André Carrico (Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN)¹

RESUMO

A presente pesquisa investiga as relações e diferenças entre o improviso e o imprevisto no jogo de atuação dos brincantes de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. A partir do estudo de caso da brincadeira de Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, Emanuel Bonequeiro, jovem mamulengueiro do município de Caicó/RN e das ideias de acontecimento teatral e convívio, de Dubatti (2016), discute a relevância do domínio da improvisação no Teatro de Mamulengo.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro popular; Teatro de rua; Comédia Popular; Teatro de Mamulengo

ABSTRACT

This research investigates the relations and differences between improvisation and the unexpected in the performance of players of Popular Puppetry of Brazilian Northeast. Based on the case study of Emanuel Anderson de Souto Veríssimo's work, Emanuel Bonequeiro, young mamulengueiro from the city of Caicó / RN, and the ideas of theatrical event and conviviality, by Dubatti (2016), discusses the relevance of the domain of improvisation in Mamulengo's Theater.

KEYWORDS

Popular Theater; Street Theater; Popular Comedy; Mamulengo's Theater

CHEGADA

O teatro popular é uma arte que se dá enquanto se faz. Feita para acertar, prescinde de editais ou financiamentos prévios. Quando a cortina do circo se abre ou quando um mamulengueiro arma a sua tolda, nenhuma conta foi paga. Se não agradar, ele volta de mãos vazias. Por isso, seu *modus operandi*, gestado há séculos através de gerações de teatreiros, se alimenta de agradar ao público. A plateia, para o brincante popular, não é

¹ Professor Adjunto do Departamento de Artes da UFRN, onde atua no curso de Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGArC. Como pesquisador, investiga as áreas de dramaturgia e teatro brasileiro, em especial, as poéticas cômicas e as dramaturgias de matrizes populares. Ator e diretor teatral.

um mero coadjuvante passivo, mas um atuante imprescindível no jogo estabelecido pela brincadeira

É essa relação de empatia, mantenedora de práticas teatrais seculares, a que mais tem instigado nos últimos anos nossa pesquisa *Mudança e Permanência no Mamulengo contemporâneo*, desenvolvida desde 2016 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A pesquisa, ao longo desses cinco anos, tem se ocupado de cartografar bonequeiros de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste atuantes no Estado potiguar. Em sua procura, analisa possibilidades de rearticulação poética desse gênero e desses bonequeiro/as na contemporaneidade, refletindo acerca dos limites entre tradição e renovação.

O objetivo do presente trabalho é problematizar as questões dessa relação entre o artista cômico-popular e o público, a partir da relevância do domínio de procedimentos técnicos de improvisação. Para tanto, tomamos como estudo de caso a brincadeira de Teatro de Mamulengo de Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, o Emanuel Bonequeiro. Para nossa reflexão, contribui o pensamento do filósofo argentino Jorge Dubatti (2016), no que se refere à ideia de excepcionalidade do acontecimento teatral na experiência do convívio.

O CALUNGUEIRO DE FEIRA

Acompanhamos o trabalho do brincante de Teatro de Mamulengo Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, Emanuel Bonequeiro, de 33 anos, desde 2018. Já assistimos a suas performances em feiras livres, festivais de teatro, praças, mercados, feiras de eventos comerciais e na universidade, nas cidades de Caicó, Currais Novos e Natal (RN). Além disso, mantemos um diálogo aberto com o brincante, em conversas informais, inicialmente presenciais e, mais atualmente, durante a pandemia, por meio de redes sociais (Whatsapp). Para fins de registro, gravamos duas entrevistas com ele.²

O primeiro contato de Emanuel com o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, segundo seu relato, se deu em sua adolescência, durante a Festa de Santana, o evento mais importante de sua cidade, Caicó, no Rio Grande do Norte. Foi lá que, pela primeira vez, ele assistiu a uma apresentação de Teatro de João Redondo, pelas mãos do brincante Chico Daniel. Emanuel enfatiza que, até estabelecer contato com titeriteiros de outras regiões, sempre chamou sua arte de bonecos de calunga. Embora, muitas vezes, o termo João Redondo seja atribuído para designar generalizadamente o Mamulengo em todo o

² Entrevista presencial gravada em 28/08/18 e entrevista remota gravada pela plataforma virtual *google meet* em 10/05/21.

RN, de forma homogênea e errônea, ele afirma só ter tido conhecimento dessa denominação na vida adulta. O mamulengo para Emanuel era chamado de calunga³. Tanto que, no começo da carreira, se apresentava como “Emanuel Bonequeiro, calungueiro do sertão”.⁴

Em 2008, inspirado por seu pai adotivo, o carnavalesco Ronaldo Batista de Sales, o Magão, figura folclórica do carnaval seridoense e referência na região em confecção de cabeções para os cortejos caicoenses, Emanuel construiu seu primeiro boneco em *papier mâché*. Era um boneco de ventríloquo, com o qual passou a se apresentar em festas. Depois de uma oficina de Mamulengo e de algumas pesquisas pela internet, pôs-se a confeccionar fantoches de luva, com cabeça de madeira, e a atuar dentro de uma tolda.

No começo, Emanuel imitava seu primeiro professor de mamulengo, Josivan de Daniel⁵. Sua estreia por trás da barraca se deu na Casa da Cultura de Caicó, numa festa de Santana. A prefeitura o havia contratado para uma exibição de 30 minutos. A função levou uma hora e vinte. Depois, passou a armar sua tolda na porta da igreja matriz. Como estratégia, nas manhãs de domingo, o artista punha-se a armar sua empanada de chita colorida na porta da igreja, a dispor sua mala aberta, com bonecos à vista, logo às seis e meia da manhã, quando os fiéis começavam a chegar para a missa das sete. Quando estavam todos dentro do templo, o brincante, do lado de fora, tirava um cochilo. Assim que ouvia o padre dizer: “Ide em paz e o Senhor vos acompanhe” prostrava-se atento dentro da tolda, mamulengos em punho, e disparava suas loas e versos de chamada. Ao juntar certo número de pessoas, punha em movimento sua história.

Em 2016 resolveu ir para a feira livre da cidade com uma barraca, a comercializar a produção de brinquedos populares, como roi-rois e mané-gostosos⁶. Em meio aos gritos e pregões, para atrair a atenção para seu tabuleiro, armou sua tolda de mamulengos. Mas seu principal objetivo, nessa altura, não era a apresentação teatral em si e sim a venda de

³ João Redondo, Calunga, Casimiro Coco, Mamulengo são todos sinônimos para o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Embora a bibliografia mais antiga sobre o assunto atribua o termo João Redondo para a manifestação no Rio Grande do Norte, de forma específica, e seu maior evento no Estado denominar-se “Encontro de Bonecos de João Redondo do RN”, a maioria dos brincantes potiguares por nós entrevistados tratam o gênero por Mamulengo: Caçuá de Mamulengo, Show de Mamulengo, Raul do Mamulengo, Shicó do Mamulengo.

⁴ Sua alcunha foi depois abreviada para Emanuel Bonequeiro.

⁵ Josivan Angelo da Costa, mamulengueiro, 53 anos, filho do falecido Chico Daniel, referência no João Redondo potiguar, e irmão de Daniel de Chico. Atualmente reside em Itajá/RN.

⁶ Roi-roí ou zumbidor: “Fragmento de madeira, chapa de osso, marfim, metal, matéria plástica, na ponta do cordel e soando pela deslocação do ar a ser girado circularmente” (CASCUDO, 2001, p. 768). Mané-gostoso: “Boneco de engonço, com movimentos nas pernas e braços puxados por cordões. Brinquedo infantil (...)” (CASCUDO, 2001, p. 356)

seu artesanato. Entretanto, ao passar o chapéu ao final da função, para ver no que dava, surpreendeu-se com a eficiência da arrecadação: seu boné arrecadava mais do que a venda de seu artesanato. Assim, paulatinamente, Emanuel foi passando a entender-se como bonequeiro. E sem deixar de oferecer sua produção de brinquedos infantis e instrumentos musicais, a brincadeira de títere tornou-se seu foco principal. Pouco depois, juntou à sua performance uma boneca com a qual dançava na abertura da função, o que atraía ainda mais a atenção dos fregueses de feira.

Em seis meses já não havia feira, festa, nem evento em Caicó onde não tivesse se apresentado. Assim, resolveu começar a viajar. Levando duas malas, uma para seu equipamento (barraca e bonecos) e outra para seus pertences, ganhou o chão do Seridó: São João do Sabugi, Jardim de Piranhas, Carnaúba dos Dantas, Currais Novos, Santa Cruz, Jardim do Seridó, Ipoeira, Cruzeta, Parelhas, Acari. Com o tempo, passou também a mambembar pelas feiras de outros Estados: Barbalha no Ceará, Caruaru em Pernambuco, Patos, Monteiro, Brejo da Cruz, Junco do Seridó e Campina Grande na Paraíba.

Dessa forma, em pouco tempo, Emanuel Veríssimo ficou conhecido como o calungueiro de feira do Seridó, o Emanuel Bonequeiro. À dramaturgia de seu espetáculo foi acrescentando outros talentos, como dança, literatura de cordel e música.

Atualmente, a dramaturgia do espetáculo de Emanuel está dividida em três momentos. Fora da tolda, recebe o público puxando cocos e emboladas, acompanhado por um pandeiro⁷ e também recitando versos de cordel, tanto os de lavra pessoal quanto aqueles de autoria de outros poetas. Em seguida, sentado num tamborete e mantendo ao colo um grande boneco que articula boca e olhos, o Benedito, deslinda um diálogo de ventriloquismo. Depois, dança com sua boneca, a Maria Preta. Então, entra na tolda, onde desenvolve uma ou duas histórias com seus fantoches de madeira. Ao final, fora da empanada novamente, apresenta um número muito particular, a Dança do Espontão. Trata-se de uma coreografia desenvolvida em torno de um bastão. Até onde nossa pesquisa acompanhou, Emanuel é o único brincante de Teatro de Bonecos Popular que apresenta essa dança em seu show.⁸

⁷ Há alguns anos ele também vem estudando rabeca e já inclui o instrumento de arco na parte musical de seu espetáculo.

⁸ Emanuel Bonequeiro incluiu essa dança em sua performance porque é confrade da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Caicó/RN. Fundada por escravos no século XVIII, essa irmandade ainda apresenta, há mais de 200 anos, folguedos que envolvem sobretudo a congada ou reisado e a Dança do Espontão, bailado de saltos e movimentos que simula um ataque com o “espontão”, lança feita de madeira.

Ainda em relação ao processo de ensino-aprendizagem de Emanuel, permanente no seu entender, nas apresentações de feira livre que passou a fazer pelo Seridó, muitas vezes, costuma conhecer previamente alguém da cidade onde vai se apresentar. Essa pessoa geralmente o leva para almoçar em sua casa e, frequentemente, apresenta-o ao brincante local. Essa foi uma maneira de travar contato, ver, ouvir e aprender com diversos mestres da tradição pelos lugares onde passa. Também nessas viagens a diferentes praças, enquanto aguarda o horário do ônibus que o leva de volta a Caicó, e que só passa na estrada tarde da noite, Emanuel inclui uma função na porta da igreja local antes da missa das 18 horas.

Até antes da pandemia, seu itinerário costumava ser assim dividido: na sexta-feira, fazia uma pequena abertura de mala, com o ventríloquo, no mercado municipal de Caicó. Se arrecadasse no mínimo R\$100, conseguia viajar no sábado para onde arrecadasse mais R\$100 e prosseguir viagem à outra feira no domingo. Esses percursos eram quinzenais, intercalados com fins de semana de permanência em Caicó, considerada a capital do Seridó e onde fica a melhor feira da região.

DIFERENÇAS ENTRE IMPROVISO E IMPREVISTO

Para Emanuel, existe uma diferença entre o improviso e o imprevisto. Segundo seu depoimento, todo imprevisto pode gerar o improviso, mas nem todo o improviso é imprevisto. O improviso, no seu entender, é o que o atuante faz com o imprevisto.

Improviso é quando a plateia joga um tema para o bonequeiro e ele começa a desenvolver. Ou quando alguém solta uma gargalhada mais alta. Isso se chama improviso (...) O acaso, por exemplo, como eu vou muito para a feira... de repente, você tá no meio da feira e entra (sic) cinco pessoas gritando ao mesmo tempo. E você tem que lidar pra que essa situação não gere desconforto em quem está assistindo e nem perca o sentido da história (VERÍSSIMO, 2018)

Para ele, o imprevisto, ao contrário do improviso, independe do atuante. Como intercorrências do acaso ele inclui, por exemplo, os atrasos. Uma vez, ao fazer parte de um evento do SESC, uma das mesas de debate atrasou e sua performance foi premida entre duas outras atrações. “Você tem 15 minutos”, disseram bem na hora de entrar na tolda. Sua função costuma levar, em média, 30 minutos. Ele não esperava pela redução de tempo, mas, a partir do que denomina de improviso, adaptou sua dramaturgia enquanto a executava, já dentro da empanada.

“Por isso o improviso pode ser repetido, já o imprevisto não se repete”, afirma. Dentro dessa lógica, Emanuel entende que, enquanto o imprevisto é dado pelas circunstâncias, o improviso é estabelecido pelo brincante. Dessa maneira, é a relação entre o que acontece ao acaso e a capacidade de improvisar do artista que desperta, aumenta ou diminui o interesse da plateia.

O imprevisto, segundo a reflexão do bonequeiro, propõe um começo, mas o fim depende do jogo-de-cintura e do repertório do ator; portanto, de sua habilidade de improviso. Emanuel argumenta que o calungueiro experiente dispõe de um repertório de *gags*, efeitos de manipulação e piadas. Esse repertório, que ele denomina de improviso, seria formado por códigos cênicos pré-ensaiados e por situações de improviso que, uma vez experimentadas em cena, vão se juntando a esse acervo. A partir do material que muitas vezes é oferecido pelo imprevisto é que esse reservatório de formas e conteúdos vai se compondo.

Entretanto, na opinião de Emanuel, de nada adianta o mamulengueiro lançar mão dessas fórmulas se não souber adequar sua aplicação às contingências acidentais de cada apresentação. O conjunto de códigos e procedimentos preparados previamente depende, para a sua eficácia, da perícia do atuante na sua aplicação. Desse modo, é fácil perceber que o improviso não se dá ao acaso, mas, antes, é fruto de um processo de gestação prévia. E exige muito trabalho, apuro técnico, ensaio, ensaio e mais ensaio.

“Se eu tô em cena com o [boneco do] Capeta e não tá funcionando, prá mim (sic) sair de cena com o Capeta vou ter de dar um jeito de eliminar ele. Não é apenas abaixar o boneco...(...) Ah, o Capeta sumiu de vez... não”, considera Emanuel. Para a saída de cena de um personagem-tipo, por exemplo, o brincante precisa ter preparadas algumas soluções, que podemos considerar como “soluções dramáticas”. Dentre elas, conforme o depoimento do artista, ele pode levar uma paulada, ele pode ser chamado por outro mamulengo de fora, ele pode se zangar para sair. “A narrativa pode mudar, mas não pode morrer. Porque quando ela morre, você não volta... o público já foi embora.”, diz o calungueiro.

Para o desenvolvimento dessas estratégias, quando não está viajando ou envolvido com outras atividades culturais, o brincante afirma ensaiar diariamente.

Emanuel dispõe de vários bonecos já confeccionados ao longo de sua trajetória, mas utiliza, via de regra, em torno de nove a onze bonecos de luva a cada apresentação, além de seu boneco de ventríloquo e da boneca em tamanho real, a Maria Preta, com a qual dança forró. Os bonecos de luva com os quais movimenta suas fábulas são todos

baseados nos personagens-tipo tradicionais da brincadeira, como Capitão João Redondo, Dona Quitéria, Baltazar e o Capeta.

O trabalho de Emanuel Bonequeiro contribui para derrubar o mito de que tudo na Cultura Popular é coletivo. Essa falácia, muitas vezes, incorre no perigo de não se valorizar a criatividade individual nas artes populares. Perceber a maneira peculiar como cada artista de rua lida com as imprevisibilidades leva necessariamente ao reconhecimento de que, para além do repertório de um saber-fazer comum transmitido coletivamente, existem procedimentos de criação individual no teatro popular. Para Peter Burke, historiador da Cultura Popular, “a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual” (BURKE, 2010, p. 48)

A EXCEPCIONALIDADE DO ACONTECIMENTO

Uma das chaves para se refletir acerca do jogo de forças entre público e atuentes nas artes cênicas é admitir a perspectiva de uma singularidade do teatro ou de uma especificidade da teatralidade. No sétimo capítulo de seu livro *O teatro dos mortos*, o filósofo, crítico e professor argentino Jorge Dubatti defende a existência de uma excepcionalidade do acontecimento teatral, isto é, da raridade de uma experiência profunda, que não se dá com frequência.

Na comédia popular, sobretudo naquela que acontece na rua, essa máxima é observada. O mesmo espetáculo que numa dada sessão conduz a plateia a uma crise de risos, em outra, pode não conquistá-la. Essa via é de mão dupla. Como se trata de uma relação, é claro que a instauração dessa zona depende do conjunto de pessoas presentes na sessão. Entretanto, a eficácia da experiência depende, invariavelmente, da prontidão dos cômicos em improvisar a partir daquilo que, imprevisivelmente, acontece.

Mas como identificar a excepcionalidade do acontecimento teatral de que trata o filósofo argentino? Dubatti sugere algumas possibilidades de critério para essa identificação, como, por exemplo, o reconhecimento de um acontecimento que é insuperável, os estímulos emocionais e intelectuais, a oportunidade existencial do encontro, entre outras.

Para Dubatti, existe um acontecimento particular que só o teatro pode oferecer, e ele se dá na experiência do CONVÍVIO, que ele denomina de “zona de experiência convival-poético-espectatorial” (DUBATTI, 2016). Na experiência do convívio, é impossível controlar o público totalmente.

por sua imprevisibilidade, o acontecimento é uma construção difícil da qual todos os participantes se devem ocupar, e isso pode (e costuma) não ocorrer, ou ocorrer parcialmente. Por isso, devem-se valorizar ainda mais as respostas unânimes ou majoritárias do público, pois também são excepcionais (...) (DUBATTI, 2016, p. 164).

É na falta de controle do público, portanto, que vemos emergir as oportunidades para o improviso.

A ideia de convívio para o ensaísta portenho inclui a postura do espectador de se colocar *em diálogo* com o que acontece em cena. O *com-vívio* infere a relação de vivência com o outro. “Na filosofia do teatro, sustenta-se que a teatralidade, em sua definição genérica de raiz antropológica (política do olhar, óptica política), consiste na capacidade humana de fazer para organizar o olhar do outro” (DUBATTI, 2016, p. 161).

Ainda que a dimensão subjetiva seja imprescindível a toda a manifestação artística (e teatral em particular), teatro popular não se faz para si, se faz para o outro. Por isso, os pesquisadores de gêneros teatrais populares, como circo-teatro e teatro de revista, por exemplo, apontam frequentemente o uso do verbo “agradar” como termo no jargão popular para índice de eficácia ou insucesso de uma cena entre os teatreiros populares.⁹

No contexto de nossa pesquisa, a partir daquilo que defende o discurso dos mestres da tradição na qual Emanuel Bonequeiro se insere, a instauração de uma brincadeira de Teatro de Mamulengo depende, necessariamente, do diálogo. A dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular não se estabelece sobre um enredo fechado: ela se constrói a partir do que acontece no momento da sessão. Ela é *dependente* do acontecimento teatral. A dramaturgia do teatro de bonecos popular, na maior parte dos casos (como no caso de Emanuel Bonequeiro) é uma sucessão de entrechos, loas e piadas, calcados sobretudo na exposição dos personagens-tipo, os mamulengos, cujo fio condutor é amarrado e desatado no calor da hora, ao sabor da interlocução que o brincante estabelece com a audiência.

Essa conversa aberta entre atuentes/plateia instaura um jogo, que flexibiliza e determina, inclusive, o tempo de duração de uma função. Emanuel Bonequeiro afirma, por exemplo, ser impossível prever o grau de envolvimento do público antes dos fantoches despontarem no biombo. Como já vimos, percebemos em seu trabalho que a duração de uma brincadeira depende da concentração aguda do brincante, da percepção

⁹ Ressalto sobretudo as falas do/as pesquisador/as Fernanda Jannuzzelli Duarte e Pedro Eduardo da Silva em suas comunicações no Grupo de Trabalho Circo e Comicidade, apresentadas no XI Congresso da ABRACE, realizado virtualmente, entre 13 e 18 de junho de 2021.

precisa do envolvimento do público e das intercorrências externas dadas ao acaso. O difícil domínio dessa tarefa é uma de suas principais habilidades.

Numa apresentação desse tipo é preciso então que a atenção do ator-bonequeiro se divida em três níveis. No primeiro nível, o mais imediato, ele deve focar na fábula que desenvolve com seus mamulengos. No segundo nível, no interesse e na reação do público. No terceiro, nas sucessivas intercorrências do ambiente externo, simultâneas ao momento da apresentação e carregadas de estímulos que podem desviar a atenção da audiência. (CARRICO, 2020, p. 218)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos pensar que o improviso seja uma habilidade que se dá aleatoriamente ou que depende, necessariamente, de um dom inato herdado por quem improvisa. A análise, em pesquisa de campo, do trabalho de teatreiros cuja atuação se sustenta sobre o improviso, demonstra como essa habilidade é uma técnica deliberadamente construída, lapidada, sutil e sensível. Na abordagem da cena como uma experiência de convívio espetatorial, com Dubatti (2016), valorizamos a excepcionalidade do acontecimento, isto é, “a máxima realização [d]aquilo que o teatro propõe como singularidade” (DUBATTI, 2016, p.161)

O teatro cômico-popular criado e executado pelo brincante Emanuel Bonequeiro, nas feiras e praças da região do Seridó potiguar, é um caso de destreza na arte da improvisação. Sua eficácia está enraizada no domínio da correlação de forças entre o imprevisto e o improviso. No seu modo de pensar, a partir da sua prática, se o imprevisto é uma contingência dada ao acaso, o improviso depende da capacidade do atuante de incorporá-lo à cena. Mas esse improviso não nasce gratuitamente da própria sorte; ele é fruto de muito ensaio para o estabelecimento de uma delicada técnica de concentração, percepção e administração do estímulo da graça e do interesse da plateia.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARRICO, André. *As três graças do Mamulengo (a infância adulta, o jogo e a música)*. Revista Repertório – Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, ano 23, n. 35, p.208-226, 2020. (ISSN 2175-8131).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*. São Paulo: Edições SESCSP, 2016.

VERISSIMO, Emanuel Souto. Depoimentos concedidos a André Carrico em 28 de agosto de 2018, presencialmente, e em 10 de maio de 2021, por meio de plataforma virtual google.meet.