

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA



E O TEATRO DE BONECOS
memória, brinquedo e brincadeira

NATAL
2010

MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA

DADI E O TEATRO DE BONECOS
memória, brinquedo e brincadeira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Assunção.

NATAL
2010

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Pereira, Maria das Graças Cavalcanti.

Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira /
Maria das Graças Cavalcanti Pereira. – 2010.
184 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade
Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras
e Artes. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Natal,
2010.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Assunção.

1. Teatro de bonecos. 2. Cultura popular. 3. Dinâmica cultural. I.
Assunção, Luiz. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III.
Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 316.73

MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA

DADI E O TEATRO DE BONECOS
memória, brinquedo e brincadeira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como exigência para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Assunção
UFRN – Orientador



Prof.ª. Dr.ª Adriana Schneider Alcure
UNIRIO – Examinadora Externa



Prof.ª. Dr.ª Wani Fernandes Pereira
UFRN – Examinadora Interna



Prof.ª. Dr.ª Lisabeth Coradini
UFRN – Examinadora Interna

Natal, 5 de novembro de 2010.

A meu pai (in memoriam) por sua história de sucesso na educação dos nove filhos, diante de todas as adversidades, e, fazendo parceria com minha mãe são os maiores responsáveis pelo que venho me tornando a cada dia e ao longo do tempo que já veio, vem vindo e virá.

AGRADECIMENTOS

À Inteligência Suprema Causa Primeira de Todas as Coisas.

Ao professor Dr. Luiz Carvalho de Assunção, meu orientador, pela visão ampliada, dedicação e generosidade infinda, e, principalmente, por confiar em mim, estimulando-me para fazer duas pesquisas importantes, ao mesmo tempo, que muito me ajudaram a ampliar meu olhar nesse trabalho de dissertação. Agradecer também por nossas reuniões semanais com o grupo de orientandos, que contribuiu para minha formação e despertou a importância do trabalho em grupo.

Ao aprendizado construído nessa experiência com Dadi, desde que nos conhecemos em 2002, quando me apontou os caminhos para a concretização de seus sonhos, ao mesmo tempo, em que, sem querer, guiou os meus, possibilitando a concretização dessa pesquisa e ao apoio recebido de seus filhos Maria de Lourdes, Francisco das Chagas, Ricardo e João Maria pela confiança depositada em mim, para conduzi-la nos vários lugares percorridos nessa caminhada.

Aos amigos bonequeiros do RN, que me escolheram para a presidência da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos do RN- APOTB e que condicionei a aceitação do cargo, após a conclusão deste trabalho.

À professora Dr^a. Wani Fernandes que me despertou para essa linha de pesquisa, apoiando-me em todas as fases deste trabalho.

Às professoras Dr^a. Wani Fernandes e Dr^a. Teodora Alves, que compuseram a banca da qualificação, que gentilmente aceitaram participar da banca, apesar dos inúmeros compromissos assumidos no período e pelas excelentes sugestões que me auxiliaram a melhor enquadrar o trabalho em seu início.

Aos funcionários do PPCS/UFRN, pela presteza, simpatia e carinho com que sempre me atenderam.

A minha mãe e meus oito irmãos, pela compreensão nas minhas ausências ou nas breves permanências em nossas comemorações familiares, na torcida necessária para a conclusão desse trabalho.

Aos meus filhos Paloma Grace e Vinícius Cavalcanti pelo estímulo, interesse e solicitude, principalmente Vinícius, que pacientemente formatou as fotografias para este trabalho.

A meu marido Nilton Rocha, amigo, companheiro, que suportou minhas ausências semanais no período da pesquisa e que, quando retornava, sempre se

empenhava em fazer a decupagem das gravações e baixar as imagens acumuladas da filmadora no computador, preocupado para que eu não perdesse o material coletado, não medindo esforços para ajudar-me no que fosse necessário. Obrigada por ter suportado ficar vários finais de semana em casa, principalmente nesse último carnaval, apesar da provocação dos convites de nossos amigos. Obrigada pelo carinho e amor recebidos.

A meu irmão Zeca, que sempre transitou pelas estradas das “letras”, por ter lido meu trabalho com propriedade de revisor, sugerido excelentes atalhos nessa caminhada.

A meu irmão caçula Joca, por seu olhar clínico e apurado do senso comum no decorrer dos meus cenários, sugerindo-me preciosas dicas.

A minha sogra e minha cunhada que sempre compreenderam minhas ausências, torcendo e rezando pelo meu sucesso foi de fundamental importância.

Ao amigo do mestrado Carlos Brito, pelo entusiasmo e motivação quando estava muito cansada da pesquisa e com o compromisso para sua finalização.

Aos amigos da Base de Pesquisa - Grupo de estudos sobre Culturas Populares da UFRN, por compartilhar encontros, alegrias e discussões teóricas, norteando-me nessa caminhada.

À amiga Ereni, que sempre trilhou seus caminhos pela Literatura e a quem confiei a leitura do I Capítulo sobre a Memória, para a qualificação, e com quem compartilhei os autores escolhidos sobre prosa e da poesia.

Ao amigo Ricardo Canella pelas indicações bibliográficas, revisão e dicas no meu texto para a qualificação.

A minha amiga Gabrielle Guimarães pela parceria com os detalhes finais para a qualificação e preparativos para o dia da defesa.

Aos nossos amigos comuns pela compreensão em entender que nossas ausências eram bem justificadas.

Enfim, a todas as pessoas que fizeram sugestões, direta ou indiretamente, para que esse trabalho adquirisse vida.

Obrigada!

RESUMO

O teatro de bonecos é a temática desta dissertação de mestrado, com um recorte para tratar da Memória, Brinquedo e Brincadeira, focado especialmente em uma Calungueira, fazedora de bonecos, Maria Ieda da Silva Medeiros, conhecida por Dadi. Atualmente com 71 anos, Dadi reside em Carnaúba dos Dantas/RN e não se restringe apenas a “botar” os bonecos para brincar, a encenar histórias pelos diversos personagens. Constrói os bonecos, veste, dá vida, movimento. No Rio Grande do Norte, o Teatro de Bonecos, denominado “João Redondo”, é marcado por um caráter historicamente *masculino* da tradição, representada por alguns mestres já falecidos ou por seus multiplicadores, ou mesmo por brincantes que não possuem linhagem de mestres em suas famílias, mas aprenderam com vários deles e, aos poucos, foram inseridos nesse universo lúdico. Dadi transgride essa genealogia potiguar e vai sugerindo uma diversidade de transgressões, extrapolando, com sua inventividade, tanto em suas apresentações como em sua vida, o que me fez elegê-la e a constituir-la como objeto singular no decorrer das minhas inquições. Nesta pesquisa, utilizo o aporte teórico-metodológico das Ciências Sociais, em especial as referências vindas dos estudos da Cultura, como as abordagens sobre a Memória e Tradição de autores como Halbwachs e Paul Zumthor, entre outros. O trabalho de campo foi sistematizado, priorizando a observação participante e o diálogo permanente. Utilizei diferentes estratégias de registro, como: entrevistas semi-abertas, vídeo-documentário, áudio das narrativas, registro fotográfico e videográfico, proporcionando ao trabalho uma atualidade relevante, ao dialogar com seus diversos elementos, ampliando o projeto inicial, que se transformou em pesquisa para a dissertação.

Palavras-Chave: Dadi, Teatro João Redondo, Tradição.

ABSTRACT

The puppet theater is the theme of this dissertation, with a particular treatment of Memory, Toy and Jokes, focused especially on a Calungueira, maker of dolls, Ieda Maria Medeiros da Silva, known by Dadi. Currently with 71 years old, Dadi resides in Carnauba dos Dantas / RN and not only restricted to "get" the dolls to play, to enact stories by various characters. Build the dolls, dresses, give life, movement. In Rio Grande do Norte, the Puppet Theater, named "João Redondo," is measured by a historically male character of tradition, represented by some masters who have died or by their pupils, or even by the players who have no lineage of masters in their families but learned from several of them and, gradually, were included in this playful universe. Dadi passes this potiguar genealogy and going to suggesting a variety of transgressions, beyond, with its inventiveness, both in their presentations and in her life, which I did elect her and choose as a singular object in the course of my inquiries. In this study, I use the theoretical and methodological framework of social sciences, in particular the references coming from studies of culture, such as approaches of memory and tradition of authors such as Maurice Halbwachs and Paul Zumthor, among others. The field work was systematized, prioritizing the observation participant and permanent dialogue. I used different strategies for registration, as semi-open interviews, documentary video, audio narratives, photographic and videographic record, giving the work a current relevance to the dialogue with various elements, expanding the initial project, which turned into research for the dissertation.

Key words: Dadi, João Redondo Theater, Tradition.

RÉSUMÉ

Le théâtre de marionnettes est le thème de ce mémoire de master. Il est en particulier question de la Mémoire, du jouet et du jeu, centré spécifiquement sur une faiseuse de marionnettes, Maria Ieda da Silva Medeiros, surnommée Dadi. A l'âge de 71 ans, Dadi habite à Carnaúba do Norte, dans le Rio Grande do Norte et ne se restreint pas à faire jouer les marionnettes, à les mettre en scène dans des histoires. Elle construit les marionnettes, les habille, leur donne vie, mouvement. Dans le Rio Grande do Norte, le théâtre de marionnettes s'appelle « João Redondo », il est marqué par un caractère historiquement masculin de la tradition, représentée par quelques maîtres déjà décédés ou par leurs multiplicateurs, ou même par des joueurs qui ne possèdent pas de lignée de maîtres dans leurs familles, mais qui ont appris avec plusieurs maîtres et, peu à peu, sont entrés dans cet univers ludique. Dadi transgresse cette généalogie du Rio Grande do Norte et suggère une variété de transgressions, en extrapolant, grâce à sa créativité, aussi bien dans ses présentations que dans sa vie, ce qui m'a fait la choisir et la constituer comme objet singulier au cours de mes enquêtes. Dans cette recherche je me sers de l'apport théorico-méthodologique des Sciences Sociales, en particulier des références venues des études de la Culture, comme les points de vue sur la Mémoire et la Tradition d'auteurs comme Halbwachs et Paul Zumthor, entre autres. Le travail sur le terrain a été systématisé en donnant priorité à l'observation participante et au dialogue permanent. J'ai utilisé différentes stratégies de registre, telles que des entretiens semi-ouverts, des vidéo-documentaires, l'audio des récits, des registres photographiques et vidéographiques, ce qui a donné au travail une actualité importante, en dialoguant avec ses divers éléments, augmentant le projet initial, qui s'est transformé en recherche pour le Mémoire.

Mots-clés: Dadi, théâtre João Redondo, Tradition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA CENÁRIO I - Dadi em perfil.....	23
FIGURA 1 - Dadi com seus pais Ricardo e Maria Luiza.....	28
FIGURA 2 - Poema da minha vida, manuscrito de Dadi.....	45
FIGURA 3 - Dadi com os filhos.....	48
FIGURA 4 - Imagem de Santa Quitéria e do menino Jesus.....	50
FIGURA 5 - Imagem de São João Batista.....	50
FIGURA 6 - Poema da Serra, manuscrito de Dadi.....	52
FIGURA 7 - Dadi em procissão na festa de São José no ano de 2008.....	55
FIGURA 8 - Dadi e Joaquim (seu segundo marido).....	62
FIGURA 9 – Poema para Joaquim Braúna, manuscrito de Dadi.....	64
FIGURA 10 - Dadi e a autora da pesquisa em maio/2009.....	66
FIGURA 11 - Pintura Naify feita por Dadi.....	68
FIGURA 12 - Dadi com bonecos em Carnaúba dos Dantas.....	71
FIGURA CENÁRIO II - Dadi manipulando o boneco Pula-pula.....	78
FIGURA 13 – O boneco brasileiro remonta à ancestralidade de outras formas de bonecos pelo mundo	81
FIGURA 14 - Procissão composta por bonecos em exposição do SESI Bonecos do Brasil em Natal/2004.....	83
FIGURA 15 - Origem do Boneco Brasileiro em exposição do SESI Bonecos do Brasil em Natal/2004.....	84
FIGURA 16 - Banner da Inauguração do Mamulengo Invenção Brasileira, em exposição no SESI Bonecos do Brasil.....	87
FIGURA 17 - Exposição de bonecos de João Redondo, no Memorial Câmara Cascudo.....	90
FIGURA 18 - Personagens do teatro de João Redondo em Exposição “Arte e Magia dos Bonecos” em ago/2005 no Memorial Câmara Cascudo.....	92
FIGURA 19 - Ferramentas de Dadi.....	94
FIGURA 20 - Mão masculina do boneco de grande porte feito por Dadi. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	95
FIGURA 21 - Mão feminina da boneca de grande porte feita por Dadi. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	95
FIGURA 22 - Etapa inicial da construção dos bonecos de Dadi.....	96
FIGURA 23 - Etapa sequencial construção bonecos Dadi.....	97
FIGURA 24 - Madeira utilizada (mulungu) na construção bonecos Dadi, acondicionados em sua oficina.....	98
FIGURA 25 - Articulações das pernas da boneca de grande porte feita por Dadi. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	99
FIGURA 26 - Encaixe dos braços do boneco de grande porte, feitos por Dadi. Foto: Manoel Bezerra. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	99
FIGURA 27 - Mostra da estética dos bonecos de Dadi. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	101
FIGURA 28 - Boneca de fio construída por Dadi. Acervo da Prof ^a . Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	103
FIGURA 29 - Oficina de bonecos de Dadi em sua residência.....	104
FIGURA 30 - Dadi e seu neto Werley no Encontro de João Redondo de Natal em 2009.....	105

FIGURA 31 - Boneca de Dadi, com indumentária de chita e cabelo de lã. Acervo da Prof. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	106
FIGURA 32 - Indumentária masculina de boneco de grande porte. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	107
FIGURA 33 - Indumentária masculina de boneco de grande porte. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	108
FIGURA 34 - Indumentária feminina com boneca de grande porte de Dadi. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	108
FIGURA 35 – Coleção primeiros bonecos feitos por Dadi.....	110
FIGURA 36 - Coleção bonecos de Dadi. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.	111
FIGURA 37 - Adereços na indumentária masculina com bonecos de grande porte de Dadi. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN	111
FIGURA 38 - Indumentária feminina com adereços feitos por Dadi. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN	112
FIGURA 39 - Dadi com bonecos grande porte à sua frente e a mala de bonecos.....	113
FIGURA CENÁRIO III - Coleção de Bonecos de Dadi. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	115
FIGURA 40 - Dadi manipulando bonecos em sua residência.....	123
FIGURA 41 - Poema dos Bonecos, manuscrito de Dadi.....	129
FIGURA 42 - Dadi em frente a sua empanada.....	130
FIGURA 43 - Desenho mostrando manuseio da mão debaixo do camisolão do boneco.....	131
FIGURA 44 - Dadi apresentando a brincadeira com seu neto Werley dentro da tolda/biombo desmontável.....	144
FIGURA 45 - Apresentação pública de Dadi.....	145
FIGURA 46 - Boneca de grande porte construída por Dadi, em posição de costas. Acervo da Profª. Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.....	177

SUMARIO

ABRINDO A CORTINA.....	13
CENÁRIO I.....	23
DADI: LEMBRANÇAS DE SUA MEMÓRIA.....	24
CENÁRIO II.....	78
O BRINQUEDO.....	79
ETAPAS DE CONSTRUÇÃO.....	90
ESCULTURA E ESTÉTICA.....	91
INDUMENTÁRIA E ADEREÇOS.....	106
CENÁRIO III.....	115
A BRINCADEIRA NO TEATRO DE BONECOS.....	116
PERSONAGENS.....	123
APRESENTAÇÃO.....	129
CENOGRAFIA.....	141
PERFORMANCE.....	146
O RISO.....	156
DESCERRANDO A CORTINA.....	170
REFERÊNCIAS.....	178
ANEXOS.....	182

ABRINDO A CORTINA

Esse trabalho procura evidenciar a singularidade de uma "Calungueira", fazedora de bonecos. Trata-se de Maria Ieda Silva de Medeiros (71 anos), atualmente, conhecida por Dadi, residente no município de Carnaúba dos Dantas/RN. Sua inventividade extrapola os habituais bonecos de luvas¹, encontrados na maioria dos brincantes. Constrói marionetes de fios², de vara³, bonecos de grande porte, com membros articulados – lembrando os santos de roca⁴ – utilizados nos eventos, anunciando que ali vai haver uma apresentação do teatro de bonecos, e, as bonecas de pano.

Ao revisitar o universo desses fazedores de bonecos, pensa-se contribuir para o conhecimento dessa arte, memória e tradição, fazendo o registro de suas memórias, de seu brinquedo e de sua brincadeira, ampliando o conhecimento de novos brincantes, inserindo nesse universo representado historicamente por uma genealogia masculina, o diferencial de Dadi, mostrando seu dom em provocar o riso nas pessoas, perante bonecos e bonequeiros do Rio Grande do Norte.

O início dessa pesquisa se deu ao meio-dia da véspera do dia de São José, 18 de março de 2002, encontrava-me no Monte do Galo, ponto devocional construído em 1927. Um lugar aprazível, a 155 metros de altura, situado no município de Carnaúbas dos Dantas/RN, região do Seridó potiguar. Esse local conhecido como de romaria possui escadarias intercaladas por rampas, nas quais se podem ouvir os romeiros.

¹ Bonecos de luva são os que possuem só a cabeça e as mãos em madeira ou outro material leve, tendo o corpo em forma cônica, como um camisolão. A mão do titereteiro ou bonequeiro produz movimentos com o dedo indicador enfiado em um furo na cabeça do boneco e os dedos polegar e médio nos braços, por debaixo do camisolão.

² Bonecos de madeira ou de outro material leve, com fios ligados à cabeça, ao tronco e aos membros, partindo de uma armação de madeira em forma de cruz, que, habilmente manuseados, possibilitam aos bonecos fazerem qualquer movimento.

³ Boneco de vara tem o corpo esculpido em madeira, possuem vareta central que permite sustentação e controle.

⁴ Por estátua de roca se entende aquelas imagens sacras que se destinam a ser levadas em procissão e que são vestidas com trajes de tecido. Este gênero de imagens adquiriu considerável importância no culto católico especialmente durante o período barroco, estendendo-se até meados do Século XIX. pt. wikipedia.org/wiki/santo_de_roca

Em meio a rezas e ladainhas, fazia meu trabalho de abordagem, indagando peregrinos que pagavam suas promessas, trazendo ex-votos da região⁵. Até que entrevistei aquele que me deu o retorno esperado. Um antigo romeiro que morava na cidade reportou-me que ali havia dona Dadi, uma fazedora de ex-votos. De pronto segui na busca da artesã para fazer o registro.

Encontrei-a no meio de suas atribuições dos afazeres domésticos, e após informá-la dos motivos que me trouxeram a sua residência, recebi como prêmio toda a sua atenção. Para minha surpresa, Dadi me descortinou, de imediato, mais um saber-fazer que era dotada, mostrando-me outro universo em que transitava muito bem: o Teatro de João Redondo. A entrevista terminou, mas continuamos numa prosa animada, como se nos conhecêssemos há muito tempo. Assim, envolvida e entusiasmada com a descoberta, fiquei na cidade para as comemorações da semeadura do milho, com a garantia de que o santo iria trazer muita chuva. Dadi confessou que era devota de São José, e quando lhe disse que ele era meu padrinho de batismo, nos aproximamos mais ainda.

Desde então comecei a pesquisar esse universo lúdico, que até aquele momento me era desconhecido, partindo de uma questão primordial: o que é o Teatro de Bonecos e o de João Redondo?

Depois de fazer um primeiro levantamento bibliográfico⁶ sobre essa temática, chegara a hora de começar a pesquisa de campo. Só que agora guiada por outro cenário que as circunstâncias me levaram na recondução de direção do meu trabalho. E, para cumprir meu propósito, naquele mesmo ano retornei a Carnaúba dos Dantas, por três vezes. Tanto com a intenção de colocar a arte de Dadi em evidência, que até então era desconhecida em nosso Estado, quanto para registrar seu cotidiano, sua família, seu saber-fazer. Desde então, fui reforçando os laços de amizade com Dadi e aprofundando meu trabalho de pesquisadora.

Ao ampliar minha visão do que seria a forma “teatro de bonecos,” observei que sua configuração não se encaixava no conceito da dramaturgia clássica, a qual examina o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. E, sim,

⁵ Projeto “Santeiros e Devoções do RN”, Museu Câmara Cascudo – UFRN/2002, Coordenado pela Profa. Wani Fernandes. O referido projeto teve como proposta mapear os tipos de oferendas feitas aos santos de particular devoção, como também saber de onde esses romeiros migravam, os materiais que eram confeccionados e o registro fotográfico das oferendas na sala dos milagres, situada no alto do monte.

⁶ Borba Filho (1966-1987), Pimentel (1971), Santos (1979), Amaral (1993) e Gurgel (1999).

que ela engloba uma linguagem peculiar, com vários tipos de bonecos e estrutura própria. Possuidora de uma matriz com temas e personagens fixos, na qual os bonequeiros partem para criar e recriar os enredos, muitas vezes no improviso, podendo inserir novos personagens, situações, como em um romance coletivo e sem fim.

Descobri ainda que o Teatro de Bonecos é fruto de uma tradição milenar, que remonta a civilizações extintas, como a egípcia e a asteca, quando o teatro pertencia unicamente à dimensão mítica e ritual, adquirindo funções mágicas ou servindo à representação de feitos divinos. E, por meio desses bonecos, os artistas populares retomam mitos e arquétipos do passado e se relacionam com a realidade exterior, fazendo o cruzamento entre os universos rural e urbano, entre ancestralidade e modernidade.

Para seu aparecimento no Brasil, não há documentação que determine as primeiras manifestações. A hipótese mais recorrente nos autores que tratam dessa temática é a de que o Teatro de Bonecos tenha chegado ao nosso país, pelos portugueses, no século XVI, como *Presépio*, representação do nascimento de Jesus Cristo, dando origem a duas formas de teatro: os *Pastoris*, espetáculos do ciclo natalino, encenados por atores; e o de *Mamulengo*; encenados, em várias ocasiões, por bonecos de madeira.

No Nordeste do Brasil é vista como uma forma de teatro de bonecos tradicional, que chegou até os dias de hoje, carregando fortes influências da estrutura dramática da *Commedia Dell'Arte*⁷, combinando ritmos e personagens afro-brasileiros e indígenas, sobrevivendo até hoje pelo interior e nos centros populares das grandes cidades.

No Rio Grande do Norte, o Teatro de Bonecos é denominado “João Redondo”, recebendo vários outros nomes nos estados nordestinos⁸. Isso evidencia o caráter historicamente *masculino* da tradição, representada por alguns mestres⁹ já

⁷ A *Commedia Dell'arte* nasceu na Itália por volta do século XVI. Sua principal característica está em um teatro popular, baseado no improviso e com personagens tipos: o servo – arlequim, o Briguela ou Pulcinella, o patrão – o Pantaleão, o intelectual – o doutor, os apaixonados – os enamorados.

⁸ No Rio Grande do Norte, esse teatro toma o nome de “João Redondo” ou “Calunga”; “Mamulengo” em Pernambuco; “Babau” na Paraíba; “Cassimiro Coco” no Ceará e Piauí.

⁹ José, Miguel e Antônio Soares de Assis, conhecidos como os “irmãos Relampo”, Feliciano, Chico Daniel, Francisco Rosa, Joaquim Lino, João Constantino Dantas, Antônio Pedro da Silva, Joaquim Cardoso, Antônio Gordo, Paulo Vicente, José Bernardino, Jeremias Avelino, Sebastião Severino Bastos, já falecidos. Ou pelos mestres que estão na ativa, recentemente inventariados pelo registro

falecidos ou por seus multiplicadores, que, aos poucos, foram inseridos nesse universo lúdico.

Dadi transgride essa genealogia potiguar e vai construindo uma diversidade de transgressões, extrapolando, com sua inventividade, tanto em suas apresentações como em sua vida, o que me fez elegê-la e a constituí-la como objeto no decorrer da pesquisa.

Desde meu primeiro contato com o universo de Dadi, quando ela já esculpia seus “calungas” para o Teatro do João Redondo, percebi que sua ligação com os bonecos vinha de muito longe, desde a infância. Teve início quando a mãe fazia os “calungas” em pedra, para entretê-la em casa. A avó materna Zefinha levava-a para assistir às brincadeiras apresentadas, nos arredores do povoado, pelo bonequeiro *Bastos*¹⁰, que atiçou sua curiosidade de criança, em querer descobrir o que estava por trás da empanada. *“Naquele tempo não se mostrava o que estava por trás da tolda”*¹¹, afirmava Dadi.

Cada vez mais parceira desta pesquisa, Dadi vai deixando transparecer suas transgressões durante as entrevistas, com naturalidade. Dentro desse universo lúdico, evidencia sua presença desde quando era fazedora de milagres ou ex-votos, quando *transgride* essa regra: em vez de se tornar santeira, que tem como iniciação artística a feitura dos ex-votos, escolhe o caminho do riso, esculpindo seus “calungas”, como prefere chamá-los, inserindo-se no Teatro de Bonecos.

O vínculo criado entre nós duas possibilitou que viesse a perceber a importância do caminho que ela indicava, de como queria ser representada, como se reconhecia na coletividade e sobre o que conhecia, servindo de elo com a tradição do teatro de bonecos. Então, a partir daí, comecei a registrar as lembranças dessa artesã, mostrando seu espaço particular, sua coragem e sapiência, as emoções e as transgressões vivenciadas, tanto em suas relações sociais, quanto nesse universo mágico, visando ampliar e atualizar a documentação existente.

do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN para transformar o Teatro de Bonecos do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, como por exemplo: Raul, Heraldo Lins, Ronaldo, Francinaldo, Manoel Dadica, Zé do Fole, Marcelino, Felipe, Tio João, Josivan, Daniel, entre outros.

¹⁰ Bonequeiro Sebastião Severino Dantas, conhecido como Bastos, que percorria as fazendas do Seridó, montado em jumento, levando sua mala de bonecos em caçuás.

¹¹ A representação é feita com o brincante e seu ajudante postados atrás de uma “**empanada**”, que consiste em uma cortina comumente de tecido estampado, sustentada por paus fincados no chão, ou em pedestais improvisados com pedras, tijolos ou tocos de madeira. A cortina é chamada também de “**torda**” (**tolda**). Para o público só aparece, geralmente, a parte superior dos bonecos.

A partir do conhecimento existente e com o olhar agora mais aguçado, construído e apreendido previamente durante o itinerário acadêmico, comecei a observar as etapas de construção de outros mestres brincantes, na tentativa de preencher o que estava faltando, visando trazer mais conhecimento. Essa ideia me ajudou a confirmar cada vez mais a singularidade da mestra Dadi. Tanto no seu saber-fazer, no uso de materiais, no ato de esculpir e na exímia pintura em que revela os traços dos calungas, fazendo-o encaixar numa mão para, então, dar-lhe vida.

Dadi costuma sempre dizer: *gosto de ver meus bonecos muito lordes¹², com acessórios variados e muita cor*. No que diz respeito aos acessórios, *transgride* a regra que rege a maioria dos mestres brincantes, que preferem a colagem de cabelo humano ou de crina de cavalos ou mesmo pintados. Ela, por sua vez, prefere utilizar fios de náilon coloridos (verdes, azuis, lilases, loiros, ruivos), imprimindo sua marca no efeito visual do boneco, que detalharei mais adiante.

Apresenta para públicos diversos, personagens consagrados pela historiografia do Teatro de Bonecos, tais como: o “Capitão João Redondo”; “Benedito” ou “Baltazar”, que se apresenta como valente e, é considerado por ela, como *“o ideal da brincadeira, um boneco muito tradicional, porque é quem comanda tudo; é muito insolente”*; “Dona Lilia”, mãe do “Capitão João Redondo”; “Minervina de Moraes”, filha do “Capitão”, entre outros. Cria novos personagens como a figura do filósofo, por exemplo, *“que afirma ser uma pessoa excelente, conversa bem demais, atende os cinco sentidos da pessoa, tão bem ele fala”*. Atualiza, assim, o cenário dessa arte.

Além de artista-artesã, Dadi nos revela ainda uma veia poética. Escritura dos seus afetos, dores, trabalho, amores, pesares, sonhos e projetos futuros, assim como, a vida do artista no teatro entre a tragédia e a comédia: *“Boneco do teatro é feito com muito amor, tem um boneco que dança, em toda festa que for, porque o seu apresentador é de grande valor (...)”* (DADI, 2006, p.49).

Durante a pesquisa, após a aquisição de uma filmadora, tive a possibilidade de reunir novo acervo de imagens videográficas de Dadi e nossas conversas adquiriram outro ritmo, geradas tanto pela expectativa das imagens e som

¹² Segundo dicionário Houaiss da língua portuguesa significa título honorífico inglês, mas que Dadi utiliza para dizer que gosta de ver os bonecos muito arrumados.

gravados, quanto pelos registros de sua memória. Com a decupagem das primeiras entrevistas gravadas e a separação das anotações das hipóteses e dos meus achados, transcritos na caderneta de campo, que, me possibilitaram enxergar novos cenários na harmonização do corpo da dissertação, procurei acomodar o desejo muitas vezes reiterado por ela: *“Sonho em escrever sobre minha história de vida, para que meus bonecos se apresentem através de doze personagens, na minha festa de aniversário de setenta anos, em praça pública, igual a que eu vi quando criança”*.

Totalizei minhas viagens em seis idas e vindas à cidade de Carnaúba dos Dantas, iniciadas em meados de junho de 2008 até março de 2009, para registrar e escolher boa parte do material para produzir a história de vida de Dadi, em que obtive, oralmente, uma sequência de episódios coerentes, com significado e direção.

O bloco de entrevistas mais recentes que compõem esse cenário e os que se seguem faz parte das gravações realizadas entre junho de 2008 e março de 2009. Mas, desejados desde nossos primeiros contatos em 2002, quando Dadi já evidenciava a vontade de registrar suas lembranças. A partir desses elementos adicionados e complexificados, construo essa dissertação.

Desde o início da pesquisa o fator de confiança mútua era evidente entre nós. Por isso, me senti muito à vontade para lhe dizer que precisaria assinar um termo de cessão de direitos e concordância para o uso de suas memórias neste trabalho, explicando-lhe evidentemente as razões de tal prática. Tornamo-nos cúmplices, na proposta de recuperar, problematizar e interpretar seu passado, como também, deixar claro os meus planos, visando o mestrado.

Outro fator de muita importância desde o princípio foi a confiança dos retornos práticos do trabalho, como, por exemplo, entrega das cópias de todo material produzido, fotográfico e videográfico, portfólio, publicações nos diversos veículos de comunicação e apresentações diversas em formato de cd. Dadi gosta muito desse retorno. Tornou-se enfim, uma relação afetiva que se prolongou por várias sessões, no engajamento de uma reconstrução dialógica do passado e de seu presente. O início do registro de suas narrativas era sempre movido por conversas sobre amenidades do cotidiano, para deixá-la à vontade, para que falasse livremente sobre os temas propostos, apesar do cuidado em manter o controle da entrevista, cumprindo o roteiro geral planejado.

A cada encontro fazia um roteiro parcial, arrolando, em tópicos, os assuntos a serem tratados no encontro seguinte, após uma reflexão sobre o que tinha sido alcançado até aquele momento. Iniciava sempre confirmando alguns pontos não muito claros, deixados na sessão anterior e de formular novas questões, com base em informações obtidas na última conversa, entre outras.

Conforme a conversa ia progredindo lembrava outras questões interessantes e o assunto acabava tomando um tempo considerável, em virtude de sua singularidade e de sua importância para a pesquisa. Outro fator que contribuiu para o bom andamento da pesquisa era contar com o espírito alegre e extrovertido da artista Dadi, que se sentia muito à vontade para falar sobre qualquer assunto ou questionamento.

Sempre chegava de surpresa em sua casa. Escolhia esse caminho para não lhe provocar muita ansiedade e ela já estava até acostumada com esse critério. Mas, depois de acabada a surpresa, combinava o horário de nossas sessões, o espaço, a duração, o uso do gravador e da câmera, até o intervalo dessas gravações.

Cito agora uma passagem reflexiva gravada em nossa primeira sessão de entrevistas, em que Dadi narra de forma comovente, à maneira que encontrara para administrar as recordações de suas lembranças. Procurei degravá-la à medida que ia ouvindo sua fala, com muito cuidado, tarefa essa que envolve uma complexidade de fatores, pois nelas também estão inseridas expressões fáticas e corporais, que muitas vezes substituem a idéia que almejamos verbalizar e nem sempre ficam claras, quando chegam a ser transcritas.

Dadi - *Às vezes, quando você pára e [...] geralmente quando a gente vai dormir, começamos a pensar, aí todas aquelas recordações vêm à mente, tudo ao mesmo tempo. Aí eu gostaria de ter alguém com quem conversar para tentar esquecer todas essas coisas. É muito ruim a gente não ter com quem conversar. Muitas vezes fico acordada à noite [...] relembro aqueles tempos. É engraçado... Você não consegue nunca se esquecer dessas lembranças – estão sempre presentes em sua memória. É como se aquilo que não cessa de doer latejasse para mostrar que estão vivas. Como tudo na*

vida você acaba se acostumando a elas. Às vezes fico rindo de mim mesma, quando lembro episódios engraçados. Mas, esses momentos são mais raros, esqueço de algumas partes, não é muito confiável. Lembro mais daquelas que doem, de tão tristes. Lembro dos meus familiares mortos, como se estivessem ali, comigo. Ouço até suas vozes, algumas me dando ordens, como se fosse ainda criança. Sei não, é melhor voltar à realidade [...]; e a melhor coisa para você voltar ao mundo real é construir bonecos para provocar o riso nas pessoas, fazer as pessoas felizes, escutar um bom forró pé-de-serra, ou, ouvir o choro de um bebê, é recomeço de vida. (em 15-10-2003).

Cada uma dessas viagens durava uma semana. O saldo desse trabalho foi a gravação de 98 horas de entrevistas e apresentações, feitas com cautela e sensibilidade, partindo da regra fundamental de que o bem-estar do entrevistado sempre prevalece sobre os interesses da pesquisa. A princípio ficava hospedada na única pousada da cidade, para não haver interferências nas minhas anotações iniciais e me preparar melhor para o dia seguinte. Depois, passei a ficar na casa de Dadi, para registrar nossas longas conversas, inclusive as noturnas – pois ela tem muita dificuldade para dormir – e, até mesmo, para poder acompanhar de perto seu cotidiano.

Dadi permitiu-me também, nesse período, o compartilhar de sua intimidade – através de fotografias, objetos, cartas e lembranças contidas em seu baú – e o acesso livre ao seu caderno de poesias. Só sei que juntas fizemos uma boa parceria, em busca do aprendizado mútuo, que me proporcionou uma compreensão maior, ao fazer reflexões sobre esse ser tão singular que é Dadi. Pois, mesmo deixando algumas malas pesadas para trás, ela procura caminhar valorizando o momento presente, que considera “*uma dádiva de Deus*”, ou seja, o único caminho que se tem rumo ao futuro.

Divido em três partes o resultado desta pesquisa, que nomeio de Cenários, em alusão as apresentações teatrais. Portanto, apresento a trajetória vital de **Dadi** como tema central, puxando, a partir dela, outros fios, na condução de três cenários distintos: **Memória, Brinquedo e Brincadeira no Teatro de Bonecos**.

No primeiro cenário, será anunciada a presença das “Lembranças” de Dadi, guardadas em sua Memória por anos, em que interpreto as transições individuais e familiares, como parte de um processo contínuo e interativo de mudança social, vinculando a sua história ao seu comportamento com a coletividade. A continuidade nesse contexto, parte da experiência acumulada de etapas anteriores da vida, e de padrões desenvolvidos pelo individual, com o fim de abordar novos acontecimentos, dividindo-o por marcos, com pequenos e grandes momentos: os passos titubeantes da infância, os desembaraçados da juventude e os passos lentos da maior idade.

Lembranças de infância, primeiras e decisivas experiências de vida, reflexões pessoais engajadas noutras imagens reportadas ao passado, em especial de sua juventude até a chegada da maturidade. Contextos vividos com seus respectivos contornos, cores, cheiros e lugares no tempo que flui, dando voz a vários personagens do Teatro de Bonecos. Para a encenação desse cenário, convém citar a festa de seu aniversário.

Apresento ainda, a construção de uma narrativa em forma de diálogos entre os diversos personagens idealizados por Dadi, congregando a idéia de revelar a simultaneidade entre os registros de suas memórias, as observações do empreendimento prático da pesquisa, o diálogo com os autores e as imagens.

No segundo cenário, é a vez de mostrar o que é o “**Brinquedo (Boneco)**”, de onde vem, prá onde vai. E, como importante elemento de observação, serão apresentadas as etapas de construção dos bonecos de Dadi: escultura e estética, indumentária e adereços, respectivamente.

Nesse cenário fica em evidência o registro da construção dos bonecos de Dadi, em suas várias etapas, intercalando com fotografias de suas primeiras coleções (1986) e das mais atuais, com detalhamento do processo criativo e de como ela se reconhece, nesse universo brincante em que tem vivência. Natureza esta que é vista de fora para dentro e que Dadi a vê em dupla realidade, como sua experiência existencial e como realidade cultural, o que lhe permite dimensionar, de uma maneira diferente, esse mesmo objeto.

No terceiro cenário é a vez da emoção contida no tempo e no espaço da “**Brincadeira**” no teatro de Bonecos, que se estrutura nas histórias das alegrias e travessuras vivenciadas pelos diversos personagens, que criam vida graças ao seu manipulador. Nesse cenário, veem-se elencados alguns conceitos pertinentes à

interpretação do brincante, em um diálogo sensorial, apontando para o que torna o teatro de bonecos singular, através de cada mestre brincante, apontando o que se estabelece entre transmissão e recepção. A seguir, pedindo passagem, gentilmente, apresento os fios que ajudam a mantê-la viva: os Personagens; Apresentação; Cenografia; Performance e o Riso.

A idéia é conduzir o leitor na caminhada da trajetória de vida e arte de Maria Ieda da Silva Medeiros – Dadi, até descerrarmos a cortina, transitando pelos aportes teóricos – metodológico e conceitual das Ciências Sociais, com especificidade os da Antropologia, já que a necessária atuação em campo implicou na adoção de várias estratégias de registro, tais como: pesquisa de campo, entrevistas, vídeo-documentário, registros fotográficos e videográficos da brincadeira¹³. Assim como, de seus valores estéticos peculiares, proporcionando ao trabalho uma atualidade relevante, ao dialogar com os vários elementos que compõem esse mundo mágico, visando contribuir para a ampliação dos estudos dessa forma de teatro no RN, resguardando sua história para futuras gerações. Este resgate histórico torna-se necessário para compreendermos a forma e o espírito do Teatro de Bonecos, como também, possibilita uma ampla reflexão sobre a relevância da singularidade de Dadi.

¹³ A atividade de apresentar esse teatro em meio aos artistas que participam, assim como ao público que a ele assiste, é denominada pelo verbo brincar. Regionalmente, esse tipo de representação teatral é conhecido pelo nome de brincadeira ou brinquedo.

CENÁRIO I



**Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos.
Sem memória não existimos, sem responsabilidade
talvez não mereçamos existir.**

José Saramago

DADI: LEMBRANÇAS DE SUA MEMÓRIA

“Boa noite...”

O Capitão João Redondo entra fazendo os cumprimentos para a plateia e vai logo ordenando ao trio de tocadores:

Capitão – *Para, para, para, para...* (Aparece mandando parar a música) *Parou? Ah! Muito bem, segura o negócio aí.* (Olhando para os tocadores). *Ah!Ah!Ah! Boa noite, seu dono da casa! Diga-me uma coisa: sabe com quem está falando? Está falando com o Capitão João Redondo. Barriga de dez jantar, se vai comprar não trás e se mandar não vem; o dinheiro que vai, fica na conta veia, porque não posso comprar fiado mais a ninguém, nada mais. Seu dono da casa dá licença para eu apresentar minha brincadeira no seu salão presenteiro?*

O dono da Casa – *Pode apresentar.*

Capitão – *É de gosto de todo o pessoal que estão presente?*

Assistência¹⁴ – *É, é.*

Capitão – *Pois, então, lá vai poeira. Pois bem, seu dono da casa. Lá vai começar agora mesmo. Boa noite, seus tocadores.*

Tocadores – *Boa noite!*

Capitão – *Vou fazer uma presepada*¹⁵ *agora para vocês, mas não fiquem se rindo não, não é nenhuma piada, nem proposta indecorosa, esperem prá ver.*

¹⁴ Plateia que assiste à apresentação bonequeira.

¹⁵ Presepada é como se define a apresentação bonequeira, que pode ser chamada de mamulengo e que consiste em representações cômicas e paródicas, por meio de bonecos que personificam tipos fixos. O termo surgiu da palavra presépio, que representa, com bonecos imóveis, o nascimento do menino Jesus.

Assistência – *Rindo...*

Capitão – *Toca um forró aí, sanfoneiro!*

Capitão – *Para, para, para!* (Olhando para os tocadores) *Quero fazer uma homenagem à bonequeira Dadi, que tem a tarefa de nos dar movimento e voz, além de criar muitas histórias engraçadas para nós se apresentar. O nome de registro dela é Maria Ieda da Silva Medeiros.*

Nesse primeiro cenário procuro dar forma ao sonho de Dadi, dando oportunidade para que seus bonecos contem sua história de vida, na festa de seu aniversário de 70 anos, realizada em 4 de setembro de 2008. Assim, apresento os diálogos elaborados pela calungueira, para tratar de suas lembranças, de seus desejos, de sua vida, enfim. Dessa maneira, pretendo, à medida que as lembranças afloram as marcas da história, demonstrar como essa artesã vai construindo e moldando o seu saber-fazer. É uma possível leitura e interpretação a respeito daquilo que consegui captar, ouvir e ler nos conteúdos narrados por Dadi, pois, como afirma Calvino (2003, p: 130) “*quem comanda a narração não é a voz, é o ouvido*”, numa referência à sensibilidade de quem ouve ou lê.

Para um maior entendimento desse cenário, senti a necessidade de retroceder a um passado recente, que antecedeu à comemoração dessa festa. Parto da preocupação de Dadi em esculpir uma nova coleção de 12 bonecos para esse propósito em que enfatizava sempre: “*É meu sonho de menina que vai ser concretizado, pois vou poder contar, em praça pública, minha história de vida, escrita e encenada por mim, através dos meus bonecos*”.

Em pleno mês de janeiro de 2008, Dadi se apressa em escolher o mulungu¹⁶, madeira de sua preferência, como da maioria dos brincantes do Rio Grande do Norte, mais por sua leveza, para construir os personagens idealizados. Planeja, na sequência, os itens obrigatórios das etapas de confecção, pois gosta dos

¹⁶ Mulungu (*Erythrina*) é a madeira preferida pela maioria dos brincantes. O mesmo não pode ser derrubado verde, pois demora a secar; precisa ser encontrado já seco. Segundo o brincante João Viana, mestre do município de São José de Campestre/RN, no processo da retirada desse tronco seco, tem todo um mistério: a lua não pode testemunhar sua retirada, senão dá bicho logo cedo na madeira.

bonecos muito arrumados. Assim, teve bastante tempo para se aprimorar nos detalhes, tudo pensado com antecedência, para fazê-los com calma.

Depois do período junino, a coleção de bonecos estava pronta, como também, a escritura inicial das falas dos personagens principais da brincadeira. Apenas uma coisa a inquietava: mostrar-me esses escritos. Manifestava também preocupação com a organização da festa. Foi nesse período que senti a necessidade de fazer mais uma viagem a Carnaúba dos Dantas, para definirmos, junto com seus filhos e netos, algumas questões práticas referentes à programação da festa.

Dadi abre a reunião preferindo começar pela lista de convidados. Foram relacionados, primeiramente, os pais, irmãos, filhos, netos, noras, genro, bisnetos. Depois foi feita a listagem dos amigos que não poderiam deixar de comparecer. Em seguida, a definição de outros pontos: o cardápio, os custos da festa, a divisão de tarefas, a roupa que a aniversariante usaria na ocasião.

Logo no primeiro item, tivemos um grande problema: o tamanho da lista de convidados que ultrapassava os recursos reservados para a festa. Diante desse impasse foi resolvido que seria oferecido um almoço só para amigos e familiares. Como a apresentação do Teatro de João Redondo seria feita à noite, serviríamos apenas um bolo com refrigerantes para o público presente. Estaria de bom tamanho.

Decidimos que os convites seriam feitos pela aniversariante pessoalmente. O primeiro convidado da lista seria o grupo do Centro de Valorização da Vida, do qual faz parte há muitos anos. Deste, em contrapartida e de surpresa, recebeu de presente o empréstimo de mesas e cadeiras, o serviço de sonorização e ainda a doação de um bolo e refrigerantes para cem convidados. A festa estava pronta, agora Dadi iria pensar apenas na apresentação dos bonecos e me mostra de antemão, o que já tinha escrito para os personagens principais.

Capitão – *Palmas, plateia animada! Vou falar de improviso, não trago nada de caso pensado. Essa pessoa que eu vou apresentar agora se considera carnaubense, como todos vocês, apesar de ter nascido no Sítio Flores, que hoje se chama Jaçanã/RN, nos primeiros raios de sol de uma sexta-feira, 4 de Setembro de 1938.*

Assistência – *Bate palmas.*

Capitão – *Para quem não conhece esse lugar conto agora sua história rapidamente: Tudo começou no final do século XIX, já adentrando o século XX. No interior do Rio Grande do Norte, fazendo fronteira com a Paraíba, uma belíssima serra fulgurava o que brevemente se transformaria numa agradável e encantadora cidade, que começou como comunidade da Serra de Coité no povoado de Boa Vista, passando, em 1938, a ser Distrito de Jericó com o nome de Jaçanã. Fugindo da seca que assolava o sertão, nativos e retirantes, encantados com o verde exuberante da serra, começaram a habitar o local. Um ponto estratégico daquela serra, denominado de Sítio Flores, havia sido herdado por colonos paraibanos e despertava o interesse de tropeiros que acabaram comprando terras ali. Entre os quais estavam: Fortunato de Medeiros, Manoel Fernandes, Vicente Ferreira e Francisco de Paula. Entre 1946 e 1951, o Sítio Flores já era um pequeno povoado, e passou a ser chamado de "Povoado Flores". Oficialmente, em novembro de 1953, o povoado se tornou Vila do Distrito de Santa Cruz. Nos anos seguintes, a localidade só progrediu, e, em 26 de março de 1963, o lugarejo foi emancipado, tornando-se de fato um município, recebendo o nome oficial de JAÇANÃ. Em 26 de março de 1963, o então governador Aluizio Alves, desmembrou-o do município de Coronel Ezequiel passando a ser cidade. O artesanato é ativo e conta com confecção de roupas e chapéus de couro, trabalhos de tricô, e objetos feitos de sisal. O folclore mantém-se vivo com apresentações de Bumba-meu-boi e Pastoril. A padroeira do município é Nossa Senhora de Fátima comemorado em 13 de maio quando é realizada a maior festa da cidade com muita fé popular e animação*

O contar da história de seu lugar, torna-se então, um instrumento de recordação do seu mundo. E, essa narração, por sua vez, é um convite para que ela possa ocupar o seu lugar, partilhando da sua própria história. O Capitão continua a apresentá-la para a atenta platéia.

Capitão – *Olha plateia bonita, Dadi chegou a Carnaúba dos Dantas menina-moça, juntamente com seus pais Ricardo Alves de Queiroz e Dona Maria Luiza. O casal tinha uma família pequena, quatro filhos. Seu pai, como filho legítimo de Acari, tinha o desejo de morar na terra dele. Enquanto seu avô foi vivo, comprou muitas propriedades lá na Serra do Cuité, não sabe? Que é justamente onde hoje é Jaçanã. Depois que seu avô faleceu, seu pai se desfez da herança e voltou a morar aqui no Seridó, na terra em que nasceu.*

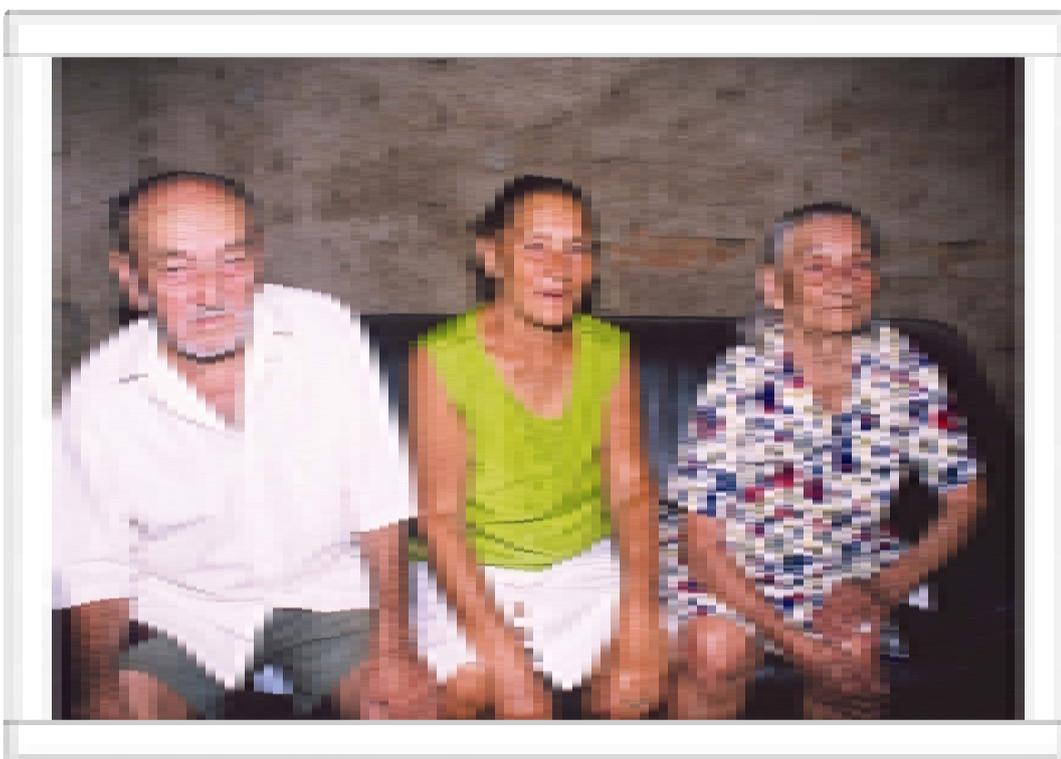


FIGURA 1 - Dadi com seus pais Ricardo e Maria Luiza.
Foto: Fernando Pereira

Dadi – *Mas, ora, ora... Será possível que o senhor está a contar sobre minha vida, Capitão. Boa noite, plateia bonita!*

Assistência – *Boa noite!*

Capitão – *Dadi, como você já se apresentou, agora comece dando um dedo de prosa para essa plateia bonita, conte um pouco sobre sua história de vida, sei que estais doidinha para contar.*

Dadi – *É verdade, sempre quis contar minha história de vida para meus bonecos representarem, em praça pública, no dia do meu*

aniversário. Esse dia chegou. Olha, é muito bom falar do passado, porque ele não está aqui, é registro, não é fato. Foi real, já não é mais. “Sabe, eu gostaria de falar das lembranças presentes em minha memória, que em parte alguns de meus familiares e amigos mais próximos já conhecem, mas, gosto de relembrar com certo ar de originalidade. Trago a minha infância e adolescência carregadas de coisas que me divirto no presente, outras nem tanto. Como, por exemplo, as lembranças do meu primeiro casamento, as perdas dos meus 12 filhos, algumas dificuldades que passei na vida. Mas, tenho registrado alguns momentos felizes, como os vividos no meu segundo casamento, já na maturidade, e, um momento triste, a perda desse companheiro pouco tempo depois. Agora, queria mesmo contar tudo isso de uma forma engraçada, para deixar gravado para as gerações futuras”.

O trabalho com histórias de vida configura-se como um processo formativo e se realiza com as aprendizagens que se constroem ao longo da vida. Sendo a experiência vivida uma forma de reordenar conhecimentos, esta tem na narrativa a sua condição operativa e multiplicadora. Segundo Clarissa Pinkola Estés (1998, p.7- 9):

Tudo que não é narrado morre com o sujeito; e quando narramos as nossas próprias experiências, acionamos estados de ser adormecidos, guardados em algum lugar de nossas memórias, os quais, ao serem narrados, passam por um processo de renovação, uma vez que tentamos ressignificá-los no momento em que narramos.

Amparo-me nas reflexões dessa autora e no de tantos outros, como Halbwachs (1990) e Zumthor (2005), que se dedicaram a pensar a cultura pelo viés da memória, das lembranças, dos esquecimentos. Eles sem dúvida me ajudaram a entender aquilo que Dadi estava querendo evocar ou provocar, frente às lembranças acumuladas de sua memória, repletas de personagens concretos e imaginários, cheias de tramas, texturas, sabores, aromas, cores, gestos, palavras e silêncios.

Logo, parafraseio Zumthor (2005, p.48): *“de minha parte, estou profundamente convencido de que a história se conta, da mesma forma que os sonhos só existem verdadeiramente quando narrados. Ou ainda, “somos seres de narrativas, tanto quanto de linguagem”*. E, antes de me entranhar também nas proposições de Halbwachs, volto minha atenção à conversa com Dadi, lembrando-lhe que boa parte de suas memórias já tinha sido registrada ao longo da pesquisa, quando ouvimos seu neto Thiago, de dez anos, cantarolando uma cantiga de roda antiga, de autor desconhecido, muito ouvido por ela em sua infância: *Se essa rua, se essa rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar, com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes, para o meu, para o meu amor passar...*

Era o mote que faltava para Dadi se emaranhar pela sua infância. Começa me falando desse passado tão distante, lembra que seus pais, quando se casaram, foram morar numa casa pintada de azul, arrodada de pedras brancas, doada pelo seu avô paterno, no mesmo sítio da família. Suas lembranças partem daí.

Capitão – *Dadi, eu vou lhe ajudar a arrumar esse entramenhado de lembranças na sua cachola, tá certo? Vamos começar do seu apelido. Fale prá gente agora: o porquê do nome Dadi?*

Dadi – *Este apelido eu ganhei quando criança, de meu irmão Zeca. Lutei muito para desmanchar, mas o apelido ficou.*

Capitão – *Muito bem. E da casa de sua infância, o que você lembra?*

Dadi – *Lembro de muita coisa antiga, mais do que as coisas que me acontecem nos dias de hoje. A casa doada para meus pais no dia do casamento era bonita, mas mal-assombrada, e, de tanto minha mãe reclamar, tiveram que se mudar para outra casa, no mesmo sítio do meu avô paterno.*

Capitão – *Mas essa casa foi a que você nasceu e se criou?*

Dadi – *Na realidade nasci e me criei já na outra casa, alpendrada, bem no alto da serra, voltada para o nascente, seguindo os costumes dos seridoenses. Eu fui a primeira filha do casal. Minha mãe teve a ajuda de uma parteira de confiança e de uma tratadeira*

para cuidar dela, como também da casa, nos trinta dias do resguardo. Nasci num ambiente de muita fartura. Meu pai era um homem bom, generoso, um homem de seu tempo, mas influenciado pelos costumes austeros do Seridó. De minha mãe recebi os conselhos, os bons modos, os mimos e castigos.

Capitão – *E o que mais você lembra-se dessa casa?*

Dadi – *Lembro que essa casa tinha portas largas, dividindo-se ao meio, com duas vias de acesso. Logo na entrada tinha um alpendre bem espaçoso com muitos armadores de madeira nas paredes. Era o lugar em que se oferecia pouso aos matutos, parentes ou amigos e onde era oferecida uma rede limpinha, retirada do fundo do baú, sendo a mesma armada nesse espaço arejado para todo mundo que chegava. Recordo-me do tamanho das chaves que eram enormes, diferentemente das de hoje, mais ou menos uns 15 cm.*

Capitão – *Você me fez lembrar a chave da casa de meus avos também.*

Dadi – *Ah, Capitão, lembro ainda que a casa tinha uma cobertura de duas águas, com a cumieira muito alta. A casa tinha quatro quartos, com um corredor que dava acesso aos dormitórios. Tinha ainda três salas, a sala de estar ou do meio era destinada às mulheres para costura, bordados, fiação do algodão. Depois havia a sala de jantar, que atualmente tem a função de cozinha, e, finalmente a cozinha velha (construída de taipa) com uma despensa, contendo vários paiós, para armazenar feijão, milho e arroz e um caixão de guardar farinha. Havia dois oratórios na casa, embutidos na parede. Um foi feito na alcova, como era chamado o quarto do casal, e outro na primeira sala, onde rezavam os ofícios, terços e novenas aos santos padroeiros São José e Nossa Senhora das Vitórias, principalmente. Poucos tamboretas de madeira cobertos de sola (couro curtido), camas com lastros de sola de boi ou tela, muito bom para dormir, pois não eram duras; baús e malas brocheadas, que serviam para guardar as roupas de família; guarda-louça; Cantareira com potes; panelas; alguidares de barro, que eram sempre guardados de cabeça para baixo em cima de tábuas, enfim, todos os apetrechos*

da cozinha. A máquina de costura de mão era vista como relíquia para qualquer dona de casa, pois, através de cerzidura e do remendo, ajeitava-se a roupa da casa toda, inclusive lençóis, toalhas, guardanapos, e, com ela, minha mãe ainda fazia serviços de costura, de ganho.

Capitão – *Se a memória não me falha, seu pai era um excelente barbeiro, não é verdade?*

Dadi – *Isso mesmo. Meu pai comprou um estojo com todos os apetrechos para uso de um bom barbeiro, quando tinha quinze anos. Até hoje ele guarda. Cortava os cabelos e barbeava as pessoas da família e, quando veio morar em Carnaúba dos Dantas, montou uma barbearia de ganho, além de seu trabalho no roçado, diante das dificuldades financeiras que enfrentou depois que meu avô morreu.*

Capitão – *Voltando ao período que vocês moravam ainda na Serra de Coité, havia alguma produção de alimentos que atendesse todas as famílias?*

Dadi – *Lembro que, ao lado direito da casa de meu avô, tinha uma engenhoca que fabricava rapadura, a casa de farinha e o quarto de descaroçar algodão, que reunia os homens da fazenda. No quintal, havia muitas fruteiras, pé de manga, abacate, laranja, limão, mamão, melancia, batata doce, macaxeira, arroz, banana de todo tipo, além do terreiro amplo, da horta e do roçado, que na hora da colheita todo mundo ajudava. Essa produção atendia a todos.*

Capitão – *Como vocês faziam na hora das refeições, todos se juntavam ou cada família ficava em sua casa?*

Dadi – *Quando era dia de algum festejo, a gente se juntava na casa de meu avô. Mas, na vida diária, cada família ficava em suas casas. As refeições eram tomadas ao pé do fogão de lenha crepitante, cada família comia reunida, silenciosa, em mesa rústica e velha, mas, coberta com uma toalha, sempre branquinha. Era exigida compostura para fazer as refeições, senão Nosso Senhor voltava-se de costas para a mesa. E minha mãe, boa cozinheira, não pedia ajuda para fazer as comidas: fazia tudo muito rápido, mesmo uma comida mais complicada, que era servida apenas nos finais de*

semana. Ela fazia questão de dizer que sua comida não fazia mal a ninguém, não exagerava no sal, nem no óleo vegetal ou gordura de porco. Minha mãe era muito exigente com a limpeza da casa e dos filhos. Mas não se importava que a gente a desarrumasse ou que sujasse as roupas ou mesmo o corpo. Nunca dava ordens para os filhos, por exemplo: “não se sente na cama, não corram dentro de casa para não sujar tudo”. Dizia sempre que a casa era para ser usada, precisava de vida dentro dela.

Capitão – *E, quando chegava às ventanias de agosto, bruscas e fortes sucedidas por pancadas de chuvas, como era estar na Serra? Muito frio?*

Dadi – *Sabe de uma coisa, Capitão, eu lembro como se fosse hoje desse ar frio, da ventania, da névoa que cobria as pastagens, do céu deslumbrantemente azul, sem nuvens, tudo isso era esperado no mês de agosto. Lembro que na imensidão da noite, rompendo a calmaria do sono, minha mãe trazia uma manta mais quentinha, procurando nos aquecer. Desde a minha infância, o mês de agosto revela uma transição entre o inverno que se despede e o desabrochar de vida nas flores e nos frutos. É Santa Bárbara em ação.*

Escutando o relato de Dadi sobre o seu tempo de infância, revisito ao mesmo tempo, minha própria infância. Nesse entrelace de lembranças cito uma passagem cheia de significados também para Zumthor (2005, p.22), quando recorda as imagens de sua infância em Amsterdam:

Quando me acontece, de tempos em tempos, voltar lá tenho sempre um pouco de medo, no momento em que chego, de ficar decepcionado, de encontrar alguma coisa que não corresponda mais à beleza que só foi registrada pela minha memória. Feliz memória, esquecida das imperfeições da vida e que, suspendendo o tempo, nos dá a ilusão de ter escapado do seu desgaste.

O autor nos lembra que os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se

compraz em evocá-los e descrevê-los. A casa materna geralmente é a casa em que vivemos os momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geodésico do mundo: a cidade cresce a partir dela e causa-nos até espanto quando vamos revê-la com os olhos de adulto.

Halbwachs (1980, p.26) defende e chama a atenção do leitor para o fato de que *a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios*. Assim, quando retornamos a uma cidade, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. Como a memória com seus significados particulares incluem a ideia de movimento, Dadi vai descrevendo os aposentos, relatando que percorria com seus irmãos e primos todos os ambientes da casa, brincando de esconde-esconde (não havia portas nos quartos, estes se conectavam uns aos outros) até se cansar.

Quando Dadi relembra que: *“as refeições eram tomadas na cozinha, ao pé do fogão de lenha crepitante, a família comia reunida, silenciosa, em mesa rústica e velha, coberta de uma toalha sempre branquinha”*, me faz mergulhar nas conjecturas de Claude Lévi-Strauss (2004, p.18), quando ele mostra uma segunda oposição entre o “cru” e o “cozido”, que se desdobra entre o ruído e o silêncio: *“Sinalizando uma acepção da cozinha, esse ato decisivo de mediação que se empresta para pensar o convívio social, como algo que deve realizar-se de modo reservado e moderado, longe de uma atmosfera de excesso e confusão [...]”*, como as que Dadi representa em suas lembranças, *“quando era exigida compostura dos familiares às refeições”*.

Assim, esses afazeres se transformam em rituais diários, que somente são valorizados, quando da ausência de quem os executa, por alguma circunstância. O primeiro desses grandes ritos era o que cercava o nascimento. Dadi fala desse ritual rapidamente, de um modo geral, quando escreve as falas para seus bonecos. Mas, ao narrar sua experiência pessoal, apresenta um quadro rico em detalhes, que falarei mais adiante.

Dadi vai lembrando que sua mãe tinha a responsabilidade com o asseio da casa e preparação dos alimentos, além da preocupação com a economia do orçamento familiar, utilizando a matéria-prima que tinha à sua disposição, como também, a educação dos filhos, seguindo seus princípios e tradições, sempre

preocupada em assumir bem o papel na formação de hábitos, crenças, visões, em cuidar dos outros.

Ao lembrar da preocupação de sua mãe em transmitir os ensinamentos, que provavelmente lhe foi repassada por seus pais, leva-me até Lacan (1990, p.80) quando destaca que a espécie humana caracteriza-se pela existência de relações sociais entre os homens, mediados pela comunicação e de uma economia paradoxal das pulsões.

Para ele, entre todos os grupos, a família desempenha um papel primordial na transmissão da cultura. As funções da família são: transmissão da cultura, transmissão da primeira educação, repressão das pulsões e sua adequação às normas da cultura, e aquisição da língua materna. A família estabelece entre as gerações uma continuidade psíquica cuja causalidade é de ordem mental.

Práticas aparentemente insignificantes, mas muito importantes na formação do cidadão, e que, muitas vezes, a família se torna o único meio de colocar em prática a inventibilidade possível desses sujeitos: “*invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem língua que possa articulá-las, sem reconhecimento para enaltecê-las*”, como diz Certeau (1998, p.217).

Capitão – *Dadi, pelo visto sei que você tem muita coisa prá contar e a gente prá aprender. Vamos combinar uma coisa sobre nossa conversa, tá certo? Para você ficar relaxada, siga com as perguntas, tá certo?*

Baltazar – *Relaxada? Venha aqui, minha bonequinha, para eu lhe dar uma arrocada! Eita até rimou, não foi, plateia bonita!*

Capitão – *Nego atrevido, que liberdade é essa com minha convidada? Quem dá as ordens aqui sou eu. (Pega um pau para bater no nego Baltazar, gerando uma confusão) Não me faça ocupar a polícia aqui e agora, viu?*

Soldado – *Está havendo alguma arruaça por aqui, Capitão?*

Capitão – *Retire esse nego do recinto agora mesmo!*

Baltazar – *Isso é um pecado horrroso! Não estou fazendo nada demais. Estou fazendo apenas uma caridade para Dadi.*

Dadi – *Caridade? Sempre tive muitos pretendentes, podia sempre escolher, não tive lá muita sorte, tudo bem, mas você! Sabe de uma coisa, seu soldado, retire esse nego sem futuro daqui, para eu continuar com a minha prosa.*

Baltazar – *Deixe de ser preconceituosa, depois não vá atrás de mim. Outra coisa, não precisa chamar atenção desta plateia bonita com seus desaforos, que eu vou-me arretirando agora mesmo, viu? Mas eu ainda volto a falar com você, minha princesa.*

Dadi – *Não sou quem você pensa, viu?*

Capitão – *Tocador apresse mais um forrozinho aí, até recuperar os ânimos da plateia que ficou muito agitada.*

Capitão – *Para, para tocador! Olha Dadi, voltando a suas lembranças, eu cheguei a conhecer seus avós tempos atrás, gente muito boa. Conte o que você lembra-se deles?*

Dadi – *Pois é muito boa essa sua referência, capitão. Meu avô por parte de mãe, José Luis, não conheci. Agora fui muito mimada por minha avó materna, Josefa, que a chamava de vovó Zefinha. Lembro que fazia muitas bonecas de pano. Guardo boas lembranças dessa avó, que morava nas proximidades de nossa casa, muito religiosa, me botou no caminho da religião. Levou-me pra fazer a primeira comunhão. Naquele tempo, as crianças pediam a benção aos mais velhos da família. E, para nós, como morávamos num sítio da família, era obrigação. Como também, todo mundo tinha que rezar primeiro, para depois comer. Ao acabar de comer, todos agradeciam a Deus por tudo aquilo que ele tinha nos dado naquele dia. Cada um tinha sua obrigação.*

Capitão – *Como era o ritual religioso para os familiares?*

Dadi – *O vigário vinha uma vez por semana rezar a missa, confessar os fiéis, fazer casamento e batizados. E desde essa época fiquei devota de São José, Santa Luzia, Nossa Senhora das Vitórias e do Divino Espírito Santo, que muito me ajudaram nos momentos de aflição e sofrimento, carregando sempre um crucifixo bento no meu pescoço. Vejo-me ainda criança, de mãos dadas com minha avó Zefinha. Meu avô paterno João Alves, a quem chamava de “eié”*

me fazia todas as vontades, pois gostava muito de crianças. Já minha avó paterna (Felícia Maria da Conceição) era muito sovina, muito exigente com limpeza. Acho que herdei dela a mania de ter mais de cem panos de pratos guardados e usados na minha cozinha. Guardo claramente a lembrança que ela gostava de enganar crianças. Por isso não engano crianças! Meu avô não gostava disso.

Capitão – *Seu avô por parte de pai era conhecido como um homem de muitas posses, não é verdade?*

Dadi – *Ah! Isso era. Tinha muitas propriedades, um homem rico e, ao mesmo tempo, simples e carinhoso. Guardo muitas lembranças desse meu avô. Não esqueço quando ia campear o gado, comia de “mucrevar”. Você sabe o que é isso? É você andar com uma tropa de animal, e, quando ele botava a comida, o bicho entrava no meio das pernas dele e comia mais ele. Isso eu não esqueço nunca em minha vida.*

Dadi relembrou sua infância, em contato com seus avós e através deles, recua até a um passado ainda mais remoto. Fato comum quando as crianças eram confiadas à guarda dos mais velhos, pois recebiam o legado dos costumes e das tradições de toda espécie. Isso nos remete a uma das proposições de Halbwachs (1990, p.38): *“Se não nos recordemos de nossa primeira infância é porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente especial”*.

Antes de retomar as suas memórias do passado, colhidas ao longo do tempo, Dadi volta para o tempo presente e diz: *“Eu, menina que era aquela época, não sabia que tais experiências e ensinamentos se constituiriam, aos poucos, nos alicerces de minha formação primeira”*. Assim é o conhecimento. Não é algo que está dado. Ao contrário, ele é construído nas experiências vivenciadas, no cotidiano.

Capitão – *Como era o sentido social de sua família? Vocês tinham outros amigos?*

Dadi – *Quando eu era criança, meus pais sempre iam visitar os amigos perto de casa, geralmente os compadres. Minha mãe, muito exigente, dava um banho bem dado na gente, penteava os cabelos no capricho, vestia nossa melhor muda. A gente ia a pé. Ninguém avisava nada, mas, os donos da casa nos recebiam com muita alegria. Todos se cumprimentavam. Adultos e crianças. A conversa era sempre animada. Eu e meus irmãos ficávamos assentados todos num mesmo sofá e a gente ficava se olhando, um para o outro e vendo como era a casa. Retratos na parede, as redes na varanda, duas imagens de santos num canto de parede, no meio da sala um sagrado coração de Jesus em cima do oratório, flores de papel ou de lata, embelezando a mesinha do centro da sala. A nossa também era assim.*

Capitão – *E os costumes eram os mesmos de sua casa?*

Dadi – *Do mesmo jeito. Com pouco tempo de nossa chegada, era servido um bom café, era costume naquele tempo. Mesa muito farta: bolos, doces de frutas, cuscuz, queijo fresco, manteiga, biscoitos e pães caseiros, leite... Era uma vida cheia de simplicidade, alegria e consideração. Quando a gente ia embora, os donos da casa ficavam à porta até que a gente dobrasse a rua. Acenavam para nós. E voltávamos para casa, caminhada muitas vezes longa, até chegarmos a nossa casa, no alto da Serra. Mas valia à pena, nossos corações ficavam alegres pela acolhida. Assim era também lá em casa. A gente recebia as visitas com satisfação e isso foi transferido para nós. Na saída a gente retribuía o gesto que os amigos faziam prá gente. Meus pais ficavam olhando os visitantes descerem a serra, acenando para eles. O tempo passou. Quase não se recebe ninguém mais em casa, as pessoas estão sempre muito ocupadas. Hoje, fico muito tempo em casa sozinha, ninguém me visita. Se não fosse a TV e meu papagaio, não escutava outras vozes nos meus ouvidos por muitas horas, até dias. Tenho medo da solidão, a depressão me chega rapidinho.*

Esses novos hábitos, estranhados por Dadi, caracterizam o tempo em que *vivemos como o de uma modernidade que flui, escorre, esvai-se, respinga, transborda, vaza, inunda, borriça, pinga, é filtrada e destilada. Uma modernidade que, diferentemente dos sólidos, não é facilmente contida. Ela contorna certos obstáculos, dissolve outros e invade ou inunda o caminho* (BAUMAN, 2006). Dadi segue em frente.

Capitão – *E as primeiras festas do ano?*

Dadi – *No novenário de maio, mês de Maria, havia uma ceia esperada por todos. Servida de galinha torrada, leitão assado, com farofa, arroz ligado, temperado com molho de galinha e suco de frutas feito com água do pote, bem geladinho, pois nessa época não tinha gelo, nem geladeira a gás, no sítio. Todos os pratos eram cozidos em panela de barro, no fogão à lenha. Ainda sinto o cheiro dessa comida! As sobremesas, como sempre, eram de frutas da época. Tinha também cocadas, mel com farinha, tudo muito farto. Hoje, diante das altas taxas do diabetes que controlo há 20 anos, sou proibida de prová-los, mas na minha memória sinto o sabor e o cheiro dessas delícias. As mulheres, por sua vez, ficavam o dia na cozinha, enquanto os homens bebiam, conversavam, faziam negócios e falavam dos pretendentes para as filhas.*

Dadi vai narrando suas lembranças, chegando já na *adolescência*, nas festas da família:

Dadi – *Não havia baile na minha adolescência, a dança não era bem vista na família de meu avô. As moças de boa família não dançavam com estranhos. Outra época de festa no sítio de meu avô era no período junino. A festa de São João, como sempre, realizava-se na noite de 23 para 24 de junho. De manhã se limpava o terreiro da casa do festeiro, dava-se pintura de cal nas paredes e se preparava*

o mastro, pintado com antecedência e posto em cavaletes, ao lado da casa, até a hora de ser erguido. Bandeiras por todo o terreiro e a fogueira de 6m de altura ocupavam a comunidade. Canjica era servida para todos, cozida num tacho e guardada para a noite. Brincadeiras de roda e de passar anel, com crianças, jovens e adultos. À noite se rezava o terço e o canto da ladainha de São João, a Ave Maria, o Pai Nosso e vários cânticos católicos entoados em coro pela família e amigos da vizinhança. Depois, organizava-se uma pequena procissão até o mastro de São João, faziam-se os pedidos ao pé do mastro. Fogos espocavam. Havia gritos e muita animação.

Capitão – *Então, essa era uma festa muito esperada por todos, não era?*

Dadi – *Sim. O São João era uma festa muito esperada, não só pelas comidas de milho muito fartas, nem pelos vestidos novos, fogueira, mas pelas revelações que a festa de São João trazia, principalmente, para as moças que estavam encalhadas. Entre muitas brincadeiras e adivinhações, algumas me marcaram muito. Além de ser um momento para revermos alguns primos e amigos distantes, e arranjar madrinhas de fogueira, quando dizíamos por três vezes, rodeando a fogueira: “São João me disse, São Pedro confirmou, que você fosse meu compadre (afilhado), que Jesus Cristo mandou”. Depois, o grito fraternal: Viva São João e viva nós, compadre! Depois dava-se um abraço firme ou benção, no caso de afilhado. Estava criado mais um laço de amizade. A honra nessa época era muito importante. Um padrinho substituíra os pais em muitas ocasiões. Ainda novinhos meninos e meninas criavam laços de fidelidade. Olha, vou dizer uma coisa: “ninguém gosta mais de festa que o sertanejo”. O que a vida tira de muitos, por causa da seca, a festa apaga tudo provisoriamente. A festa prorroga as ilusões sem as quais é impossível sobreviver no sertão. A festa acabava cedo. Os olhos dos mais velhos sempre nos vigiavam. Uma menina que perdia a honra era expulsa de casa. Em sua maioria, acabava com casamento à força ou morte em família.*

Dadi ao afirmar em suas narrativas que “ninguém gosta mais de festa que o sertanejo”, remete-me à obra “*O incandescente*”, de Michel Serres (2005, p.196), quando afirma:

Não conhecemos cultura sem festa. Todas as civilizações organizam diversões regulares, ritos, celebrações religiosas, aniversários, momentos singulares nos quais o indivíduo e a coletividade tentam esquecer o cotidiano. Por vezes, não existe nada mais estranho e particular, nada mais revelador das singularidades de um país e de seus habitantes, nada mais difundido do mapa-múndi dos costumes do que uma festa. Paradoxo: um hábito universal e comum que evidencia as particularidades de cada lugar e de um único dia. A vida se repete na universalidade das épocas, mas revela-se singular em cada indivíduo.

Assim, tanto quanto a vida, a aventura e os grandes amores, a festa também possui dois valores e ambos conectam duas eras, de um lado a manifestação e de outro os convidados. Ambos se sobrepõem à mesma medida de tempo cotidiano, atraente e misterioso, delicioso como uma tentação, doloroso como uma adversidade. Sim e não, pois a festa celebra, simultaneamente, um começo e um fim.

Percebo que, quando Dadi chegou aos relatos das festas juninas, reportava-se aos valores e costumes de sua época. Essas festas representam o universo rural: as quadrilhas eram as danças que retratavam as comemorações da colheita, a festa do milho e havia também, o divertido teatro denominado casamento na roça. A festa terminava sempre em danças e cantorias, com a presença de afamados violeiros, sanfoneiros e cantadores encarregados de louvar os donos da casa, como também, as pessoas de maior destaque e as moças e rapazes casamenteiros.

As brincadeiras, os apadrinhamentos de fogueira eram valorizados como se fossem religiosas. As adivinhações apontavam os respectivos futuros maridos para as moças. Reportava-se ainda, aos laços de amizade que se formavam nessas festas, “*laços ainda apertados*”, como diria Zygmunt Bauman (2006, p.8), “*diferentes dos laços frouxos que marcam a nossa época atual, tão marcada por relações líquidas, instáveis, frouxas*”. Depois, tudo caía no esquecimento, até chegar à próxima festa. Isso me faz voltar ao pensamento a Michel Serres (2005, p.197), quando diz: “*Mesmo a extensa experiência e o lampejo da razão não podem enxergar melhor equivalente para a vida do que a festa. Ambas possuem a mesma*

duração, as mesmas nuances, os mesmos clamores, a mesma multidão e as mesmas complicações, pois elas começam e terminam da mesma forma”.

Capitão – *Dadi, eu vejo que se não dou freio nas suas lembranças você não espera por mim, não é? Aproveitando o momento, qual a regra de educação, que você recebeu de seus pais, que não foi esquecida?*

Dadi – *Olha Capitão, desculpe-me à falta de educação, não foi essa minha intenção, preciso desse freio mesmo, falo demais! Respondendo a sua pergunta, afirmo que o lema mais importante de minha família e que trago comigo até hoje é que “o perder pra mim é ganhar”. E por outro, foi o respeito com os mais velhos. Com meus avós aprendi a respeitar meus pais, acolher bem a família, porque a coisa que eu acho mais bonita é o acolhimento de uma família. Lembro que minha família era muito unida. A terra era preparada em mutirão. Depois, as mesmas pessoas se reuniam no plantio e na colheita. Na minha família, hoje existe desunião, coisa que eu nunca vi pra trás, mas a gente tá no tempo que vê de tudo. Não vou dizer que minha família é perfeita, que não é verdade. Os meus filhos são unidos, graças a Deus, vão levando o mesmo estilo que os criei e me respeitam. Todo dia me pedem a benção. O problema são essas pessoas que entram pra nossa família, nora, genros, sobrinhos, filhos de outros relacionamentos, famílias recompostas por novas uniões, já entra noutra regime.*

Nesse relato de modelo familiar, Dadi deixa antever os valores que permearam sua visão de educação – união e respeito. Evoca a diluição desses valores com o crescimento de sua família, com a entrada de outros elementos, “galhos de outras árvores, como água baldeada, que a gente ignora, mas não dá jeito”, dito meio como desabafo, finalizando sua opinião sobre os conjugues de seus filhos.

Capitão – *Sei que você vem de uma família bem estruturada, o que as lembranças guardam de mais forte desse tempo?*

Dadi – *Primeiramente, a união de minha família. Lembro que na minha infância tudo era muito farto. As comidas vinham da colheita de tudo que se plantava e a carne era abundante. Meu avô tinha criação de gado e de bode. Como a gente morava na serra, tudo estava sempre verde, muito bonito, um presente de Deus. As brincadeiras com meus irmãos e primos, os banhos de chuva, a colheita das frutas e verduras, todo mundo ajudava na sua retirada, principalmente as crianças. Quando meu avô morreu, fomos morar na cidade. Tudo ficou destruído. As terras entraram em herança. Você sabe que existem os vilões em toda história.*

Num fôlego só Dadi retoma as lembranças de sua infância, como sempre diz: “de muita fartura”, e explica com tristeza o processo de decadência material que acontece com a morte do avô e a divisão da herança.

Capitão – *E depois?*

Dadi – *Quando viemos para Carnaúba dos Dantas, meu pai foi morar com um primo legítimo, João Garcia, na Rajada¹⁷, povoado próximo daqui. Eu tinha 16 anos. Meu pai era muito severo com nossa saída para diversão. Fui para algumas festas escondida. Estava despertando a atenção dos rapazes, cheguei a ficar noiva duas vezes. Possuía uma beleza calma, diferente, cabelos loiros, quase uma fidalga. Era bem desenvolvida para minha idade. Tudo era pura inocência, poesia, sonho de menina. Sonhava com um príncipe encantado. Na região do Seridó não se brinca nem com os sentimentos nem com o amor, mas sonhar nunca foi proibido. Ia sempre com meu pai para a feira na cidade. Os comerciantes*

¹⁷ A Serra Rajada, localizada nos arredores da cidade de Carnaúba dos Dantas/RN, local que juntamente com a Serra do Dinheiro e o Monte do Galo, reservam segredos de rara beleza natural e mistérios que rondam a imaginação popular.

vinham de Picuí na Paraíba, com seus tecidos, calçados e perfumes, sobretudo o Royal Briar, o pó Dorly e o pó Coração, batom de todas as cores e a colônia Seiva de Alfazema. Dava uma movimentação na cidade. Aqui noivei por duas vezes e me casei aos 18 anos, com um rapaz morador da Rajada. Dei adeus a minha adolescência. Logo depois, meus pais foram morar na cidade de Carnaúba dos Dantas, numa casinha própria deles.

Dadi fala da mudança para outro povoado, evocando sua visão poética e inocente do mundo. Enfatiza em sua resposta vários aspectos de sua lembrança. No discurso da aparência é definida sua posição: tendo a moda como meio lícito de expressão, atirou-se à sua individualidade através do ornamento. Sonhava com o príncipe encantado, diante de sua beleza “fidalga, de moça branca e loura”. Chamava a atenção sobre certas partes de seu corpo. Deixava, sempre que possível, as pernas muito bonitas à mostra. Os cabelos lisos, dourados, sempre longos, com leves cachos nas pontas, ressaltando assim, sua pele muito clara, própria das mulheres do Seridó.

Agradáveis lembranças de “um mundo que já acabou”, como a lembrança do rouge Royal Briar (para deixar a face corada, o nosso blush de hoje), do pó Dorly e do pó Coração, que já sumiram faz um longo tempo das prateleiras do comércio; e da colônia Seiva de Alfazema, que ainda resiste bravamente aos avanços da tecnologia. Nos relatos seguintes, explica os motivos que fizeram com que sua família se deslocasse para outro povoado, em outra cidade, Carnaúba dos Dantas.

Capitão – *Nas suas lembranças, como era a Carnaúba dos Dantas de sua chegada em 1954? Conte aqui para essa plateia esperta e bonita!*

Dadi – *Quando chegamos a Carnaúba dos Dantas, ela tinha apenas uma rua, mas com casas bonitas e muita história rondando sua origem. O nome da cidade se deu pelo fato de que existia uma farta plantação de carnaúbas, planta da qual se extrai uma cera para os mais diversos usos. O nome "Dantas" é a fusão da expressão "das*

antas”, que acabou por se agregar ao nome do município”. Quando nós chegamos no sertão do Seridó, a economia era bastante diversificada, passando a ser produzidos, com alguma expressão, a carnaúba e gêneros alimentícios, como a mandioca. A principal cultura comercial era o algodão mocó, que se destinava especialmente a São Paulo e ao Rio de Janeiro, por esse meio mundo todo. A pecuária bovina de corte tinha como pasto natural a caatinga e a indústria extrativa mineral. O mais importante centro da área era Caicó, seguido por Currais Novos, onde se desenvolvia a exploração da xilita, minério de tungstênio, voltada para o comércio do exterior.

Dadi completa essas lembranças recitando o “Poema da minha vida” de sua autoria (2006, p.17).

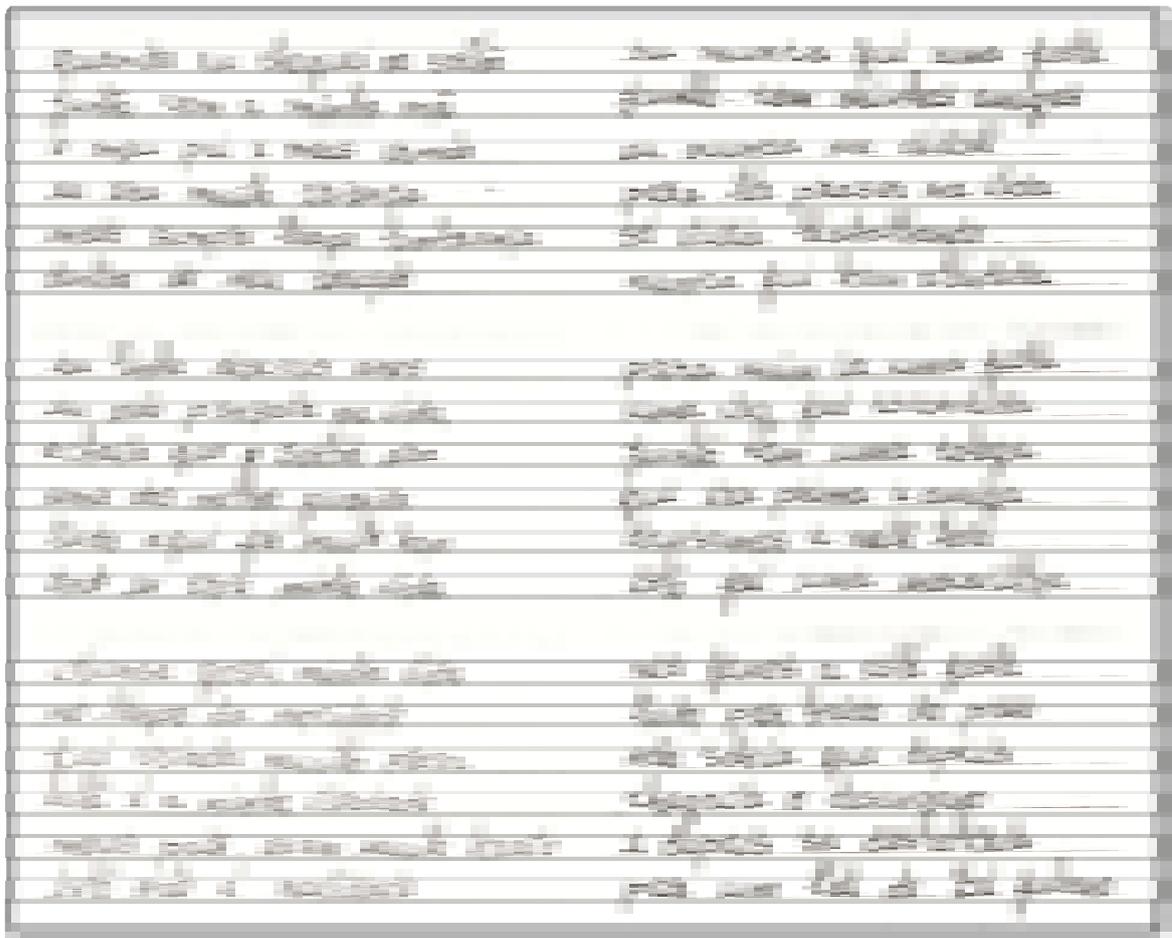


FIGURA 2 – Poema da minha vida, manuscrito de Dadi.

Nessa poesia, apresenta alguns trechos de sua vida, além do relato de sua chegada a Carnaúba dos Dantas, localizada na parte meridional do Estado do RN, no reverso da Borborema, mostrando que o senso do lugar é fundamental para nossa orientação geral na vida. Ao mesmo tempo, conta um pouco de sua história nas estrofes seguintes, como a austeridade com que foi criada, quando manifesta um episódio até pitoresco: a desobediência às regras da educação paterna, quando “por debaixo dos panos”, “cai no samba” em uma festa. A seguir, relata que se casou muito nova: *“A minha história agora é outra, deixo minha boa vida para trás e entro agora para lembrar a parte amarga da vida. É como cantar aquela antiga cantiga de roda: o anel que tu me deste era vidro e se quebrou, o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou”...*

Baltazar – *Quero perguntar só uma coisa: tem muita coisa preta que nem eu, nessa prosa tão demorada? Até coisas impróprias para menores?*

Dadi – *Não vou nem lhe responder nego, você deveria estar preso. Não entendo essas autoridades que existe por aqui, soltar um preso sem ao menos esquentar o canto na prisão, Capitão!*

Baltazar – *Eu vou é embora, sei que vai sobrar prá mim.*

Capitão – *Ah! Deixe esse trabalho para as autoridades. Prossiga Dadi.*

Dadi – *Continuando minha conversa, quero dizer prá vocês que sofri muito no meu primeiro casamento. Casei-me muito jovem, aos 17 anos, tive 17 filhos e hoje tenho 17 netos. No meu segundo casamento, não tive filhos. Mas posso dizer que um dia fui muito feliz.*

Baltazar – *Não pude deixar de coçar meu ouvido no final dessa sua prosa. Que mal eu lhe pergunte: que tanto 17 é esse? É regra do futebol é? Ou é promessa?*

Dadi – *Fiquei desconcertada com essa observação. Nem tinha reparado nessa coincidência, risos...*

Capitão – *São coisas da vida, não dê ouvidos a ele Dadi, continue com sua história, a plateia lhe espera.*

Dadi – *Agora vou falar da parte amarga da minha história, Capitão!*

Capitão – *Rapaziada bonita, agora vocês vão escutar uma história sofrida, vivida por Dadi, parecida com outras tantas que acontece por aqui, viu?*

Dadi – *Cada um tem seu destino. Somos escolhidos pelo caminho. Meu marido, antes um bom moço, se tornou muito mal depois do casamento. E, não tive saída, pois minha mãe sempre dizia: filha minha, depois que se casar, não aceito jamais de volta para casa. Tinha que aguentar todo sofrimento, principalmente por ciúmes. Ficava trancada quando ele ia para o roçado. Tornei-me gente grande na marra, pelo sofrimento. Ninguém me pedia opinião, vivia sufocada pelo sofrimento e pela desilusão.*

Capitão – *Conte prá nós da chegada dos filhos?*

Dadi – *Minha primeira filha foi Maria de Lourdes, que chegou ao mundo em 1957. Depois veio Francisco das Chagas, e uma sequência de caixão de anjo azul desfilava na minha frente, 12 ao todo. Deus dava, Deus tirava, pensava: vão rogar por nós no Céu. É por isso que não se chora a morte de um bebezinho, é agouro fazer isso. Naquele tempo, a saúde era desassistida. As crianças nasciam gordas, bonitas, mas morriam logo, de dor de barriga, talvez pela qualidade da água, não sei... Tudo era um mistério.*



FIGURA 3 - Dadi com os filhos.
Foto: Werley da Silva

Capitão – *Quando começou seu sofrimento nesse casamento?*

Dadi – *Desde o princípio era presa em casa, não saía para canto nenhum. Fazia todo trabalho de casa, cuidava dos filhos e do marido, além de cuidar do roçado, desde a plantação até a colheita. Cinco anos depois do casamento, meu marido ficou doente, não podia trabalhar. Foi o tempo que comecei a me virar em trabalhos pesados, para sustentar minha família. Saía para fazer carvão na serra, plantar verduras para vender na cidade, cavar poço – com homens duvidando que tivesse sido eu a autora – lavar roupas de ganho, pegar água na cacimba, tirar leite de vaca e cabras, cuidar dos meninos e da casa. O mato para mim foi meu mundo imaginário, não havia perigo. A aproximação da natureza me causava sempre certo conforto e uma inquietação enorme. Um dia, fui apanhar o carvão deixado pela queima da lenha desde o dia anterior, e escutei vozes na serra. Como tinha levado meu filho, Ricardo, disfarcei para*

ele não ficar com medo, desci a serra lentamente, mas só Deus sabe o medo que sentia.

Dadi apresenta as lembranças mais doloridas em confiança, por serem muito fortes. Principalmente, as que estão relacionadas ao seu primeiro casamento, com um homem ciumento e violento, Essa parte se forma meio que em forma de desabafo, em segredo. Fala das muitas lágrimas que derramou por seus sofrimentos físicos e emocionais, da perda dolorosa dos doze filhos. Pois, no exato momento em que dava à luz a uma criança, vivenciava simultaneamente a dupla experiência do nascimento e da morte.

Dessas lembranças registro, primeiramente, as narrativas do ritual que envolvia o nascimento das crianças paridas por Dadi. Naquele tempo os primeiros cuidados eram dirigidos às parturientes. Preparada e alimentada, a mulher esperava com calma o parto. Ela conta que esse era o único momento em que tinha um descanso na sua labuta diária. Como sua mãe vinha sempre ajudá-la nos seus resguardos, fazia bastante caldo da caridade, preparado com carne, cebola e pimenta do reino. Era muito bem tratada nesse período, para ganhar forças e ajudar a parteira quando chegasse o momento do parto.

Como esse momento se faz necessário um cuidado especial com a higiene, Dadi enfatiza que: *as parteiras se encarregavam da lubrificação das partes genitais, da pressão abdominal e de fricções, com pressões exercidas no baixo-ventre, para facilitar a expulsão da criança. Diz ainda que, quando dava dor após o parto, queimavam cachaça com arnica prá gente tomar, ou então, davam remédio da carteira.¹⁸ A mãe tomava banho morno somente após uma semana do parto e apenas do pescoço para baixo, quando a temperatura ia diminuindo aos poucos, até tomar banho frio.* Acrescenta ainda a essas lembranças, que, *as crianças, ao nascer, tomavam banho de água morna em uma bacia ou gamela de barro, quando depois eram vestidas, aguardando ser amamentadas ou comer alguma papinha rala de araruta ou outro produto que engrossasse o leite.* Dadi usava sempre pendurado no pescoço, saquinhos com oração de Nossa Senhora do Bom Parto, presente de sua

¹⁸ Remédios da carteira na linguagem popular da época são os denominados, atualmente, da homeopatia. Geralmente eram consultados por um leigo, à luz de uma cartilha.

avó Zefinha, além da imagem do Sagrado coração de Jesus, para sua proteção em todos os momentos e nesse em especial. E, a seguir, me mostra algumas imagens herdadas de sua família.



FIGURA 4 - Imagem de Santa Quitéria e do menino Jesus.
Foto: Graça Cavalcanti



FIGURA 5 - Imagem de São João Batista.
Foto: Graça Cavalcanti

Dadi, aproveitando a mostra dessas peças de família conta-me que pertenceram a sua bisavó e que sua avó Zefinha, antes de morrer, entregou-as para ela. Nesse momento, contou-me histórias engraçadas sobre as mesmas. Primeiro, de que sua bisavó rezava e fazia os pedidos aos pés de Santa Quitéria, como se essa Santa fosse Nossa Senhora da Conceição. E que o menino Jesus, com 12 anos, considerava uma relíquia, por ser único exemplar em sua cidade. Já para a imagem de São João Batista, conta que usavam para rezarem novenas em noite de São João, junto ao seu estandarte. Pois, segundo manda a tradição, quando uma pessoa carregava essa imagem para casa, teria que fazer sua devolução junto com o estandarte, no ano seguinte, com uma grande festa no seu dia comemorativo.

Retomando o assunto sobre os resguardos, é importante ressaltar que Dadi não seguia as prescrições das mulheres do seu tempo, quando após o parto permaneciam na cama por sete dias, com meias e touca na cabeça, e após esses primeiros dias, a mulher podia até sair da cama, mas continuava em repouso por

trinta dias. Nos resguardos de Dadi, sempre era quebrada essa regra, pois, movida pela necessidade, logo cedo voltava ao trabalho, não passando mais de quinze dias, principalmente se o bebê morresse logo. Não amamentava por muito tempo as crianças, pois tinha pouco leite. Quando saía para o trabalho, levava seus dois filhos mais velhos, e sua filha Lourdinha ficava em casa, tomando conta de tudo. Essas situações vivenciadas, principalmente, pela mulher, quando mãe, caracterizam-se por sentimentos conflitantes de medo, ansiedade e culpa que não se mostram em nossa cultura, toda ela voltada no sentido de salientar apenas os aspectos positivos do parto, tais como a sensação de completude e de totalização que envolve a maternidade.

No relato da perda dos filhos, Dadi toca em sua visão religiosa: “*Não se chora de jeito nenhum a morte de um bebezinho, porque é agouro*”. Ou, quando diz que “*se Deus dava os filhos, ele podia tirar. Pensava que eles iriam rogar por todos nós no céu. Ao mesmo tempo, justifica as mortes ligando a crença do mau-olhado ao mal dos sete dias (inflamação do umbigo) ou aos males provenientes da água e da alimentação, que acometia muitas crianças naquela época, as famosas diarréias (gastrenterites) – que chamavam de “doença de menino” –, explicando que não se podia dar remédio, pois se escapassem ficariam loucas. Por isso, as mães apenas davam seu “chazinho caseiro”, até que, pelos diversos efeitos provocados pela diarreia, as crianças iam a óbito.*

Dando sequência a essas lembranças, ela relata outro período ruim de sua vida, quando o marido adoeceu e ela teve que trabalhar dobrado para manter sua família. Nessa trajetória com altos e baixos, se agarrava aos seus sonhos, quando se refugiava na solidão da mata – “o mato era meu mundo imaginário, não havia perigo”. Mas também extravasava seu medo do desconhecido, o contato com o “fantástico” – “*um dia fui apanhar carvão (...), e escutei vozes na serra*”. As assombrações faziam parte do universo das pessoas daquela época, e Dadi nos relata, no seu poema abaixo, quando manifesta seu cuidado de mãe em não querer transferir medo para seus filhos.

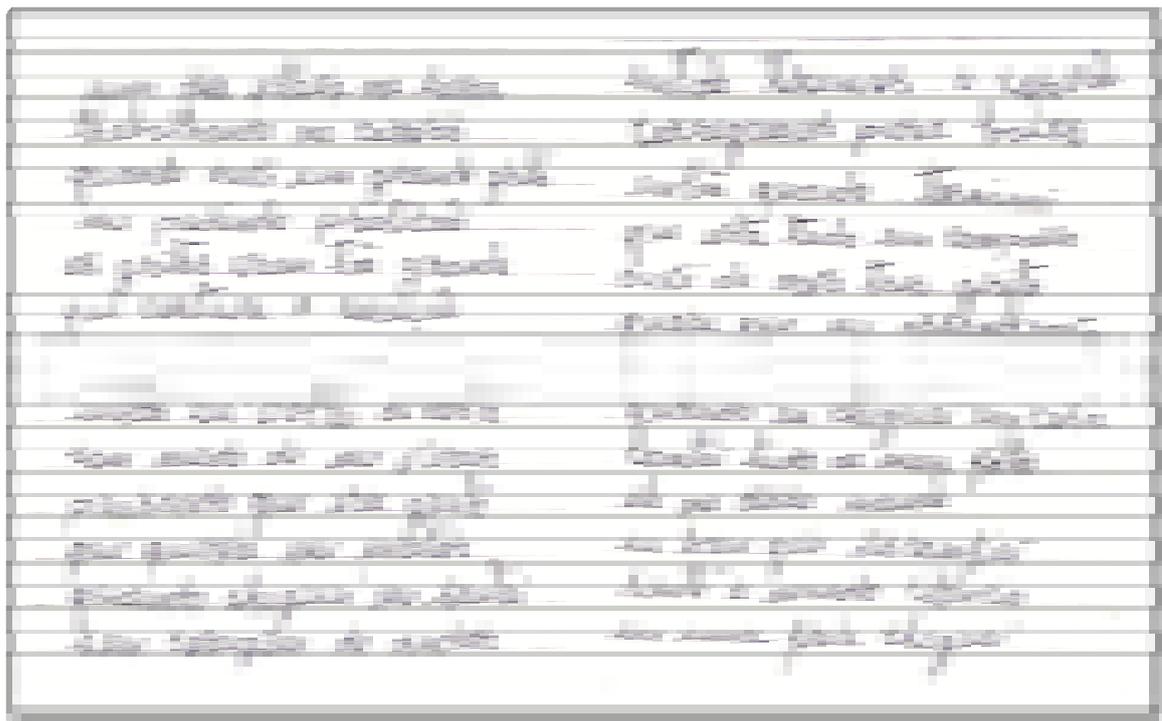


FIGURA 6 – Poema da Serra, manuscrito de Dadi.

Zumthor (1993, p.139) nos chama a atenção para o fato de que “*as vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória*”. Enquanto a memória, por sua vez, é dupla: *coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. “Dessas duas maneiras, a voz poética é memória”*.

Nesse sentido, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma de nostalgia. Assim as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas aos lugares. E não é por acaso que dizemos sobre uma coisa acontecida que ela teve lugar, “lugares de memória”, usando o termo de Pierre Nora (1993, p.25) que *expressam o desejo de retorno a ritos que definem os grupos, a vontade de busca do grupo que se auto-reconhece e se auto-referencia, o movimento de resgate de sinais de appartenance grupal*.

Dadi considerava que a válvula de escape para amenizar seus sofrimentos era a poesia, por meio da qual podia esvaziar suas tristes lembranças e extrair forças para continuar na luta pela vida. Escrever se constituía para ela um ato de rebeldia, uma transgressão à ordem pré-estabelecida, um discurso silenciado. Mas, para soltar o imaginário, era necessário primeiro tomar consciência de si

mesma como mulher, numa sociedade que teimava em calar essa voz que, algumas vezes, exprimia de maneira tímida a percepção de um desejo feminino que começava a despontar, formalizado pela palavra. Corpo e falas transitam juntos nos domínios do feminino, embora seja difícil para a mulher de seu tempo falar do momento da paixão, do ideal do ser amado, o que será quase sempre a experiência de uma felicidade clandestina.

O desejo da Dadi poeta começa a se recortar a partir da natureza, quando destaca na paisagem elementos que provocam sensações, despertando emoções que fazem falar seu corpo de mulher, pondo para fora os diversos fantasmas, como num processo terapêutico, na construção de seu perfil. Nessa reelaboração, vida e poesia se confundem quando ela conta as histórias. Se a vida conjugal não era boa, havia em seu horizonte sempre uma luz que enxergava e lhe dava forças para prosseguir – seus filhos, sua família, que, na sua lucidez de mulher guerreira, não abria mão de conduzir. Tinha suas metas, seus planos, apesar das pedras que encontrava pelo caminho.

Através das lembranças retratadas em sua poética, observa-se uma das maiores capacidades humanas, atualmente discutidas e valorizadas, tanto na esfera pessoal quanto na corporativa: a *Resiliência*¹⁹. Designando a capacidade de vigor – do aço fundido – para recuperar sua forma inicial, apesar dos golpes que pode receber; apesar dos esforços que possam ser feitos para deformá-lo. Essa palavra provém do latim *resalir*: saltar e voltar a saltar do problema, recomeçar.

Dadi teve a capacidade de vencer as dificuldades, os obstáculos, por mais fortes e traumáticos que eles lhe pareceram, focando sempre na solução, em vez de focar no problema.

As pessoas resilientes têm como traço comum a tolerância a mudanças e não perdem o controle diante das primeiras dificuldades. Elas apresentam uma capacidade de assimilar as situações difíceis sem um otimismo exagerado ou um discurso derrotista. Num contexto de sofrimento, qualquer pequeno sinal de humanidade é superinvestido porque faz nascer a esperança que ajuda a suportar

¹⁹ Termo técnico da física, resiliência é, segundo o dicionário Aurélio, “propriedade pela qual a energia armazenada em um corpo deformado é devolvida quando cessa a tensão causadora duma deformação elástica”. Por ter esse sentido de “resistência aos choques, aos contratempos”, a palavra ganhou força na Psicologia, na Filosofia, nos manuais de recursos humanos e até entrou para o vocabulário da autoajuda.

as circunstâncias adversas. A hostilidade do mundo deixa de ser implacável, uma luzinha acaba de ascender.

Dadi desenvolveu, ao longo da vida, um comportamento resiliente. Enfrentou adversidades e saiu fortalecida. Deu a volta por cima. Duas brasas de resiliência avivaram sua alma. Encontrou na caminhada a pertença e o sentido, as duas palavras capazes de permitir a resiliência. A sua fuga do inferno custou-lhe caro, mas ninguém pretende fazer da resiliência uma receita de felicidade. É uma estratégia de luta contra a infelicidade, que *permite conseguir o prazer de viver, apesar do murmurar dos fantasmas do fundo de sua memória*, assim diria Cyrulnik (2009, p.6).

Capitão – *Observei nessa sua história que você, antes de tudo, é uma mulher de muita fé. Essa fé vem desde suas primeiras orientações religiosas, incentivada por sua avó ou ela foi se fortalecendo com as pancadas da vida?*

Dadi – *É tudo isso junto Capitão. Além da conversa diária com meus santos de devoção e com Deus, em primeiro lugar, essa fé também vem da transmissão do envolvimento de meus pais com as festas dos padroeiros (Carnaúba dos Dantas tem como padroeiros São José e Nossa Senhora das Vitórias), que é uma oportunidade de renovar e reforçar a fé do povo em Deus e nos Santos. A criança vê a festa enquanto cresce e mais tarde repassa-a para seus filhos, do mesmo modo como recebeu. Assim, ajudamos a preservar nossa religião e mantê-la forte. Fazemos nossos pedidos aos Santos, em vez de irmos direto a Deus. Santos foram pessoas como nós – mas sem pecados –, e que pode interceder por nós e ser nosso advogado perante Deus, não é mesmo? Assim eu vou pedindo, agradecendo, pedindo de novo e assim vou vivendo.*

Em suas lembranças e nos seus poemas, deixa bem claro que é devota de vários Santos, protegida por Deus. Tornou-se zeladora da Congregação do Coração de Jesus, composta pelos devotos da Igreja Matriz de São José, onde

registrei em fotografia seu exercício social, no ritual da congregação, durante a procissão em homenagem a esse santo, no ano de 2008.



FIGURA 7 - Dadi em procissão na festa de São José no ano de 2008.
Foto: Graça Cavalcanti

E, Dadi vai reconhecendo de que nada na vida chega ao homem sem um caminho percorrido. O sacrifício, a adversidade, a tristeza, a amargura, a dor e o medo integram o percurso da vida humana como circunstâncias efêmeras e inevitáveis.

Capitão – *A senhora quando acordava se lembrava dos seus sonhos?*

Dadi – *Não, Capitão. Lembrava sempre dos sonhos que eu sonhava e ainda sonho, mais acordada, pensando numa vida melhor. Dormia tarde da noite, fazendo as coisas com a luz de lamparina para deixar tudo pronto para o dia seguinte. E olhe, fazia tudo isso depois de um dia de trabalho pesado. Exercia dupla jornada de trabalho, mantendo a responsabilidade de cuidar da casa, dos filhos, marido e ainda*

prover o sustento familiar. Acordava muito cedo, não tinha o tempo que tenho hoje, por exemplo.

Dadi diz que apesar de ser uma mulher de fé, passou por muitos testes e períodos difíceis em sua vida. Mas nunca desistiu de lutar – de Agricultora à Calungueira, passando por enfermeira e parteira, teve várias profissões. Edgar Morin (1998, p.8) descreve sobre esses mundos nos quais estamos imersos:

O mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda que escapa ao tempo, ao espaço, a nossos sentidos e a nosso entendimento. Mas nosso mundo da separação, da dispersão, da finitude significa também o mundo da atração, do reencontro, da exaltação. E estamos plenamente imersos neste mundo que é o de nossos sofrimentos, felicidades e amores. Não experimentá-lo é evitar o sofrimento, mas também não haverá o gozo. Quanto mais estamos aptos à felicidade, mais nos aproximamos da infelicidade.

Se reinventava sempre para seguir jogando o jogo da vida. Pelas práticas da religião, recebia as crenças e as valias morais e sociais. Os sonhos que pensava acordada, por ser a expressão de um desejo não realizado, apresentam-se aqui como o vetor que a impulsiona e aponta os caminhos, no sentido da complementação de uma busca, de levantar vôo, precisando, para isso, de certa dose de coragem e de ousadia – e isso nunca lhe faltou.

Capitão – *Agora estou mais curioso ainda para saber como você se desvencilhou dessa situação nesse casamento?*

Dadi – *Vou lhe dizer, Capitão, quando meus filhos já estavam crescidos e não havia mais como sustentar a todos, nos mudamos para a cidade de Carnaúba dos Dantas. Daí todo mundo de minha família começou a enxergar minha situação de perto. Antes era tudo muito escondido. Quando cheguei a esta cidade, trabalhei em várias coisas, tudo eu aprendia rápido. Pela necessidade, aceitava até alguns trabalhos pouco rentáveis, como atender a pessoas doentes, aplicando injeção, a qualquer hora do dia ou da noite. Dava até uma de parteira. Lembro até de um episódio bem interessante: um dia,*

chegaram umas freiras na pastoral ensinando a fazer rede. Eu fiquei só olhando elas ensinarem. Ao final do dia, comecei a fazer sozinha. Elas chegaram a pensar que eu já sabia fazer redes antes da oficina. Aí comecei a fazer rede, tapete, fazer punho de rede, costurando; fazendo bolo e sequilhos para vender. Tudo eu fazia para sustentar minha família, pois nesse período meu marido estava doente, não trabalhava. Só que agora meu livro estava aberto, todos sabiam de minha situação.

Capitão – *Caminhada muito dura Dadi.*

Dadi – *Minha trajetória foi muito dura sim, mas quando entramos por essas portas, reagimos como animais, sem pensar. As minhas passagens foram construídas por perdas dramáticas, angústias não superadas, depressões, que só hoje compreendo o que isso significa, pois tomo remédios para combatê-la nessa fase da velhice. Hoje, posso te dizer que minha vida é ótima, vivo rindo com meus bonecos e fazendo as pessoas rirem também. Sou reconhecida pelo meu trabalho, meus filhos estão criados, estou aposentada. “Aos poucos voltou meu encantamento pela existência”.*

Capitão – *Depois vamos falar sobre esse mundo encantado viu Dadi!*

Apesar dos relatos das lembranças amargas, gira sempre um clima de alegria, entre uma conversa e outra, acompanhadas sempre de um café forte, quando não, pelo cheiro provocador de um bolo quentinho. Num desses momentos, de repente, ela se lembra de um baú, em que guarda “mais pedaços da sua vida”. São fotos e objetos guardados com carinho. Ansiosa em mostrar-me suas relíquias, tropeça e todo conteúdo guardado se espalha pelo chão. À medida que recolhemos os objetos, vai relembando mais facetas de sua vida. Nesse processo, faz o resgate de seus “cacos” de muitos tamanhos e de variadas cores. Alguns pequenos, outros maiores; alguns têm cores fortes e outros, cores apagadas. “Relembrar coisas boas é melhor que as ruins, que me deixam toda quebrada, *mas não me importo, ajuda na cicatrização*” ressaltava Dadi.

Cada foto, cada objeto mostrado ganha uma observação. Manuseando uma fotografia do tempo de sua juventude, compara essa viagem de ontem com a

de hoje e comenta as modificações ocorridas com o tempo. Sente muito em não ter foto com seus avós ou mesmo quando criança. Diz que era muito difícil o acesso a um fotógrafo naquela época. Fala de seus cabelos, hoje ralinhos, em vista da abundância que tinha outrora; da visão danificada hoje pelo diabetes. Emociona-se com cada pedacinho de sua história, que estava guardada naquele baú, e me olha com o olhar de alguém que se sente reconfortado, pois percebe no olhar do outro um olhar fraterno e solidário, que consegue entrar no seu tempo.

Capitão – *Dadi, ainda bem que você tem uma boa memória, não é?*

Dadi – *Ainda bem. Olha, Capitão, a memória serve para nos proteger do perigo, permite que a gente viva em sociedade, que a gente transfira para a próxima geração tudo o que aprendemos no nosso tempo presente. É como o amor que muda junto com o presente, a gente vai se transformando. Viajamos no tempo todas as noites, evidentemente que isso tudo pertence ao terreno do mistério. Eu sou tudo o que fui, e tudo que serei. A eternidade é o presente, sabia dessa, Capitão?*

Dadi agora tinha pressa na caminhada sobre suas lembranças. Mas, numa dessas tardes de longas conversas, recebemos a visita de uma velha amiga, Joana Dantas, que há muito não a visitava. Depois das apresentações, pude perceber que eram contemporâneas na cidade e tinham lembranças comuns. Mesma idade, mesmos problemas com o casamento e filhos, maridos doentes, e que, pelo mesmo motivo, tiveram que trabalhar muito para sustentar suas famílias.

Começaram timidamente a falar de suas lembranças, fazendo-me retomar “*A memória coletiva*”, de Halbwachs (1990, p.49):

Os fatos e as noções que temos mais facilidade em lembrar são do domínio comum, pelo menos para um ou alguns meios. Essas lembranças estão para “todo mundo” dentro dessa medida, e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los. Daqueles que não podemos nos lembrar à vontade, diremos voluntariamente que eles não pertencem aos outros, mas a nós, porque ninguém além de nós pode conhecê-los.

Juntas, Dadi e Joana relembrou muitas coisas de uma história que estava viva, como afirma Halbwachs (1990, p. 25): *“de que fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras”*.

Entre essas lembranças, uma muito triste me chamou atenção: elas faziam de graça coroas para as crianças que morriam, com papel de “lata” (que depois compreendi que era um tipo de papel que hoje podemos chamar de laminado), de várias cores. Quando desapareceu esse papel na cidade, começaram a fazer de papel crepom. As crianças saíam de casa num caixãozinho, fornecido pelo cemitério, depois que havia o enterro, o mesmo caixãozinho servia para outra criança, pois morriam demais nesse tempo.

Lembrou ainda que, junto com Dadi, foram muitas vezes à procura de minério nos riachos, quando chovia, para ganhar algum dinheiro com o que fosse encontrado. Para Halbwachs (1990, p.78-81), *“as lembranças podem ser simuladas quando, ao entrar em contato com as lembranças de outros, sobre pontos comuns em nossas vidas acabamos por expandir nossa percepção do passado, contando com informações dadas por outros integrantes do mesmo grupo”*. Por outro lado, o autor afirma, ainda, *“de que não há memória que seja somente ‘imaginação pura e simples’ ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial: o sujeito”*.

É tanto que, no dia seguinte, quando dou prosseguimento nos registros de sua memória, Dadi retoma as lembranças mais distantes, atizadas pela conversa com sua amiga Joana, que ajudou a lembrá-las. Confessa-me ao lembrar seus familiares que já morreram: *sempre intui a chegada da morte na família, eu tenho premonições, sabe? Não sei se por ser a filha mais velha ou se é um dom divino*. Dadi faz todo o ritual necessário nessas ocasiões: chama o padre para a confissão do moribundo, coloca a vela na mão, prepara o corpo, entoia os cantos e os terços como ato mais importante para o morto e segue o enterro pelas ruas da cidade, *cumprindo um ato de fé e caridade cristã*, como ela mesma define. Depois do ritual realizado, chora muito.

Capitão – *Você se considera hoje uma mulher vitoriosa, não é mesmo Dadi?*

Dadi – *Ao final é isso mesmo o que sinto e como me vejo hoje, Capitão. Mas, contando assim da luta, como minha amiga Joana me fez lembrar tão bem, parece até que tudo foi muito fácil. Tinha que lutar contra tudo e contra todos. Não me importava se estava fazendo trabalho pesado ou maneiro, se de homem ou de mulher, o que importava era o que ia conseguir no final da semana, para poder fazer a feira. Naquele tempo não se tinha medo ou vergonha de nada. Outra coisa, quando ouvi minha amiga falando que tinha entrado na escola aos oito anos lembrei que não tinha falado de minhas primeiras letras. É que minha cabeça está entupida de coisas que quero contar. Alfabetizei-me com minha avó Zefinha, depois frequentei o grupo até a terceira série do primário. Só voltei aos bancos escolares quando cheguei de volta a Carnaúba dos Dantas, cursando até a quinta série, já na companhia de Joaquim, meu segundo marido.*

Capitão – *Ouvindo mais uma vez você falando nesse seu segundo marido, aproveito para dizer que você não deixou muito claro essa mudança de marido, viu?*

Dadi – *Foi mesmo? Como poderia deixar de falar de uma época tão feliz? Sei não, acho que é por causa dessa minha vontade de falar tudo, que é muito grande. Quando eu tinha 46 anos de idade, aconteceu a separação, após 38 anos de casados. Não aguentava mais tanto sofrimento. Resolvi reunir minha família e contar a verdade. Minha mãe já sabia de uns pedaços, ficou mais fácil. Quando ele ficou doente, tornou-se mais violento. Eu e meus filhos trabalhamos muito no pesado para sustentar a casa. Deixei minha história clara para todos de minha família, toda sua ruindade veio à tona. Até o fato de ele não querer dividir suas terras comigo, por isso não ter casado comigo no civil. Não me deixou nada, vendeu tudo! Era um bom pai, mas péssimo marido.*

Capitão – *E depois?*

Dadi – *Um ano depois, apesar de já estar separada, continuava com a missão de tratar da saúde dele (ex-marido) devido a uma doença de pulmão, pois ficou muito debilitado, depois que voltou de um hospital de Natal, tendo o apoio de minha filha Lourdinha. Nesse intervalo, recebi uma proposta de casamento de um viúvo, que antes a gente já tinha se namorado. Olha, não posso reclamar de não ter conhecido rapazes, eu era bem namoradeira prá época, apesar do controle de meu pai. Mas vou esclarecer essa história, desde o princípio, agora mesmo. Quando me casei a primeira vez com José, logo depois, Joaquim, se casou com a irmã de um rapaz que tinha sido meu noivo, que também se chamava José. Passados muitos anos, ele ficou viúvo. Quando se passaram três anos de sua viuvez, ele já sabendo que eu estava separada de meu marido, pediu-me em casamento. A princípio, não queria aceitar, mas foi à coisa que mais me arrependi na vida, de ter demorado tanto a aceitar, pois foi a melhor coisa que me aconteceu na vida.*

Capitão – *Vocês passaram a morar aonde?*

Dadi – *Olha, passei a morar junto com Joaquim em 1985, numa outra casa, em sua propriedade e, ao mesmo tempo, cuidava do ex-marido doente, como já falei que ele morava com minha filha Lourdinha. Tudo em harmonia com os familiares, o que me fazia fugir dos modelos de família daquele tempo, sendo motivo de fuxicagem para as mentes mais conservadoras. Assim, tratei de meu primeiro marido até o fim. Mas, nem mesmo no leito de morte, segurando a vela na mão dele, me pediu perdão pelos males que me causou!*

Capitão – *E você chegou a perdoá-lo?*

Dadi – *Sempre gostei de pensar na força libertadora do perdão. O perdão é mais importante para quem apanha do que para quem bateu. Sei que o perdão não é consentimento fácil, por isso aceitar que o perdão nos deixa livre é o começo da liberdade. E não é preciso que peçam. Nem sempre as pessoas estão precisando do perdão alheio. O magoado é que precisa livrar-se. Quando alguém nos magoa, dissolve uma certa inocência dentro da gente. Mas,*

depois voltei a ser criança, a ser feliz. Quando ele morreu não estava afogada no ódio, Deus me livrou desse sentimento horroroso.

Capitão – *E quais foram suas providências para fechar essa história?*

Dadi – *Depois do enterrá-lo, tive o cuidado de mandar destelhar a casa toda de minha filha Lourdinha, para entrar bastante sol nas paredes, para matar os males da tuberculose, pois naquele tempo todo mundo tinha medo dessa doença. Seguimos a tradição das famílias do lugar, para evitar que outras pessoas fossem contaminadas pelo mesmo mal. Como ele não deixou bens, não houve briga. E cada uma seguiu adiante.*

Capitão – *Vamos falar agora da parte boa. Dessa época que a senhora foi tão feliz no segundo casamento, o que a senhora pode mesmo nos revelar?*



FIGURA 8 - Dadi e Joaquim (seu segundo marido).
Foto: Acervo de Dadi

Dadi – *Risos. Bom Capitão, quando fiquei ao lado de Joaquim pude voar alto. Através dele associei-me ao Sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras Rurais de Carnaúba dos Dantas, depois cheguei ao cargo de primeira secretária, participando de eventos em Natal. Joaquim me dava toda autonomia para fazer o que quisesse. Ficava me esperando para saber de tudo que tinha acontecido nos eventos em que participava. Ele não viajava comigo por causa do gado que tinha que cuidar. Na companhia dele, conheci o mar. Outro sonho estava concretizando! Vim com uma turma de idosos, dessa vez Joaquim veio comigo. Aproveitei que estava em Natal para conhecer um navio, que era a coisa que mais queria ver! Guardei muitas lembranças boas desse período. Meus filhos ficavam felizes em me ver com Joaquim, gostavam muito dele.*

Capitão – *E sobre seu falecimento?*

Dadi – *Olha só o que aconteceu. Um ano depois que nos casamos no civil, meu primeiro marido José faleceu (1986), e então, nós nos casamos no Padre. Como vocês sabem: alegria de pobre dura pouco. Essa durou pouco mesmo. Após 15 anos de união, Joaquim veio a falecer, de repente. Foi muito dura essa perda. Depois desse baque, um ano depois, falece outro filho meu, que trabalhava no interior de Minas Gerais, o José Antônio. A perda desse filho doeu muito, pois o vi crescer, formar sua nova família e agora saber que nunca mais iria ter a oportunidade de ver ele perto da gente, foi demais, diferentemente das perdas dos bebês. A única certeza que tenho é que eu fiz tudo que poderia fazer por eles...*

Capitão – *E você usava roupas de luto por essas perdas?*

Dadi – *Nunca, Capitão. Uso roupa preta para ficar magra, em dia de festa, acho um luxo. Quando alguém da minha família morria, não usava logo a cor vermelha, para não afrontar o povo da cidade. Pois o senhor sabe como é o povo do interior, tudo bate nota. Mas roupa de luto não combina comigo, gosto da mistura de cores nas minhas roupas.*

Em homenagem ao amor de sua vida Dadi faz uma longa poesia, em que retrata sua eterna saudade, evocando os momentos felizes que passaram juntos e a lacuna que ele deixou em sua vida. Selecionei algumas estrofes para mostrar um pouco da dor sentida, causada pela ausência desse amor em sua vida. Ela contém minúcias das lembranças mais caras para Dadi, da falta *do abraço de Joaquim, do corpo...* “*De sua generosidade, de sua ligação companheira, de verdadeira cumplicidade*”, assim desabafa.

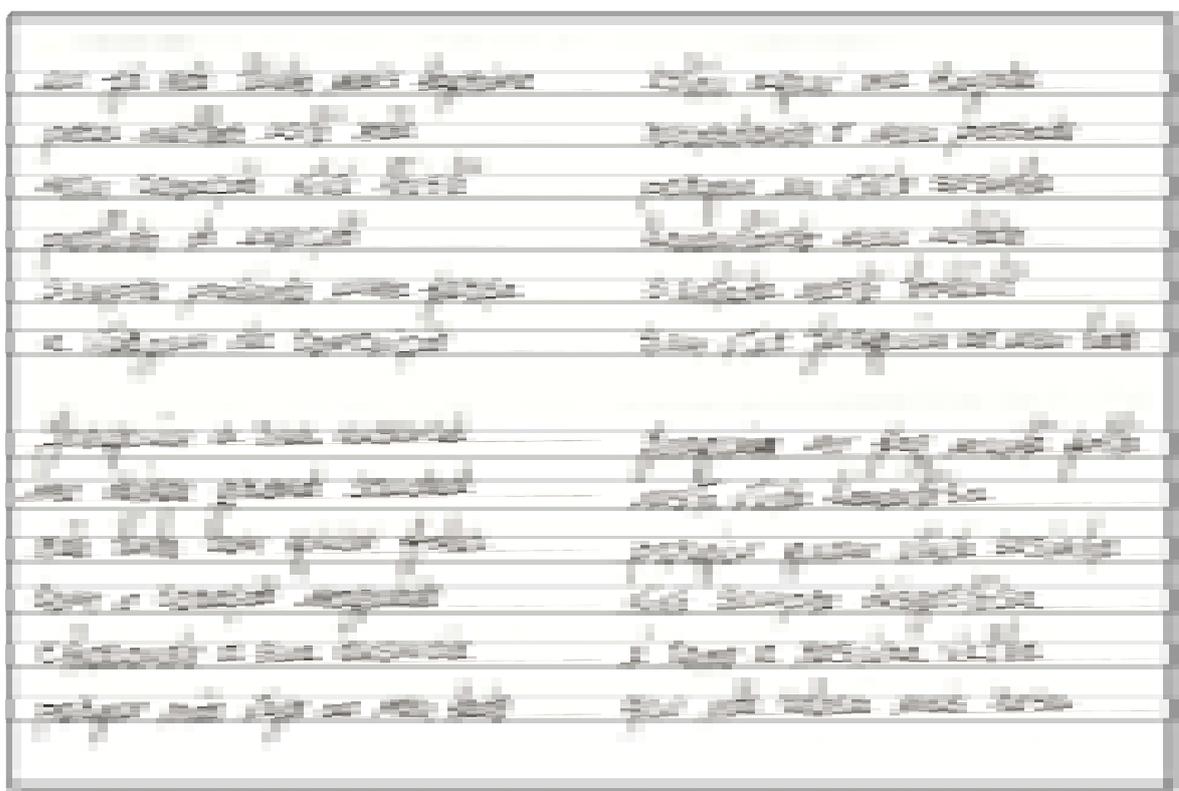


FIGURA 9 – Poema para Joaquim Braúna, manuscrito de Dadi.

Percebe-se, através da leitura da poesia e da análise do que Dadi viveu com seu segundo marido, toda a intensidade do amor romântico. Uma história de parceria, companheirismo, confiança. Com ele efetivou seu poder de mobilização social, quando esteve representando o Sindicato nas diversas reuniões, fazendo valer os seus direitos, pleiteando os dos outros e re-educando suas dinâmicas sociais na direção de uma nova forma de sociedade, de coletivo. Pôde vivenciar um amor construído e alimentado no dia a dia. Dadi viveu com Joaquim o modelo do amor “até-que-a-morte-nos-separe”, a que Bauman (2006, p.8) se refere, quando trata das experiências amorosas de nosso tempo, *episódios intensos, curtos e*

impactantes, em que se vivem não relações de compromisso, mas relações de bolso. Ou mesmo quando diz que as relações amorosas do nosso tempo seguem a lógica do mercado. O amor também é líquido, nessa sociedade líquida. Tudo é rapidamente consumido e descartado.

Não se pode deixar de olhar o Romantismo como um momento inicial da conscientização de que somos seres múltiplos, movidos sob a tutela de outro, embora escondidos sob o disfarce da unidade. Como se dentro do ser, existisse outro ser que pode estar em conflito, apresentando uma aparente unidade.

Falar sobre as lembranças de Dadi é um passeio livre em busca de um tempo mais psicológico que cronológico, quando vêm à tona lembranças doces, mas também as amargas. Quando lembra a parte ruim, seu semblante se modifica, como se de repente sentisse um espinho furando sua carne. Mas não pode deixar de mencioná-los. Faz parte de sua história.

Dadi me agradece pela oportunidade de escutá-la narrar suas lembranças e me confidenciar coisas que não diria a outra pessoa, ao mesmo tempo em que faço meus agradecimentos pela confiança em mim depositada e pelo carinho com que sempre me recebeu. Mas, logo a seguir, quase em tom de confidência, que me é familiar, diz de mansinho que omitirá algumas de suas lembranças para as falas dos bonecos, por temer a repercussão que elas teriam na cidade: “como você sabe, cidade de interior tudo se aumenta um ponto. Minhas transgressões sempre foram notórias na cidade, mas, relembra-las agora, teria que dar algumas satisfações”. E conclui dizendo que vai pensar em tudo com muita calma. Certamente encontrará o caminho.



FIGURA 10 - Dadi e a autora da pesquisa em maio/2009.
Foto: Acervo de Graça Cavalcanti

No outro dia, convida-me a visitar o sitio Rajada, que fica próximo do centro da cidade, lugar onde morava com Joaquim. Visitamos seus parentes, conversamos, tiramos fotos. Fomos também visitar seus pais. Naquela atmosfera aconchegante, sentia-me como se fosse da família. Sua mãe contou-me histórias de trancoso²⁰. Até registrei algumas.

Os lugares por onde andamos estavam presentes na memória de Dadi e, para mim, conhecidos através de suas lembranças e poesias. Caminhos marcados por tempos felizes, vividos principalmente com Joaquim, considerados por ela como relíquia, como se tivessem poder de cura. São suas representações, símbolos pelos quais ressuscita as coisas mais preciosas de sua vida.

Capitão – *Sei que você contou em parte essa história toda através de seu livro de poesias, Flor de Mucambo, onde fala de sua vida,*

²⁰ As histórias de trancoso são os mitos oriundos de tantas terras, próximas e distantes, fundem-se e contaminam-se de originalidade criativa. Permanece nas histórias que a oralidade dissemina, conforme nos ensina Cascudo em “Os cinco livros do Povo”, a força viva e nova, trazida por viajantes, notícias vagas, coisas lidas, tudo amalgamado e conduzido na memória popular, vivendo sempre!

dos filhos, da família, da natureza, política, cidadania, dos calungas do teatro de bonecos. Como foi a emoção de ver seu nome no meio do mundo, para a posteridade?

Dadi – *Bom, Capitão, eu ouvi dizer que o ser humano se sente realizado quando ele tem filhos, planta uma árvore e escreve um livro. Ainda bem que eu tive essa felicidade em vida. Comigo já aconteceu os três. O lançamento desse livro de poesias foi na minha cidade, na presença das autoridades locais, de representantes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, gente do maior nível de lá, na presença também de amigos e familiares. Ao final da solenidade, a prefeitura local adquiriu vários exemplares para serem distribuídos nas escolas do município, como também recebi, em forma de agradecimento da equipe de pesquisadores, alguns exemplares para eu fazer o que bem entendesse. Dei alguns para meus familiares e outros exemplares ficaram à disposição para venda na minha casa. Agora, quero dizer que minha história vai se perpetuar mesmo. Na noite de meu aniversário, quando eu estiver atrás da tolda, manipulando meus bonecos para contar minha história de vida, estas lembranças todas, que estou contando para vocês agora, tudo vai ficar gravado na memória das futuras gerações. Daí pode virar até livro, aí sim, ficarei mais ainda para a posteridade.*

Capitão – *Dadi, todos sabem agora que, além de mulher guerreira, você é artesã, poeta, mestra no teatro de João Redondo. Agora nos confesse como aconteceu com suas netas, você nunca se aventurou a pintar?*

Dadi – *Olha, despertei para a pintura depois de receber um presente de um quadro de arte Naify, essa arte ingênua, sabe? Aí pensei: essa pintura eu acho que sei fazer. Comprei tinta e cartolina, quando cheguei a pintar alguma coisa bem simples. Depois chegou a minha casa um colecionador de Natal e me propôs vender essas pinturas, aí terminei vendendo. Achei até bom, pois depois pintei outros mais bonitos.*



FIGURA 11 - Pintura da arte Naify feita por Dadi.
Foto: Acervo de Dadi

Através desses desenhos da casa de sua infância, das festas e missa campal no sítio de seu avô, Dadi redesenha as imagens do passado que se mostram com um sentido do tempo presente. Levando-se em consideração o despojamento das figuras, com representação simplificada e primitivista das faces, a falta de perspectiva, a simplicidade da temática, o uso das cores de forma primária, podemos citá-la como um exemplar da arte Naify. Esse, talvez, seja o sentido da memória, que busca na reflexão um ensaio para trazer à cena as representações com os seus diversos significados, possibilitando encontrar novas âncoras para a sua realidade, e, finalmente, permitindo-lhe lançar novos olhares para as circunstâncias nas quais vive.

Capitão – *O que você acha sobre a chegada da velhice?*

Dadi – *Sei que cada dia eu envelheço mais, até pelos problemas de saúde que tenho me obrigando a tomar insulina duas vezes ao dia. Mas, parece que minha idade, ao invés de aumentar, está diminuindo. Acredito que seja devido à realização dos meus sonhos,*

estou virando criança. Continuo a decidir sobre o que quero como antes, apesar de que, quando se trata de alguma coisa mais séria, pergunto a opinião de meus filhos, claro, mas a decisão final é minha.

Baltazar – *Não acredito que vocês ainda estão ouvindo a lorota que essa mulher está contando? Já está amanhecendo o dia, minha gente!*

Capitão – *Olhe o respeito com minha convidada Baltazar.*

Baltazar – *Desculpe Capitão, mas não estou faltando com o respeito com sua convidada, estou dizendo a verdade.*

Capitão – *Olha aqui plateia bonita, agradeço a atenção de vocês, mas peço aplausos para que Dadi possa contar como ela chegou à condição de **mestra do Teatro de João Redondo**, para encerrar essa brincadeira por hoje, tá certo?*

Plateia – *Bate palmas.*

Capitão – *Como foi sua primeira experiência com os bonecos?*

Dadi – *Quando eu era menina, meninona já grande, mais ou menos oito ou 10 anos, a minha avó me levava para ver os bonecos do Calungueiro Bastos²¹. Via dois, três bonecos passeando, dizendo lorotas, fazendo todas aquelas coisas... Lembro também que eu, muito curiosa, queria ver as pernas dos bonecos, queria conhecer os bonecos mesmo, mas não me deixavam ver, nesse tempo. Para acalmar minha curiosidade, lembro que minha avó sempre me dizia: minha filha, aquilo ali é um homem que apresenta. Eu queria ver os bonecos pra saber como era, mas eu nunca vi. Um dia chamei meu irmão, Zeca, e lhe disse: vamos brincar de João Redondo? Foi aí que a minha mãe escutou e reclamou com aspereza: “**Menina, essa***

²¹ Bastos era mestre do Brinquedo de João Redondo. Criou 22 figuras, foram confeccionadas à mão, modeladas em madeira (umburana), pelo próprio Bastos. Conforme afirma Gomes (1951), o exequente conduzia sua bagagem – o Brinquedo de João Redondo – a tiracolo, dentro de um baú, percorrendo fazendas e povoados, vilas e cidades do interior sertanejo, para exibir o popular brinquedo, em noites alegres, animadas pela sua fantasia representativa, contagiando todos os assistentes. Foi objeto de pesquisa de José Bezerra Gomes, na tese “O Brinquedo de João Redondo”, apresentada e aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido no período de 22 a 31 de agosto de 1951, no Rio de Janeiro. Nesse evento, Bastos fez uma demonstração do brinquedo, no auditório do Ministério da Educação, estando presentes o então presidente Getúlio Vargas, ministros e delegados brasileiros, além de participantes estrangeiros.

é uma brincadeira de homem...” Ela queria tirar essa ideia da minha cabeça, quase batendo em mim. Eu não tinha coragem de enfrentar minha mãe, que era muito brava.

Capitão – Curiosa que só, hem? Mas, conte agora prá nós, como você conseguia fazer o mesmo que o mestre Bastos, já que era um grande mistério vê-lo por trás da tolda?

Dadi – Olha, quando minha mãe saía de casa, me esquecia de tudo. Eu pegava um sabugo, enrolava, fazia olho e boca com linha, botava um cabelinho de milho. Depois ficava atrás de um lençol, como se fazia antigamente. Não tinha essas coisas mais coloridas que a gente faz hoje, nem eu sabia direito como colocava os dedos debaixo da roupa, mas era muito divertido. Eu entrava para detrás da empanada, e o meu irmão batia numa lata. Outro menino batia reco-reco e tocava berimbau. Lembro que eu tocava muito berimbau, quando era mocinha. O importante era que aonde eu chegava fazia a festa. Eu com o boneco lá em cima, brincando, dizendo aquelas lorotas, como o homem (Bastos) fazia. Ficava sempre uma pessoa de vigia para avisar quando minha mãe voltava para casa. Sempre fui muito inteligente e alegre, mas fiquei com aquilo sempre latejando na minha memória: dessa brincadeira ser só de homem. Não é que eu tenha idéias feministas, não sei nem o que é isso. Mas, essa posição de minha mãe sempre me incomodou. Depois deixei de lado.

Capitão – Quando você conseguiu retornar ao mundo dos bonecos? É verdade que já estava na velhice?



FIGURA 12 - Dadi com bonecos em Carnáúba dos Dantas.
Foto: Fernando Pereira

Dadi – *É verdade. Quando eu contava 48 anos de idade, vi pela televisão uma receita de fazer o boneco de goma, com papel higiênico, de papel marché, sabe? Muito curiosa fui experimentar. Só*

não continuei fazendo por que o bicho era muito durador, ficou muito duro, entende agora? Sem ter o liquidificador industrial, ficou difícil. Esses de cozinha não prestam. Acabei com o meu liquidificador, mas terminei fazendo um boneco.

Baltazar – *Que mulher é essa, tão desatualizada, meu Deus! Minha senhora, hoje em dia se vende no comércio essa massa de papel marché, que dá tanto trabalho de fazer.*

Capitão – *Você voltou sem ser chamado, nego?*

Baltazar – *Eu não disse que voltava?*

Dadi – *Que homem atrevido! Sei que hoje vende pronto esse material sim. Mas não vou me justificar com você, não vale à pena. Vamos deixar essa discussão pra lá. Só sei que, apesar dos pesares, fiz o boneco, ao qual dei o nome de Zé Colmeia. Até hoje eu tenho ele comigo. Depois que eu pinte e vesti esse boneco, pensei: vou levá-lo para as brincadeiras na pastoral, porque a gente procurava quem fizesse divertimento para as crianças, mas não tinha quem fizesse de graça. Pastoral, você sabe, é pobre, não tem dinheiro, não tem uma renda... Aí eu não tinha mais motivo para justificar, comecei a apresentar o Teatro com apenas um boneco para as crianças, de graça. Quando foi um dia, eu peguei a mala de um brincante que morava perto de minha casa, chamado Jeremias, que tinha deixado seus bonecos de herança para a família. Como tinha certa intimidade com eles, fui olhar os bonecos. Quando levantei o camisolão, pensei: ah! É assim, tem os buraquinhos de botar os dedos. Olhei bem direitinho e disse a mim mesmo: agora eu vou fazer.*

Minervina – *Mas o que tanto vocês conversam, hem? É alguma daquelas histórias sem fim? Só pode! Mas, assim como quem não quer e querendo me intrometer no assunto dessa prosa, a senhora não fazia ex-votos para pagamento de promessas aos Santos, não era mesmo?*

Dadi – *Quem é essa menina que vai chegando sem ser convidada e logo se enfia na conversa dos mais velhos, Capitão?*

Capitão – *Não está alembrada, Dadi? É minha filha Minervina de Moraes.*

Dadi – *Ah, bom! Tu estás tão diferente, me desculpe! Respondendo a sua pergunta, menina, te digo que ainda sou fazedora de promessas, que o pessoal da Universidade chama de ex-voto, mas não gosto muito desse trabalho.*

Capitão – *Por quê? Agora fiquei curioso, Dadi.*

Dadi – *Olha, apesar de ser muito religiosa, fico com a impressão que vou pegar a doença que saiu do corpo do pedinte, sabe? É cisma minha mesmo.*

Segundo Câmara Cascudo (1965, p.135) o aspecto rude da escultura não exclui a intenção emocional de uma homenagem **ultra petita**. A importância etnográfica dessas peças está justamente em reconhecer esse oculto e notório desejo de exteriorização. Traduzindo estes princípios para a prática religiosa do homem nordestino, posso dizer que, quando uma pessoa manda confeccionar uma “promessa” (ex-voto), imita a doença que quer curar, passando para o ex-voto a energia negativa do mal a ser curado. E, quando ele coloca o ex-voto no lugar sagrado, neutraliza a energia negativa do ex-voto, pelo contato com a energia positiva do lugar sagrado. Ou seja, ele executa a cura usando as técnicas da imitação e do contato ou em, outras palavras, da similitude e do contágio, não por acaso, as mesmas empregadas na formação dos brincantes tradicionais.

Minervina de Moraes – *Dadi, Como tudo começou?*

Dadi – *Começou o quê? Os ex-votos ou os bonecos?*

Minervina – *Os ex-votos e depois os bonecos, minha senhora!*

Dadi – *Ah, bom! Olhe bem o que eu vou contar sobre isto. Eu já fazia ex-votos sob encomenda para o pessoal daqui de Carnaúba, quando comecei a esculpir os bonecos. O primeiro ex-voto que fiz foi um pé, com uma doença, um enfisema muito feio no pé, de pano. Depois, comecei a trabalhar com mulungu, madeira muito difícil, que justamente o primeiro que fiz, eu tirei na minha propriedade e por*

inexperiência deu muito trabalho, porque tirei ainda verde. Então, aprendi a escolher eu mesma a madeira e me acostumei a ir buscá-la na serra, apesar de pagar o frete para trazer a madeira até minha casa. Hoje eu compro na madeireira para fazer essas encomendas e para fazer os bonecos, que gosto mais de fazer.

Minervina de Moraes – *Como foi que a senhora mudou tão rápido, dos ex-votos para a brincadeira de João Redondo?*

Dadi – *Mas nunca vi menina tão curiosa! Mas isso não é defeito, também sou assim. Aproveito e conto prá vocês escutarem também. Quando eu ia fazer 48 anos, apareceu aqui em casa um Vereador daqui de Carnaúba dos Dantas, chamado Marco Antônio, com uma equipe da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, do Departamento de Artes, faziam uma parceria com um grupo de arqueólogos que pesquisavam aqui, pois, como vocês sabem existem muitos sítios arqueológicos por aqui, não é verdade? Queriam trocar conhecimentos com a comunidade local e, na procura por artesãos e músicos da cidade, chegaram à minha casa. Depois das apresentações formais, foram direto no assunto: queriam conhecer meus bonecos e ex-votos.*

Minervina – *E aí, não me diga que a senhora não aproveitou a oportunidade?*

Dadi – *De vergonha não queria apresentá-los, mas, diante da insistência dos visitantes terminei mostrando. Primeiro alguns ex-votos em madeira e depois o Zé Colmeia, feito de papel marché e as bonecas de pano. Depois de ver todo meu trabalho, o professor Plínio da UFPE, me disse assim: agora a senhora vai fazer bonecos só de madeira. Eu rapidamente falei: que tipo de madeira? A resposta veio logo, “Mulungu”²². Então eu pensei: na minha propriedade tem, preciso só botar para secar, pois o Mulungu seco à força não presta prá trabalhar, só presta aquele que é seco no pé.*

²² Aqui apresento outra visão sobre O Mulungu (*Erythrina volutina*, Willd.): *tem bonitas sementes vermelhas que servem de tentos nos jogos de gamão, e das cascas fazem chá para acalmar doidos. O nome é africano, Molungo, estudado pelo botânico Frederico Welwitsch em Angola. Madeira preferida pelos brincantes de João Redondo, por sua leveza, para esculpir seus bonecos.* (Cascudo, 19971. p. 58).

Assim, enquanto pensava rapidamente, ele me encomendava uma coleção de bonecos. Encarei o desafio, entreguei a encomenda no prazo. Fiz primeiro o Capitão João Redondo, usando como ferramenta de trabalho uma faca peixeira, um serrote, uma grosa e lixa. Esse boneco é o chefe da família, o personagem principal da brincadeira, precisava fazê-lo bem imponente, até que consegui. Depois, fui fazendo os outros personagens que eu me lembrava de minha infância, principalmente o neguinho Baltazar.

Baltazar – *Eu escutei meu nome por essas bandas... O que vocês estão fofocando sobre minha pessoa? Depois ficam dizendo que não fui chamado.*

Dadi – *Bem, aqui prá nós, Minervina, falei o nome dele para lhe responder sobre os personagens da brincadeira, não pensei que ele estava ouvindo. Mas agora vou te dar um conselho, apesar de saber que se conselho fosse bom se vendia. Cuidado com esse nego, pois ele gosta muito de agarrar as meninas.*

Minervina de Morais – *Eu não olho para essa qualidade de homem. Sou rica, muito bonita, loura, filha do capitão João Redondo. Vou por aqui logo me desconversando, fiquei com uma cisma dele danada, depois que você me deu essas informações.*

Baltazar – *Eu acho que o negócio começou a miorar... A mocinha é daqui mesmo de Carnaúba dos Dantas? Heheheheheheh!*

Quitéria – *Dadi eu estava ouvindo sua história de vida bem quietinha aqui, mas agora não me contive ao ouvir sobre sua entrada nessa brincadeira, pois antes só tinha visto homem botando o João Redondo. Mas onde você apresenta esses bonecos mesmo, queria ir ver.*

Dadi – *Muito bem Quitéria, quem é vivo sempre aparece, muito prazer em te rever. Olhe, vou responder sua pergunta. Antes eu levava a empanada e botava os bonecos no meio da rua mesmo. Agora, meu filho fez uma casinha toda trancada prá mim, onde me apresento sempre que sou convidada. Levo um gravador com música de forró, um microfone e pronto. Sempre tem gente demais me prestigiando! Nas primeiras apresentações públicas, recebi logo*

um convite de Dr. Sérgio, da Secretaria de Saúde, para divulgar a campanha contra a dengue, pois ele acreditava que através dos bonecos ficava mais fácil ensinar os cuidados. E deu muito certo, o pessoal aprendia e ficava empolgado, colocavam melhor o aprendizado na prática do dia a dia. Então, comecei a fazer muitos bonecos, ao mesmo tempo em que via minhas lembranças de infância sendo acordadas.

Quitéria – *E como a gente fica sabendo para ir assistir suas brincadeiras?*

Dadi – *Sempre anunciam na rádio difusora da Praça da Matriz e nas rádios da redondeza, mas, da próxima vez, mando lhe avisar, combinado? Vai ser um prazer.*

Capitão – *Você se diz Calungueira, o que é ser isso?*

Dadi – *Vou explicar agora. Quando eu era criança, minha mãe, para entreter os filhos em casa, fazia calungas ou bonecos em pedra ou mesmo de pano para a gente brincar. Os mestres, quando se apresentavam onde eu morava, se diziam calungueiros, pois brincavam com bonecos. Então, eu continuei com a tradição, me intitulo como Calungueira Dadi.*

Quando retornávamos do sítio Rajada para sua casa, Dadi finalmente me conta o que resolveu fazer para as falas dos bonecos.

Dadi – *Vou conservar os doze personagens que inicialmente tinha idealizado para fazer a brincadeira, só que ainda não me decidi quais assuntos vou contar em público, preciso de um tempo. Outra coisa, eu vejo que irei precisar de um acompanhante atrás da tolda para apresentar tantos personagens. Pensei em convidar um brincante que faz também teatro de humanos, do grupo local chamado “Sertão Vivo”, chamado Railson Dantas, muito interessado na brincadeira. O que você acha?*

Mas, passados dois dias, perguntei-lhe os nomes dos outros personagens, pois, como de costume, quando os constrói, já registra seus nomes. Dadi prontamente me responde: *olha, falta escrever para os personagens de Veloso, Barroso (primos do capitão João Redondo), Dona Lilia (mãe do capitão), Padre André, Defonso (policia) e Benedito (irmão do nego Baltazar)*. Pensei em fazer outra coisa, um personagem único, que poderia ser o Filósofo, que teria o nome de Dr. Tobias, para contar essa minha história, ainda vou resolver.

Logo depois, sentindo a grande responsabilidade que iria enfrentar, olha pra mim e diz:

Dadi – *Sabe te agradeço por sua paciência em me esperar escrever as falas dos meus bonecos e também por querer fazer uma parceria comigo, para me ajudar a escrever as falas mais abreviadas, pois os diálogos dos bonecos são mais rápidos, curtinhos e os detalhes da minha história de vidas ficaram longos. Mas, resolvi seguir o ideal da brincadeira do teatro de João Redondo: o improviso. Tentei remontar a minha história num quebra-cabeça, que devia formar um retrato, meu retrato. Revivi tudo que lhe contei: minha infância, minha adolescência, minha vida adulta, até chegar à velhice. Apesar de não me sentir velha, viu? Mas gostaria de ter apenas menos idade para poder fazer mais, muito mais coisas. Sei que nesse jogo da memória faltaram algumas peças, mas eu me reconheci. Fiz um encontro comigo mesma, em todas as fases. Tirei até alguns pesos de minhas costas, fiquei mais leve. Agora, você vai ser mais uma expectadora do meu teatro. Vou colocar em ordem o que reservei para cada um deles falar, mas vou usar de muito humor, para não ficar parecendo história de heróis.*

CENÁRIO II



**Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta,
impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo,
com o mundo e com os outros.**

Paulo Freire

O BRINQUEDO

Nesse cenário apresento o Brinquedo (boneco), como representação do duplo, usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público.

Na tradição judaico-cristã, Deus criou o homem dando-lhe a forma de um boneco de argila, sobre o qual lança um sopro de vida, conferindo-lhe uma alma, uma energia, o “Fiat Lux”, faça-se a luz. Esse mesmo mito pode ser reencontrado quando o boneco escapa das mãos do seu criador, no perene confronto da animação, entre o criador e a criatura, despertando emoções, sensações, sonhos, buscas e laços.

Ao mencionar a energia, me refiro ao vigor ou ainda à qualidade do movimento que o brincante confere ao objeto animado. Em regra os bonecos são construídos utilizando-se vários tipos de madeira, como o mulungu, imburana, trapiá, pinhão, brasileiro, timbaúba, entre outras. Mas, também são construídos com a cabaça, em papel marché, numa diversidade de outros materiais reutilizáveis.

A sua forma varia de acordo com a exigência e criatividade do brincante. Os materiais utilizados são oferecidos pela natureza, assim como, por compra de produtos industrializados de seu tempo. Mas, de qualquer forma, não deixa de ser uma ilusão provocada pela animação, satisfazendo uma necessidade latente do homem. É a matéria criando vida.

A partir da revisão bibliográfica realizada sobre essa temática, é possível afirmar o registro da manifestação do teatro de bonecos em várias partes do mundo, com o uso de vários tipos de bonecos, como veremos alguns exemplos a seguir:

FANTOCHE OU BONECO DE LUVA - Boneco que o artista calça ou veste. Seu movimento é produzido pelas mãos: o dedo indicador introduz-se na cabeça e os dedos polegar e médio nos braços. Os bonecos variam de tamanho, podem ser, segundo a maioria dos brincantes, tanto de cabeça pequena ou grande. Os que têm mecanismo articulam os olhos, pescoço, braços/mãos e, principalmente, a boca. O corpo, em sua maioria, consiste de um pano colorido, geralmente em forma de um camisolão.

MARIONETE – Vem de Marion, diminutivo de Marie em francês, que entrou para nosso vocabulário como marionete²³. Boneco movido por meio de fios, feitos com articulações. As marionetes são o tipo mais difícil de bonecos para teatro, exigem mais trabalho, maior número de manipuladores e mais apuro na execução. Seu repertório, no entanto, pode ser maior, comportando até peças de teatro clássico. A marionete de fios é composta por três elementos estruturais: o boneco ou figura animada, representando um ser humano, animal ou criatura antropomórfica; os fios de comando, que comunicam ao boneco os gestos e ações pretendidas pelo animador; o comando ou cruzeta, destinada a controlar os fios e os movimentos do boneco. Trata-se de uma técnica comum em diferentes culturas, mas com uma grande complexidade formal, tanto na construção da figura como do seu sistema de manipulação (comando ou cruzeta). A funcionalidade da marionete depende de uma compreensão adequada dos seus princípios mecânicos e estruturais. Trata-se de uma arte ancestral, que evoluiu a partir de pressupostos técnicos de base, incorporando permanentemente novas tecnologias e materiais ao longo da sua história.

BONECO DE VARA - Boneco manipulado através de varas ou varetas.

BONECO DE SOMBRA - Refere-se a uma figura chapada, articulável ou não, visível com proteção de luz.

MAROTE - É também um boneco de luva que o manipulador veste e com sua mão articula a boca do boneco.

BONECO-GIGANTE - Geralmente com mais de dois metros de altura, utilizado em manifestações folclóricas e espetáculos de rua, carregados por manipuladores, segurando-os acima da cabeça. Como, por exemplo, os bonecos de Olinda, que representam figuras do carnaval, figuras públicas, ou das diversas camadas sociais de Pernambuco.

BUNRAKU - Teve sua origem no Japão. A técnica consiste em manipulação conjunta de três ou mais manipuladores que, vestidos de preto, confundem-se com o fundo, que tem a mesma cor.

FORMAS ANIMADAS - Fusão de teatro de bonecos, máscaras e objetos.

²³ A palavra mais comum é títere, correspondente à marionnette francesa, ao puppet inglês e ao fantoccio italiano. Usam-se ainda: fantoches e bonifrates. No Brasil, o espetáculo tem várias designações, dependendo da região.

MÃOS ANIMADAS - Técnica criativa de representar figuras utilizando as mãos com pinturas e adereços.

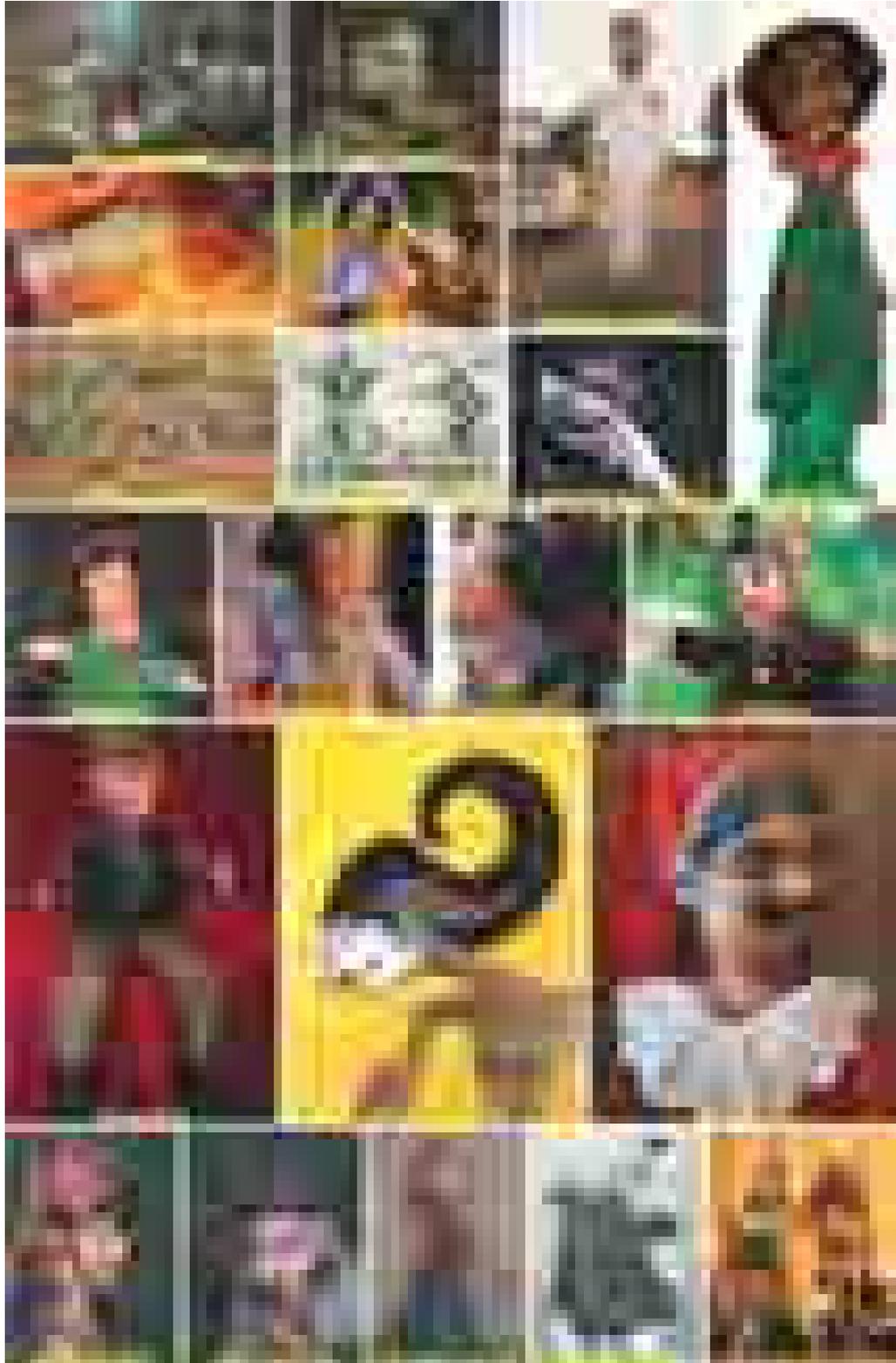


Figura 13 - O boneco brasileiro remonta à ancestralidade de outras formas de bonecos pelo mundo.

Depois da explanação das diversas formas registradas atualmente, acontece à abertura desse cenário:

Capitão – *Dadi, antes de começar a ouvir sobre nossa história, me diga logo uma coisa: na realidade, o que surge primeiro na brincadeira é o boneco ou o texto com espaço para seus improvisos?*

Dadi – *Isso varia Capitão. Eu particularmente, às vezes, penso na história, depois faço os personagens e o inverso também acontece. Dado o pontapé inicial, o desenvolvimento do texto, em sua maioria, sai de improviso, que corre de certa forma em paralelo com a construção do boneco. Forma e conteúdo amadurecem geralmente juntos.*

Capitão – *E o que você diz sobre o boneco, Baltazar?*

Baltazar – *O senhor está falando comigo mesmo? Nem acredito ouvir o senhor pedindo minha opinião. Olha, Capitão, nós somos representantes de uma galeria de heróis populares, depositários de séculos de tradições orais da humanidade. Surgimos na China com as marionetes e o teatro de sombra. Depois fomos aprimorados e utilizados em peças, musicais, festividades e rituais. Muitas técnicas foram desenvolvidas, influenciando fortemente o teatro convencional de atores, e, conseqüentemente, o teatro de bonecos no mundo e em nosso país, até os dias de hoje.*

Capitão – *Dadi, eu quero mesmo é saber como esse teatro desembocou no Brasil?*

Dadi – *Para seu aparecimento no Brasil, eu ouvi falar que não existe documentação que determine as primeiras manifestações dos bonecos, Capitão.*

O boneco brasileiro remonta à ancestralidade do indiano Vidouchaka; bebe na fonte do Pulchinella italiano; assemelha-se à irreverência do Guignol de Mourguet; liga-se à verve austríaca do Kasperl; pratica bravatas ao tcheco Kasperek; reconhece-se no Hanswurst destronado na Alemanha pelo mesmo Kasperl; guarda o erotismo cômico do russo Petrushka; insurge-se contra a ordem

estabelecida, fazendo uso da pancadaria truculenta do Punch inglês e compartilha do universo épico e poético do hispânico Don Cristobal.



FIGURA 14 - Procissão composta por bonecos em exposição do SESI Bonecos do Brasil em Natal/2004.
Foto: Fernando Pereira

De inspiração no catolicismo alegórico da Idade Média, esse teatro no Brasil é visto na coleção de figuras, dos santos e dos Reis Magos, além da vaca, do jumento e das ovelhas – dos presépios armados durante o período natalino, destinadas ao culto católico-popular. Segundo Pagnier (1995, p.333-343), *essa prática remontava a Idade Média quando, nas teatralizações das vidas dos santos, a Igreja tomou emprestada do teatro de marionetes o uso dos bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam.*

Dos pátios das Igrejas transfere-se a outros pátios. Aparece em várias festas populares fazendo a festa. Participa em peças ligeiras, ou em locais ao gosto do público rural e das pequenas cidades.



FIGURA 15 - Origem do Boneco Brasileiro em exposição do SESI Bonecos do Brasil em Natal/2004.

Foto: Fernando Pereira

Essas imagens eram utilizadas em procissões e nos "teatros da paixão". Tinham por característica um naturalismo exuberante, policromia requintada e dinâmica de movimentos, típicos do imaginário barroco, embora não chegassem a constituir personagens propriamente dramáticas.

Depois da Idade Média foi o teatro jesuítico que exerceu grande influência no mundo católico ocidental e oriental. Esse tipo de teatro tinha estreitas relações com o teatro Barroco, porque mantinha as marionetes representando as figuras sagradas e personificadas por meninos. Foi a Companhia de Jesus que introduziu a prática do teatro na catequese dos gentios, na qual a cenografia era um elemento importante que, constituindo a *composição do lugar*, já aparecia nos *Exercícios Espirituais* (1548) de Santo Inácio de Loyola, in Pagnier (1995, p.334). O espaço comum para esses teatros eram os terreiros, amplos, situados diante da igreja e conventos das aldeias jesuíticas.

Capitão – *Dadi, eu ouvi falar que no Rio de Janeiro, tinha uns "títeres de capote", a mesma coisa que bonecos de capote, teatro*

ambulante, onde o brincante é tudo, fazendo do seu corpo o próprio palco, o que você sabe sobre isso?

Dadi – *Nunca ouvi falar, Capitão. Só conheço mesmo nossos Calungas, daqui mesmo.*

O teatro de Bonifrates²⁴ supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo. Havia três grupos distintos deste curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, lá pela época dos vice-reis: o grupo de títeres de porta²⁵, (Borba Filho, 1966, p.68), títeres de capote e os títeres de sala.

Em Minas Gerais, no dia 10 de janeiro de 1896, no jornal “Estado de Minas”, publicado na cidade de Ouro Preto, numa crônica assinada por Afonso Arinos, com o pseudônimo de Gil Cássio, é citada a presença de um famoso titiriteiro²⁶ mineiro – José Ferreira. Esse titiriteiro possuía um teatro de “bonecos articulados”, artificiosos e trabalhados na fábrica, precursores severos e respeitáveis dos bonecos degenerados do teatro de “João Minhoca”. E, conta ainda o cronista, que depois de 1842, passando o Duque de Caxias por aquela cidade, assistiu a uma apresentação com a peça “A criação”.

No sertão de Minas, temos registros da utilização nos repertórios das pecinhas de bonecos, chamados de *Briguela*, representando o criado sabido, descendentes diretos da *Commedia dell'arte*²⁷.

²⁴ Boneco de engonços do latim Bonus frater.

²⁵ Títeres de porta: improvisado espetáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem; títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco; títeres de sala, já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédias.

²⁶ A palavra mais comum é títere, por isso titiriteiro, que corresponde à marionnette francesa, ao puppet inglês e ao fantoccio italiano. Usam-se ainda: fantoches e bonifrates. No Brasil, o espetáculo tem várias designações, dependendo da região.

²⁷ Obra coletiva de atores – também chamada comédia das máscaras, comédia improvisada – a *Commedia* é, antes de mais nada, um estilo de representar, surgido no século XVI, na Itália, e que se desenvolve como reação à frieza dos espetáculos de corte ou academia. O tema era colhido sem escrúpulos nas mais variadas fontes. As linhas mestras da ação eram fixadas por escrito num roteiro, que era afixado à entrada do palco. A comédia mobilizava tudo que pudesse ao mesmo tempo suscitar o riso e abrir a porta ao sonho. Um sonho inventado na hora, representados pelos mágicos comediantes. Improvisação e personagens paradigmáticas, sátira e duplo sentido, flexibilidade do texto e contato direto com a plateia – eis algumas das características da *Commedia Dell'arte* que é possível observar, hoje, no teatro de bonecos e no teatro circense.

Briguela era quem servia de guia aos estrangeiros, carregando a valise, indicando-lhes os endereços convenientes ou propondo-lhes a irmãzinha. Briguela é o mais vil de todos os tipos e, não contente de assombrar os palcos europeus, transformou-se num boneco e veio continuar suas velhacarias nos sertões de Minas Gerais.

Esta diversidade cultural está atravessada por distinções regionais junto com as peculiaridades dos recursos naturais e às condições demográficas e históricas particulares, que lhe conferem conteúdos e formas específicas, pois o artista popular se “inspira” nos acontecimentos locais e rotineiros, ligados à busca pelo exótico e por características regionais.

Capitão – *E, Dadi, você sabe como esse teatro veio parar aqui no Nordeste?*

Dadi – *Bom, Capitão, isso não sei explicar. O que eu sei mesmo é que no Nordeste do Brasil, essa forma de teatro sobrevive até hoje na zona rural e nos centros populares das grandes cidades. Os mestres brincantes vivem em condições difíceis, dependendo de cachês cada vez mais irrisórios, que acontecem esporadicamente, mas, mesmo assim, não abrem mão de sua arte e com ela mantém ligação fiel.*

Esse teatro tem como forte característica a fabricação artesanal de bonecos e objetos de cena. Geralmente são feitos em madeira pelos brincantes/artesãos. A manipulação desses bonecos/personagens tem como objetivo a encenação de histórias tecidas na tradição, nutridas pelo improviso e pela novidade. São inseridas nas memórias e práticas estabelecidas dentro de uma tradição rica, viva e dinâmica, que vem se movendo durante décadas e que falam desse conhecimento que é repassado entre membros de uma mesma família ou na relação brincantes/receptores, com práticas apreendidas no ato do brincar e que são inscritas em corpos brincantes.

No Recife o teatro de bonecos é citado em nota publicada no Jornal do Recife, na véspera de Natal, no ano de 1896, intitulada “Natal na Várzea”. “... Haverá

hoje missa de Natal na várzea, além disto, realizam-se ali diversos brinquedos populares, presépios, **mamulengos**, lapinhas, quermesses, músicas, serenatas e etc.”

No Estado de Pernambuco, tem-se a denominação *Mamulengo*, e Borba Filho (1966, p.10) aborda duas hipóteses para a etimologia da palavra. A primeira delas é a de que teria surgido de Mané Gostoso²⁸, sendo que Mamu seria o diminutivo de Manuel²⁹. A segunda hipótese desse autor (id, p.111) é de que ela derivaria de molengo³⁰.



FIGURA 16 - Banner da Inauguração do Mamulengo Invenção Brasileira, em exposição no Sesi Bonecos do Brasil.
Foto: Fernando Pereira

Mamulengo na Zona da Mata de Pernambuco é de uma atividade intensa e se apresenta com algumas características que o diferenciam do brinquedo aqui estudado. Há a figura do mestre, que é o dono do brinquedo, manuseia os bonecos

²⁸ Boneco desengonçado com movimento nas pernas e nos braços, que quando puxados por um cordão, se agitam. É também o nome de um personagem do bumba-meu-boi. O autor ressalta que na Bahia a brincadeira do mamulengo é chamada dessa maneira.

²⁹ (...) com a substituição de **n** pelo **m** para torná-lo mais brando (...) juntando-se ao sufixo **lengo**, de **lengo-lengo**, corruptela de **lenga-lenga** (narração fastidiosa, monótona), expressão onomatopaica do barulho monótono que faz o boneco ao ser movido por um movimento da mão (...).

³⁰ Houve uma reduplicação (**mo**) e uma dissimulação (ma0 da primeira sílaba, o **u** substituindo o (**o**), por eufonia, na palavra molengo, embora alguns autores ainda escrevam a palavra assim: Momolengo – Mamolengo – Mamulengo.

na brincadeira e, em alguns casos, é quem confecciona os bonecos. Outra figura muito importante é o personagem Mateus, espécie de “bufão”, palhaço, mestre-de-cerimônias, apresentador. No mamulengo, segundo Alcure (2001, p. 4), *o Mateus pinta seu rosto de branco com farinha, tendo a função de fazer a mediação entre os bonecos e o público, recolher dinheiro da assistência e zelar pelas apresentações.*

Outra característica é a quantidade de bonecos em uma mesma brincadeira, girando em torno de 70 personagens. Apesar das semelhanças de uma estrutura da brincadeira e outra no passado, atualmente elas também se dissociam, sobretudo, na quantidade de brincantes, número de personagens, sonorização, quantidade e tamanho dos bonecos, tempo da brincadeira, tipo da barraca (empanada, tenda) etc.

Já o teatro de bonecos na Bahia denomina-se “Mané Gostoso”, e o folclorista baiano Manuel Quirino, in Borba Filho (id. p.75) fala-nos de uma dessas representações. No Ceará na zona urbana, é conhecido como Mamulengo ou Cassimiro Coco, na zona rural é Cassimiro Coco, e, na zona praiana, é Calunga.

O Teatro de Bonecos tipo luva é popularmente conhecido na Paraíba como Babau, que tanto é nome de uma figura totêmica do bumba-meu-boi, como deriva do apelido do mamulengueiro famoso de Pernambuco Severino Alves Dias, mais conhecido como “Doutor Babau”. Ele acabou exercendo grande influência sobre os brincantes que o sucederam, chegando ao ponto de seu apelido tomar o nome do brinquedo em algumas regiões de Pernambuco e na Paraíba.

Capitão – *Bom, Dadi, agora depois de ouvir e compreender sobre o surgimento desse teatro em vários Estados, falta a explicação de sua chegada no RN, você já ouviu falar?*

Dadi – *Nunca ouvi alguém palestrando sobre essa história. Mas sei que no Rio Grande do Norte, o João Redondo ou Calungas é um tipo de teatro de bonecos enraizado de modo profundo na tradição popular.*

Complementando essa informação de Dadi, um dos primeiros registros que se tem conhecimento no RN sobre essa brincadeira é de 1950. Levantamento

feito por José Bezerra Gomes, sobre o calungueiro Sebastião Severino Dantas, “Seu Bastos”, conhecido artista da região do Seridó (RN), que conheci na minha infância, diz Dadi.

Enquanto que se verifica toda uma influência europeizante na origem do teatro de bonecos, diversas teorias e histórias do imaginário popular regional parecem querer dar conta do início da brincadeira, como nos fala Chico Daniel³¹, relatada por Ricardo Canela (2004, p.56), como também, Altimar Pimentel (1971, p.8)³², na sua obra, “O mundo mágico do João Redondo”.

Já a denominação de “Calungas³³”, geralmente, designa as bonecas/bruxinhas feitas de pano que têm a forma humana. Esse tipo de boneca é comumente usado nas apresentações dos brincantes em algumas regiões, como aqui no RN, quando querem utilizar uma personagem feminina. A mestra Dadi se autointitula “Calungueira”.

³¹ [...] os mais antigos contavam que há muito tempo atrás existia um homem muito rico, tenente, capitão, coronéis. ...”esses nomes”, que segundo Chico, “naquela época a gente sabia quem era rico”. Chico relata que esse homem chamava-se João e que na fazenda tinha uma mulher negra, D. Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia depois da morte do fazendeiro, os meninos resolveram fazer uma brincadeira e esculpir alguns bonecos e a um deles deram o nome de seu patrão, João, João Redondo. p, 58 [...] Eu não conheço por mamulengo... Eu conhecia por João Redondo, no tempo de meu pai, era um negócio que... Era um negócio que ele já aprendeu com outras pessoas, mas, sendo daqui de nosso território, do Rio Grande do Norte. Da Europa não. Pode ter vindo da Europa, mas eu não conheço né... Porque João Redondo é filho legítimo daqui do Rio Grande do Norte. É tudo João Redondo.

³² [...] O teatro de bonecos popularmente conhecido na Paraíba como Babau, de ingênuo lirismo e força telúrica, primitivo, irreverente e malicioso, é uma das criações populares do Nordeste mais autênticas não só pela tipificação da sociedade rural apresentada como pela temática desenvolvida. Os espetáculos são sempre ao ar livre, escondendo-se o mestre da visão dos espectadores, por trás de um lençol colorido, mais alto dez centímetros que sua cabeça, estirado em paus fincados no solo. Permanecendo de pé, é auxiliado, sempre, por um garoto ou a esposa que lhe entrega os bonecos previamente dispostos na ordem de entrar em cena.

³³ A calunga representa também um orixá em especial, geralmente Oxum ou Iansã, padroeiras dos desfiles dos maracatus. As três calungas, representados em D. Emília, D.Leopoldina e Dom Luís, reforçam a intenção de uso ritual religioso do Xangô/Maracatu, apesar da aparente visualidade européia. Calungueiro derivação de Calunga designa, também, o brincante do Rio Grande do Norte. Essa denominação pode ser vista também em Rohan no seu Dicionário de vocábulos brasileiros de 1889 in Borba Filho (1987, p.68) onde se lê que “em outras províncias, como no Ceará e Piauí dão a esse divertimento a denominação de “Presepe de calungas de sombras”.



FIGURA 17 - Exposição de bonecos de João Redondo, no Memorial Câmara Cascudo.
Foto: Graça Cavalcanti.

A partir do século XX o boneco foi introduzido em diversos segmentos. Além do teatro, passou a ser utilizado em TV, cinema, artes plásticas, educação, psicologia, recreação e muito mais.

O Teatro de Bonecos é acima de tudo uma mágica aventura no universo das artes, da expressão, sem fronteiras de idiomas, costumes ou religiões. Cria, a partir da relação com o inanimado, um duplo, que sente-fala-discute no lugar do outro, contracenam juntos, dependem um do outro e dividem o suporte privilegiado da cena. E, nesse jogo teatral, coloca o homem como observador de si mesmo.

ETAPAS DE CONSTRUÇÃO

A composição desse cenário trará prioritariamente a evidência das etapas de construção da arte bonequeira de Dadi, como Escultura e Estética; Indumentária e Adereços, além da importância que essa mestra dá ao momento de criação de seus bonecos, registrados ao longo de entrevistas e conversas informais, quando, por exemplo, demonstra sua simplicidade ao dizer: *“se eu vir que a maneira que eu uso um saber fica melhor para outra pessoa, eu tenho o maior prazer em ensinar”*.

ESCULTURA E ESTÉTICA

No dicionário Bluteau, o termo *escultura* se define como: *Efescultura – arte de entalhar madeira, pedra, para com elas fazer figuras. A definição da imagem: Imagem–Retrato, ou representação de alguém, ou de alguma coisa. Imago, Efigies, Simulacrum. Alguns dizem Icon. Imagem, propriamente se diz, de santo. E, quando é obra de Escultor, melhor dizer Estátua ou Figura, como se refere alguns brincantes na construção dos bonecos.*

Na concepção Bakhtiniana a dimensão estética “*tem como tema o mundo dos homens, suas decisões éticas, seu labor teórico, suas interações, seu viver, aos quais representa na construção da obra estética*”. Pois a arte e a estética não são privilégios de uma elite, mas sim, manifestações de todas as civilizações e estratos sociais, fruto das funções mentais superiores do ser humano.

No que concerne à escultura dos bonecos de luvas, tipo mais usado entre os brincantes, as proporções anatômicas são levadas em consideração no ato de sua construção, sem esquecer que toda expressão corporal limita-se à cabeça e mãos, pois o resto do corpo, inexistente na quase totalidade dos bonecos, oculta-se sob as vestes, que já caem no campo do decorativo ou da costura simplesmente. Outra observação que se aplica perfeitamente aos nossos bonequeiros é a de que: “*quase nunca os artistas podem impor inovações que se afastem demasiadamente da tradição, já que se veem obrigados a adaptar-se ao horizonte intelectual de sua comunidade para encontrar nela compreensão e reconhecimento*”, segundo Dittmer in Borba Filho (1966, p, 255).

Cada personagem é esculpido dentro de uma concepção simbólica de sua função no enredo. O capitão João Redondo, por exemplo, é o boneco de maior tamanho, enquanto o Benedito é o de menor estatura. Segundo Altimar Pimentel (id, p.13):

As desproporções entre os dois títeres principais aproximam o herói do tipo da criação popular, identificado pela denominação de “amarelinho”. Se atentar para a importância “social” do personagem Capitão João Redondo, como representante da camada social superior, teremos a justificação da desproporção entre os dois. O patrão, o todo poderoso proprietário de terras e o outro, fraco na aparência, o próprio povo.

Partindo do princípio escultural da cabeça, os traços tendem a serem expressivos, caricaturais, com linhas que reforçam ou mesmo estereotipam os bonecos. Outros são sóbrios e alguns buscam certa naturalidade e veracidade. Observa-se também que, geralmente, as características de determinados bonecos estão intimamente ligados ao universo do brincante, seja expondo traços de seu feitor, de familiares ou de pessoas de sua comunidade. Dadi, por exemplo, seleciona o seu padrão estético no fazer artístico, entalha bonecos com feições de familiares. No que concordamos com o que nos diz Borba Filho (1966, p.13): [...] *o boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente querido, do qual podemos construir um mundo [...]*.

As mãos dos bonecos, por sua vez, tanto podem ser entalhadas, quanto utilizadas de outros materiais, como por exemplo, do tipo das que são usadas em bonecas de borracha. Alguns bonecos não têm as mãos, por opção do mestre, utilizando uma espécie de luvinha, acompanhando o formato do camisolão, para vestir os dedos de seu manipulador.



FIGURA 18 - Personagens do teatro de João Redondo em Exposição “Arte e Magia dos Bonecos” em ago/2005 no Memorial Câmara Cascudo.
Foto: Graça Cavalcanti.

Ainda há a disseminação de uma mesma forma/característica dos bonecos ligados a tradição, como os que são vistos nos bonecos/personagens de

João Redondo ou Baltazar, apresentados por diferentes brincantes/escultores, que carregam particularidades em seu entalhe, pintura e adereços.

Desde o ano de 2002, venho registrando as etapas de construção da mestra Dadi, quando fotografei sua primeira coleção de bonecos, que guardava cuidadosamente, em uma mala de madeira. Naquela época seguia o mesmo traço que fazia com as encomendas dos ex-votos, justificadas pelas proposições de Valladares(1967, p.17)³⁴, que considerava que o ex-voto, no campo artístico, caracterizava formas que guardavam a tradição e a arte regional. Ou mesmo quando dizia que *os ex-votos do sertão têm um atributo caracterizador, que é o hieratismo da figura, sempre submetida a relevante contrição, que é o ponto de aferição entre a figura humana e o seu relacionamento com o sobrenatural. É o olhar posto no absorto que se vê, tanto no ex-voto de feitura rudimentar, como nos lavrados por carpinteiros e marceneiros, alguns especializados, e na construção dos personagens para o teatro de bonecos do Nordeste.*

Por ser fazedora do ex-voto em madeira, Dadi não teve dificuldade em aceitar a primeira encomenda de bonecos para esse tipo de teatro, por utilizar o mesmo tipo de madeira, e as feições serem as mesmas que costumava fazer nos milagres. Depois dessas encomendas, outras vieram e, entre elas, a de um pastoril, que foi doado pela artesã ao Museu do Mamulengo de Olinda/PE.

Atualmente, Dadi esculpe mais bonecos de luva. Em sua confecção, utiliza ferramentas de trabalho tais como: serrote, facas de vários tamanhos, grosa, formão e furadeira, todas de fácil obtenção em lojas de ferramenta.

³⁴ (...) para esse autor, a estética arcaica não se encerra em um período histórico, nem em lugar característico. O expressionismo, aliado a uma postura simétrica e hierática, são as principais características do comportamento arcaico nos ex-votos.



FIGURA 19 - Ferramentas de Dadi.
Foto: Fernando Pereira.

Com a machadinha, vai contornando a madeira para “desbastá-la” – usa sempre esse termo – e fazer a cabeça. Usa geralmente a faca de ponta fina, para esculpir o formato dos olhos, boca, dentes, sobancelhas, nariz, orelhas, seguindo o desenho das feições. A mão faz em separado. Esculpe no formato com os dedos abertos ou com a mão fechada, sem aparecer traços dos dedos. Quando faz uma mão feminina, faz o desenho das unhas, para depois pintá-las.



FIGURA 20 - Mão masculina do boneco de grande porte feito por Dadi. Acervo da Prof^a Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra

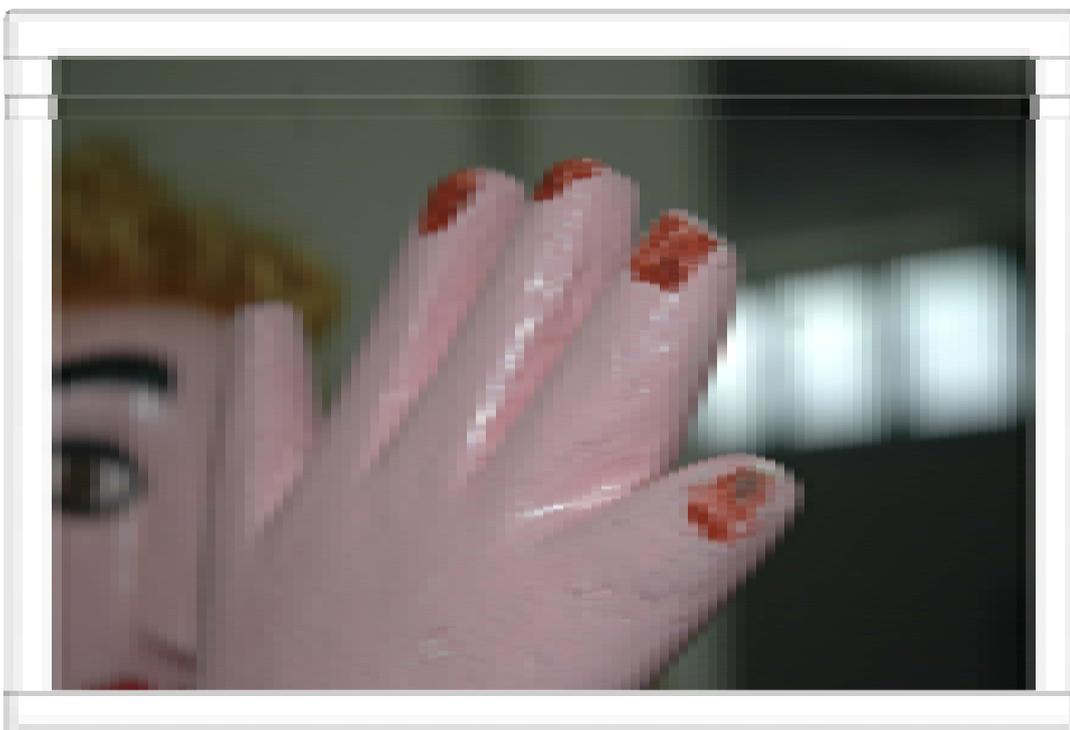


FIGURA 21 - Mão feminina da boneca de grande porte feita por Dadi. Acervo da Prof^a Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra

Às vezes, o boneco todo é feito em um bloco de madeira ou em partes ligadas umas às outras com cola, prego ou massa de modelar para disfarçar. Depois passa cola na peça, espera secar, lixa e segue com a pintura. Nessa fase, o registro demorou um pouco mais, por ter que aguardar o tempo de secagem da tinta, responsável pelo tom da pele do boneco e da feitura da maquiagem.



FIGURA 22 - Etapa inicial da construção dos bonecos de Dadi.
Foto: Fernando Pereira.

No decorrer do registro das etapas de confecção de seus bonecos, Dadi sempre surpreendia. Principalmente com a execução rápida de seu traço, apesar da idade avançada. E, quando percebia meu olhar admirado, justificava dizendo: “*já trabalhei muito no pesado, isso que para você é um esforço, para mim é bobagem*”.



FIGURA 23 - Etapa sequencial construção bonecos Dadi.
Foto: Fernando Pereira.

Esse ofício para quem observa parece ser árduo, pois exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas; o corpo inteiro participa, até a língua, pois tudo parece pronunciar-se. Observo esse processo como

arte, isolando as particularidades ou mesmo o pensamento que se forma, através da semelhança dos traços de outros brincantes.

Não esqueço a cena que aconteceu no meu primeiro registro das etapas de construção dos bonecos de Dadi, quando ao pegar um pedaço de mulungu, que já estava com algumas imperfeições – que para mim não prestava – captou meu pensamento e tratou logo de me esclarecer: *“tá vendo essa madeira assim? Parece não prestar para nada, não é? São marcas que depois preencho com pó-de-serra e cola, dou um jeito”*. E, com o uso de uma faca, grossa e de uma machadinha construiu as feições de um boneco rapidamente.



FIGURA 24 - Madeira utilizada (mulungu) na construção bonecos Dadi, acondicionados em sua oficina.
Foto: Graça Cavalcanti

Para a construção dos pares de bonecos de grande porte, que os constrói sob encomenda, Dadi usa a furadeira para encaixar as articulações dos membros inferiores e superiores, e, para a fixação dos sapatos. Para isso, pede a ajuda de seu filho João Maria, que é marceneiro. Faz primeiramente o boneco e depois a boneca, que acredita ser mais difícil, pois tem que contornar os seios e as feições que são mais finas.



FIGURA 25 - Articulações das pernas da boneca de grande porte feita por Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.

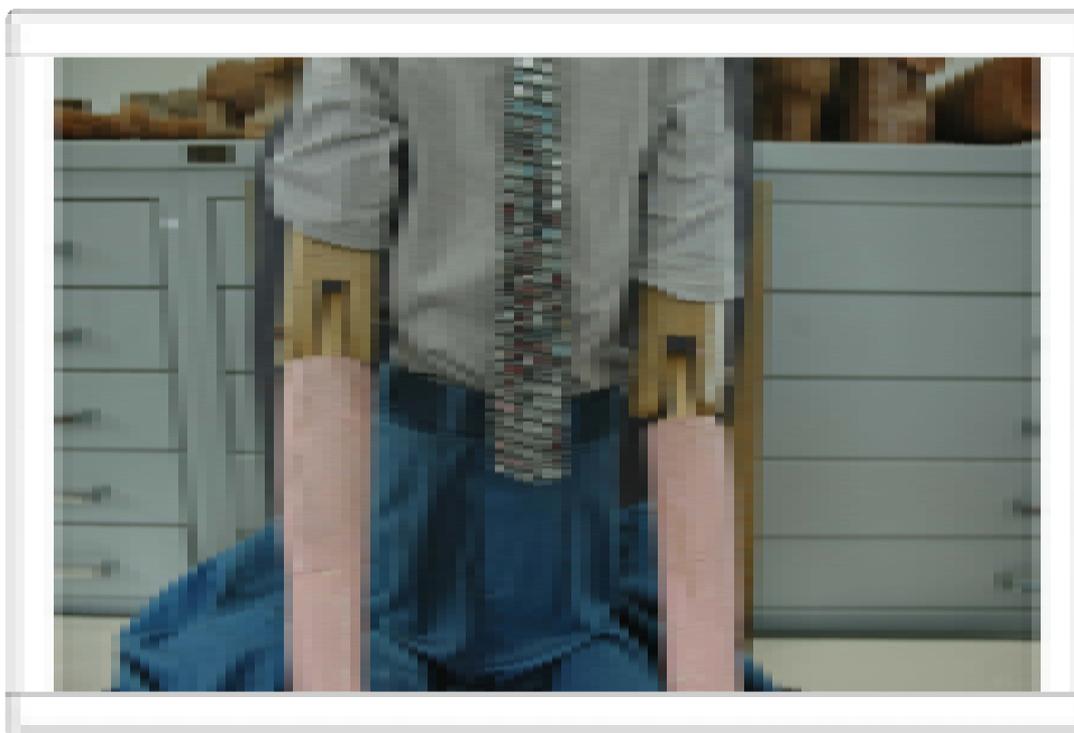


FIGURA 26 - Encaixe dos braços do boneco de grande porte, feitos por Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.

Ao final, lembra de um detalhe muito importante: preenche os dados do registro de nascimento desses bonecos de grande porte, simulando os dados utilizados nos cartórios para registro dos humanos. Depois, guarda o formulário preenchido, geralmente na lapela do paletó do boneco, para que seja entregue ao seu futuro comprador.

Capitão – *Dadi, quando você acaba de construir um boneco, comunica esse ato para mais alguém?*

Dadi – *Claro. Assim que acabo de construir um novo boneco, divulgo sempre através da radio local, como se anunciasse o nascimento de um filho. Dou até o nome que batizo ao terminar sua construção, mesmo que depois eu mude, para acomodá-los em alguma história, depois eu volto ao nome original. Além dos nomes tradicionais da brincadeira, falados anteriormente, gosto de batizar os bonecos com os nomes de Juliana, Mariana, Expedita, Laurita, Juvenal, Damião, João Pula-pula, Geraldo, Mané gagueira e por aí vai.*

Capitão – *E a senhora ensina ou ensinou a outras pessoas a fazer os bonecos?*

Dadi – *Sim. Já ministrei oficinas de Bonecos na UFRN e no Centro de Valorização da Vida, que é um clube de idosos de Carnaúba dos Dantas. Além de dar palestras a convite da Secretaria de Cultura daqui mesmo, para falar das etapas de confecção e história dos bonecos, nas escolas do município.*

Um dado importante a ser observado é que o João Redondo, assim como outras artes em sua essência, é um teatro cuja função estética cria algo para ser visto, apreciado. Hoje em dia se confecciona e movimentam-se bonecos usando técnicas tradicionais e até avançadas, como é o caso do uso da tecnologia em animação. A matéria prima usada também foi diversificada e a cada dia se amplia. A borracha, o poliéster, o alumínio e até sucata são usados atualmente, conquistando assim novos espaços e adquirindo novas formas e nova linguagem.

Aquele que confecciona bonecos deve possuir duas leituras em seu trabalho: uma plástica e outra dramática, ambas dependentes uma da outra. A mestra Dadi é completa, aplica as duas linguagens no seu saber-fazer. O entalhe dado ao boneco, segundo Santos (1979, p.162), “*é a base material que oferece as sugestões, as possibilidades e, sobretudo, as intenções que o artesão imprimiu à matéria*”, já indicando e dando pistas para o tipo da personagem a ser animado pelo brincante.

Quando chega à etapa voltada para a estética, observo que Dadi é exigente. Acredita que os valores estéticos vão sendo construídos no processo de dar forma ao boneco.

Quando termino de moldar a cabeça e mãos do boneco, dou um acabamento com lixa, aplico duas camadas de cola branca, para preencher as imperfeições da madeira, aguardo o processo de secagem e, depois de tudo isso, aplico tinta lavável, para dar o acabamento final, em que escolho geralmente os tons de rosa, creme, preto e branco para pintar meus calungas.

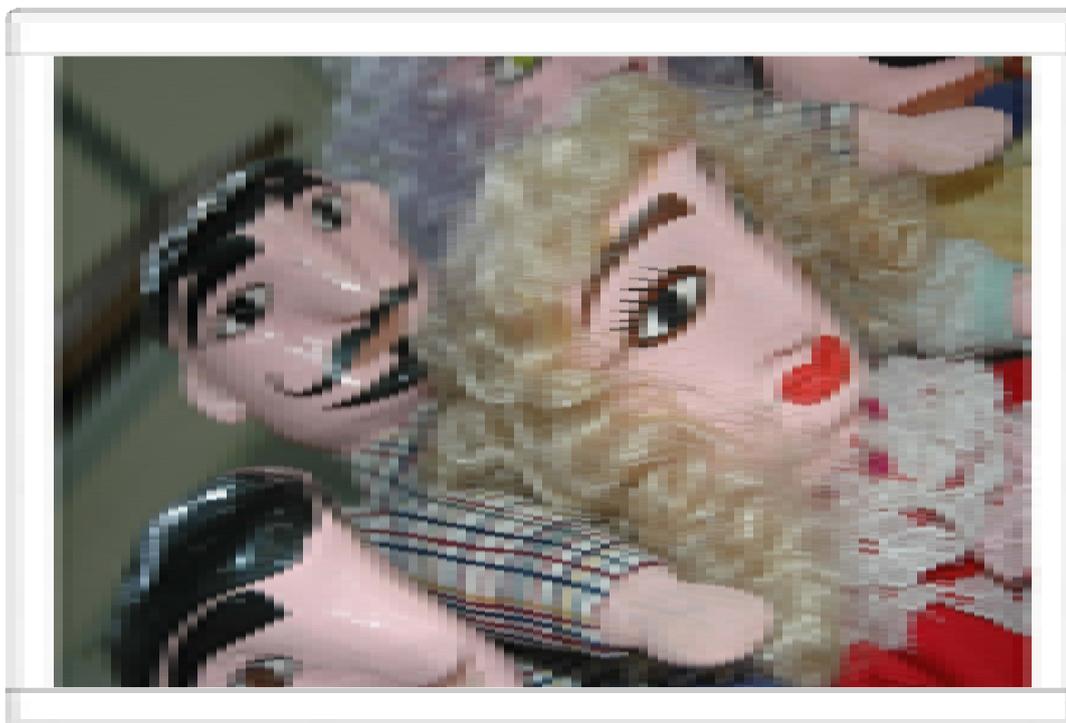


FIGURA 27 - Mostra da estética dos bonecos de Dadi. Acervo da Prof^a Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.

Dadi acredita que o bom acabamento na peça vai influir diretamente no visual. Explica ainda, que *esse acabamento se refere a uma pintura bem feita, um bom arremate no tecido ou uma boa mão de lixa sobre o boneco.*

Além desses cuidados, observa-se em suas peças aquele acabamento que o público não vê, como por exemplo, uma boa forração na pega da vara de um boneco, na colagem do camisolão ao pescoço do boneco ou mesmo o requinte de fazer suas roupas íntimas, uma vez que, mesmo aparentemente não tendo muita utilidade, são importantes e influenciam diretamente no carinho e na atenção que a mestra dá ao seu boneco.

Essa é uma noção estética que leva em conta o conhecimento, a apreciação, a recepção, o prazer. Vale destacar que o teatro de bonecos do Nordeste mantém traços estéticos comuns: são bonecos de luva em sua maioria; em seus aspectos físicos destacam-se narigões, olhos esbugalhados, bocarras por vezes apenas pintadas, com traços amplos, com dentes exagerados, sobrancelhas, bigodes, barbas, colados por materiais diversos ou mesmo pintados, entre outros, sem preocupações realistas. Então, o conceito de beleza vai se ajustar ao de seu criador, assimilando ou não, algumas regras estéticas, sem, contudo, perder sua expressão.

No que diz respeito às variantes, Dadi está sempre querendo aprender outras formas de confeccionar bonecos, sempre se reinventando, trocando experiência com outros mestres, o que gera muita expectativa quando ela diz: *“fiz outra coleção”*. Sabe-se que vêm surpresas. Quer seja nos adereços ou na indumentária ou mesmo na confecção de objetos cênicos para os personagens.



FIGURA 28 - Boneca de fio construída por Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN. Foto: Manoel Bezerra.

Sua última criação (maio/2010) foi uma boneca muito espevitada, de pele rosada, loura, com olhos azuis, sobrancelhas em tom castanho, a boca muito pintada em tom vermelho. Intenciona fazê-la casar com o Capitão João Redondo.

A construção de bonecos e objetos dessa brincadeira, geralmente são feitas em casa ou próximo a mesma. Observei que o local da atividade pode ser modificado sempre pelo mestre, dependendo do horário e da temperatura do ambiente: pode ser em seu alpendre/varanda, no quintal, entre as árvores, na rua ou no último fundo da casa. Ou ainda, em um espaço reservado em sua casa, denominado de quarto, ateliê ou oficina, onde guarda suas ferramentas, bancada de madeira, mala de bonecos, tintas, pincéis, máquina de costuras e material para confeccionar a indumentária dos bonecos.

A maioria dos mestres não tem oficinas específicas para a construção dos bonecos. Dadi construiu, no quintal de sua casa, uma oficina para confeccionar seus bonecos e guardar todos seus instrumentos. Os bonecos ela guarda sempre dentro de casa, num quarto em que dormem as visitas. Se sente protegida com eles dentro de casa.



FIGURA 29 - Oficina de bonecos de Dadi em sua residência.
Foto: Graça Cavalcanti

Capitão – *Dadi, eu estou gostando de ver o seu entusiasmo em falar dessas etapas de construção dos bonecos. Mas, me diga uma coisa: existe alguém na sua família que lhe ajuda no acabamento, fora do período das grandes encomendas?*

Dadi – *Sim, tenho a ajuda de minha neta Jussara Plínia.*

Dadi já havia falado da arte exercida por sua neta, que por ser uma boa artesã, ajudava-a na pintura dos bonecos. No momento em que falou nesse assunto, achei pertinente indagar se ela poderia ser sua multiplicadora. Quando me respondeu meio que em confidência: *olha uma avó ter preferência por netos é um grande problema, gera muitos ciúmes*. Mas, afirmou que a Jussara é uma excelente pintora, mas, acha que sua irmã leda, tem mais jeito para moldar os bonecos. Pensava até que ela poderia ser sua seguidora e com isso poderia manter sua singularidade, nesse universo masculino do Teatro de bonecos do RN.

Diante desse meu questionamento, deixa uma previsão no ar: *“quem sabe, quando leda for mais velha, poderá repetir minha história, não é?”* Nesse

momento, retoma as narrativas da arte de Jussara: *ela pinta muito bem os olhos, boca, cabelo, barba e bigode, geralmente em preto, para alguns personagens masculinos. Usa as cores vermelho e preto para pintar a boca e sobrancelhas dos personagens femininos.*

Mas, ao certo mesmo, dentro de sua linhagem familiar, atualmente, considera o neto Werley (19 anos) seu multiplicador, seguindo a tradição masculina desse universo lúdico no RN.

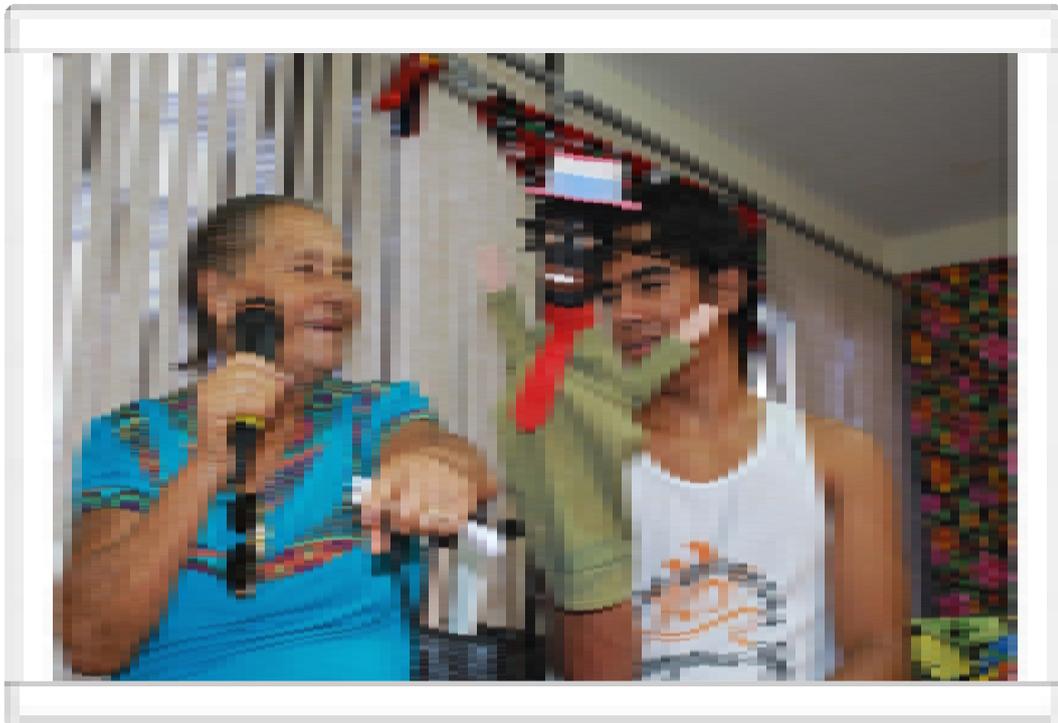


Figura 30 - Dadi e seu neto Werley no Encontro de João Redondo de Natal em 2009.

Foto: Alessandro Amaral

Mas, depois de explicar essa ajuda familiar em sua arte, deixa claro que sabe fazer essas pinturas todas, mas quando recebe muitas encomendas, a ajuda de sua neta é de grande valia, como a de outras pessoas da família, quando se faz necessário.

No acompanhar dessas etapas que constituem esse cenário, não poderia deixar de ver que esse ritual é todo alterado, quando a construção é feita sob encomenda, com data marcada. Dadi justifica-se dizendo que o passo-a-passo segue outra dinâmica, tudo é feito rapidamente, precisando quase sempre de auxiliares. Ela escolhe antecipadamente a madeira, as tintas, pincéis, tecidos e adereços, pois já sabe a que se destinam, quantos bonecos vão ser feitos, quantas

figuras de homens e mulheres e, para completar ainda, usa este mote: *a gestação nesse caso é como a dos “coelhos”, em 31 dias, com muitos filhotes*. Enfatiza isso dando risada, pois possui um casal de coelhos em seu quintal.

INDUMENTÁRIA E ADEREÇOS

A indumentária dos bonecos de luva é feita em tecido, cortada em formato de cone, um camisolão, em que a cabeça é adaptada. Na extremidade dos braços, costurados ao corpo/luva, são adaptadas as mãos. O tecido mais utilizado pela maioria dos brincantes do RN para a confecção da indumentária dos bonecos é a chita. Por este tipo de tecido enquadrar-se na identificação do povo de nossa região, assim como, no estilo próprio de cada boneco, como se o uso desse tecido fosse sua própria pele.

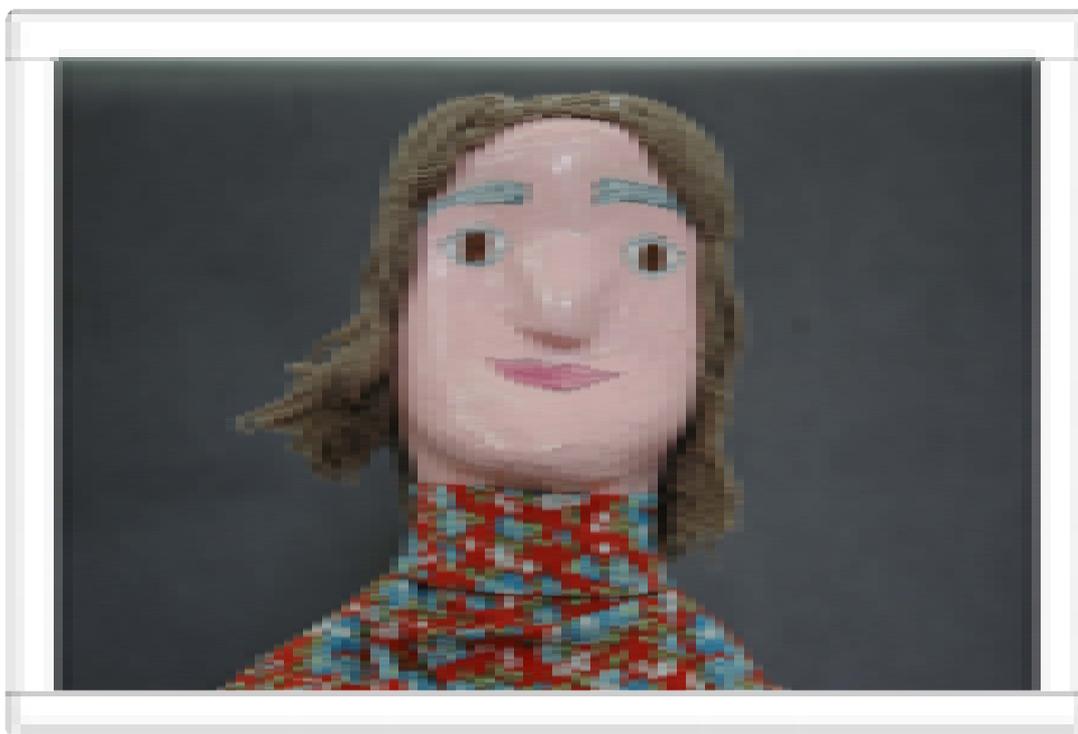


Figura 31 - Boneca de Dadi com indumentária de chita e cabelo de lã. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.

Pode-se verificar nos bonecos, que o figurino e adereços compõem o aspecto do boneco em sua “corporeidade”. Os adereços, por sua vez, dão um

caráter peculiar a cada personagem, que ligados à sua composição, complementam a forma e sua caracterização.

Alguns elementos são esculpidos, pintados, furados e outros aplicados à cabeça ou ao corpo/roupa dos bonecos, como por exemplo, as orelhas feitas em sua maioria, em cola tipo Durepoxi. A própria maquiagem ou pintura que contornam os olhos, a boca, os brincos, dentes e sinais que realçam a expressão, condiz com a personalidade do boneco. As cores utilizadas nessa personificação constituem um elemento importante para sua caracterização: preto, branco, bege, rosa etc., que cobrem cabeças e mãos, que ainda são complementadas, por exemplo, pelo vermelho – que serve ao mesmo tempo para indicar a boca e a cor do batom– e o rouge para as bochechas, fazendo fluir os traços e o imaginário da plateia.

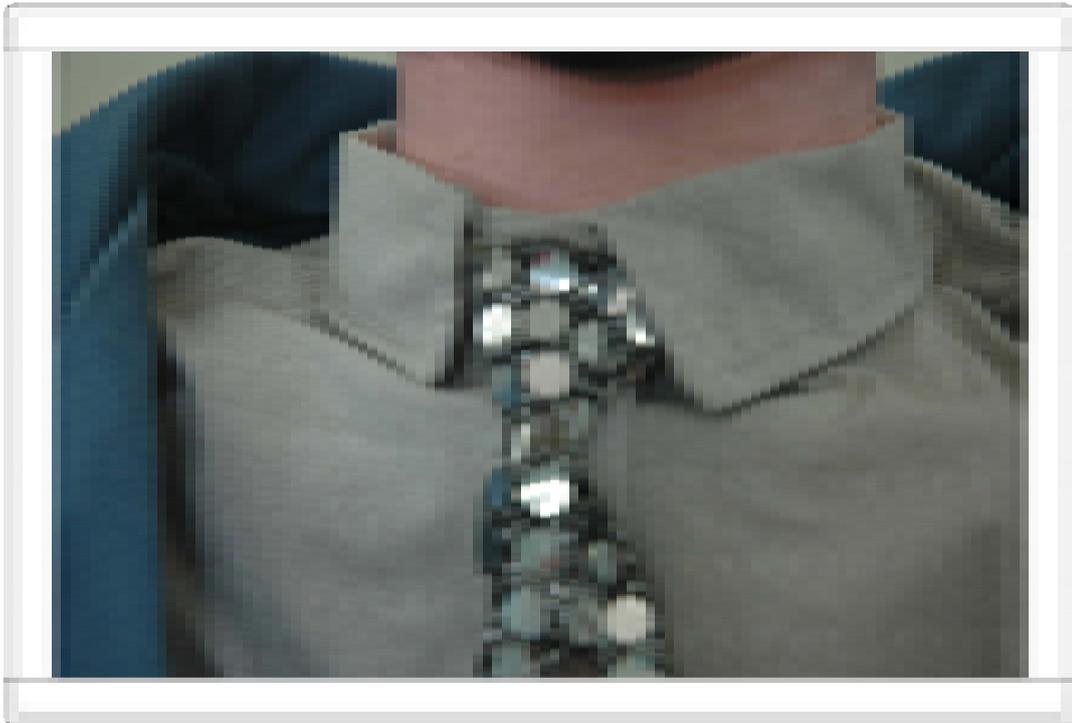


FIGURA 32 - Indumentária masculina de boneco de grande porte. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.

Foto: Manoel Bezerra.

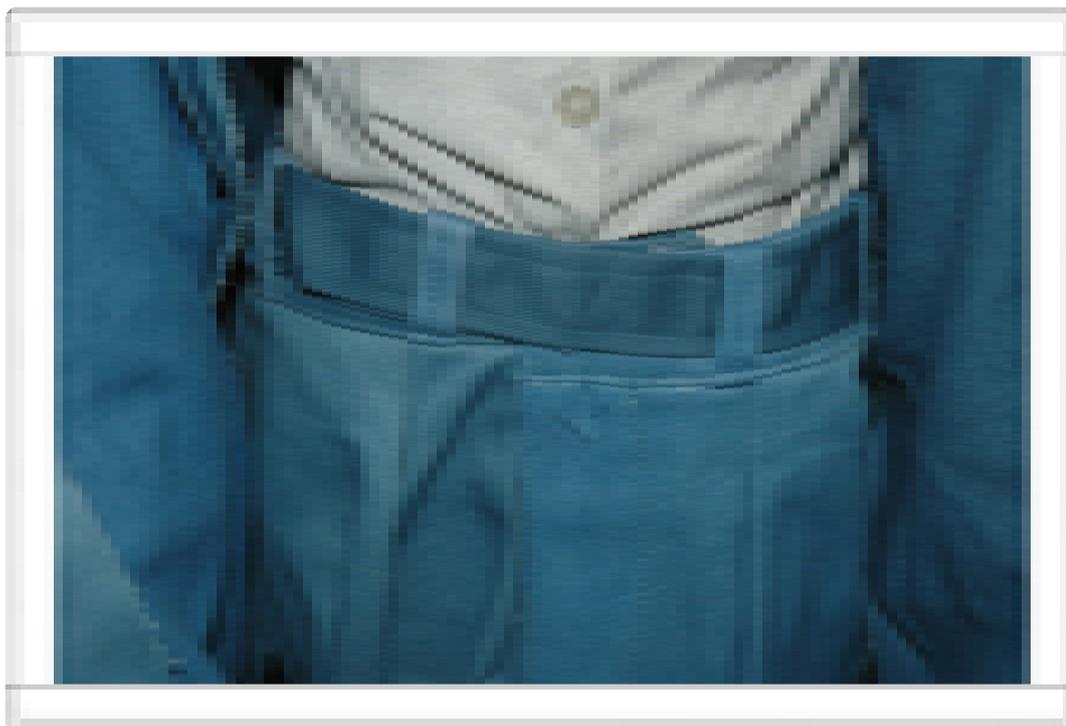


FIGURA 33 - Indumentária masculina de boneco de grande porte. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra



FIGURA 34 - Indumentária feminina com boneca grande porte de Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.

Entre outros adereços utilizados estão os chapéus, brincos, colares e vários tipos de cabelos. São usados cabelos de humanos, de nylon, de crina de cavalo ou de bode, que ficam no sol estendidos, como roupas em quaradouro, para perder o cheiro característico. Depois são colados à cabeça ou usados nos bigodes dos bonecos. O uso da palha e de produtos industrializados nesses adereços busca dar forma e expressão à matéria, caracterizando-a, assim, como uma persona.

Sua característica principal nos adereços é o uso de cabeleiras femininas em tons coloridos, como amarelo-limão, lilás, ruivo, vários tons de verde — sua cor preferida — sempre cacheados e em material sintético ou em lã, colados à cabeça, o que a diferencia dos demais bonequeiros, que se utilizam dos tons padrão para a cor dos cabelos — preto, castanho, ou loiro — pintados ou de origem humana.

O registro fotográfico da primeira coleção de Dadi revelava uma indumentária com cores básicas, como azul marinho, verde e amarelo. A tez dos bonecos, era em sua maioria, em tom rosado, com exceção do personagem Baltazar, que tinha o tom de preto. Usava poucos adereços. O tom dos cabelos, olhos, sobrancelhas eram pintados de preto. Dadi lembra que repetiu o mesmo padrão dos bonecos que viu na sua infância, sem muito colorido. Depois, começou a transferir seu gosto pessoal para os bonecos, sem se preocupar em seguir modelos.



FIGURA 35 - Coleção primeiros bonecos feitos por Dadi.
Foto: Fernando Pereira

Atualmente, Dadi utiliza cores fortes nas indumentárias dos bonecos, de colorido bem contrastante, ou mesmo em cores únicas, com tecidos leves, que não se amassem e que sejam de boa qualidade.



FIGURA 36 - Coleção bonecos de Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.



FIGURA 37 - Adereços na indumentária masculina com bonecos de grande porte de Dadi. Acervo da Profª Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra.



FIGURA 38 - Indumentária feminina com adereços feitos por Dadi. Acervo da Prof^a Wani Fernandes Pereira em comodato ao Museu Câmara Cascudo/UFRN.
Foto: Manoel Bezerra

Enfeita ainda a indumentária dos personagens femininos com muitos babados, bicos coloridos, cintos brilhantes, broches e laços. Nas figuras masculinas, dependendo da função exercida na brincadeira, veste camisas de mangas compridas, gravata e, por cima, o paletó. Na lapela coloca um cravo vermelho, causando um grande efeito visual, que se harmoniza com o uso do chapéu e no enredo da brincadeira.

A maioria dos mestres segue a tradição de possuir malas em madeira e outros materiais, para acondicionar seus calungas, bonecos, ou “meninos”, como alguns chamam. E, quanto maior a coleção ou “terno”³⁵ de bonecos, maior o tamanho da mala. A mestra Dadi tem um baú de madeira grande, feito por seu filho caçula, João Maria, para guardar bonecos e adereços, arrumados com 30 bonecos de luvas, 02 bonecos de vara, 02 bonecos de fios, três objetos cênicos (cavalo, sanfona, cobra) 02 bonecas de pano, além dos personagens confeccionados por seu neto Werley, como uma banda de Rock, que guarda também em sua mala.

³⁵ Diz da quantidade de bonecos ou coleções de bonecos.



FIGURA 39 - Dadi com bonecos de grande porte à sua frente e sua mala de bonecos
Foto: Alessandro Amaral

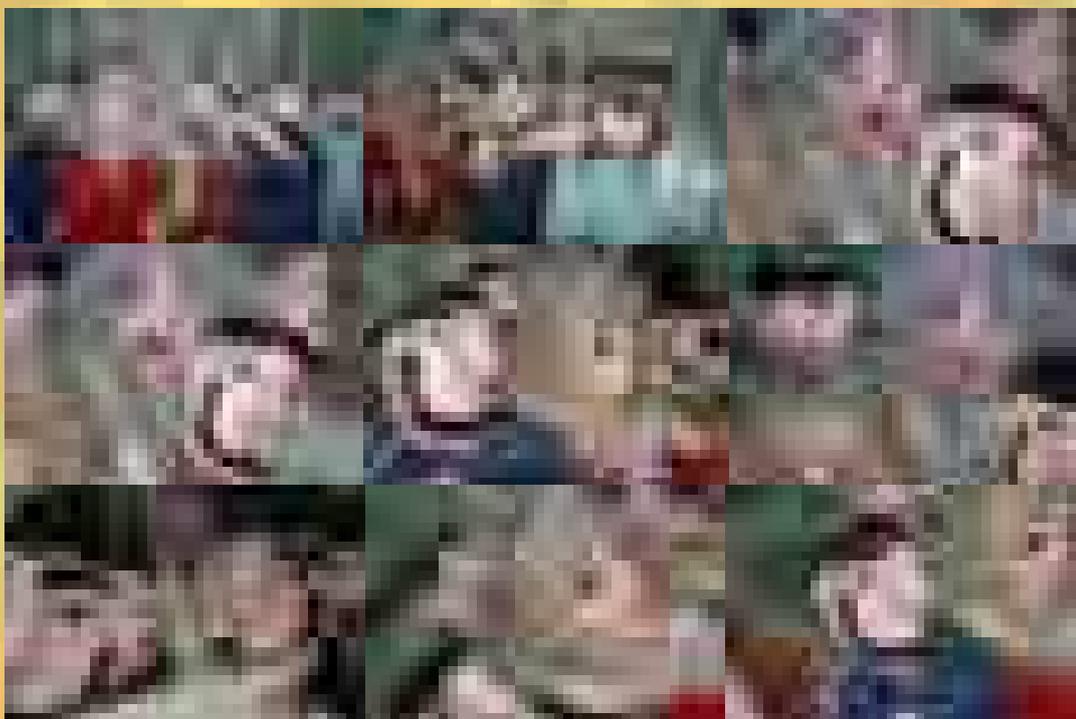
Para alguns brincantes, carregar a mala de bonecos é como carregar um santuário, coisa do sagrado. E, quando os brincantes armam sua tolda na rua ou em

qualquer outro espaço é, “*como se eles erguessem um templo ali*”, fazendo minhas as palavras do mestre Sebastian Marques³⁶.

Dadi, por sua vez, sabe da importância do papel que assumiu perante a sociedade e se dá conta de que a produção de seus calungas, em suas várias etapas, torna-se um gesto pessoal e único, afirmando sua própria historicidade. E, como possuidora de outros traços constantes, que são a confiança no poder das palavras, o abandono da ideia de vitimação, a recusa do pessimismo, do fatalismo, da tristeza, ela tem voz, rosto e o seu nome impresso na história, como mestra brincante do teatro de Bonecos no RN.

³⁶ Sebastian Marques é ator, brincante desde o final dos anos 90, fundou junto com sua companheira Natasha Faria, a Associação Cultural Inventor dos Sonhos, no distrito de Joaquim Egídio, em Campinas/SP. Entrevista realizada durante o III ABRACE Bonecos do Brasil, Curitiba, dez/2009.

CENÁRIO III



**Boa noite, gente bonita!
Prá quem não me conhece,
Sou o Capitão João Redondo,
Barriga de dois vinténs.
Não peça que eu não tenho, pois
Já coloquei no cofre velho
Prá fazer po-ro-co-tó.**

Abertura da apresentação de Dadi

ABRINCADEIRA NO TEATRO DE BONECOS

Esse cenário vai privilegiar um olhar construído durante a pesquisa, apresentando como essa brincadeira é feita no Nordeste, especificamente, no RN, como importante veículo de ludicidade entre crianças e adultos.

Mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, não se representa, simplesmente se brinca, como afirma a maioria dos mestres do RN. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também participa da brincadeira, predispondo-se ao jogo do improviso.

E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil coletiva, como a maioria das brincadeiras infantis, na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem outra vida, uma vida de faz-de-conta, improvisando livremente, e, principalmente, disposto a se divertir.

Como vimos anteriormente, a brincadeira no teatro de bonecos do Nordeste é uma expressão popular de teatro de bonecos no Brasil. Seu surgimento está relacionado à própria formação do povo brasileiro, considerando-se sua intensa originalidade de expressão dramática, plástica e musical, enraizada na cultura popular nordestina, repassada de mestre para discípulo, de geração a geração. Revelam-se, assim, os artistas do povo, verdadeiros “brincantes”, que fazem de suas apresentações um espaço de diversão e de releitura do cotidiano, criando momentos cômicos, eróticos, poéticos e de crítica social.

Essa brincadeira, como toda expressão artística e popular, é um fenômeno vivo e em permanente estado de transformação. Atualmente é praticado no meio rural e urbano brasileiro com diferenças de conteúdo dramático nas apresentações dos mestres, que, como brincantes do seu tempo, assimilam os interesses, as críticas e o gosto de cada grupo social. Estas diferenças, no entanto, não abalaram a força poética, simbólica e arquetípica das situações e personagens fixos apresentados na cena, que ainda mantém forte identificação com os dramas, romances, costumes e contradições sociais do seu público, oriundos das classes populares.

Inicialmente, quando a brincadeira se denominava “Presépio”, segundo Deífilo Gurgel (1986, p. 15), o homem que fazia a apresentação dos bonecos era conhecido por *presepeiro*. Essa expressão, no entanto, sofreu alteração, com a evolução do teatro de bonecos religioso, para eminentemente profano. Passou a designar qualquer sujeito gaiato, artiloso, apresentador de presepeadas.

Sabe-se, tradicionalmente, que na Região do Rio Grande do Norte, o Teatro de Bonecos sempre foi designado como João Redondo e, Chico Daniel, um mestre brincante, falecido em 2007, disse que só em 1979 é que ele se deparou com a denominação Mamulengo. Influência da brincadeira feita em Pernambuco e que ficou famosa em todo o Brasil. Acredita-se que foi a partir dessa extensão é que se iniciaram os estudos sobre esse teatro, repercutindo, sobretudo, entre os folcloristas, e disseminado em nosso Estado, através dos Festivais da Fundação José Augusto/ FJA, Instituição de Cultura do Estado, na década de 1970.

Quanto à origem do nome dessa brincadeira no RN, mostro o que pensa dois brincantes, pai e filho, Josivam, 42 anos, que diz uma coisa³⁷ e seu pai, mestre Chico Daniel³⁸, (in Canella, 2004) já falecido, dizia outra³⁹. Mesmo assim, no interior, ainda hoje se vê presente o nome João Redondo ou Calunga para designar essa forma de Teatro.

Essa brincadeira é a responsável pelo entretenimento dos moradores de pequenos sítios e lugarejos, escolas, praças públicas e pequenos circos mambembes, na casa do próprio bonequeiro ou outro lugar marcado pelo proponente interessado. Acontece geralmente em áreas abertas, por trás de uma pequena cortina ou tolda com espaço reservado para o brincante movimentar os bonecos. Essa é uma apresentação magistral de vivacidade, de colorido, de alegria, com ritmo e expressão sem sofisticação, apoiando-se na tradição.

³⁷ “Aqui no Rio Grande do Norte se chama João Redondo, entendeu? Lá em Recife é Mamulengo, aqui a gente chama às vezes Mamulengo, mais a tradição Mamulengo é do Pernambuco, é pernambucana. Aqui é João Redondo, como tem Mamulengo, é tanto que às vezes eu digo que brinco o Mamulengo, não digo que brinco João Redondo, mas eu sou brincador de João Redondo”.

³⁸ “Chico Daniel conta que foi num festival de “Mamulengos”, organizado pela Fundação José Augusto, na cidade de Natal, no final da década 1970, que ele teve contato com a denominação Mamulengo. Ele diz que ouviu um locutor de rádio, anunciando um festival de mamulengo, frisando que era o João Redondo de antigamente”.

³⁹ (...) *Eu não conheço por Mamulengo... Eu conhecia por João Redondo, no tempo de meu pai, era um negócio que... Era um negócio que ele já aprendeu com outras pessoas, mas, sendo daqui de nosso território, do Rio Grande do Norte. Da Europa não. Pode ter vindo da Europa, mas eu não conheço né... Porque João Redondo é filho legítimo daqui do Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará. É tudo João Redondo.*

Outro requisito debatido na compreensão dessa brincadeira está no fato que o teatro de bonecos dispõe de uma infinita variedade de signos, que o intérprete, o mestre brincante, incorpora, como uma ferramenta potencial de seu trabalho criativo. Assim, coloca-se em jogo a capacidade de decifrar e interpretar as condições em que esses signos são codificados e decodificados.

E, ainda mais, cada representação, difere uma da outra, devido às circunstâncias variáveis, em que acontecem situações que incluem desde o espaço e o tempo, até o estado de espírito da plateia e dos brincantes. Como diz Paul Zumthor (1993, p.144): *“A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante...”*.

A plateia tem uma importância fundamental na encenação da apresentação, e, de sua reação, depende o êxito da brincadeira. E, por falar na plateia, o jogo, a brincadeira, só se realiza diante dela, para ela e com ela. Há um respeito pela participação dos espectadores que se identificam com os bonecos, nas diversas situações das apresentações. Ela dá legitimidade aos brinquedos, elegendo e reconhecendo seus mestres mais criativos.

No lugar onde Dadi reside, a maioria das pessoas entrevistadas falou da brincadeira que era apresentada na região do Seridó, tanto por mestre Jeremias, quanto pelo mestre Bastos. Faziam apresentações itinerantes nos povoados de sua região, coincidindo com o que Dadi conta, pois é contemporânea da maioria dos moradores antigos da cidade. Lembram ainda, que os proprietários de sítios ou mesmo casas particulares faziam um acordo com o brincante e mandavam chamar os vizinhos para assistir a brincadeira, seja com luz de candeeiro ou com lampião a gás. Depois, o brincante passava a fita para as pessoas pagarem a apresentação, com o que pudessem contribuir.

Dessa forma, observa-se, nessa tradição pesquisada, uma memória brincante que armazena e que transmite oralmente, através das narrativas dramáticas uma linguagem de múltiplas expressões, seja pela plasticidade, entonação, ritmo ou dos gestos.

Para muitos brincantes, o princípio da brincadeira está ligado a sua experiência, ao ato de assistir, de fazer pela primeira vez. Com Dadi, não foi diferente. Quando menina, ficava muito curiosa para ver o que estava por trás da empanada do mestre Bastos, mesmo sua avó explicando ser apenas um homem

que manipulava aqueles bonecos, mas ela queria ver. Momento em que marca e funda uma longa relação com o ato de brincar.

Dadi lembra que quando era ainda muito pequena, ouviu de sua mãe a seguinte sentença, ao vê-la brincando o João Redondo: *menina, essa brincadeira é de homem!* Naquele momento pensou em desistir, mas a ideia ficava martelando em sua cabeça. Quando a mãe saía para os roçados, o pensamento lhe perseguia. Esse interesse pela brincadeira estava enraizado desde sua infância. Esse período de iniciação foi constatado, também, na história de outros mestres brincantes.

Há relatos de mestres que se iniciaram de várias maneiras: alguns por verem outros brincantes, espontaneamente, outros por tradição familiar; há também aqueles que encararam a iniciação na arte como um desafio ou até mesmo pela curiosidade de manipularem um pequeno objeto entre os dedos e sentirem a emoção ao realizar tal feito, cada um com suas particularidades.

Quando registrava a brincadeira de outros mestres brincantes, apareceu a oportunidade de ouvir depoimentos substanciais, como por exemplo, o do mestre José Targino (83 anos) que constrói e apresenta a brincadeira desde os 18 anos de idade. Ele disse que primeiramente colheu uma madeira no mato e, sem a ajuda de ninguém, confeccionou uns bonecos, pintou e ficou brincando sozinho: *“ninguém me ensinou, ficou tudo na minha memória e eu fiz os bonecos. Tirei dos meus estudos mesmo.”*

Já de outro mestre, João Viana (80 anos), que constrói e apresenta a brincadeira de João Redondo, relatou que aprendeu tudo quando era ainda menino, 12 anos, vendo Miguel Relâmpo e Bilinha fazerem bonecos e se apresentarem nos sítios. Aos 15 anos já se apresentava como profissional. O mestre Geraldo Maia (71 anos) iniciou a brincadeira de João Redondo quando tinha 14 anos de idade. Confeccionou aproximadamente 20 bonecos com o amigo Miguel Machado e passou a seguir seus passos na brincadeira com os bonecos: *“não tinha muito jeito para a brincadeira e para tanto me interessei mais a confeccionar os bonecos e brincar juntamente com o Miguel, ajudando-o na tolda, colocando eles na ordem. Mas, de vez em quando, brincava também, fazia até algumas vozes, mas não gostava muito”.*

Heraldo Lins Marinho Dantas, mestre brincante de 47 anos, bonequeiro profissional desde 1992, teve seu primeiro encantamento com os bonecos ao assistir, quando criança, as apresentações do mestre Sebastião Severino Dantas,

(seu Bastos), o mesmo que povoa a memória de Dadi, conhecido apresentador de João Redondo da Região do Seridó, citado anteriormente, que sempre pernoitava em sua cidade, Currais Novos.

Além de uma influência familiar e de um encanto pela brincadeira, em algum momento da vida do brincante, aprender e entrar nesse universo segue algumas lógicas e experiências particulares⁴⁰. Existem ainda aqueles que, através de seus afazeres, geralmente ligados a arte, introduziram esse universo em seu cotidiano⁴¹.

A leitura na pesquisa, feita por Adriana Alcure (2001, p, 171), auxiliou-me na compreensão das minúcias que compõem esse universo, entre elas o entendimento do uso do nome *mestre* entre os brincantes. Aqui no RN eles se reconheciam como *Calungueiro* e somente com uma pesquisa recente, de 2008, para levantamento dos dados para o inventário, em que eu estive também como pesquisadora, é que passamos a chamá-los de mestre. A autora revela que, em conversa informal com Zé de Vina, o mesmo disse-lhe que, antigamente, os mamulengueiros não se chamavam por *mestre*, e que o termo teria aparecido a partir da chegada dos primeiros pesquisadores interessados na arte do mamulengo, por volta da década de 70, quando estes se referiam aos mamulengueiros como *mestres*.

Para se tornar um mestre nessa brincadeira, *é preciso ser um artista nato*, segundo afirmação de Dadi. Pois eles não só narram e inventam histórias para os bonecos, como cantam, tocam instrumentos, inventam vozes com personalidades diferentes, promovendo um diálogo, dando vida aos bonecos, como se fossem humanos.

⁴⁰ O mestre José Fernandes Bezerra, Zé Fernando, 53 anos, filho do mestre Fernando Targino, lembra-se da brincadeira de seu pai, quando tinha por volta dos quatro anos. Ele diz que ficava maravilhado com o movimento e pelas diversas vozes dos bonecos “eu achava muito divertida as prosas que meu pai fazia com os bonecos” e desde então se animou e quis seguir o mesmo caminho. Confeccionou alguns bonecos de sabugo de milho para imitar a brincadeira do pai e mostrar aos colegas do sítio, construiu 30 bonecos dessa forma e passou a brincar só para os amigos. Lembra ainda, que naquele tempo, a empanada que o pai utilizava “era 15 metros de pano, amarrado na parede”. Quanto aos bonecos eram 50: “ele levava tudo em dois burros e eu andava mais ele a pé, ajudando ele. Eu não falava com o boneco, só ajudava”. Depois foi ajudando mais e começou a brincar. Seu pai brincou o João Redondo durante 60 anos, quando veio a falecer, e ele continuou brincando até 2001, quando parou e retomou em 2009.

⁴¹ *Dadi conta que fazia ex-votos, mas não gostava muito. Depois começou a fazer os Calungas para divulgar o trabalho da dengue, pois através dos bonecos, as crianças prestavam mais atenção, assim começou a brincar para atender a Pastoral da Criança, “pois era difícil contratar alguém”. Werley, que é seu neto, relata que começou há dois anos, pois “acho muito bonito a minha avó brincando”.*

O mestre nos ofícios da arte é detectado por seus pares, pois todos sabem quem é o mestre. Eles admitem, inclusive, a influência de outros mestres e que aprendem com eles. Essa mistura de elementos apresenta a composição da memória dos mestres brincantes de cada lugar. (Adriana Alcure, 2001, p.171).

Em geral eles seguem um ofício familiar, de pai para filho. Falam do aprendizado como um processo quase “natural”, como ocorria nas corporações de ofício medievais, onde as crianças se misturavam aos adultos no dia a dia e socializavam-se em diferentes profissões, sem passar por um aprendizado fora da família. Para os que não têm a sorte da proteção do mestre, começam olhando a brincadeira de fora, buscando observar o comportamento dos mestres para depois imitá-los. E, os sobrenomes não formais, e sim apelidos informais de família são usados, como acontece no teatro de bonecos no RN, tais como: Relâmpo, Daniel, Lourenço, Basílio, Rosa, marcam mais o brincante do que o parente.

Já para sua legitimação, segundo Adriana Alcure (2001, p, 45), *ela é dada não só pelos mestres de outros brinquedos, mas, principalmente pelo público do mamulengo, que, graças à familiaridade com o brinquedo, sabe avaliar a capacidade e o conhecimento de um mamulengueiro. Geralmente compostos de homens ingênuos, de boa-fé, que acreditam no que falam às pessoas que “têm leitura” e não escondem os segredos de sua arte a quem perguntar e estão sempre dispostos, a qualquer hora, de até se apresentarem, se forem solicitados.*

Capitão – *Dadi, as pessoas lhe reconhecem como mestra, nessa brincadeira?*

Dadi – *Olha, Capitão, eu me intitulo como Calungueira Dadi, mas os pesquisadores da Universidade me reconhecem como mestra Dadi. De qualquer jeito eu atendo.*

Capitão – *Dadi, que mal eu lhe pergunte: e o reconhecimento das pessoas pelo seu trabalho, sempre aconteceu?*

Dadi – *As pessoas não valorizavam a minha arte, tinham como uma coisa pequena, sem importância, mas, através desses bonecos, hoje sou reconhecida em vários lugares, tanto aqui no Rio Grande do Norte, quanto em Pernambuco, para não falar do Brasil. Antes dava os bonecos de presente, por doação, hoje tenho a quem vender.*

Tenho bonecos na mão de gente que coleciona, nos Museus, na Universidade e na mão de quem não conheço. Tenho dois vídeos que mostram minha arte, evidenciada tanto na Universidade do Rio Grande do Norte como em apresentações para a sociedade em geral. Através das exposições que fazem com minhas peças, recebo muitas encomendas e propostas para apresentações.

Além de reconhecer-se como calungueira, Dadi quer sempre formar multiplicadores de sua arte. Para isso ministra oficinas sempre que a convidam. Sente-se realizada pelo reconhecimento de seu trabalho e não esconde segredos na sua forma de esculpir, pois tem prazer em ensinar para outra pessoa o que sabe, e, quando vê que sua técnica vai ser boa para uma pessoa, transfere os ensinamentos, para que seja feita a construção desse objeto lúdico/mágico.

Quando veio ministrar uma oficina de bonecos na CIENTEC-2002, trouxe a madeira, ferramentas e todo arsenal para a sua construção. Até a máquina de costura, para a confecção da indumentária, foi providenciada aqui em Natal, para que ela se sentisse em casa. Muitos alunos se inscreveram nos dois turnos da oficina, que teve a duração de uma semana. Como acontece na maioria das oficinas, não se consegue despertar o dom em muitos alunos, mas, o resultado dessa oficina foi considerado proveitoso, se constituindo como um marco importante para impulsionar a arte adormecida do mestre brincante Raul dos Mamulengos, que, por já ter recebido, anteriormente, algumas toras de madeira da artesã para esculpir alguns bonecos, nesse momento consolidou sua entrada no universo desse teatro. Hoje, ele possui uma oficina de bonecos, apresenta a brincadeira para públicos diversos e, onde quer que chegue, reverencia o nome de Dadi.

A mestra Dadi sempre se coloca como aprendiz e não se cansa de afirmar que *aprende todo dia e ensina a quem está interessado*. O mestre na verdade ensina fazendo, revivendo assim a experiência do fazer, isto é unânime no pensamento da maioria dos mestres brincantes.

Capitão – *Por que você escolheu fazer essa brincadeira, mesmo depois de tantos anos que viu pela primeira vez, Dadi?*

Dadi – *Porque tentava realizar um sonho. Tenho prazer em brincar, sinto-me viva em valorizar a cultura popular. Eu dou vida aos bonecos e, eles dão vida para mim.*



FIGURA 40 - Dadi manipulando bonecos em sua residência.
Foto: Fernando Pereira

PERSONAGENS

As diversas maneiras de caracterizar e definir a persona no texto dramático compreende, basicamente, dos traços físicos, sociais e psicológicos. A palavra persona vem de *per sonare*: para soar, para fazer som. *Personas* eram as máscaras que atores do teatro grego usavam em suas apresentações. Como pessoa que somos o que nem sempre lembramos, é que esta palavra tão comum, *pessoa*, chegou até nós do teatro, da linha grega, através de sua tradução em latim.

No teatro de bonecos do Nordeste do Brasil, há uma peculiar forma de caracterização, que se dá através do nome da personagem. O nome já é definidor do caráter e do seu comportamento. Essa forma de teatro no RN possui um elenco

variado de personagens em que se inclui primeiramente o Capitão João Redondo, representante da camada social superior, dominante. Apresenta-se como o arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, que usualmente recebe a patente de "Coronel". Ele é o "dono da brincadeira", aquele que inicia e termina a apresentação.

Essa personagem faz a encenação com Baltazar ou Benedito, negro, mirrado, voz fina, fraco na aparência, mas valente, sabido, astuto, cheio de malícia. Possui caráter irreverente, justiceiro, vocabulário recheado de palavrões, questionador das autoridades constituídas, resolve sempre seus conflitos com surras e pauladas. Apresenta-se como representante da inconformação do povo nordestino.

O mestre brincante procura destacar traços em cada personagem, buscando, além de identificá-la, diferenciá-la das outras. As personagens são, normalmente, típicas: o patrão, o soldado, a amante, a bela, a má, o trabalhador, entre outras.

Capitão – *Aproveitando esse mote dos tipos mais usados na brincadeira, quais são os outros personagens de sua brincadeira, Dadi?*

Dadi – *Eu tenho uma tradição. Além do Capitão João Redondo, tem o Neguinho Baltazar, que é o ideal da brincadeira, porque ele é o centro das atenções. Muito valente, muito insolente, ele é um boneco muito tradicional da brincadeira. Tem Veloso, Barroso, que são tudo primo do Capitão; D. Lília, que é a mãe do Capitão; tem Minervina de Moraes, que é a filha do Capitão, que justamente se casa com o nego Baltazar. Coloco também outros personagens, que vou inventando até na hora da apresentação.*

Sob outro viés, existem os bonecos/personagens que são específicos para cada brincante, podendo variar na forma e personalidade, como por exemplo, os que Dadi seleciona: Zé Bonitinho, que é baseado em um personagem do programa de TV “A praça é nossa”; “Zé Colméia” é um urso personagem de desenho animado, que geralmente se define como "mais esperto do que a maioria

dos ursos"; "A professora Lilia", que diz ser gente grande do governo, que consegue tudo o que quer. Já a filha do capitão (nomeada pela maioria dos brincantes como Minervina de Moraes) é apresentada como uma mulher frágil e dócil na brincadeira de Dadi. Incapaz de enfrentar o pai, ela acata todas as suas ordens, muito embora sonhe com um príncipe encantado. Mulher sensual, de formas finas, delicadas, sempre de cabelos loiros. Assim, em forma de desabafo se revela: [...] oi, eu não sei não. Papai tem umas besteiras comigo. Desse jeito eu vou terminar minha vida no canjerê! [...].

O personagem Baltazar ou Benedito, ideal da brincadeira, segundo Dadi, descende de uma linha de bonecos populares, desde a Idade Média. Era usado em toda a Europa, para fazer crítica aos costumes, revoltando-se contra as injustiças, simbolizando a revolta das classes oprimidas. Originado dos Karagós, dos bonecos mais antigos do mundo, principalmente os populares, parte dele a obscenidade, sabedoria, devoção, pouca-vergonha ou sacrifício, próprios, também, dos nossos bonecos aqui do Nordeste.

Em algumas das apresentações de Dadi, o personagem de Baltazar, encarna, quase sempre, a persona de um Vaqueiro que trabalha na fazenda do Capitão. Personagem negro que se comporta como subalterno, humilhado, mas usa de toda astúcia e inventividade para combater os demais personagens. Usa um chapéu de couro, tem olhos geralmente brancos ou vermelhos, esbugalhados e grandes dentes brancos. Na maioria das brincadeiras, essa personagem aparece ora como Baltazar, talvez como alusão a Baltazar, Rei Mago, ora como Benedito, referência a São Benedito, ou seja, a dois negros de grande popularidade.

O delegado, outro personagem da tradição, aparece em sua brincadeira como um tipo aparentemente valentão, mas é muito medroso. Tem a voz grave e estridente. Seu nome também varia como "*Sargento João já foi*" ou como "*Soldado Zé Galo*". Intrigante mesmo é a personagem que representa o fuxiqueiro e o falador, utilizado pelos outros personagens para facilitar as tramas. Figura sem caráter muda sempre de opinião, conforme a conveniência. No texto de Dadi, ele recebe o nome de Barroso. Já para as bonecas de pano, que são utilizadas como dançarinas para os bonecos de madeira, ela sempre dá o nome de alguma pessoa da plateia.

Dadi, além de utilizar em sua brincadeira as personagens consagradas pela historiografia do universo do teatro de bonecos, atualiza o cenário de nossa cultura, criando outras personagens, como o Filósofo, por exemplo. Considera-o

muito falante, “*que ele atende aos cinco sentidos da pessoa*”, provocando muito riso na plateia, quando menciona esses atributos da personagem nas apresentações.

Recentemente, acabou de construir uma boneca de madeira, que vai personificar a mulher do Capitão João Redondo, que aparece sempre solteiro na brincadeira de vários mestres, apesar de possuir uma filha e sogra nas histórias, sua esposa nunca aparece. *Essa personagem estava à procura de um pau que lhe desse muita sombra*, segundo Dadi, quando encontra o Capitão João Redondo, esse é o mote do enredo para a próxima brincadeira.

Os tipos secundários são aqueles que representam a memória coletiva, os mitos e as credices populares, tais como a Alma, a quem o diabo persegue tenazmente, derivados do ciclo da assombração do bumba-meu-boi, por exemplo, em que a imaginação do escultor, prevendo a função do boneco na brincadeira, comanda a liberdade de intenções mais do que a formal. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, a menor de todas, tem mãos imensas, caídas em cima do camisolão bem comprido. Apresenta-se pedindo piedade, causando forte impressão.

O Médico, a Alma ou Zumbi, o Diabo e o Negro Xangozeiro, através da imitação de gestos, vozes e danças, contagiam o público. O Diabo aparece como uma personagem extremamente rica, que ainda hoje causa medo na plateia, com o objetivo de levar os mortos das histórias para o inferno, sem se importar se são ruins ou bons. Já a presença da Alma traz à cena a própria morte, que carrega as marcas das personagens alegóricas medievais. O Padre é um boneco bastante representativo que, à maneira dos frades missionários, apresenta-se aconselhando a todos, para evitar o pecado, lembrando que o “dia do julgamento” está próximo. Dadi não gosta de utilizar os personagens da Alma nem do Diabo, fica com medo de mexer com coisas do mundo invisível. Apesar de achar que eles estão no meio do mundo, entre nós.

Assim, dando ouvidos à tradição do teatro de bonecos no RN, a cobra e o boi são os bichos que mais aparecem nesse teatro. O primeiro, encarnando o espírito do mal, ligado à ideia do pecado original, engolindo as pessoas, mas aniquilado por um “Benedito” ou “Baltazar”, que é disposto e valente. O segundo está relacionado aos anseios pastoris das populações rurais da zona nordestina.

Muitas dessas histórias são observadas nas apresentações de Dadi, na forma cantada, geralmente pelo personagem Baltazar, que sempre tem muito que

contar. [...] *da menina quero um beijo, da vaca quero o bezerro, da cabra quero o cabrito, do cavalo é a carreira, do vaqueiro eu quero...* E, assim, sucessivamente.

Observando as personagens usadas na brincadeira de Dadi, percebe-se que a maioria expõe características de quem os manipula. Como se ela se aproveitasse das possibilidades daquele, para dizer ou fazer o que não poderia, reagindo a determinados estímulos de cena, como extensão ou subterfúgio à reação que seria da personagem. Tem momentos que fala umas coisas, que, como pessoa, jamais falaria. Há essa inversão. É como se o boneco a manipulasse, outras vezes, se iguala ao boneco, havendo uma interação entre eles.

O aprendiz/espectador, ao ser absorvido pelas histórias, pela magia do próprio boneco que se faz presente, envolve-se, mergulhado no brinquedo. É nesse jogo de percepção que o olhar incessantemente capta, grava e distingue os elementos subjacentes à performance do brincante. Esta, por sua vez, inteira-se e se associa aos outros sentidos.

É como se o espírito do João Redondo vagueasse através das críticas dos costumes, por meio das personagens. Na verdade trata-se da transferência das virtudes e vícios humanos para os bonecos, que representam tipos característicos de certas classes sociais. Nessas observações, destacam-se as críticas contra os negros ou, ao contrário, na exaltação exagerada de suas qualidades, como, também, as sátiras contra os valentões ou malandros de todos os tempos. A justiça seria a virtude que traria a harmonia e a concórdia. E, por ser uma virtude completa, compõem todas as outras e compreende a inteligência, a prudência, a coragem, a fidelidade, a generosidade e a tolerância.

O número de bonecos/personagens que se apresentam na brincadeira varia por brincante. Muitos podem andar com a mala cheia de bonecos, mas não utilizam todos em uma só apresentação. Dadi leva em sua mala 30 bonecos, fora os objetos cênicos. Quando uma brincadeira é realizada com uma temática definida, a quantidade, por sua vez, fica programada. Mas, quando brincam à vontade, podem improvisar com mais liberdade, sem tempo para terminar, isso também influencia na quantidade das personagens a serem colocadas em cena pelos brincantes.

Capitão – *Qual a personagem que mais aparece na sua apresentação, Dadi?*

Dadi – *O nequinho Baltazar é o mais ousado, ele vai se chegando devagarzinho, dizendo: Boa noite, plateia bonita! Chega logo assim, cumprimentando o povo, todo atrevido. Prá mim todas as passagens são boas, mas o povo prefere mais a passagem de Baltazar. Ele é muito engraçado, preto, se apresenta sempre com a camisa engomada, colarinho em pé, de gravata colorida. Tem os olhos meio agateados e as feições miúdas. Coloco-o em várias histórias. Inventei uma passagem agora, em que ele está muito doente, teve internado dos nervos e de pneumonia e, mesmo assim, afirma que é doador de sangue. Querendo doar seu sangue as pessoas da plateia. Causa o maior alvoroço. Para isso eu passei um verniz amarelo em sua pele preta, para ficar parecendo bem abatido, pálido. Aí eu faço uma campanha breve sobre a doação de sangue, fazendo o maior sucesso, o povo se desmancha na risada. Como não gosto de apresentar a morte, canto um trequinho de uma música da igreja nessa passagem: segura na mão de Deus, segura na mão de Deus e vai...*

Capitão – *A senhora tem o Cabo 70?*

Dadi – *Essa personagem é famosa na brincadeira de vários mestres. Mas, eu não tenho não, dou outros nomes a essas autoridades.*

Os nomes das personagens têm grande ênfase neste tipo de teatro, que representa comédias improvisadas, a partir de um roteiro que se atualiza e se modifica com os acontecimentos cotidianos e interações com as pessoas da plateia.

Aproveito essa oportunidade, para apresentar uma das poesias escritas por Dadi, intitulado “Poema dos Bonecos”, retratando as personagens principais da Tradição do Teatro de Bonecos, contidas no seu livro de poesias “Flor do Mucambo” (2006, p. 49):

APRESENTAÇÃO



FIGURA 41 – Poema dos Bonecos, manuscrito de Dadi.

O teatro de João Redondo, geralmente, é apresentado da seguinte forma: por detrás da tolda, amarrada lateralmente a duas varas fincadas no chão ou presa aos caibros do telhado da casa, no ângulo de uma sala, se posiciona o mestre brincante, com sua mala de bonecos. E, para mostrar com quantos paus se faz uma tolda, o folclorista Deífilo Gurgel (1979, p.146)⁴² nos conta uma experiência bem interessante, quando se deparou com um modelo de uma tolda simples e funcional.

Atualmente, alguns mestres utilizam um biombo desmontável em ferro ou madeira, medindo 1,80 x 1,80, possui forma sanfonada e que em sua parte posterior

⁴² “Em 1979 quando assumi a direção do Centro de Desenvolvimento Cultural da Fundação José Augusto, uma de suas primeiras preocupações foi à construção de um biombo simples e prático, dentro do qual os bonequeiros pudessem apresentar o seu espetáculo, com todas as facilidades. Depois de muitos planos e esboços, construiu-se um biombo desmontável. De ferro galvanizado, à base de canos utilizados nas instalações hidráulicas. Tal biombo funcionou até o dia em que apareceu na Fundação José Augusto, um bonequeiro apresentando-se num biombo em forma de sanfona, construído de ripas de madeira. Mais barato do que o outro, mais cômodo e prático, se armando em instantes. Ao terminar o espetáculo, retirava-se o pano. Fechava-se a armação, que desmontado tinha o aspecto de um feixe de lenha. E, pronto, estava descoberto o biombo ideal, feito por um homem do povo, Severino Guedes, responsável pelo Babelô “Asa Branca”, uma das tradições de Natal”.

tenha um velcro colado, para que possa ser aderido o tecido da empanada a estrutura armada, para que tudo fique funcional na hora da montagem. Dadi, por exemplo, possui atualmente um modelo desse tipo. Na parte interna, ainda colocou um suporte de madeira, para enfileirar os bonecos e objetos cênicos, facilitando seu manuseio na hora da apresentação. De frente para a tolda espalha-se o público presente.



FIGURA 42 - Dadi em frente a sua empanada.
Foto: Fernando Pereira.

Alguns mestres da tradição, antes da apresentação dos bonecos, faziam um espetáculo de magia e prestidigitação, no qual se destacavam alguns números, como por exemplo, o desaparecimento de moedas, devoradores de gilete, deixar-se amarrar por alguém da plateia e depois livrar-se facilmente das cordas, entre outros. Usavam até disfarce para apresentarem essa parte, como fazia o mestre falecido Chico Rosa, que usava perucas, para não ser reconhecido. Segundo relato de alguns brincantes, hoje poucos fazem esses números, pois o público já conhece todos os truques, aí fica sem graça. Dadi confessa já ter presenciado esses números de mágicas, antes das apresentações do João Redondo, mas diz não possuir esse dom.

A manipulação dos bonecos de luva é feita com a mão por debaixo da luva ou do camisolão. O brincante com os dedos polegar, indicador e médio, em orifícios existentes sob a cabeça e nas mãos do boneco, faz toda a movimentação, como o modelo abaixo:



FIGURA 43 - Desenho mostrando manuseio da mão debaixo do camisolão do boneco.

Foto: in Borba Filho (1966, p.174).

Essa manipulação é realizada, geralmente, de baixo para cima, e o contato do brincante com o objeto se dá de uma forma direta, pois boa parte do corpo do boneco é composta pela mão do brincante, que preenche o camisolão. Diferentemente dos bonecos de fios, por exemplo, que sua manipulação é feita de cima para baixo, por intermédio de fios, quando o boneco fica em uma extremidade e na outra a cruzeta, o que garante a suspensão do boneco. Dadi manipula essas duas formas de bonecos e sempre diz que quer ter saúde para fazer outros tipos de bonecos, como por exemplo, uma coleção de bonecos de varas, seja com boca articulada ou não, porque gosta muito desse tipo de bonecos.

O texto apresentado nessa forma de teatro, geralmente, é no formato de diálogos, entre dois ou mais bonecos, ou por monólogos, com muitas ações, que são conhecidas pelo nome de *passagens*⁴³. As situações têm como base a realidade ou o cotidiano sem, no entanto, cair no inverossímil. Aliás, nessa forma de teatro, o inacreditável é facilmente tornado crível, tornando-se representável. Nada tem de ser real, o que vale é o jogo, as possibilidades de exploração do inusitado.

Retomo nesse momento às proposições de Zumthor (1993, p.126), quando diz sobre o texto, *que o homem o produz e ele se constrói nos textos e por meio do texto. Interagindo no diálogo com o outro, produzindo conhecimento na existência e na experiência da vida*. Não cabem, portanto, as personagens nessa forma de teatro, falas extensas, uma vez que isso pode comprometer o ritmo do texto, nem tampouco, cabem aprofundamentos psicológicos. Essas personagens são arquetípicas, sintéticas, próximas, sem deixar de serem precisas, sobretudo para as crianças. Sua ação é que deve dar sentido ao texto pronunciado pelo manipulador/mestre brincante, através do boneco.

A dinâmica geralmente ocorre com a sucessão de quadros autônomos, que seguem um esquema de pequenas cenas, entrecortadas por músicas, com entradas e saídas de bonecos/personagens, acompanhadas de pequenas intrigas, que são desenvolvidas, na maioria das vezes, por um roteiro prévio, lançando mão do improvisado.

Na percepção da calungueira Dadi, os diálogos curtos, entrando e saindo bonecos, sem demorar muito, funcionam muito bem, pois acredita que nem sempre as histórias mais longas são as melhores, geralmente esfriam a apresentação.

As histórias de trancoso, por exemplo, contadas por sua mãe, Maria Luiza, acabava tendo sempre que reduzi-las, para poder incorporar em suas apresentações. A mestra sempre diz: *eu organizo na minha cabeça a sequência das histórias, mas na hora, eu termino colocando outras coisas. Só basta alguém da plateia dizer um gracejo para o boneco, aí eu invento. O público, quando participa, a brincadeira vai longe, nem sinto cansaço*.

⁴³ São enredos curtos, com entradas e saídas de personagens, que servem para o mestre brincante improvisar.

Observo na brincadeira dessa mestra, a inquietude entre manter elementos da tradição e a novidade. Seja introduzindo novos elementos, valores e saberes, determinando novos caminhos e possibilidades de leitura desse teatro. Mesmo vislumbrando as mudanças no seu saber-fazer, vejo que a mesma é viva e por isso se modifica com o tempo, mesmo que lentamente, relacionando-a com os brincantes que iniciaram a brincadeira mais recentemente, que tendem a transformações mais rápidas, inserindo novos objetos, personagens, histórias e materiais para a confecção dos bonecos.

O brincante tem nesse teatro a oportunidade de exercitar, além do controle sobre si mesmo, o domínio sobre um instrumento e a oportunidade de se expressar por meio de alguma coisa livre da realidade. Dando-lhe voz e gestos próprios a esses bonecos, que *“assumem as posturas mais extravagantes, mas não perdem o seu caráter de familiaridade, de pessoas por nós conhecidas”* (Borba Filho, 1987, p.87).

E o palco, por sua vez, não é lugar onde apenas se narra uma história, mas onde também se vive uma história. É dos temas mais fáceis que os brincantes tiram os melhores efeitos no teatro de bonecos. Não há o culto ao autor ou ao manipulador, mas às personagens transfiguradas em bonecos. O mestre brincante se torna um instrumento para que eles brilhem em cena, e não ao contrário: *“Ele identifica seu boneco com o personagem que é preciso encarnar, e o boneco torna-se verdadeiramente um ser”*, afirma Borba Filho (2006, p. 28).

Quanto aos bons improvisos, eles acontecem, verdadeiramente, quando há a habilidade do brincante complementar as formas estabelecidas, ou seja, dando a cena atualidade, espontaneidade, como se houvesse, a cada apresentação, algo novo, mesmo com roteiros pré-fixados para cada cena e para cada personagem. *O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma*, como diria Zumthor (2000, p. 63).

O Improviso, por sua vez, é a forma inerente ao espetáculo. Dá um aspecto peculiar de renovação a cada apresentação, aprimorado com o passar do tempo. O que se observa nas apresentações é que a improvisação é um estado que necessita de muita técnica, e a espontaneidade é um estágio que pode emergir de hábitos corporais construídos. E, a partir do que aprende, treina, percebe e do que presente é que seu ofício adquire e readquire os objetivos, não parando nunca de

surgir questões e conseqüentes reformulações. Esses Improvisos, por sua vez, podem ocorrer em um mesmo repertório.

Dadi deixa evidenciada em sua apresentação, os espaços no texto para colocar nome de pessoas da plateia. Ou ainda, entrar com o improviso para cobrir os lapsos do texto, lembrança ou esquecimento do que a personagem ia falar ou da piada que se queria contar, ou do que se queria fazer no momento: *no texto a gente adapta uma história da literatura de cordel, mas a gente dá uma aliviada, de acordo com o público... Mas, a gente deixa também ao sabor do improviso, pela empolgação da história. Eu tenho uns oito roteiros ou mais na cabeça, cada qual destinado para um tipo de boneco, às vezes coloco falas de um boneco para outro.* (Dadi, 71 anos).

As crianças parecem ficar intrigadas com essa parte: como os bonecos podem adivinhar o nome das pessoas que estão assistindo a brincadeira? Os adultos também se divertem com essa estratégia. Esse recurso é sempre usado e o brincante ao ser estimulado pelo público, o faz mais vezes. O que se pode ver é que para as crianças, parece haver uma magia em ver o nome de uma pessoa conhecida citada pelo boneco. Já para os adultos, um prazer em “ridicularizar” o outro, fazendo parte daquele universo lúdico, de plasticidade rudimentar, nas formas expressas pelos bonecos. Isso tende a criar uma atmosfera grupal, ou mesmo, certa cumplicidade entre brincante, boneco e plateia.

A apresentação da brincadeira de Dadi hoje segue uma dinâmica diferente de outros mestres. Sempre se apresenta por convites, e, conseqüentemente, o espaço é organizado previamente pelo proponente. Não se preocupa com essa parte da produção. Sua brincadeira é anunciada pela rádio difusora da cidade e rádios da redondeza. A propaganda boca-a-boca numa cidade do interior também é importante, sempre é responsável pela presença de muitos espectadores.

Quando chega ao local combinado toma algumas providências pessoais, que contribuem para o sucesso da apresentação. Faz a checagem de alguns itens: se o aparelho de som está com o seu CD; se o microfone está funcionando; se há cadeiras para todo mundo, entre outros. Quando a apresentação é na sua cidade, prefere se apresentar numa pracinha, em frente à casa do Sr. Raminho, amigo que lhe dá muito incentivo na execução de sua brincadeira e onde se sente mais segura.

Os brincantes em sua maioria trazem para a brincadeira, histórias da tradição do João Redondo, assim como, histórias de suas vidas, de paródias,

expressões dúbias e maliciosas, sátiras, entre outras particularidades, como o mestre Zé do Fole diz: “*não gosto muito de contar histórias de trancoso, porque tenho medo de ficar trancado*”. Segundo os brincantes, algumas piadas se repetem com mais frequência, outras são contadas e esquecidas. Elas podem ser aprendidas em circos, com palhaços, ou em rodas de conversas com amigos. A aprendizagem se dá, na maioria das vezes, através do que é escutado, observado, imitado, repetido e reiterado.

E, seguem sempre uma dada estrutura apreendida, tendo um caráter regionalista e particular, tanto no que tange a forma como fora instituído pelo brincante, como no modo como ele se expressa e se coloca diante da aprendizagem da sua brincadeira. Segundo Pavis (p. 405)⁴⁴, *o texto vocalizado no interior da brincadeira é acompanhado de uma “mise en scène”, de uma ideia, de ações, de uma “proposta de cena”, mesmo que empírica.*

Segundo Valmor Beltrame (2008, p. 38), uma das primeiras indagações que surge quando se pensa no texto dramático para teatro de bonecos, é sobre a existência de diferenças e especificidades em relação ao texto dramático a ser representado por atores. Para esse autor, *é possível perceber, por outro lado, que:*

Nas manifestações mais tradicionais do teatro de bonecos, comuns nas regiões do Nordeste do Brasil, a dramaturgia desse tipo de teatro se baseia na palavra. Pode-se afirmar que é um teatro de texto, mas com a peculiaridade de tratar-se de um teatro onde a palavra sustenta o jogo, sem com isso abdicar das ações próprias da linguagem do boneco.

Como a maioria dos brincantes da tradição do RN não sabe ler nem escrever, não são feitas as rubricas/cenas transcritas, usadas nos textos de teatro de animação. São apresentados enredos variados, gravados em suas memórias, permeadas de elementos lúdicos, impulsionando a ação, que tem como meta provocar o riso, seja mostrando o Bem ou o Mal, ou o equilíbrio entre essas duas forças.

⁴⁴ (...) o texto dramático é dividido entre as diversas personagens-locutoras. O diálogo dá igual oportunidade a cada um deles; ele torna visíveis as fontes da fala sem reduzi-las a um centro hierarquicamente explicitado: as tiradas ou as réplicas dão-se como que independentemente de um narrador ou de uma voz centralizadora. Ler ou receber o texto dramático é fazer com ele uma análise dramatúrgica, graças à qual se iluminam espaço, tempo, ação e personagens.

Dadi apresenta peças engraçadas, como também de vingança, ou, no sentido moralista, aplicando uma punição do malfeitor. A primeira peça que registrei de Dadi foi muito cômica, contava a aventura de uma mulher que se apaixona por um homem todo errado, boêmio, namorador, viciado em jogos de azar, mas ela era apaixonada por ele. O público dá muita risada, porque o diálogo é bem divertido, devido o emprego de certos ditados populares, apelando para a imaginação do espectador. Em outras histórias vai apresentando coisas do cotidiano da cidade, como por exemplo, a curiosidade aguçada das pessoas, que querem saber de tudo, principalmente da vida alheia.

Alguns textos até se repetem nas apresentações de Dadi, como acontece com a maioria dos mestres brincantes, tais como: o uso de versos e rimas; piadas, loas. Essa forma de teatro também apresenta, em seus textos, críticas através do humor, seja a respeito das relações sociais existentes, como, também, sobre preconceito; distribuição de renda; racismo; injustiças sociais, dentre outras questões que se refletem na sociedade contemporânea.

Os brincantes, que seguem o modelo tradicional, como Dadi, expõem com mais veemência essa realidade e muitos fazem comentários acima de qualquer autocensura ao lembrarem essas mazelas, enquanto outros se sensibilizam muito com esses assuntos. Na leitura que se pode fazer de algumas brincadeiras e de suas histórias, na maioria das vezes, negro é negro, branco é branco, homem é homem e mulher é mulher. Cada um ocupa seu lugar dentro de um dado imaginário e herança cultural. Mas, hoje em dia, essas questões tendem a ser tratadas diferentemente por alguns brincantes, enquadrando-se nas Leis que observam o preconceito, as condições sociais e as regras de boa conduta que devem existir, por exemplo, entre homens e mulheres.

E, mesmo havendo algumas transformações no decorrer do tempo, as apresentações bonequeiras seguem o modelo tradicional. Fator que faz com que sejam vistas, por alguns, como aqueles que apresentam, sempre, “a mesma coisa”. Por outro lado, este é um dos elementos que determina segundo alguns, a sua tradição, quando utilizam as características principais dessa linguagem, com a presença de bonecos de luva, da tolda que esconde o bonequeiro manipulador, cuidado na animação dos bonecos, diálogos cheios de equívocos, dando ritmo ao

espetáculo. Os aspectos que normalmente merecem reparos ficam por conta da visualidade do espetáculo.

O enredo tradicional do João Redondo gira em torno da relação entre o Capitão João Redondo, fazendeiro, e o Nego Baltazar/Benedito, que na maioria das histórias é seu empregado. Dadi não deixa de apresentar essas passagens em sua brincadeira. Tudo acontece, geralmente, num baile na Fazenda de João Redondo, quando ele não permite que Baltazar/Benedito, que é negro, entre na festa e dance com sua filha Minel(r) vina de Moraes. A partir daí se desenvolve a intriga onde Baltazar quer dançar a força com a filha do Capitão João Redondo e ele mesmo acaba com o baile por não poder dançar.

Dadi conta histórias de trancoso, diálogos amorosos, fuxicos, linguagem da televisão, reproduzindo a maneira de falar das pessoas em nossos dias. Para isso diz que gosta de estar atualizada aos fatos, às notícias e aos principais acontecimentos do momento. É esta atualização – em sua opinião – que mantém o interesse do público e não só o aspecto típico ou folclórico, que estas manifestações adquirem em outras situações. Reconstrói ainda o texto masculino desabusado, incluindo mais humor a cada apresentação. E nesse processo está o cerne da transmissão do saber.

Seguindo esse roteiro, no teatro apresentado pela mestra Dadi, vemos ainda algumas passagens interessantes, tais como: no casamento de Baltazar/Benedito com Minelvina de Moraes, em que o destaque é a malícia do Padre em querer saber se a noiva já fez alguma coisa antes do casamento, para se aproveitar da oportunidade no confessionário; a cena de Baltazar/Benedito com o Boi; o Professor que vem ensinar Baltazar/Benedito a ler e a escrever; cenas com outros personagens tais como: o cachaceiro, o cavaleiro, os bailes de Forró. As personagens femininas, que geralmente são bonecas de pano, dançam com as personagens masculinas, geralmente de madeira, entre outras cenas.

Por outro lado, há textos/enredos criados pelos brincantes e que pertencem a seu repertório particular. Como por exemplo, vemos nas histórias do mestre Francisquinho, 61 anos, com as seguintes passagens: brincadeiras de Palhaço (aprendeu com os palhaços de circo); filho do fazendeiro que pede ao pai para ir a São Paulo, e o pai não deixa, e então começa a participar de vaquejadas. E, quando chega nessa parte, o mestre insere umas canções utilizadas nesse evento.

Os conflitos, por sua vez, são expostos claramente na maioria dos brincantes. Na apresentação do mestre Zé de Tunila, por exemplo, o conflito estava sempre armado, cada espectador já esperava por isto. A comunicação com a platéia era total. Os assuntos que ele apresentava eram voltados à problemática dos adultos. Já o conflito do personagem Mané-vou-lá-hoje, por exemplo, cujo nome já sugere obscenidades, causava maior alvoroço com os maridos no baile. Depois chega Baltazar no baile, logo na entrada é cobrado um valor para ele, mais alto do que foi cobrado ao Capitão João Redondo. Ele ao saber disso vai logo pedir satisfações a polícia, pois se sente humilhado, discriminado, conseguindo por fim, entrar no baile. Já o mestre João Viana tem um repertório recheado de conflitos entre marido e mulher, troca de parceiros mais jovens; em torno das obrigações familiares, em contraponto com a vida de boêmia; envolvendo bebida e traição. Os bonecos brigam, batem na cabeça um do outro, muita pancadaria.

Espera-se isso mesmo da comédia, que haja colisões, vontades em ação, que levem a trama para frente. As comédias eram escritas pelos pagãos, segundo Eco (1932-1980, p.157), *para levar os espectadores ao riso, e nisso faziam mal*.

Alguns brincantes dizem que o teatro do João Redondo em sua essência é um teatro feito para adultos, Zé de Tunila⁴⁵ (80 anos), lembra que não aceitava se apresentar em festa de aniversário de crianças, pois “*os meninos atrapalhavam meu enredo*”. Mas, com o passar do tempo, por se inserir cada vez mais em espaços com crianças, esse teatro vem sendo lapidado e, hoje em dia, os próprios brincantes regulam as piadas mais fortes e palavrões mais grosseiros, sem perder, totalmente, esse aspecto. Percebo que, quando as piadas e ações mais fortes estão inseridas em um contexto de cena específico e não são gratuitas, não ferem e nem fica pesado.

O horário que a maioria deles gosta de se apresentar é à noite. “*Essa brincadeira é movimento da noite*” (Zé Fernandes⁴⁶, 53 anos). Brincar à noite tende a ter mais adultos, mas, também é porque, segundo alguns brincantes, os bonecos se

⁴⁵ O mestre José Vicente da Silva, mais conhecido por Zé de Tunila, 80 anos, do município de São Tomé, iniciou a brincadeira aos 20 anos, deixou de fazer a brincadeira no ano de 1999, seguindo a proibição do pastor de sua igreja.

⁴⁶ É filho de um mestre da tradição, já falecido, Antônio Targino Bezerra, que se tornou conhecido no Município de Santa Cruz e arredores, por sua criatividade no Teatro de João Redondo. Desde menino, acompanhava seu pai nas apresentações.

destacam mais com a iluminação, ou ainda, para José Targino⁴⁷ (84 anos), *“à noite é bem melhor para fazer a brincadeira, as pessoas estão mais livres e os bonecos ficam mais dispostos”*.

Assistindo a algumas apresentações bonequeiras de diferentes mestres, observei que quando há uma boa estrutura no texto, como espaços para improviso, saídas e entradas de bonecos organizadas pelo mestre, há um melhor desenvolvimento. Os que não apresentam essa estrutura, muitas vezes ficam perdidos e repetitivos, sem saber o que fazer em cena, com entradas e saídas de bonecos e pedidos constantes de música para os bonecos dançarem, aí vira um grande baile de bonecos.

Os brincantes da contemporaneidade do João Redondo já escrevem suas histórias e pregam os textos com pegadores de roupas, por exemplo, dentro da tolda, influenciando outros tipos de encenação. Um fenômeno que vem sendo apontado entre eles é a utilização do teatro de João Redondo em projetos pedagógicos, em que os proponentes entregam um folder com a temática que desejam mostrar, e, conseqüentemente, são escritos e ensaiados para sua apresentação.

Percebo que a ideia da apresentação, que implica uma serie de relações, tem significado semelhante para a maioria dos mestres do RN. Muitos falam que essa brincadeira é a arte do improviso, mas na verdade, vejo que há um verdadeiro arcabouço, aos quais os brincantes mais experientes se pautam para brincar. Sem esse enredo, a brincadeira não flui e se perde. Essas observações foram registradas durante a pesquisa, tanto nas apresentações dos brincantes que estava há algum tempo sem brincar, e que se orientam por uma história previamente montada, como, também, por aqueles que discursam em prol “só do improviso”.

Após a atividade, alguns mestres arrumam a mala com os bonecos, desarmam a tolda e retornam para suas casas. Dadi leva sempre um ajudante para auxiliá-la e, quando isso não acontece, não falta quem lhe ajude, “cidade pequena todo mundo se conhece”, afirma sempre. Isso sem contar com as crianças que ficam ao seu redor para pegar nos bonecos. Desmonta a tolda para todo mundo ver, lembra que no seu tempo era proibido mostrar o que estava por trás. Mas fica

⁴⁷ O mestre apresenta a brincadeira de João Redondo desde 1944, aos 18 anos, até hoje.

enciumada das crianças pegarem seus bonecos. Para disfarçar, distribui balas para a criançada, afastando a ideia daquelas que choram, querendo ficar com os bonecos, pois terminam arrancando algum adereço das roupas, *ela diz que não tem paciência.*

A maioria dos mestres brincantes afirma que, no passado, assim que terminavam a apresentação com os bonecos, aproveitavam para realizar um baile/forró. Como por exemplo, o depoimento do mestre Domingos Benjamin⁴⁸ (79 anos), que preferia se apresentar à noite, porque depois prosseguia com um baile, em lugares fechados, com o valor cobrado na bilheteria. Levava logo com ele cinco “cavalheiras”, ou seja, mulheres, para animar o baile depois da apresentação e só vinham para casa quando o baile acabava. Voltavam muitas vezes a pé. O mestre José Targino diz: “é bom sempre ter cara nova para representar na brincadeira, porque o povo se impressiona com bonecos novos, sempre posso fazer um show diferente com os bonecos”. E o mais curioso disso tudo é a vontade do mestre em brincar com seus meninos, pois ele não gosta de trabalhar com um ajudante, diz que dá conta de tudo sozinho. O mestre transfere para as pessoas o carinho que sente pelos seus bonecos: “... *não acho bom me apresentar de dia, faz muito calor pros meninos, eles reclamam... gosto mais à noite. Nos meses de Janeiro e março começa a chover, e os meninos ficam guardados.*”

Para Dadi, uma das melhores coisas de ser calungueira é poder controlar todos os aspectos da profissão: conceber a ideia, criar os bonecos, manipular por trás da tolda e comandar toda a organização que a rodeia, tudo para que não saia nada errado na sua apresentação. Considera que, para ser um apresentador, não só basta manipular bem os bonecos, possuir uma boa voz e trabalhá-la com segurança, moldando-a as personagens nas várias situações do enredo. É preciso ser dotado de uma privilegiada memória, capacidade de improviso e criatividade para que não seja quebrado o ritmo do espetáculo.

⁴⁸ O mestre Domingos Benjamin da Costa, residente no município de Santo Antônio/RN. Conhecido como Domingos Basílio começou a brincar João Redondo em 1962.

CENOGRRAFIA

O cenário, enquanto sistema semiótico determina o espaço e o tempo da ação teatral. Contudo, para entender sua linguagem, é preciso recorrer à gramaticalidade de outros sistemas artísticos, como a pintura, a escultura, a arquitetura, a decoração, o design da iluminação.

São esses sistemas que se encarregam de representar um espaço geográfico (uma paisagem, por exemplo), um espaço social (uma praça pública, uma cozinha, um bar) ou um espaço interior (a mente, as paixões, os conflitos, os sonhos, o imaginário humano). Existe ainda o caso dos espetáculos em que os recursos cenográficos estão na performance do ator, no som, no vestuário ou na iluminação. Portanto, essa é a base para o bom desenrolar de uma história, de uma ideia, de uma vida.

A cenografia no João Redondo pode ser compreendida como o espaço em que se dá a atuação. A cena da brincadeira é uma cena despojada, de truques com poucos mecanismos, mas que procuram iludir. O foco está na desenvoltura do boneco. É nele que reside a essência desse tipo de teatro, que aos poucos vão ganhando vida e passam a atuar os figurinos-escultura, que, mais do que vestir, definem a personagem.

Sejam personagens integrantes dos mitos e lendas, como também objetos que aos poucos adquirem vida, por meio do movimento, som e jogo de luzes. O espaço cênico é modificado a cada instante. De um baile onde estão dançando, com um corte brusco, a ação passa para um campo no qual o nego Baltazar luta com uma cobra, constituindo-se numa apresentação que busca, a todo custo, arrancar o riso do público presente.

Para chamar a atenção da figura, alguns objetos cênicos são inseridos nas histórias, para que pareçam humanos. Neste aspecto, o tamanho dos bonecos é de suma importância, porque, em alguns casos, o público fica distante de onde está sendo apresentado o João Redondo. Enfatizando esse assunto, Pavis (1999, p.23) relata que, *por causa da distância, os traços expressivos devem ser aumentados de maneira a aparecerem naturais, mesmo longe do palco. A perspectiva e a escala*

desse aumento podem ficar deformadas, e o observador deve então permanecer consciente dessa convenção cênica.

Na história geral do teatro, o uso de objetos cênicos não é novo. E a enorme variedade de objetos que hoje povoa o nosso mundo industrial propicia um tipo de teatro com diferentes espaços cênicos, determinando assim, dimensões contrastantes dos protagonistas: grandes e pequenos, próximos ou distantes, liberando e comunicando diferentes tipos de energias. O tamanho dos objetos que os bonecos movimentam deve ser desproporcionalmente grande, para que o público os perceba com clareza. Essa desproporção torna-se grotesco e divertido, servem até como mote para uma boa improvisação, o gesto próprio da linguagem do boneco.

Capitão – *Dadi, você usa algum objeto cênico na sua brincadeira?*

Dadi – *Sim, Capitão, uso alguns. O cavalo com um cavaleiro montado, por exemplo, que entra em cena galopando; a ambulância com sua sirene estridente; um galo cantante, entre outros. Meu neto, quando faz parceria comigo na brincadeira, apresenta a banda de rock com os músicos e seus vários instrumentos. Alguns brincantes do João Redondo utilizam vários tipos de facas ou pequenas espadas, para uso nas brigas dos personagens mais valentes, mas eu não aprecio a utilização desses objetos, até porque tenho medo de me cortar em cena e por não gostar de incitar a violência na brincadeira.*

Na realidade, esses usos de objetos que Dadi menciona, não seria propriamente um teatro dito de “Objetos”, que é uma técnica cênica extremamente contemporânea, que funde o teatro de formas animadas, o teatro de bonecos, as artes plásticas, dentre outras expressões artísticas.

Esses espetáculos utilizam objetos do cotidiano, tais como: torneiras, saca-rolhas e tampas de garrafas, tudo isso para criar, de forma lúdica e inusitada, personagens e histórias que divertem e fazem pensar, diferentemente do uso dos objetos cênicos que compõem o teatro de bonecos do Nordeste.

No Brasil, o teatro de objetos ainda é pouco conhecido, mas existem consagradas companhias internacionais dessa forma de teatro, que proporcionam ao

público um amplo contato com essa forma de teatro, com espetáculos, desfiles de objetos, exposições e oficinas, dentre outras atividades interativas.

Pensando no aspecto de uma cenografia sonora, referenciada na parte da música e que ambienta a brincadeira, ou mesmo pensar num cenário verbal, quando as personagens, através de suas falas, remetem ao lugar onde estão ou para onde vão, levam o espectador a preencher esse espaço através de sua imaginação.

Do mesmo modo, pensar um espaço cênico, onde as cenas acontecem e onde as personagens evoluem, seja a tolda, biombo ou empanada – termos que significam a mesma coisa no teatro de bonecos no RN – nos remeteremos para vários contextos. A empanada ou tolda é um simples pedaço de tecido ou lençol, esticado e amarrado em ambas as pontas próxima a parede; o biombo vai se constituir numa armação de madeira ou ferro, com encaixes, que fica de pé, formando uma caixa, sugerindo um palco à italiana⁴⁹. Existe, portanto, uma abertura para que o brinquedo seja tocado pelos olhos, pelo corpo da plateia.

Essas estruturas quando armadas, remete logo a idéia da apresentação do espetáculo, geralmente se integra com a paisagem que existe a sua volta, formando um espaço cênico. A empanada/tolda, portanto, tem a função de dar suporte a apresentação, de um obstáculo ou artifício que separa o brincante/brinquedo da plateia, e, também, propõe um jogo do imaginário, criando expectativas e surpresas.

Dadi agora tem uma tolda desmontável, envolvida por uma empanada de tecido de chita⁵⁰, onde encenam seus bonecos, em vários tamanhos e formatos, forçando a imaginação de cada espectador, para criar o cenário à sua maneira. Gosta de se apresentar mais à noite, para os bonecos ficarem mais bem destacados com o foco de luz.

⁴⁹ O palco italiano é hoje o espaço, caixa cênica, mais utilizado para a cena teatral. Percebe-se que existe uma ditadura no imaginário que impõe a sua forma. Ele é constituído por um edifício à italiana, cuja disposição entre palco e plateia distancia o ator da mesma. A constituição desse espaço induziu “valores místicos ou de exaltação coletiva”. [Rato (1999, p.69)] mas, que possibilitou também uma maior visibilidade da cena para todos. Essa arquitetura teatral solicita uma paixão desenfreada pela forma que propõe o surpreendente, a magia e, muitas vezes, a ilusão. O espaço do palco é fechado, em formato de uma caixa quadrada e o palco, também quadrado ou retangular, fica de frente para a plateia. Têm-se, neste tipo de palco, mecanismos que possibilitam movimentações cenotécnicas.

⁵⁰ Chita é uma espécie de tecido com um número muito resumido de fios e que são sempre estampados para que a pintura encubra as falhas.

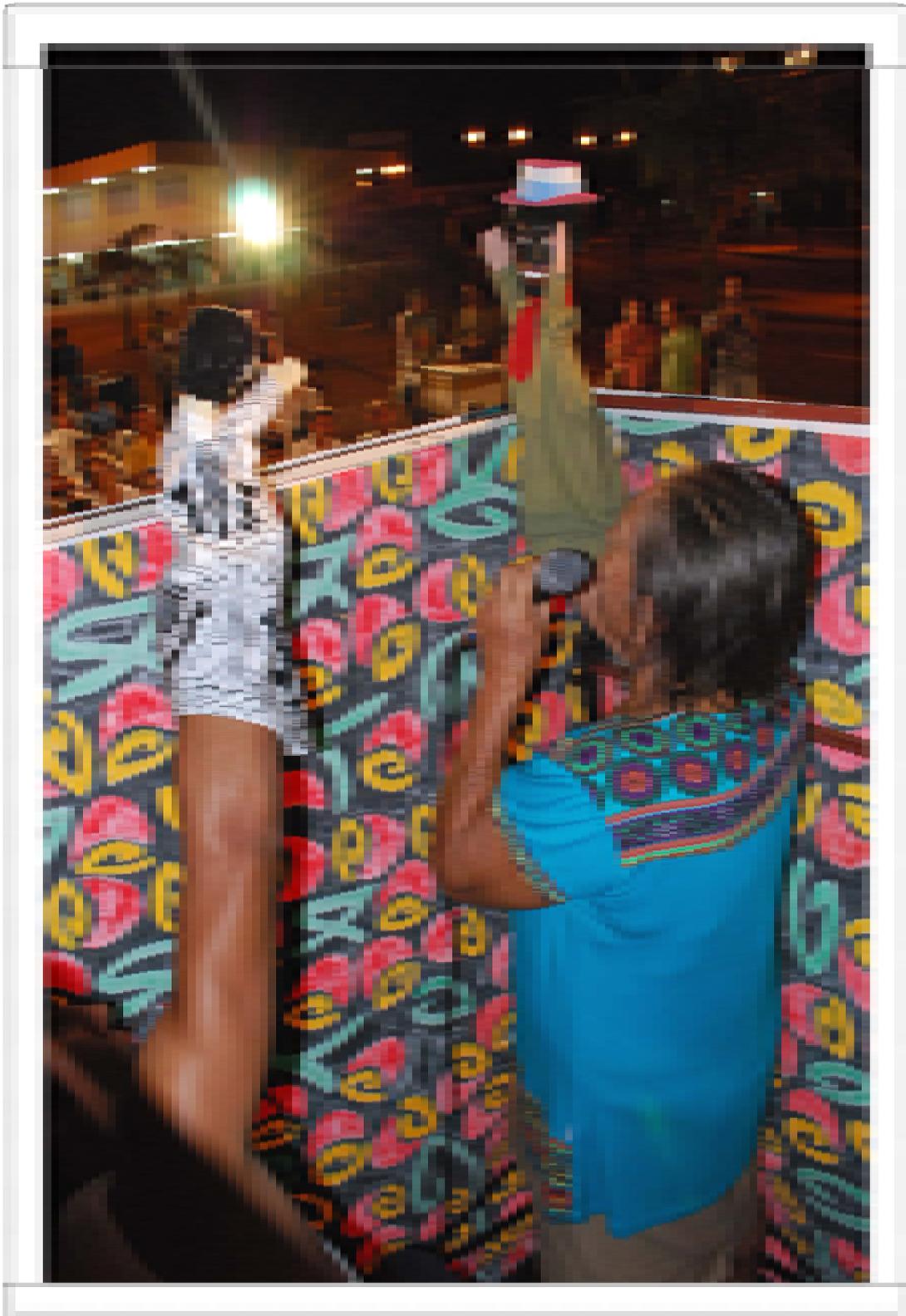


FIGURA 44 - Dadi apresentando a brincadeira com seu neto Werley dentro da tolda/biombo desmontável.
Foto: Alessandro Amaral



FIGURA 45 - Apresentação pública de Dadi
Foto: Alessandro Amaral

Como se pode observar, os cenários no teatro de João Redondo são muito simples. A atenção do espectador deve ser atraída mais para o jogo de cena do que para eles, posto que sirva apenas para sugerir lugares e situações, permitindo que os manipuladores se sintam à vontade em cena. Para se conseguir isso, usa-se cor, forma, boa iluminação com uso até de refletores elétricos, dependendo das condições econômicas do mestre brincante, contrapondo com a luz de lampião ou candeeiro⁵¹ que se usava antigamente. Para o elemento de sugestão e mistério, consegue-se, por exemplo, com um fundo de cor escura, que melhor sugere noite.

Os elementos do cenário podem ser temáticos, de sugestão e mistério, e expressivos, correspondendo à realidade da peça, ambiente, tempo e hora, devendo conter um pouco de magia do fantoche, ligados ao sonho, à festa, à alegria, ao encantamento.

⁵¹ Aparelho de iluminação, alimentado por óleo ou gás inflamável, com mecha ou camisa incandescente; lampião.

É nesse jogo de percepção que o olhar incessantemente capta, grava e distingue os elementos subjacentes à performance do brincante. Esta, por sua vez, se inteira e se associa aos outros sentidos.

PERFORMANCE

Para compor este cenário, trago as percepções sensoriais de um corpo vivo, oral e gestual através da performance. Ela se constitui pelos gestos, com o corpo falando, estabelecendo um ato de autoridade, ato único, nunca reiterável identicamente. Uma categoria imprescindível na observação das apresentações bonequeiras, em que toda a ação vai ser desempenhada, não só a palavra oralizada, não só o som, mas uma poética vocal.

O encontro com essa categoria para mim aconteceu na infância, na forma de enigmas a serem decifrados: as procissões, os santos, as roupas bordadas dos padres, os véus negros usados nas cabeças das beatas, o convite recebido para sair de anjo nos cortejos da Igreja Católica e que minha mãe veemente negou minha participação, por eu ser morena e ela dizia desconhecer anjo preto. Depois veio o circo, com os motociclistas no globo da morte, palhaços, contorcionistas e trapezistas. E, mais tarde, a Folia do Carnaval, com seus foliões fantasiados, que eu muito me divertia com meu pai, folião pernambucano e meus irmãos, nos assaltos nas casas dos amigos, movidos a muita alegria. Só muito mais tarde soube que isso se enquadrava como *performance*.

Nela se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem, que Malinowski chamou “fática”, realiza plenamente o seu jogo: *jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido*.

Fazendo um diálogo com os autores que tratam dessa temática, remeto-me primeiramente ao pensamento de Victor Turner (1977, p.186) que apresenta uma distinção entre a “performance social” — que incluiria “ritos”, como as procissões e os “dramas sociais”; das “performances estéticas”, que situo o teatro de Bonecos, onde há a presença dos gestos, do corpo, cenário e sua percepção, audição, visão e identificação das circunstâncias. Para este autor, *performance é um termo que deriva*

do francês antigo *parfounir*, referindo-se ao ato de completar ou de realizar inteiramente. Trata-se, dessa forma, não apenas de pensá-la enquanto expressão, mas, também, de pensar a expressão enquanto momento de um processo, de uma experiência.

Schechner (2002, p.7), por sua vez, vai referenciar a *performance como modo de comportamento, uma abordagem à experiência; é play, esporte, estética, entretenimentos populares, teatro experimental*. Também atribui sete funções para ela: *entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco*. Por fim, afirma ainda, que, *qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudada, como se fosse performance, e, analisado em termos de ação, comportamento, exibição*, (SCHECHNER, 2003, p.39) que se enquadra com o ritual dos brincantes do Teatro de Bonecos. Pois o boneco é um objeto inanimado que, quando revestido de ação, de energia, de *anima*, coloca-se em evidência, apontando particularidades preñhes de significados.

Essa teoria aproxima-se também do teatro de bonecos, quando afirma que *performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar*.

Já para Paul Zumthor (2005, p.56) a palavra *performance*, cujo prefixo e sufixo, combinados, sugerem o exercício de um esforço em vista da consumação de uma “forma”, foi emprestada da linguagem da dramaturgia pelos etnólogos anglo-saxões do pós-guerra e que vai sustentar um momento privilegiado da “recepção”: *aquele em que um enunciado é realmente recebido e que implica uma mediação que é vocal*. É um saber que implica presença e conduta, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo, enfatizado por esse autor, ou mesmo quando ainda diz que ela significa “*reconhecimento*”, acredita também que a *performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. Situa-se num contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos*.

Pensamento que se encaixa com a manipulação do boneco, que está intimamente ligada à construção da personagem. Qualquer gesto deve ser desejado

e obtido por um ato de vontade, deixando para o acaso uma margem mínima de atuação, que a experiência requer. É uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade e cada performance nova coloca tudo em causa, como uma categoria universal, que corresponde a eventos que acontecem em todas as culturas, em vários gêneros, especificamente os que são marcados pela função poética, e que exibem suas características em vários autores.

As formas dos atos performáticos são variadas, construídas em contextos culturais específicos. A análise performática procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados pelos membros de um grupo, como são estruturados e de como seus significados emergem da interação.

Zumthor (1993, p.58) recorda que *a qualidade da performance está vinculada entre intérprete, texto e ouvinte. Na construção com o outro, construindo uma obra, na interação.* A intimidade do brincante vai ser avaliada pelo efeito que terá sobre o público ou sobre o ouvinte: de convencimento, de emoção, de desprezo. Dadi, na véspera de sua apresentação, não consegue dormir, os bonecos povoam sua imaginação.

Observando essa categoria nas suas inumeráveis manifestações, analiso que suas formas servem tanto para comunicar valores sociais, quanto para criar um senso de comunidade, encaixando-a plenamente no Teatro de Bonecos, como parte do que conceituamos de “tradição”. Vejo-a com propriedade nos gestos hábeis das mãos de Dadi, do movimento constante do seu corpo – apesar de sua idade avançada – da vocalidade, e da função de cada personagem (brinquedo) na trama apresentada.

Na arte bonequeira ela é variada e peculiar. Sua presença passa a ser uma condicionante, na medida em que é através dela que os gestos, ações e seleção de movimentos se efetuam, por meio do movimento e da voz. É o manipulador/brincante que cria, experimenta e decide os gestos que caracterizam a personagem. Colocam-se, a partir disso, outras questões que precisam ser apontadas, tais como, a expressividade do boneco, que está relacionada em certa medida com sua confecção ou escolha, mas principalmente com o uso que se faz dele na cena.

O boneco de luva é por tradição um transgressor e desbocado. Sua peculiar história o situa no espaço da rua, permitindo-lhe, com frequência burlar a censura. O corpo, por sua vez, cumpre um importante papel neste momento,

materializando a relação entre saber e fazer, dando resposta às necessidades estéticas, rituais e sensoriais da produção de conhecimento. É o âmbito de uma espécie de revolução, onde o ser redescobriu seu próprio corpo físico como canal de interindividualidade e possibilidade de relação com a sociedade que o rodeia.

O mestre brincante, na maioria das vezes, construtor do brinquedo, desenvolve o personagem desde os primeiros traços, dando-lhes nome e função dentro de uma história, improvisando a partir de estruturas dadas pela tradição. E a cada apresentação, o mestre brincante vive a vida de outras personagens, naquela circunstância e naquele dado momento.

Ao longo dos anos, o brincante vai enriquecendo o acervo dos gestos, falas e procedimentos de suas personagens, tornando-os mais ricos e complexos. Ele possui um alfabeto de gestos e um léxico corporal herdados da tradição, desenvolvidos no correr dos anos e guardados na memória corporal. O que Zumthor (1993, p.144) observou em relação ao intérprete da poesia, aplica-se de modo geral ao brincante do teatro de bonecos:

“Conforme o intérprete, na performance, ante, recite ou leia em voz alta, limitações de maior ou menor força geram sua ação; de qualquer modo, porém, esta empenha uma totalidade pessoal: simultaneamente um conhecimento, a inteligência de que ela se investe a sensibilidade, os nervos, os músculos, a respiração, um talento de reelaborar em tempo tão breve. O sentido provém de tal unanimidade. “Donde a necessidade de um hábito que oriente esta última, da posse de uma técnica elocutória particular, que é a arte da voz”.

Quando o mestre começa a desenvolver a brincadeira, toda esta memória adormecida aflora. Sua performance flui com facilidade se ele tem um acervo rico de procedimentos, capaz de responder às mais diferentes situações dadas pela circunstância particular de cada função: *A obra, ao mesmo tempo em que é um texto percebido como ainda irrealizado, atualiza o dado tradicional. Esse dado existe, virtualmente, tanto poético quanto discursivo, na memória do intérprete e, geralmente, na do grupo a que ele pertence*, diz ainda este autor.

O boneco, por sua vez, possibilita ao brincante expressar signos que seriam impossíveis a qualquer ser humano, devido especialmente à plasticidade construída na sua forma. Mas vai depender do material do qual é constituído ou das limitações do próprio animador, limitando-se também a coerência da encenação

como um todo. Todo um gestual, toda atividade cênica, incluindo um cenário, a relação da comunidade de ouvintes ou espectadores, enfim, cada elemento desempenha papel tão estimulante no processo do acontecimento, que, caso falte algum desses itens, significaria uma perda para o conjunto, comprometendo o que vai ser dito, trocado, experienciado.

No RN, a maioria dos brincantes prefere o uso do boneco de luva na sua brincadeira, por estarem sempre ao alcance de seus corpos. Então, os limites de um estão ligados aos do outro, pois não conseguiriam se afastar a uma distância mais do que a do braço do brincante. Segundo Rafael Curci (2007, p, 124), *do ponto de vista físico são dois corpos que, de alguma maneira, têm a intenção de fusionar-se para plasmar uma identidade cênica, a da personagem*. Ele é colocado em cena como um objeto privilegiado, encantador, para revelar coisas que, ditas por um ator humano, soariam vulgar ou mesmo ofensivo, como os arrotos, gases, gracejos e pancadarias.

Na sistematização e organização desse subitem, estes suportes teóricos serviram para uma maior flexibilidade de pensamento, para apresentar o ritual performático comum à brincadeira de Dadi.

Antes de começar a brincadeira, Dadi pendura seus bonecos nos suportes dentro da tolda, de acordo com sua ordem na apresentação. Se por acaso precisar levar seu equipamento de som, liga-o para ver se está funcionando, utilizando como checagem o CD no qual organizou com músicas de trabalho, de sua preferência. Quando se apresenta com música ao vivo, em geral, um trio de músicos, combina com eles a forma que vai usar para eles pararem o som, geralmente ela dá um assovio ou mesmo a ordem direta no microfone.

Quando inicia sua apresentação pede logo para suspender a música e o espetáculo começa. Os bonecos são movimentados sobre a empanada, tendo o cuidado de esconder os seus braços por trás da tolda. Há um entra e sai de bonecos, em várias fases, com pequenos intervalos. Sua voz está sempre sintonizada com as características das personagens, sejam elas plásticas ou emocionais.

Logo na abertura o Boneco vai se apresentando, falando seu nome, se dirigindo à plateia, criando cumplicidade com o público. Quando o boneco não faz sua apresentação é porque ele foi anunciado por outro que o precedeu.

Dadi depois de tanto “penar” com uma pessoa segurando o microfone para falar, agora apresenta a brincadeira com um microfone que tem um suporte de apoio no pescoço. Acha que agora, com o uso dessa tecnologia, sua performance ficou melhor, facilitou a saída dos vários tipos de vozes. Antes sua garganta ficava doendo de tanto falar alto. Segundo Pavis (1999, p.207), *“o texto não é somente um objeto de um tratamento pelo corpo do ator, mas também pelos meios da eletrônica sonora”*.

A mestra escolhe músicas de forró nessas ocasiões, porque acredita ser as mais animadas, que dá ritmo e alegria a cena, ou seja, que não esfria a apresentação. A música serve, também, para ser colocada entre uma cena e outra, para a dança dos bonecos, ou mesmo para preencher um espaço de cena, enquanto eles trocam de bonecos.

Segundo Silva (1960, p.76), *“o forró ajudou a consolidar uma visão de identidade nordestina, por meio das expressões do sotaque regionalista e de toda a indumentária criada por Luiz Gonzaga⁵², ao valorizar a cultura nordestina e imprimir no migrante nordestino um sentimento de auto-estima”*. É claro que nossas tradições musicais guardam heranças que atravessam séculos, geração após geração, sendo transmitidas, muitas vezes, pela cultura oral, formando um patrimônio multifacetado. Mas, a música, nesse contexto do João Redondo, cria por meio do som, um imaginário referencial ao espectador dessa brincadeira. Como a ação é sempre desenvolvida num baile, realizado ora num salão, ora num terreiro, os ritmos tocados são quase sempre o forró, xaxado, baião, entre outros, bem nordestinos.

Nos relatos de alguns mestres da tradição, há um instrumento presente na maioria das apresentações, a rebeca (rabeca), com a vantagem que eles a moldavam, e os filhos, por sua vez, dedilhando o instrumento, abrilhantavam nas apresentações.

Pensar no aspecto da dança nas apresentações bonequeiras é muito especial. *A dança é ao mesmo tempo, musical e plástica: musical porque seus elementos principais são o ritmo e o movimento, e plástica porque está inevitavelmente ligada à matéria, segundo Huizinga (1980, p, 185)*. Compartilho dessa afirmação do autor, quando vejo que os bonecos, ao entrarem em cena,

⁵² O cantor e compositor nordestino Luiz Gonzaga, o rei do baião.

geralmente dançam e depois pedem para a música que está tocando parar por um momento, ou já entram pedindo para a música parar.

Por meio da dança, da música, da movimentação e da cor, imprescindível no andamento da apresentação, faz excitar a imaginação do mestre, estimulando e inspirando-o a penetrar nas regras da performance citadas por Zumthor (2000, p.35):

“Regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra, na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam, finalmente, o alcance. Em outros termos, performance implica competência, que é o saber-ser. E um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo”.

O marionetista russo Sergei Obrastzov (1974, p.15), ao afirmar que o *destino do boneco é mover-se*, quer dizer que o texto, enquanto fala da personagem, não pode explicitar tudo. A ação do boneco é que deve dar sentido e completar o texto pronunciado pelo brincante por meio do boneco. Na medida em que a ação do boneco se completa com o texto, ele ganha vida, seu caráter se evidencia e a relação com a plateia se estabelece e, como diz Boal (2005, p.38)⁵³, *pela empatia*.

O mestre Zé de Tunila (80 anos), por exemplo, confessa em entrevista que chegava a encharcar de suor mais de duas camisas em cada apresentação, dançando, mexendo o corpo, cantando, falando, gritando, mudando o timbre da voz, segundo a função de cada personagem.

Pensar no relato desse mestre me leva até Zumthor (1994, p. 12), para quem o corpo é manifestação, exterioriza o invisível se oferecendo a percepção sensorial, integrando-o a experiência coletiva. O espaço do corpo se desdobra, por se ver sempre afetado por alguma fantasia.

Esse corpo falante do mestre brincante do teatro de bonecos, que gesticula, entoa à voz, a respiração, estabelece uma situação comunicativa, que põe em ação o contato com o emissor, o texto e o receptor, que exercem um papel ativo no processo de comunicação, sendo co-autor.

⁵³ *“A empatia é uma relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída, basicamente, de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções como o amor, a ternura, o desejo sexual...”.*

Voz, performance, recepção, há algo de físico no reino do teatro de bonecos. Físico, como por exemplo, o gestual e o teatral, como em épocas medievais ou até mesmo épocas mais antigas e, agora, a relação com o ouvinte. O certo é que estamos diante da matéria verbal concreta, que transparece voz e performance. Segundo Zumthor, *a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central*.

Ao fazer a leitura da obra *A Letra e a Voz* (Zumthor, 1993), não é difícil de sintetizar que a Idade Média recheou a vida com a voz, e aos poetas coube o papel de assegurar um lugar para a palavra como recriação ou manutenção dessa voz. E, o teatro de bonecos conseguiu preservar ecos dessa vocalidade medieval, ao soar um tom de um nítido teor dramático.

Zumthor (1997, p.50), quando cita em sua obra o teatro de Marionetes, classificando-o de extensão universal, diz que a voz humana, ligada pela obra de arte à totalidade da ação representada, unifica os seus elementos: *“Constitui-se como numa espécie de exorcismo, já que o jogo dos bonecos tem sentido graças a uma voz que não lhes pertence, que, sem obedecer a limites, misturam-se bonecos, atores, objetos animados, danças, mímica, música, ou permanece o mais simples, tendo apenas um objeto que, animado, manifesta a essência de quem o manipula”*.

Ora, a voz, segundo Zumthor (1997, p.13),⁵⁴ ultrapassa a palavra. Assim, voz implica que é ouvido. O ouvido daquele que fala e o do ouvinte. As vozes das personagens e a busca para aprimorá-las, é uma particularidade no teatro de João Redondo, quando se torna até uma constante a criação de diferentes vozes para cada personagem.

Dadi, nesse processo procura sempre fazer uma voz que tenha a ver com a máscara do boneco/personagem, reforçando sua personalidade, procurando diferenciar das outras, ecoando uma vocalidade dramática.

Enquanto as vozes das personagens femininas se constituem como um grande desafio para os mestres brincantes, para Dadi, a dificuldade é fazer voz de homem. O mestre Geraldo Maia (71 anos) fazia no começo de sua carreira – desde

⁵⁴ “As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda sua força, aspira a fazer-se canto, ao tempo da voz sem palavra”.

os 14 anos – voz de homem e de mulher, usando um caroço na boca, para só assim modificar a voz, principalmente a feminina. Chegando a fazer até trinta vozes diferentes, hoje acha que não tem mais o timbre que antes, devido à idade, diz que sua voz está mais fraca. Já o mestre Domingos Benjamin (80 anos) diz que não gostava de acompanhantes atrás da tolda, manuseava 35 bonecos, com sua própria voz, fazendo vozes de homem e de mulher. O mestre Manoel de Dadica (60 anos), que tem em sua mala 40 personagens ou meninos, como ele os chama, entre figuras de homem e de mulher, faz vozes diferentes para todos, na maioria das vezes, sem o microfone.

Esse dado é tão importante, que os brincantes mais velhos reclamam que não conseguem mais fazer certos tipos de vozes. E o uso do microfone é uma das saídas para alguns mestres poderem brincar com mais tranquilidade, frente às nuances das falas, como aconteceu com Dadi. Atualmente, uma apresentação sem o uso de um bom som, com amplificador e um microfone, em ambiente onde haja muito barulho, principalmente em escolas, os bonecos perdem em expressividade e as pessoas se dispersam. A mesma coisa ocorre quando a apresentação é no horário da noite, sem que haja uma boa iluminação na tolda, a assistência ou o público não enxerga direito os personagens, o brincante não se sente satisfeito, pois ele não tem retorno, que é o riso.

Ao discutir a função do intérprete e do ouvinte, Zumthor (1997, p. 24 e 25) vai conceituar o primeiro como sendo “o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista, e, o segundo, como aquele que possui dois papéis: o de receptor. Para esse autor, a função do intérprete é, pois, a responsável pela sua força enquanto disseminadora do texto oral. No ato da performance de alguns brincantes, introduzem-se signos atualizadores do universo cultural em que se encontra inserido o transmissor, que vão imprimir-lhe mais funcionalidade e significativo narrativo.

Ao afirmar que, pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado (como acontece geralmente no teatro de bonecos), fixado ou não por uma escrita anterior, o que vai importar mesmo é que, num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que este exato instante o transformou em um monumento incomparável, único.

Quanto às performances de ação, registrei-as em poucos mestres. Dadi, por sua vez, não utiliza pancadaria com seus bonecos, diz não gostar de incitar a violência, apesar de agradar a plateia. O brincante Antônio de Rosa (69 anos) gosta de mostrar que é bom de briga na brincadeira, causando ansiedade no público. Mas diz que só pode fazer essas cenas nas cidades do interior, com abertura de números de magia, briga de facas ou de foice, ao contrário da Capital (Natal), que não pode apresentar essa parte, pois estaria apoiando a violência. Nas apresentações feitas no interior, diz que não tem hora para acabar, pode passar de uma hora e meia, duas horas. Na capital é tudo rápido, não dá tempo para fazer o baile com as bonecas, pois tem outros brincantes para se apresentar. Já o mestre Domingos Benjamin (80 anos) fazia apresentação com briga de facas com o Nego Baltazar, que fazia o maior sucesso: *“hoje em dia eu não podia mais fazer essa parte, para não ensinar a violência, mas naquele tempo era a parte mais esperada na brincadeira.”*

O gesto, por sua vez, objeto de percepção sensorial interpessoal, coloca-se no instante da performance, por meio de traços formais, como dimensão e contorno, constituídos pela realidade fisiológica do corpo do brincante. São imagens de circunstância e peso, ou mesmo quando ele está ligado à perspectiva de hiperbolizar o gesto, acionando o boneco imobilizado, esticando e fazendo crescer o pescoço.

Aquele que observa o gesto, vê que sua decodificação implica fundamentalmente numa medida variável a visão, conseqüentemente a escuta, o olfato e o toque. Cada gesto é criado com uma intenção definida e necessita de um impulso firme, com uma energia direcionada e exata, para não interferir na sua compreensão. Como Zumthor (1993, p.243) relata: *como se fosse “um laço funcional ligando de fato a voz ao gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento”*. Quanto mais simples é a ação, mais se reconhece como linguagem dos bonecos. Onde *menos vale mais*, assim enfatiza Beltrame (2008, p, 28), ou seja, não é a quantidade de gestos que garante a qualidade da ação.

Considerando, porém, que mesmo que a mão seja o elo principal entre o mestre e o boneco, o movimento feito com o boneco é resultado de uma presença corporal adequada, sem esquecer que esse movimento inicia-se na base corporal do

mestre, que via de regra é o pé. Daí, o que acontece é mera fantasia, entre o real e o imaginário, entre o palco e a plateia, é a ilusão criada pela energia do brincante, como também, pelas vibrações receptivas do público, em que a palavra sustenta o jogo⁵⁵, fazendo impulsionar o momento de sua formação. Depois, necessariamente vem a transmissão, palavra viva, interligada aos gestos.

Os gestos propiciam ainda a recepção, acompanhada da audição e da visão, gerando o prazer. Depois esse momento mágico é entregue a memória, que implica em um número indefinido de recepções, sob o termo de reiteração, com incessantes variações re-criadoras, que Zumthor (1993, p. 144/264) chama de *movência*⁵⁶. Para este autor, o correr da voz se identifica (1993, p.16), segundo um sábio banto, *com o da água, do sangue, do esperma*; ou então, ele se associa ao ritual do **riso**, outro tipo de poder.

ORISO

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo [...] Quando ele gargalhou, fez-se a luz [...] Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso. Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. (MINOIS, 2003, p.21)

O papiro de Leyde⁵⁷ diz que o universo nasceu de uma grande gargalhada. Parece que o humor se relaciona com nossa maneira de agir, de pensar e de produzir conhecimento. De acordo com Minois (2003, p. 362), para algumas teorias, “o riso é uma manifestação de orgulho, de vaidade e de desprezo pelos outros”.

⁵⁵ Este entendimento que Huizinga (1980) nos traz para o conceito de jogo, que pode ser transposto para o teatro de bonecos, onde essa evasão do real torna-se quase uma constante, suscitando outros significados que não os do cotidiano, do usual. Nesse contexto, o jogo é um sistema de signos, que suscita uma realidade, à medida que ela passa a ser compartilhada e manipulada por seus jogadores.

⁵⁶ Essa propriedade de transmutação é denominada por Zumthor de **movência**, ideia muitas vezes afiliada a outro processo, o de nomadismo. Nestes termos a **movência** é possível porque a poesia oral caracteriza-se por um dinamismo tal que “dissimula a fragilidade de seus elementos linguísticos, vocais, gestuais”.

⁵⁷ Fragmento de um papiro alquímico, de autor desconhecido, que data do século III, denominado papiro de Leyde.

Essas teorias parecem defender a ordem, a imobilidade das instituições, dos valores e das crenças de um mundo civilizado: “a *visão oficial e séria do mundo, representada pela estética clássica, insiste no permanente, no estável, no identificável, no diferenciado e só vê no grotesco insulto, sacrilégio, vontade subversiva de rebaixamento*”. (MINOIS, 2003, p.159). Dessa forma, o riso se comporta como movimento de intranquilidade, trazendo o caos e questionando a estabilidade. Por isso seria preciso conter o riso.

Desde os primórdios até os dias de hoje, vários são os teóricos que desviaram suas reflexões às manifestações cômicas. No século IV a.C., Aristóteles fazia o registro de um de seus aspectos mais evidentes: *de todos os seres vivos, somente ao ser humano é dada a faculdade de rir* (1982, p 246-7). Rompe completamente com o riso homérico, dionisíaco, arcaico. Para ele, só se pode rir de uma deformidade física se ela não for sinal de dor ou doença. Só é aceitável em pequenas doses, para tornar mais agradável a conversação, com brincadeiras finas e que não magoem. Classifica a comédia como gênero literário inferior à tragédia. “A comédia quer representar os seres inferiores, enquanto a Tragédia quer representá-los superiores aos homens da realidade” (*Poética*). O que resume em dizer que o riso degrada os homens e a tragédia os eleva.

Já na obra “O nome da rosa⁵⁸” (ECO, 1980, p.158) retrata a proibição do riso pelo cristianismo em determinado momento da história. *Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus*. A poética de Aristóteles, que discorre sobre a comédia, é também retratada no filme com o mesmo nome, em 1986, como uma obra proibida que, em virtude da Inquisição, não se conseguiu recuperar. Umberto Eco fala do perigo de se estudar a obra de Aristóteles, porque se pode adquirir sabedoria e legitimar a inversão da ordem.

Eco (1980, p.533) procura enfatizar nos diálogos⁵⁹ com as personagens de sua obra, que Jesus, Nosso Senhor, nunca contou comédias nem fábulas, mas

⁵⁸ (...) “Os banhos são boa coisa”, disse Jorge, “e o próprio Aquinate os aconselha para remover as tristezas. Os banhos restituem o equilíbrio dos humores. “O riso sacode o corpo, deforma as linhas do rosto, torna o homem semelhante ao macaco.” (...) Os macacos não riem, o riso é próprio do homem, é sinal de sua racionalidade, disse Guilherme. (...) “Também a palavra é sinal da racionalidade humana e com a palavra se pode ofender a Deus”.

⁵⁹ Nos diálogos entre Guilherme e Jorge de Burgos, um dos mais antigos monges, e detentor de um poder paralelo na abadia, que tenta impossibilitar que um tratado sobre o riso, escrito por Aristóteles, seja lido pelos noviços, sedentos de curiosidade, envenenando suas páginas: *por que sois tão*

apenas límpidas parábolas que alegoricamente nos instruem sobre como alcançar o paraíso. O riso seria então um comportamento estritamente humano e, por isso, alheio ao mundo divino. Símbolo da decadência humana, se insinuando *em todas as imperfeições humanas e, por isso tornou-se diabólico*. (MINOIS, 2003, p.113).

Na Idade Média, o riso é largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. *O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado [...] tanto no humor profano como no humor sagrado*. (MINOIS, 2003, p: 91).

Segundo Minois (2003, p: 183), a Igreja do período medieval acabou tendo que aceitar as manifestações festivas do povo e criou suas próprias festas religiosas. *“O mais eficaz é criar festas cristãs para substituir as pagãs [...] É preciso aceitar a presença do riso”*.

No final da última década do século XIX, Henri Bergson (2001, p.13-14), em sua obra “Le rire” (publicado em 1899), caracteriza o riso como *manifestação humana, insensível e social: é o homem que se apresenta como espetáculo do próprio homem; para despertar o riso é necessário “certa anestesia momentânea do coração”*; o riso só adquire sentido quando relacionado aos costumes e valores próprios de determinada época ou grupo social.

Para Bergson (2001, p.15-18), ainda que a condição essencial para a existência do riso estivesse na oposição estabelecida entre o mecânico e o vivo: *tudo o que é rígido, enrijecido, estereotipado e automático entra em contradição com o que é elástico individual e irrepitível*. O riso para ele (2001, p.5-6), pressupõe entendimento prévio e cumplicidade com quem ri. O riso tem uma função social e é um gesto social. *“Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. [...]. Nosso riso é sempre um riso de um grupo”*.

Os comentários de Bergson ainda revelam outros aspectos risíveis, principalmente as oposições utilizadas para provocar o riso. Como por exemplo, a

contrário em pensar que Jesus jamais tenha rido, pois acho o riso um bom remédio, como os banhos, para curar os humores e as outras afecções do corpo, em particular a melancolia”. (...) Jorge fez um gesto de fastio: “Brincando com o riso me arrastastes a discursos vãos. Mas, vós sabeis que Cristo não ria”. Guilherme responde: “Não estou certo disso. Quando convidava os fariseus a jogarem a primeira pedra, quando perguntava de quem é a efígie na moeda para pagar em tributo, quando brincava com as palavras e dizia “tu es petrus”, eu creio que ele dizia coisas argutas, para confundir os pecadores, para sustentar o ânimo dos seus”. Os monges em redor, riram e Jorge enfureceu-se.

contradição entre aparência e essência (um palhaço que chora) entre o ser e o dever ser (a pessoa hipócrita que prega determinadas ações, mas que não adota as mesmas em sua vida cotidiana). Essas contradições, ao serem, por exemplo, manipuladas artisticamente podem servir para instaurar cenas que despertem o riso no espectador.

Ao fazer um jogo nítido de revisões e releituras de vários teóricos sobre o riso, os olhares que parecem ter contribuído mais às reflexões sobre os conceitos do riso estão aqui mobilizados e baseou-se em uma tríade composta por Minois/Eco/Bergson.

A tradição do riso viaja no tempo e no espaço de hoje e de sempre. Na sociedade atual, ser desprovido de humor é quase uma doença. O que é causa de riso para um povo pode não ter o mesmo efeito em outro. Nesse sentido, para um homem rir é necessário que ele faça parte do universo do objeto do riso e perceba sua condição de hilaridade, travando-se o jogo entre o risível e o não risível.

Há mil maneiras de fazer rir, uma delas é pela palavra. Por meio do trocadilho, palavras de duplo sentido, da palavra inesperada, das metáforas, etc. Também por meio do humor da situação, com anedotas, piadas. Seria a eficácia simbólica do riso como manifestação de comunicação plena e importante foco de observação para estas relações, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril.

Numa apresentação bonequeira, como resultado de uma variedade de situações possíveis, registro o momento privilegiado, em que a transmissão do enunciado é recebida e nada melhor que o *Riso* como termômetro para regular sua essência. O teatro de bonecos se sustenta pelo improvisado e pela poesia; pela vivacidade e graça, originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo, como uma atividade voluntária, prazerosa, fazendo com que a beleza do corpo em movimento atinja seu apogeu, no momento em que o manipulador dá vida ao que nada mais é que matéria inanimada, criando a sua brincadeira.

Os elementos mais esperados nas ações que provocam o riso nessa forma de teatro – hoje mais contidas – são a repetência dos gestos, batidas com a cabeça dos bonecos na parede – alguns mestres dizem que a cabeça do boneco é de ferro, que aguenta toda pancada e começa a brigar com o neguinho Baltazar, alternados por um bom forró-pé-de-serra – das danças, do movimento de um lado

Baltazar – *Pau!*

João Redondo – *Pau. Faça o que eu digo não se incomode. (Sai de cena).*

Assistência – *hahahahahahahahaha*

Nesse diálogo, percebe-se que a entonação expressiva não pertence à palavra, mas ao enunciado. A emoção, a subjetividade, o juízo de valor, a expressão são elementos alheios à palavra dentro da língua; estes surgem graças ao processo da sua atualização no enunciado concreto.

O uso de termos e frases coloquiais populariza assim a linguagem e a inscrevem num tom de proximidade com o interlocutor. Bakhtin (1992, p.7) também vê, nessa peculiaridade do texto, a presença de um estilo próximo ao familiar, ou seja, *aquele estilo que permite o aparecimento de estratos da língua que, até então, nela se encontravam proibidos, como as palavras obscenas.*

As brigas são sempre motivos de expressões hilariantes e obscenas, tradicionalmente, desde as primeiras farsas gregas, que eram baseadas em motivos populares, com brigas, enredos heróicos. Na luta com o boi, além da atmosfera épica, a ação se desenrola por meio de gestos e linguajar líricos. O boi não é inimigo: é o animal totêmico do Nordeste. Miragem, alimento, bandeira, religiosidade, coragem.

Essa espécie de linguagem travessa e moleca acaba por destruir os padrões de norma culta de linguagem e, junto com o riso, cria uma nova linguagem, de cores e modos bem nordestinos.

Vimos desse modo, como o uso da linguagem torna-se componente vital na fala dos personagens desse teatro, permitindo relacionar contrastes que partem da criatividade do mestre brincante. O riso provoca a aproximação do oposto, e a ironia destrói a pesada oração enfática do discurso, conforme Bakhtin (1992, p.78) ⁶³.

Constatei a ocorrência desse enunciado quando degravava as apresentações da mestra Dadi, que, apesar de instaurar-se o cotidiano na sua

⁶³ “pela paródia e pelo riso, invertem-se posições previamente fixadas, rompem-se fronteiras e contamina-se o inimigo, incorporando-o e, ao mesmo tempo, deixando-se por ele incorporar, numa promiscuidade geradora que embaça as diferenças e as configurações definidoras, desnudando o outro de sua couraça impermeável.”

linguagem, quebra-se a linearidade e suspende-se a expectativa anunciada anteriormente por meio do humor. E esse percurso realizado pelo discurso, apoia-se o tempo todo no uso dos pressupostos, instaurando o tom de familiaridade, de “conversa fiada”. Registro, a seguir, partes de algumas passagens em que pude observar essas particularidades:

Minervina de Moraes – *Estava deitada em uma rede no alpendre da fazenda quando foi surpreendida por um cumprimento galanteador.*

Baltazar – *Boa noite! Quem é você, minha filha?*

Minervina – *Sou filha do capitão João Redondo, você não me conhece? Não trabalha na fazenda?*

Baltazar – *Você está uma beleza, não a reconheci.*

Minervina – *Peço que vá embora agora, meu pai é muito valente e não vai gostar de encontrar você aqui. Você deve conhecer sua fama, não é?*

Felipe Caça conversa – *Ouve a conversa entre os dois e vai dizer ao Capitão que o nego Baltazar estava levando prosa com sua filha.*

Capitão – *Nego Baltazar, o que você queria com minha filha?*

Baltazar – *Não estava fazendo nada demais, ela é uma linda menina.*

Capitão – *Cuidado, nego, você sonhe com os pés no chão, viu?*

Baltazar – *Capitão, pode deixar que as coisas vão miorar.*

Capitão – *Nego, veja, veja a sua vida.*

Capitão – *Se retira do recinto.*

Baltazar – *Quando eu me encontrar amanhã com aquele Felipe fuxiqueiro, vou lhe chamar aos carretéis.*

Felipe – *Calma, meu amigo, eu não disse nada não ao Capitão, você me avistou fazendo isso, por acaso?*

Baltazar – *Mentira tem as pernas curtas, vou agora campear o gado para não receber reclamações, mas fique sabendo que vou ficar de olho em você.*

Lilia – *Minervina, quem era aquele moço simpático que lhe cumprimentou ontem na varanda?*

Minervina – *Não conheço direito, trabalha em nossa fazenda. Já soube que não é de confiança.*

Lilia – *Da próxima vez eu vou provocar para ver até onde ele vai com a prosa.*

Minervina – *Vou cair fora dessa sua ideia, sou bonita, loura, muito rica, preciso arranjar um bom partido, um pau que me dê mais sombra.*

Lilia – *Você não tem medo de se apaixonar?*

Minervina – *De que vale seu cabelo tão liso e as idéias enroladas na sua cabeça, menina, melhor mesmo é minha causa, não quero homem pobre na minha vida, querida.*

Baltazar – *Olha só que coincidência encontrar você de novo na varanda. Gostaria de lhe fazer uma proposta: a mocinha não gostaria de rever os quatro cantos da cidade comigo?*

Minervina – *Seu convite não é nada original. Eu conheço tudo por aqui e tem outra coisa, você está pensando que eu sou gari?*

Baltazar – *Olha não estou pensando em catar o lixo nos quatro cantos do Monte do Galo, queria apenas espiar a paisagem da cidade com você, com muito respeito.*

Minervina – *De boas intenções o inferno está cheio.*

Lilia – *Depois dessa, por aqui assim vou me desconversando Minervina, bem que você me disse.*

Minervina – *Pense em algo mais criativo da próxima vez, tchau.*

Baltazar – *Eu acho que o negócio começou a miorar, rarararararararar.*

Minervina – *Sai de cena toda se rebolando.*

Apresento mais dois registros de apresentações bonequeiras, em que o tom de familiaridade e conversa fiada rege o diálogo entre as personagens:

1- REGISTRO:

Baltazar – *Me diz uma coisa: tu conheces aqui uma mulé por nome de Rita? Costura prá fora, lava prá fora, mulé bem trabaiadeira?*

Quitéria – *Eu conheço. Ela mora na Rua Itapipoca, número 71, voltando no número é 17.*

Baltazar – *Ô de casa!*

Rita – *Quem é?*

Baltazar – *É que trago uma encomenda de uma trouxa de costura prá você fazer umas roupas.*

Rita – *Eu costuro prá home e prá muié. E aí, cadê a trouxa home, o que é que há com você, ficou calado?*

Baltazar – *Boa noite, moça, boa noite, minha dona, você é que é Rita?*

Rita – *Sim, para os íntimos Ritinha.*

Baltazar – *A senhora, que mal lhe pergunte, é casada, amigada, solteira, viúva ou amancebada?*

Rita – *Está parecendo batida da polícia! Mas, gostei da sua pessoa, vou lhe responder:*

Fui casada cinco vezes

Baltazar – *Apareceu algum filho desses casamentos?*

Rita – *Ave Maria, minha Santa Rita de Cássia, me apareceu uma coceira agora, tô toda me coçando, mas vou lhe responder: apareceu 17.*

Assistência – *Aí o pessoal começa a dizer nomes dos que estão na plateia, esse personagem é mais do pessoal presente mesmo. Fulano de tal é filho dela, provocando um estado de alegria e gozação no público presente, até que outra passagem se apresente.*

2- REGISTRO:

Baltazar – *Sou rapaz bonito que arripuna, cheiroso a carbureto, um metro e setenta e dois, com boca rica de ouro, pissuo uma fazenda de cabra.*

Clotilde – *Muito prazer sou vendedora de cuscuz nas portas e posso escolher o marido que quiser.*

Clotilde – *Mas você é um fazendeiro de cabra? Você é muito rico mesmo?*

Capitão – *Mas é de cabra-cega, um bichinho que dá na beira do rio.*

Baltazar – *Não queira estragar a minha conquista, Capitão. Eu tenho uma fazenda de cavalo.*

Clotilde – *De cavalo? Então é rico?*

Capitão – *Não acredite minha senhora. É cavalo-do-cão, aquele besouro preto que dá uma mordida medonha.*

Baltazar – *Eu sou rico, tenho muita casa.*

Capitão – *Casa de maribondo.*

Baltazar – *Sai de cena dizendo malcriação.*

O povo ri também das bordoadas, porque não são na sua pele; do valente desmoralizado; das mulheres salientes; ri das situações e das palavras. Mas o principal do riso nesse tipo de teatro está na apresentação das personagens, que são quase inferiores as pessoas da plateia, e, quando não, mostram personagens com muita coragem, como no caso de Benedito, com habilidade em enganar os outros. Isso satisfaz o homem do povo, cansado da luta diária. Vejamos, a seguir, gravações transcritas de apresentações de Dadi, com alguns trechos que se enquadram no enunciado:

1 - REGISTRO:

Juvita – *Boa noite, minha gente. – (como ninguém responde, ela repete o cumprimento) – Boa noite, minha gente!*

Benedito – *Largue de abuso, viu!*

Juvita – *Oh meu Deus, nem mi importo! Vem cá, coração. Oh mestre, para uma coisinha, mestre, que eu quero caçar um minino bunito prá namorar mais eu. (a música para).*

Benedito – *Ói eu aqui.*

Juvita – *Bem que eu reconheci a voz desse sem-vergonha, inxirido, metido a boy.*

Benedito – *O que é qui hai? Nunca lhe vi minha senhora?*

Juvita – *Vai-te imbora! Você já fez 12 fio na minha sobrinha e saiu de casa faz dois anos, andava sumido.*

2- REGISTRO:

Baltazar –... *Oh igreja fedorenta!*

Padre – *Deixe de gaiateza, home!...*

Baltazar – *(ainda rindo) Não, eu num to rindo num é cum nada não... Oh igreja fedorenta! A igreja do Padre tem uma catinga de sebo de priguiça⁶⁴!*

Padre – *Meu filho, num diga isso não.*

Baltazar – *O sinhô só qué sê muito sabido, pois eu vou fazer uma pergunta ao sinhô, prá vê se o sinhô responde. Pur qui é que velho fede?*

Padre – *Que é isso, meu filho? Isso é hora de você vim com uma pergunta dessa, na hora da missa?*

Baltazar – *Mas o sinhô num diz que é muito sabido? Pois responda!*

Padre – *Ora, o velho fede porque já é uma pessoa de idade e as vez tem priguiça de tumar banho, de se lavar, pur isso ele fede, num é?*

Baltazar – *Nada disso. O velho fede, purque carrega dois ovos podre e um pinto morto. (Ri: Rah, rah, rah).*

Padre – *Meu filho, não faça isto, não.*

Baltazar – *Não, eu num tô me rindo num é com o sinhô, não, home.*

Padre – *Vamos rezar, agora, pros santos e rezar a missa.*

Baltazar – *Rezar?...*

O diálogo se inicia com certa despretensão, utilizando-se quase o tempo todo do humor. Trabalha-se intimamente com a palavra, apela-se para o *eu*, faz uso da metonímia, da brevidade e da simplicidade. Uma história divertida e quase

⁶⁴ Preguiça é um mamífero desdentado, de movimentos lentos, que vive na copa das árvores, de cujas folhas se alimentam.

debochada da tradição, que vem sendo mantida até hoje, por diversos mestres brincantes contemporâneos.

O João Redondo, como pode ser notado em cena e através das falas dos brincantes, é um teatro que tem como objetivo fazer rir, muitas vezes do feio e do grotesco. A brincadeira está ligada a um ato de prazer e satisfação, uma ação lúdica, para quem faz, como para o outro, o espectador. Isso pode ser visto quando vários brincantes dizem “*a gente se ri*”, referindo-se ao momento que estão brincando.

Essa expressão tem o sentido de quem está fazendo rir de sua brincadeira, como também, provocam a mesma reação nas pessoas que estão assistindo. Dadi sempre diz: *sinto-me feliz brincando e tenho prazer em provocar o riso nas pessoas*, e, quem brinca, segundo ela, *tem a vida mais longa*. Mesmo com idade avançada e alguns problemas de saúde, relata que *tem fé em Deus que vai continuar trabalhando, porque “os bonecos estão aí, a gente tem que botar a vida neles, a gente atrás da tolda se solta mais, fala o que a gente quer. A gente vai falando...*

Essa revelação nos mostra o significado do riso no ato de brincar e uma íntima relação entre vida, arte e a alegria de dar vida aos bonecos, mostrando alguns sentidos dessa forma de expressão. O riso parece se relacionar com a declaração do prazer de participar dessas pessoas, delas fazerem parte de um grupo, na celebração de algo guardado na memória e compartilhado por todos, como veremos a seguir, numa passagem de uma peça que alguns mestres a repete, inclusive Dadi, em que retira a cena final, por invocar o diabo:

Padre – *(surge na tolda) Caríssimos irmãos, boa noite! Eu cheguei aqui porque fui chamado para apelar para vocês que estão aqui presentes no maior silêncio, porque vocês sabem que eu não gosto de confusão. Eu não gosto dessa mocidade que anda fazendo miséria, porque fiquem certos vocês, o home que bebe está no inferno.*

Catita – *(surge cantando) Segura o cagô, meu compadre, agarra o meu...*

Padre – *Quié isso? Que isso, menina?*

Catita – *O sinhô num me conhece não? Num sabe qui eu sou a Catita? O sinhô num sabe, seu barbada?*

Padre – *Quié isso, menina, você chegar numa hora dessa e mais com esse negócio segura o cagô, quié isso? Qui moda feia é essa? Você tá boa é de se confessar.*

Catita – *Ai, Padre, é preciso eu me confessar? Eu sou uma mocinha soçaita, sabe?*

Padre – *É. Pois vamos acabar com esse negócio de soçaita, soçaita, que isso é estrangeirismo. Você agora vai é se confessar prá contar seus pecados.*

Padre – *Se ajoelhe aí. Se ajoelhe.*

Catita – *Ih, meu Deus. Ai!*

Padre – *Se ajoelhe. Menina, você sabe? Epa! O que é isso? Tá botando a cabeça debaixo da minha batina! Vá prá lá. Ôxente! Quié isso!*

Catita – *Mas, seu Padre, eu me esqueci do pano de botar na cabeça!*

Padre – *E queria botar minha batina na sua cabeça? Mas tá bonito isso! Vamos se confessar direito. Menina, agora me conte todos os seus pecados cabeludos.*

Catita – *Mas, seu Padre, eu só tenho feito pecado careca.*

Padre – *Não. Eu quero os pecados cabeludos. É prá dizer tudo. Tá lembrada daquela galinha que você furtou no quintal do vizinho? Tá lembrada?*

Catita – *Eu não roubei não, o senhor está me acusando falso. Ela veio pro meu quintal, eu fechei a porta e fim.*

Padre – *É. Quer dizer que ela...*

Catita – *Ela veio se entregar a mim, eu cheguei e aceitei ela.*

Padre – *Mas, minha filha, num pode se apossar do que é alheio. Você sabe que a Lei não permite isso. Você sabe que você está condenada diante das leis do mundo. Você tem um pecado cabeludo. É uma lei grave que você transgrediu. E você agora vai se confessar. Me diga logo: prá que você roubou a galinha do vizinho?*

Catita – *Mas seu Padre e eu não dei a metade da galinha pro sinhô?*

Padre – *Ah! Né pecado, não, minha filha. Né pecado não. É não.*

Catita – *E, seu Padre, me diga uma coisa. E esse negócio do sinhô tá com essa conversa mole aqui eu já tou me abusando, porque eu quero cantar um bolero. O sinhô dá licença?*

Padre – *Olha, minha filha, esse negócio de bolero é coisa que a humanidade está inventando. Isso não faz parte da juventude que se preza. Você precisa aprender a ler, você precisa saber de muitas coisas que você não sabe.*

Catita – *Mas, seu Padre, deixe cantar um bolerozinho.*

Padre – *Pois, minha filha, você se cantar vai para o Inferno de cabeça para baixo.*

Catita – *Deixa ir, seu Padre, deixa ir. Deixe ir mermo. Num tem nada não. Eu quero é cantar que eu sou uma menina canteira.*

Padre – *Ave Maria, eu vou até me embora que eu não quero ver não. Tomara que a Alma do Gato Preto venha te agarrar, visse? Tomara que a Alma do Gato Preto venha te pegar. (Sai).*

Catita – *(Tremendo de medo): Ai! Ai! Meu Deus! Ai!Ai!*

Padre Simão é o arquétipo do velho que enxerga somente os erros dos jovens, quando é, na verdade, o culpado pela convivência e pela omissão de tais erros. Moralista, convoca Catita a se confessar. Durante a confissão acontece a queda da máscara do Padre Simão a cada erro que acusa Catita.

Os valores trazidos pela voz e aqueles que a escritura procura impor não consegue deixar de causar um desequilíbrio, buscando, assim, apoio na força da imagem e da expressão. Essa linguagem seria, portanto, um espaço de vibração daquilo que Zumthor chamou de “índices de oralidade”, ou seja, um discurso que fala a própria voz que o carrega. Tem-se, assim, a noção de que o texto escrito, em certo momento, existiu como elemento oral, ou seja, ele deveria ser lido em voz alta para dar conta de todos seus elementos vocais. Daí a incorporação do coloquial no texto escrito. A comicidade de alguns personagens é constituída exatamente pela utilização intencional da forma errada do léxico e da gramática.

O Teatro de Bonecos reúne em si mecanismos poderosos de coesão social, onde são expurgados os fatos do cotidiano, tendo o riso como condutor, mas onde estão também evidentes, as normas e valores daquele grupo.

DESCERRANDO A CORTINA

Ao tecer tantas histórias ao longo dessas páginas, dei pontos, laços, desatei alguns nós, tanto ao transitar pelas memórias de Dadi, quanto fazendo interfaces entre o passado e o presente, construindo uma narrativa compartilhada com os autores, além de transitar pelo universo do Teatro de Bonecos.

O percurso desta pesquisa teve início quando me deparei com a singularidade de Dadi, que se dedica há mais de duas décadas à arte de dar vida e voz aos bonecos. E, fazendo uma reflexão dirigida para a dissertação, procurei conduzir minhas ações na composição desses cenários, adentrando pelo mundo dos saberes, fazeres, técnicas e conteúdo artístico de Dadi, como também, da utilização de múltiplos meios de comunicação utilizados por essa forma de teatro e de significados que essa brincadeira agrega.

E, se os cenários despertam no espectador a curiosidade para decifrar o que está por vir, faço as considerações finais, a partir da discussão que me possibilitou ampliar o campo dessa brincadeira, com algumas reflexões do que esta pesquisa conseguiu alcançar, ao serem acionados os recursos da memória, junção das lembranças, relatos, narrativas, imagens, fragmentos que foram ganhando corpo e a forma de texto, e que, ora aqui, se apresentaram.

Dadi queria ser reconhecida na sua comunidade e essa foi a forma que encontrou para falar de sua experiência com o mundo, com a família, com o casamento, com a natureza, seja através de suas poesias ou mostrando sua memória através das falas das personagens, podendo despertar os mesmos sentimentos a tantas pessoas que possam pensar sobre suas experiências, servindo de elo com a tradição.

Como já havia mencionado na introdução, essa pesquisa não se constitui apenas pela trama e seus personagens, mas, principalmente, pelas relações que a constituem. Ao preencher essa lacuna do sonho concretizado por Dadi, sua vida particular foi exposta. Foram expressas suas emoções, desejos, amores e

transgressões em busca do aprendizado mútuo, reconhecendo o outro como múltiplo, em sua unidade, como lhe foi apresentado.

Mas, Dadi já conhecia a outra face da moeda. Sabia o que iria enfrentar, abrindo sua vida privada para o grande público. Já tinha vivenciado por várias vezes essa situação, quando teve que enfrentar o olhar preconceituoso de alguns, ao assumir suas transgressões na vida, fazendo o equilíbrio entre a tensão e a habilidade de lutar, de atingir outro nível de consciência, evidenciando uma mudança de comportamento e a capacidade de lidar com os empecilhos da vida cotidiana.

Assim que terminei de escrever o texto para compor o I Cenário, por intermédio de vários testemunhos, construindo significados, li pausadamente para Dadi. O retorno foi gratificante. Pediu para suprimir ou acrescentar um ou outro detalhe, nada que alterasse substancialmente o que tinha sido degravado.

Para os outros cenários, procurei ampliar o entendimento dessa brincadeira tão peculiar, defrontando-me não só com a passagem da pesquisa teórica para o domínio da pesquisa de campo, mas com o drama do teatro de bonecos, baseado no visual interativo, performático, estético, improvisado, na tentativa de contribuir para disponibilizar dados sobre o assunto, refletindo e procurando elucidar aspectos próprios deste fazer, expondo seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade.

Processos confirmados pelos constantes convites recebidos por Dadi, para atingir através do lúdico, o maior número possível de pessoas nas campanhas pedagógicas do poder público Municipal, através dos seus calungas. É este repertório que mantém e atualiza, por meio do pólo da oralidade, a história, a memória e a transmissão do conhecimento às futuras gerações.

Ao preencher essa lacuna do sonho/realidade concretizado por Dadi, essa pesquisa me fez refletir também sobre algumas problemáticas existentes nesse universo lúdico, ampliadas quando estive em outra pesquisa de campo, dessa vez voltada para o registro dos brincantes para o Inventário, envolvendo tanto a circulação e comercialização dessa brincadeira, quanto aos riscos de sua transmissão e continuação da sua prática, apesar da minha pesquisa não mobilizar para essas questões, estive atenta à contextualização do meu próprio olhar, mesmo sentindo a necessidade de fazer uma delimitação desses ecos, à medida que a pesquisa ganhava forma.

Contudo, nem todas as dúvidas puderam ser diluídas, ao que parece, isso talvez seja natural em qualquer pesquisa, pois não há um começo ou um fim absoluto para um texto, seja ele qual for. Sempre haverá de dizer alguma coisa e sempre haverá ecos que tal coisa já foi dita, de alguma forma em algum lugar.

Inquieta-me pensar que, atualmente, boa parte das apresentações de bonecos só acontece nos grandes centros urbanos e de interesse turístico, onde alguns mestres mais conhecidos são contratados, geralmente por órgãos oficiais de cultura, em contraste com as pequenas cidades e nas zonas rurais, redutos tradicionais desta forma de expressão, em que o número de apresentações dos mestres vem caindo ano após ano, chegando à situação crítica neste momento.

Outra apreensão que ronda incansavelmente os pesquisadores, e também os artistas brincantes, é o seu esquecimento. No caso dos brincantes, esse medo chega como uma força sorrateira, que pode ser exemplificada quando os filhos dos bonequeiros começam a vender os bonecos dos pais por preços irrelevantes, ou nem pensam em dar prosseguimento na carreira do pai.

Os discursos, práticas, condutas e opiniões dos brincantes, em relação ao seu brinquedo apontam para estruturas instituídas em sua vivência, reproduzindo aspectos socioeconômicos, históricos e culturais. Representações que estão presentes em sua vida, veiculada e apreendida através de palavras, imagens, sons e das mais diversas mídias, que hoje vão se incorporando em seu corpo/memória. Conhecimento que é apreendido, assimilado, ressignificado, transformado e repassado adiante, aonde esse grupo ou comunidade constrói sua visão de mundo, contando histórias dos bonecos/personagens e dos próprios brincantes.

Quanto à circulação da brincadeira, ela acontece quando o brincante é chamado para se apresentar em um determinado lugar em sua cidade/lugarejo, em uma escola, sítio, casa, igreja, teatro, associação, sindicato, empresa, rua, palco, praça, mercado, dentre outros espaços em que o brincante possa armar sua tolda, empanada ou biombo, e que tenha espaço para a plateia assistir.

Observei, nesse processo da pesquisa, que o período do ano em que há mais convites para brincar é nos meses de junho - festejos juninos, agosto – mês do folclore, outubro – mês do dia das crianças e dezembro – festejos natalinos e de final de ano. Outras datas também acontecem, como, por exemplo, nas comemorações

da padroeira de suas cidades, festas de aniversários de crianças, enfim, festejos particulares, de forma esporádica.

Quando há Festivais/Encontros de teatro de bonecos no Brasil, alguns deles são convidados a participar. Há o registro também de brincantes, sendo contratados para fazerem espetáculos específicos, para determinadas empresas, com objetivos pedagógicos, com enredos definidos pelo proponente.

Como poucos são os mestres que sabem ler, escrever e fazer algumas operações matemáticas, isto dificulta sua inserção nos programas públicos de apoio à cultura. Eles contam que não tiveram oportunidade de estudar em sua época, não foram incentivados ou mesmo porque tinham que trabalhar para auxiliar no sustento da família. Mas há um pequeno grupo que concluiu os estudos escolares e até cursaram uma faculdade, apesar da crítica de alguns por isso.

A maior parte dos brincantes é composta por agricultores autônomos, que trabalham em roçados próprios ou como meeiros em outras propriedades. Como os convites para as brincadeiras são cíclicas, se o brincante não tiver outra atividade, sofre com a falta de recursos para sua sobrevivência ou mesmo de sua família.

Essa relação entre um trabalho fixo que dá o sustento e a brincadeira como um trabalho de ganho esporádico, que reforça a renda, pôde ser constatada com a maioria dos brincantes. Alguns têm outras atividades artísticas, tais como: a de Mestre de Boi de Reis; Puxador de Quadrilha; Tocador de Fole, Rabeca, Realejo; Poeta, Repentista e Cordelista. E, grande parte tem habilidades nas artes plásticas, principalmente, na produção dos bonecos que fazem para brincar e/ou, vender, entre outros objetos artesanais. Essas atividades também garantem um auxílio na renda. Observa-se, também, que os trabalhos que geram o sustento e as atividades artísticas afins, ao influenciarem na história de vida de cada um, geralmente estão presentes nas apresentações, através das histórias e das personagens/bonecos.

A forma de contratação das apresentações bonequeiras no RN, em sua maioria, acontece verbalmente, confiando na palavra do proponente. Tanto para a forma de pagamento do cachê, quanto para o local, tempo e horário da brincadeira, como também a forma da chegada até o local combinado. Geralmente, quando o local de apresentação é mais distante da casa do brincante, o proponente, além do cachê, disponibiliza o transporte, a alimentação e o pernoite, quando é constatada essa necessidade. Nessa proposta inclui, às vezes, que o brincante leve o seu

auxiliar, em outras, só o próprio brincante. Quando há a presença de um auxiliar, o brincante define antecipadamente o valor a ser pago.

Apesar de não haver um modelo de contrato para que a brincadeira possa acontecer, temos alguns brincantes que apresentam a brincadeira por meio de contratos com empresas, seja por estarem inseridos em algum projeto, por um pacote de apresentações ou por cada apresentação realizada ou até mesmo para confecção de bonecos para alguma propaganda.

O valor do pagamento por apresentação pode variar, podendo ser pago com uma cesta básica, tecidos para fazer bonecos, por um salário mínimo. Muitas vezes brinca-se de graça ou o brincante fica só com a promessa de receber o cachê posteriormente, que muitas vezes não acontece. A grande variação nos valores pagos, muitas vezes, é pela própria discrepância existente entre as esferas institucionais. Um bom exemplo é o cachê que é pago por uma Prefeitura do interior do estado, que tende a ser diferente da Prefeitura da capital, ou mesmo por um órgão do governo do Estado ou Federal, que diferem, por sua vez, de um cachê pago para uma apresentação em um Festival em Brasília-DF, por exemplo. Essas diferenças podem acontecer, também, quando se trata de empresa pública ou privada.

Dadi lembra que as apresentações de seu tempo de menina, geralmente, eram pela bilheteria: *o mestre entregava na portaria do local escolhido, fichas. As pessoas pagavam e, no final da apresentação, o mestre ainda pedia contribuições, passando uma fita no ombro dos espectadores, como sinal para arrecadar mais dinheiro. Quando o mestre era bom mesmo, a apresentação durava a noite toda, então as pessoas gratificavam sem reclamar.*

Até hoje existem alguns brincantes que ainda utilizam cartões/fichas para cobrar o pagamento na porta das casas ou lugares onde se apresentam, seguindo os moldes dos brincantes da tradição, cobrando um valor mínimo, conforme a moeda da época. Hoje gira em torno de R\$1,00 por pessoa. Essa forma de pagamento também permite que, ao final da apresentação, um boneco ou objeto passasse perante os espectadores, arrecadando mais algum dinheiro, como por exemplo, deitar uma fita no ombro dos homens, “para cair mais um dinheirinho”, como na

brincadeira do mestre Domingos Benjamin⁶⁵ (80 anos), que jogava a fita para Maria Catolé comprar enfeites. Ou mesmo com o que lembra Tio João da Quadrilha,⁶⁶ quando apresentava um número com mágicas, passava o pandeiro dizendo: “*gente, eu vim aqui fazer o truque das mágicas, arriscando minha vida e preciso da ajuda de vocês*”.

Não há negociação de cachê na maioria das apresentações da mestra Dadi, pois como gosta de fazer parceria com os bonecos nas campanhas de saúde e “*para isso não vou cobrar*”, diz a mestra, não recebe cachês. Nas escolas recebe sempre um muito obrigado. Quando faz parceria com a Prefeitura, na semana dos padroeiros da cidade, São José, no mês de março e N.Sr^a das Vitória, em novembro, recebe um cachê, que dá para pagar as apresentações que faz de graça o ano todo.

O Teatro do João Redondo acontece na relação brincante, bonecos/personagens e espectadores. Para isso é necessário reunir pessoas diante de uma tolda/empanada. Da mesma forma, ter de lidar com esse público, que tem que sair de casa ou mesmo deixar outros afazeres, que às vezes têm mais poder de persuasão é ainda uma realidade. Também é necessário trabalhar as instituições, públicas ou particulares, para contratar a brincadeira diante de múltiplas ofertas artístico-culturais é outra problemática que se apresenta e para que isso se tornasse uma prática, esse bem teria que ser tombado e seu plano de salvaguarda ativado.

O alto grau de risco que pesa sobre a transmissão e a prática contínua do Teatro de Bonecos do Nordeste Brasileiro está totalmente associado à pequena quantidade de mestres bonequeiros existentes nos Estados, considerando que o surgimento de um mestre bonequeiro é um fenômeno raro, demanda tempo para a sua qualificação e consolidação de sua prática, exigindo um conjunto de habilidades artesanais, vocais, musicais, poéticas, cômicas, que resultam em domínio único de interpretação teatral e identificação cultural com seu público.

⁶⁵ O brincante lembra que se apresentava em qualquer dia e hora que fosse marcado com o proponente. Mas preferia se apresentar à noite, porque depois prosseguia com um baile em lugares fechados, com o valor cobrado na bilheteria. Levava com ele cinco “cavaleiras” para animar o baile, depois da apresentação e só vinham para casa quando o baile acabasse.

⁶⁶ Trata-se do mestre João Luís do Nascimento, mais conhecido como Tio João da Quadrilha, 59 anos.

Outro fator que põe em risco as características originais do brinquedo são as propostas feitas por escolas e instituições educacionais formais, que solicitam aos mestres modificações constantes dos temas e da estrutura lúdica e dramática das cenas, como por exemplo, a supressão de alguns personagens. Desta forma, acossados pelas dificuldades de sobrevivência, os mestres vão fazendo demasiadas concessões que, com o passar do tempo, tiram a força dramática e arquetípica das formas tradicionais de sua arte.

Para além das práticas, teorias e discursos que problematizam o descaso das autoridades em relação ao brinquedo e, mesmo, as profecias de que essas práticas estão se acabando, se observa novas relações com esse fazer. Um fator muito importante que deve ser mostrado é que a interpenetração no imaginário e nas práticas do dia a dia do cidadão Norte-rio-grandense pelo Teatro de Bonecos popular vem ganhando, de certa forma, novas reconfigurações, provavelmente, devido às novas mídias. Hoje, entrando em *sites*, *blogs*, jornais *on-line*, podemos ter acesso a algumas informações sobre essas práticas e seus praticantes.

Como forma de expressão artística popular, o teatro de bonecos popular do Nordeste brasileiro é considerado patrimônio imaterial, transmitido de geração a geração, principalmente no ambiente familiar. Como também, tem despertado o interesse de pesquisadores acadêmicos em diferentes regiões do país e no exterior, refletindo importantes considerações sobre o universo desses fazedores de cultura. E, esta também tem sido a grande contribuição de Maria Ieda de Medeiros, Dadi, que, com a sua arte e seu dom de fazer rir, transforma-se em guardiã de uma história, memória e tradição.

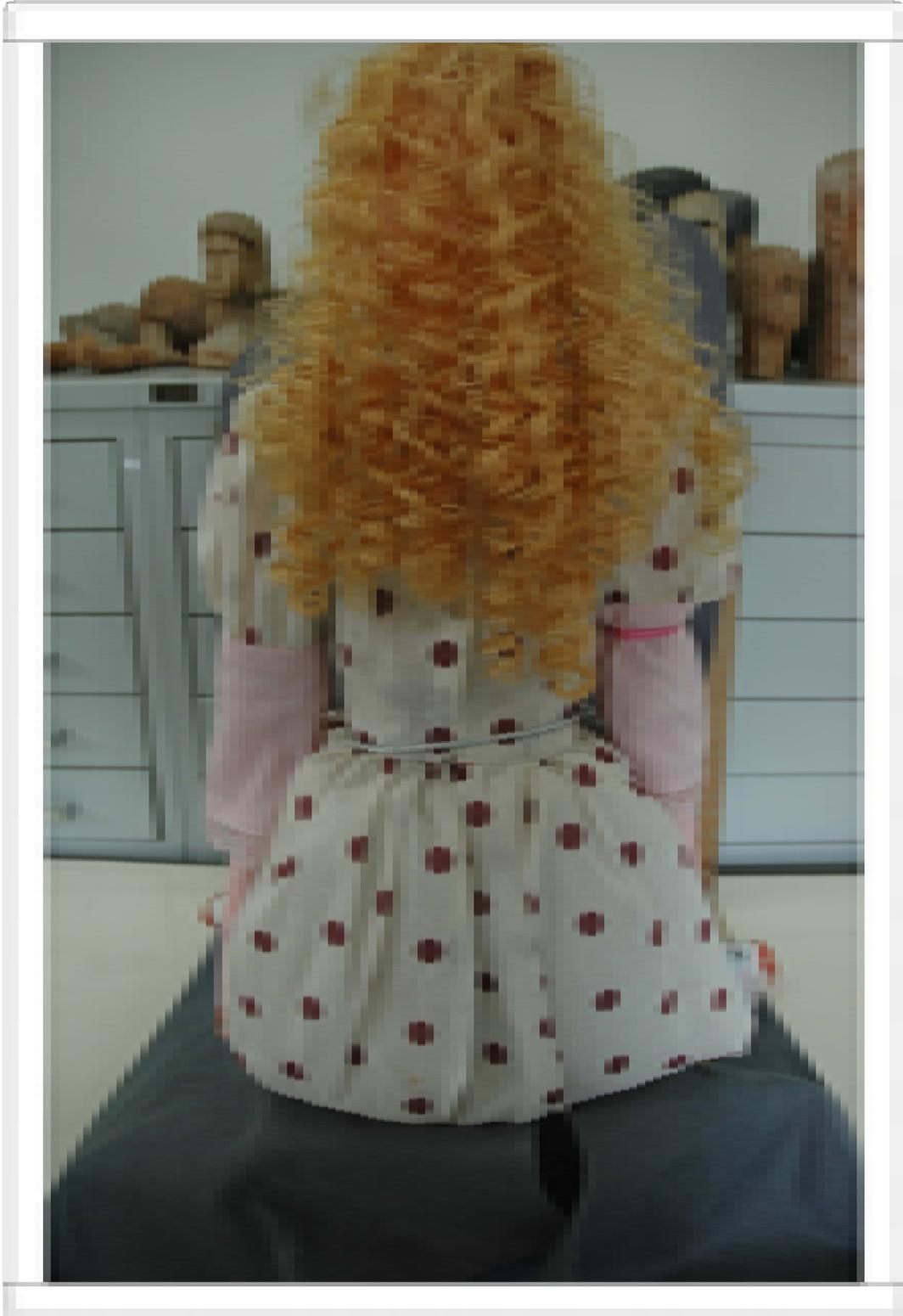


FIGURA 46 - Boneca de grande porte construída por Dadi, em posição de costas.
Foto: Manoel Bezerra.

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina**: etnografia e estudo de personagens. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

_____. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo**. Tese/doutorado. Rio de Janeiro/UFRJ, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: USP, 1991.

_____. **Teatro de bonecos no Brasil**. São Paulo: USP, 1994.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS. **Mamulengo**. Belo Horizonte: FUNART/DAC, 1979, 1980, 1981, 1982.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BELTRAME, Valmor Nini. **Princípios técnicos do trabalho do ator animador**. In: **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre a teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

BOAL, Augusto. **O teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2005.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo. Companhia das Letras 2003.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker Canella. **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel**. Natal: UFRN, 2004. Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1954. p, 308.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1- Artes de fazer.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHESNAIS, Jacques. **Histoire générale des marionnettes.** Bordas, Paris, 1947.

CYRULNYK, Boris. **Autobiografia de um espantalho: histórias de resiliência, o retorno à vida.** São Paulo: Martins Fontes. 2009.

CYRULNIK, Boris. **Os alimentos do afeto.** São Paulo: Ática, 1995.

CURCI, Rafael. **Dialéctica Del Titiritero em Escena: uma proposta metodológica para La actuación com títeres.** Buenos Aires: Colihue, 2007.

ECO, Umberto. **O nome da rosa.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos.** Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Rocco, 1994.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOMES, José Bezerra. **Teatro de João Redondo.** Natal: Fundação José Augusto, 1978.

GONÇALVES, Fernando Augusto. **Mamulengo, um povo em forma de bonecos.** Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.

GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do folclore potiguar.** Natal: Grafpar, 1999.

_____. **O reinado de Baltazar: teatro de João Redondo.** Natal: Fundação Capitania das Artes, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da Cultura.** Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva, 1980.

HENRYK, Jurkowski. **Métamorfoses: La Marionnette au XX Siécle.** Charleville Mézières. Tradução Eliane Lisboa. Éditions Institut International de La Marionnette. 2000.

LACAN, Jacques. **Complexos familiares.** São Paulo: Imago, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco.** Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEDEIROS, Maria Ieda da Silva. (Org.) PEREIRA, Wani Fernandes. **Flor de Mucambo**. Natal: Flecha do tempo, 2006.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1990.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. São Paulo: PUC, 1993.

OBRASTZOV, Sergei. In: Revista Mamulengo, nº3, Rio de Janeiro: ABTB, Associação Brasileira de Teatro de Bonecos; 1974.

PAGNIER, Dominique. **Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu**. In: Christus, Paris, t.42, nº 167, p.333-343, jul.1995.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRANO, Mariza. **Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance**. Brasília: Ed. UnB, 2006. (Série Antropologia).

PEREIRA, Cavalcanti Maria das Graças. **Arte e singularidade da calungueira Dadi: história, memória e tradição no teatro de bonecos**. Natal: UFRN, 2005. Monografia de conclusão de curso de graduação apresentada ao Departamento de História.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O mundo mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional do Teatro, 1971.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Gonçalves Fernando Augusto. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro; FUNARTE, 1979.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo. Companhia das Letras, 2000, pg.14.

SILVA NETO, Serafim. **Língua, cultura e civilização**. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1960.

SERRES Michel. **O incandescente**. Trad. Edgard de Assis Carvalho/ Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance**. Revista o Percevejo, nº12, 2002.

TURNER, Victor. W. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1977.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de milagres**. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica, 1967.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **La medida Del mundo**. Madrid: Cátedra, 1994.

_____. **Escritura e Nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions Du Seuil, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1 – APRESENTAÇÃO DA LISTA DOS 40 BRINCANTES ENTREVISTADOS NO INVENTÁRIO DO RN, PARA TRANSFORMAR O TEATRO DE BONECOS DO NORDESTE COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL, AMPLIANDO O CAMPO PARA FUTUROS PESQUISADORES DESSE UNIVERSO LÚDICO, DESTACADOS POR NOMES/ALCUNHA, DATA DE NASCIMENTO, SEXO, NATURALIDADE E LOCALIDADE ONDE RESIDEM ATUALMENTE.

	NOME/ALCUNHA	NASC. / IDADE	SEXO	NATURAL	RESIDÊNCIA ATUAL
1	Antônio Vieira da Silva (3631 6010) Antonio de Rosa	1941 / 68 anos	M	Macaíba-RN	Macaíba-RN
2	Antônio Marcos Ângelo da Costa (9985 9563) Toinho	1974 / 36 anos	M	Santa Cruz-PB	Itajá-RN
3	Benedito Fernandes da Silva/ Benedito Fernandes	1946 / 64 anos	M	Passa e Fica-RN	Brejinho-RN
4	Daniel Ângelo da Costa (9985 9563) Daniel de Chico Daniel	1983 / 27 anos	M	Macaíba-RN	Itajá-RN
5	Domingos Benjamin da Costa Basílio/ Professor do João Redondo	1930 / 80 anos	M	Nova Cruz-RN	Santo Antônio do Salto da Onça-RN
6	Maria Ieda da Silva Medeiros (88566833) Dona Dadi	1938 / 72 anos	F	Jaçaná-RN	Carnaúba dos Dantas-RN
7	Edicharles Bezerra da Costa Edicharles	1972 / 38 anos	M	Macau-RN	Macau-RN
8	Emanoel Cândido Amaral Emanoel Amaral	1951 / 59 anos	M	Natal-RN	Natal-RN
9	Francinaldo da Silva Moura Naldinho	1972 / 38 anos	M	Currais Novos-RN	Currais Novos-RN
10	Francisco Canindé da Silva Tiquinho	1957 / 53 anos	M	São Rafael-RN	São Rafael-RN
11	Francisco de Assis da Silva Shicó	1980 / 30 anos	M	Açu-RN	Açu-RN
12	Francisco Ferreira da Silva (87312420) Francisquinho	1948 / 62 anos	M	Nova Cruz-RN	Passa e Fica-RN
13	Genildo Mateus	1959 / 51 anos	M	Macau-RN	Natal-RN
14	Geraldo dos Santos Maia (99541429) Geraldo Maia	1934 / 75 anos	M	Santa Cruz-RN	Santa Cruz-RN
15	Geraldo Zacarias (9611 1692) Geraldo dos Bonecos	1980 / 30 anos	M	João Câmara-RN	João Câmara-RN
16	Heraldo Lins Marinho Dantas/ Heraldo Lins	1962 / 48 anos	M	Caicó-RN	Natal-RN
17	Ivo Bezerra de Oliveira/ Nego das Calungas	1953/ 57 anos	M	Alto dos Rodrigues-RN	Natal-RN
18	João Viana da Silva João Viana	1930 / 80 anos	M	Serra de São Bento-RN	São José do Campestre-RN
19	Joaquim Manoel da Silva Joaquim Lino	1927 / 83 anos	M	Várzea-RN	Várzea-RN
20	José Felipe da Silva/ (9971 1967) Felipe de Riachuelo	1950 / 60 anos	M	Riachuelo-RN	Riachuelo-RN

21	José Fernandes/ (8896 3031) Zé Fernandes	1956 / 54 anos	M	Santa Cruz-RN	Coronel Ezequiel-RN
22	José Francisco Filho/ Dedé	1960 / 50 anos	M	Carnaúba dos Dantas-RN	Carnaúba dos Dantas-RN
23	José Rocha do Nascimento/ Delegado	1957 / 53 anos	M	São Pedro do Potengi-RN	São Pedro do Potengi-RN
24	José Targino Filho/ (32570004) Zé Targino	1926 / 84 anos	M	Lagoa Salgada-RN	Lagoa Salgada-RN
25	José Teixeira de Lima Zé Botinha	1948 / 62 anos	M	Passa e Fica-RN	Passa e Fica-RN
26	José Vicente da Silva Zé de Tunila	1929 / 81 anos	M	São Tomé-RN	São Tomé-RN
27	Josivam Ângelo da Costa Josivam de Chico Daniel	1967/ 43 anos	M	São Rafael-RN	Itajá-RN
28	Luís Soares Diniz Luis de Toou	1937 / 73 anos	M	Catolé do Rocha/PB	Nova Cruz-RN
29	Luiz Enéias	1950 / 60 anos	M	Goianinha-RN	Brejinho-RN
30	Manoel Domingos da Silva (34882519) Manoel de Dadica	1950 / 60 anos	M	Araruna/PB	Cerro Corá-RN
31	Manoel Fernandes	1925 / 85 anos	M	Catolé do Rocha-PB	Monte Alegre-RN
32	Manoel Messias Pinheiro da Costa/ (9190 5144) Messias dos Bonecos	1978 / 32 anos	M	João Câmara-RN	João Câmara-RN
33	Manuel Antônio Pereira (99419228) Manuel do Fole	1946 / 64 anos	M	São Tomé-RN	Cerro Corá-RN
34	Marcelino Martins da Silva/ (91506498) Marcelino de Zé Limão	1942 / 68 anos	M	Brejo da Cruz - PB	Cruzeta-RN
35	Pedro da Silva/ (88484173) Pedro Cabeça	1935 / 75 anos	M	Santana dos Matos-RN	São Rafael-RN
36	Francisco de Assis Gomes/ Raul dos Mamulengos	1956 / 54 anos	M	São Tomé-RN	Natal-RN
37	Ronaldo Gomes da Silva Ronaldo	1972 / 38 anos	M	Currais Novos-RN	Currais Novos-RN
38	João Luís do Nascimento/ Tio João da Quadrilha	1950/ 60 anos	M	São Gonçalo do Amarante-RN	Natal-RN
39	Teodomiro Rodrigues Neto/ Dodoca	1960/ 50 anos	M	São Rafael-RN	São Rafael-RN
40	Werlin José da Silva/ Werlin	1991 / 19 anos	M	Canapólis/MG	Carnaúba dos Dantas-RN

