

## BENEDITOS NA METRÓPOLE: O MAMULENGO DESPIDO DE SANDRO ROBERTO

André CARRICO<sup>1</sup>

### Resumo

Sandro Roberto é um brincante que, ao retirar o tecido que envolve a barraca de Teatro de Mamulengo, tem expandido as possibilidades de teatralidade deste gênero de teatro popular. Este artigo reflete acerca da ruptura cênica proposta por sua brincadeira a partir da análise do espetáculo *A fantástica história do circo tomara que não chova*.

**Palavras-chave:** contemporaneidade; teatro contemporâneo; teatro de mamulengo.

### Abstract

Sandro Roberto is a puppeteer that, by removing the tissue of the Teatro de Mamulengo's booth, has experienced new possibilities of theatricality on this popular genre. This article reflects on the scenic rupture proposed by his work by the analysis of the play *A fantástica história do circo tomara que não chova*.

**Keywords:** contemporaneity; contemporary theatre; teatro de mamulengo.

1. Professor Adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutor e mestre em Artes (Teatro) pela Unicamp. Concluiu pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição em 2015.

## A descoberta do Mamulengo

Sandro Roberto dos Santos é um ator, artista-plástico, professor de Teatro e bonequeiro que com sua produção, nos últimos anos, tem agitado o universo do Teatro de Mamulengo, experimentando novas possibilidades de teatralidade para o gênero. Ao retirar o pano que envolve e protege a tenda de apresentação de bonecos, expande suas possibilidades e revela-lhe nova feição.

Pernambucano de Cabo de Santo Agostinho, Sandro foi para São Paulo com a família aos 15 anos. Seu primeiro emprego foi numa marcenaria, de cuja experiência carrega parte da familiaridade com o manuseio da madeira. Estudou Teatro na Escola Ventoforte, com Ilo Krugli, e formou-se no curso técnico de ator na Escola Macunaíma. Como outros mamulengueiros de sua geração, obteve formação teatral formal. Aos 23 anos, ainda estudante de Teatro, teve um encontro que seria fundamental em sua vida. Na cidade paulista de Itapeverica da Serra, em 1993, conheceu o mestre de Mamulengo Valdeck de Garanhuns. Com ele foi apresentado ao teatro popular da sua própria região.<sup>2</sup> Assim, despertou a paixão que marcaria definitivamente sua carreira artística: de dentro de uma barraca viu sair um grande espetáculo. Impressionou-o o poder de síntese e de comunicação do brinquedo popular. “Quando adentrei o Mamulengo, adentrei um mundo que estava em mim”.<sup>3</sup>

Encantado com aquela descoberta, o jovem quis seguir o mestre. Passou a acompanhar Valdeck e a ajudá-lo em suas viagens e apresentações. Tornaram-se amigos e, durante alguns meses, o mestre garanhuense chegou a morar na casa de Sandro. Dessa convivência intensa, Valdeck convidou Sandro a tocar triângulo em seu espetáculo. A seguir, ele passou a conduzir seu automóvel, aprendeu a esculpir os mamulengos e a botar “bonecos de dança”<sup>4</sup> enquanto ouvia lições de cultura nordestina.

Sua estreia se deu em plena Praça da Sé. Valdeck precisou se ausentar da barraca e, sem aviso prévio, mandou que o ajudante conduzisse a função sozinho. Dali em diante, o próprio mestre começou a perceber que era hora de seu aprendiz formar sua própria mala de bonecos e armar sua tolda. Do sobressalto com a magia da brincadeira a montar o seu próprio brinquedo foram cinco anos. Nesse meio tempo, trabalhou no ateliê de Mestre Saúba<sup>5</sup>, com quem teve outras tantas lições e a quem considera seu segundo mestre.

---

2. Na atualidade, os três mamulengueiros mais atuantes no mercado de bens culturais da região Sudeste são: Danilo Cavalcanti, Valdeck de Garanhuns e Sandro Roberto, apesar de terem nascido em Pernambuco e migrado para São Paulo em diferentes etapas de suas vidas, os três só começaram a brincar de Mamulengo em terras paulistas. Sandro mudou-se para Niterói, RJ, em 2015.

3. Sandro Roberto dos Santos em depoimento ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015.

4. Bonecos-figurantes que não falam, entram em cena apenas para preencher as passagens de dança da brincadeira.

5. Antônio Elias da Silva (1953), natural de Carpina (PE), é escultor, dançarino e mestre de Mamulengo. É considerado pelos colecionadores de arte popular um dos maiores construtores de engenhocas. Suas obras integram o acervo de museus como Casa do Pontal (Rio de Janeiro), Centro Cultural São Francisco (João Pessoa), Museu do Mamulengo (Olinda) e Museu do Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro).

## O grupo imaginário

Em 1999, Sandro foi convidado pela Secretaria de Educação de Itapeceira da Serra a montar uma peça de Mamulengo para ser apresentada nas escolas da cidade. Ali viu a chance de iniciar sua carreira solo. *As Pelejas de Marieta e Simão Contra o Dragão da Maldade* foi sua primeira montagem. Apesar de a fábula ter sido retirada do repertório de Valdeck, o título escolhido por Sandro já parece querer indicar outras referências culturais, um filme de Glauber Rocha, nesse caso. E o desejo de hibridização do Mamulengo com outros conteúdos e discursos.<sup>6</sup> Durante muito tempo, Sandro continuou a trabalhar sozinho, carregando suas peças numa mala onde se lia: “Brincante de Mamulengo”. Nesse período, montou ainda o espetáculo *O Romance da Bela Marieta*, também baseado em tipos e passagens já existentes, do repertório tradicional do gênero.

Em 2004, o dançarino e ator Otávio Bastos e o compositor Marcelo Costa passaram a fazer companhia a Roberto. Com os três, ele formou o Grupo Imaginário. Com esse nome, o trio almejava criar uma “fábrica de ilusões”, na qual a teatralidade inspirasse a “imaginação” da plateia. A inspiração veio da Literatura de realismo fantástico e influenciou, sobretudo, a confecção de seus bichos, a monstra-dançarina Cilibrina (a morte), a Cobra e o Pássaro.

Otávio Bastos entrava na barraca com Sandro, animando mamulengos, colocando vozes e fazendo-os dançar. Para dentro da empanada, Bastos aportou a cinestesia de sua experiência com a Dança. Essa percepção aguda da relação do corpo com o espaço também seria definidora na poética que Sandro Roberto, sem saber, gestava. Sandro assumiu a concepção visual da companhia, confeccionando os fantoches e o cenário. O músico Marcelo Costa era responsável pela trilha-sonora. Mas a parceria durou pouco tempo. Dois anos depois, Otávio e Marcelo buscaram outros caminhos artísticos saindo da companhia e o Imaginário, apesar de manter a denominação de “grupo”, passou a ser formado apenas por Sandro.

## Tomara que não chova

Do encontro com Otávio e Marcelo nasceu o espetáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*. Mais uma vez, Sandro inventou sua história a partir de situações e da tipologia clássica do teatro de bonecos popular brasileiro. O nome *Tomara Que Não Chova*<sup>7</sup> remete aos pequenos circos do interior nordestino que outrora, privados de lona, se apresentavam a céu aberto, em torno de arquibancadas. Nesse contexto, em caso de chuva, as sessões eram canceladas.

---

6. “Eu entrava na barraca de Mamulengo, mas eu também ia ao cinema, ao cineclube, às exposições de Arte Contemporânea, aos espetáculos de Teatro, de Dança”. (Sandro Roberto dos Santos em depoimento ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015)

7. Embora o título tenha sido dado antes de Sandro desnudar sua barraca, a empanada desprotegida, sem o tecido, não deixa de fazer ironia ao título e de reforçar o receio contido na expressão *Tomara Que Não Chova*.

A fábula, ambientada na cidade de Mulungu Talhado, apresenta o casal Marieta e Simão; ela dançarina, ele vivendo de bicos. Eles são contratados para montar um circo, mas não têm espaço para erguer a empresa. Assim, pedem para ocupar as terras do rico Seo Rufino Muquirana. O empresário sovina concorda, mas exige que metade do show seja ocupada pela sua atração internacional. “Simão não aceita. Marieta, por quem Rufino é apaixonado, tenta convencer o proprietário, que cede e diz fazer qualquer coisa para conquistá-la; e eis que surge o Diabo, propondo um acordo para tirar Simão de cena” (NININ, 2014, p. 57). Simão torna-se o domador de feras, mas é um desastre e é engolido pela Cobra. Marieta domestica o bicho, resgata o amado de seu ventre e, como adestradora, acaba como a grande atração do circo.

Ao pôr em cena dois artistas “sem terra” e discutir a questão de apropriação do terreno por um proprietário inescrupuloso, fica clara a intenção de denúncia social do enredo de Sandro. Nisso ele se vincula aos outros mamulengueiros de São Paulo, como Valdeck e Danilo Cavalcanti, que também apresentam situações irônicas e tiradas ácidas de conotação política. O Mamulengo tradicional já carrega um teor de crítica por natureza ao apresentar situações de empregados lutando contra a exploração de seus patrões aproveitadores. O que fazem as novas gerações de brincantes que atuam nas metrópoles, talvez por terem uma formação política e vinculação ideológica mais categóricas, é acentuar e deixar explícita a dimensão ética do discurso de seus entrecos.

A trilha-sonora de Marcelo Costa, veiculada por meio de gravação mecânica nas funções, mistura instrumentos musicais tradicionais do forró, como a rabeça, a sintetizadores. Há muitos momentos em que apresenta ritmos nordestinos, como baião, xote e até o chamado “brega”. O gênero é utilizado como tema do Seo Rufino, velho cafona e apaixonado por Marieta. Sua entrada é embalada pela canção romântica *A namorada que sonhei*, do cantor mineiro Nilton César, grande sucesso dos anos 1970. O tema popularesco, explorado com fins narrativos, reforça o caráter ridículo da paixão do boneco. Em outros instantes, entretanto, a trilha-sonora provoca estranhamento no clima cômico do brinquedo, ecoando sons bizarros e dissonâncias. Ainda que pese o estabelecimento de um ambiente sonoro futurista, estanho ao Mamulengo, a música predominante da peça continua a ter função de conexão entre as cenas.

Até 2011, o cenário era feito de placas, trocadas durante a peça, passando da praça para o inferno e depois para o circo montado. Sandro utilizava telões de madeira, com o contorno das construções sugeridas em alto relevo. Além disso, sempre gostou de apresentar mecanismos surpreendentes. Ao contrário do que possa parecer o vazio de seu espaço cênico atual, em seus espetáculos pregressos prezou pela utilização de engenhocas mecânicas como recursos cenográficos. Mais uma influência do convívio com Mestre Saúba, o mais significativo artesão brasileiro na fabricação de traquitanas e casas-de-farinha da arte popular nordestina (COSSU e DÁVILA, 2008; TEIXEIRA, 2012)

## A porta derrubada

Quando Roberto trabalhava com Valdeck, ao apresentarem seus espetáculos, ambos trocavam de lugar dentro da barraca sem se olharem. Tanto um quanto o outro, orientavam seus deslocamentos pela posição dos bonecos. Esse nível de cumplicidade foi adquirido a partir de muito tempo de convivência, dentro e fora de cena.

Aos poucos, Sandro passou a olhar para o chão e a observar seu corpo. E percebeu que, dentro de uma barraca de Mamulengo, para além da cena vista pelo público, há uma outra cena sendo desenhada. Descobriu que existe uma coreografia na movimentação efetuada entre os mamulengueiros por trás do pano da tolda. No seu entender, essa dança carrega uma performatividade particular, descreve um bailado de movimentos de grande beleza plástica.

Segundo Sandro, na disputa pelas trocas de posição dentro da tolda, improvisadas no calor da cena conforme a necessidade de posicionamento dos mamulengos, os corpos lutam por espaço, mas sem tropeço e esbarrada.

Esse *insight* dentro da empanada coincidiu com outra necessidade que o bonequeiro já acalentava havia algum tempo. O artista não queria seguir apenas executando seu mamulengo, mas necessitava dizer alguma coisa nova através de seus bonecos. Revelar a graça do corpo que dá vida aos mamulengos poderia ser uma tentativa de saciar seu desejo de mudança. Sua atitude ousada foi também um ensaio de ressignificação da arte do Mamulengo. Nessa época, ele afirma que assistia a uma média de dois espetáculos de Dança Contemporânea por semana. Mais do que pela madeira, sentia a necessidade de se comunicar através da carne.

Em 2011, convidado a participar do tradicional *Encontro de Mamulengo em São Paulo*, promovido pela companhia Mamulengo da Folia, de Danilo Cavalcanti, Roberto estava cansado de apresentar todos os anos o mesmo projeto. E de ser mais um mamulengo em meio a tantos outros.<sup>8</sup> Ele viu ali a oportunidade de experimentar sua ruptura. Resolveu mostrar sua *Fantástica História* sem o invólucro da chita. Foi mais longe: decidiu, simultaneamente, arrancar as túnicas de seus mamulengos, que entrariam em cena como se estivessem nus. Ou, por outro lado, seriam vistos a partir de suas estruturas (cabeças e mãos). Desta forma, reinventaria a arquitetura convencional do Mamulengo e a forma de apresentação dos títeres.

Sandro já participara do encontro paulista em edições anteriores. Naquele ano, não contou para ninguém sobre sua inovação. Avisou apenas Danilo, o coordenador do evento, que levaria uma novidade para a praça. Na abertura do encontro, o manipulador leu um trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A Verdade”, no qual diz:

A porta da verdade estava aberta, mas só deixava passar meia pessoa de cada vez. Assim não era possível atingir toda a verdade, porque a meia pessoa que entrava só trazia o perfil de meia verdade. E sua segunda metade voltava igualmente com meio perfil. E os meios perfis não coincidiam.

---

8. O *Encontro de Mamulengo* em São Paulo, foi realizado de 2010 a 2015 no Boulevard São João, região central da capital paulista, apresentando uma média de 25 espetáculos por edição.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta. Chegaram ao lugar luminoso onde a verdade esplendia seus fogos. Era dividida em metades diferentes uma da outra. Chegou-se a discutir qual a metade mais bela. Nenhuma das duas era totalmente bela. E carecia optar. Cada um optou conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia. (ANDRADE, 1985, p. 25)

Depois da leitura do poema, o bonequeiro montou a armação de arame preto de sua empanada sem o revestimento do pano, sua área cênica. Em seguida, desenhou o espaço de “instauração” da ficção com seu próprio corpo e começou a brincar. Houve quem perguntasse se ele tinha esquecido de trazer o tecido ou se tinha problemas para cobrir sua tolda, mas ele seguiu com seu intento, sem dar maiores explicações. No decorrer da apresentação, percebia a surpresa de todos, público e brincantes de outras barracas, e a divergência de muitos, acostumados que estavam a ver os bonecos surgirem e sumirem debaixo de um buraco de pano.

A certa altura, dividindo sua brincadeira com a plateia, que o via como manipulador e como boneco, Sandro saiu da barraca e foi cumprimentar um espectador<sup>9</sup>. Com um boneco na mão. Como sua mão estivesse despida da luva, isto é, segurava apenas cabeça e mãos de um mamulengo, Sandro não se deu conta de que apertava a mão do homem com um boneco entre os dedos.

Aos poucos, a plateia foi se esvaziando. Ao final, além da equipe de organização, restaram dois ou três mestres para aplaudi-lo. Sandro se lembra do apoio recebido do mamulengueiro e escritor Fernando Augusto Gonçalves Santos, um dos maiores pesquisadores do gênero: “Há anos, pelo mundo todo, eu assisto teatro de bonecos sentado. Hoje eu não consegui sentar, de tanta tensão que provocaste em mim.”<sup>10</sup> E também de uma frase vinda justamente de um dos mais velhos mestres em atividade no Brasil, Zé de Vina: “Gostei do seu Mamulengo. É Mamulengo ao vivo”, afirmou. Houve os que se solidarizaram com Sandro, com condescendência ou piedade, mas entre os brincantes quase ninguém entendeu sua atitude. Há quem já não considere sua arte como Mamulengo e muitos até hoje zombam de sua poética. Sandro reclama que passou a ser excluído de mostras e festivais de mamulengos. Mas não se arrepende.

### **A barraca aberta**

A princípio, Sandro projetou a barraca desnuda para ser apresentada na caixa preta do palco italiano. Nela, o pano negro da rotunda realça e enfatiza os efeitos de sua armação transparente. Mas, adaptando-se ao contexto da maioria das oportunidades de apresentações

9. A interação improvisada com o público, a partir de suas respostas, é condição intrínseca ao Teatro de Mamulengo.

10. Palavras de Fernando Augusto segundo depoimento de Sandro Roberto dos Santos ao autor, Niterói, RJ, 13 abr. 2015.

em mostras e festivais de boneco popular, acaba por levar o *Circo Tomara Que Não Chova* para espaços abertos. Como não dispõe do tecido, nesses ambientes descerrados o próprio local de apresentação torna-se cenário. Esse aspecto parece relevante ao enfatizar a proposta de “imaginação” do Grupo Imaginário. O fundo de sua barraca vazada, escancarado e sem paredes, ao manter visível o lugar onde se dá a performance e fundi-lo com o espaço dos mamulengos, exige da plateia maior envolvimento. Os ambientes onde a fábula se localiza, as roupas e os corpos dos mamulengos não existem concretamente. Devem ser imaginados pelo espectador. Talvez seja por isso que Sandro considere uma aceitação maior de sua ruptura pelas crianças do que pelos adultos. Segundo ele, os comentários dos pequenos nas apresentações indicam que conseguem acompanhar sua proposta e que não se preocupam com o fato de não haver invólucro ou cenografia física.

A partir do momento em que sua manipulação é exibida, seus movimentos já não são necessariamente os mesmos de quando estava oculto. Isto é, sendo visto, ele intensifica a coreografia da manipulação dos títeres. Podemos concluir que, dentro da barraca, a manipulação de Roberto não objetiva apenas a precisão na movimentação e posicionamento dos fantoches, mas atinge uma dimensão estética. Sua mobilidade deixa de ser apenas movimento para assumir a condição de gesto. Cada manobra passa a ter significado, sua animação de bonecos torna-se dança, seus movimentos ganham intencionalidade.<sup>11</sup>

Também em relação ao acompanhamento da sequência da fábula, por parte da plateia, podemos inferir que há uma diferença significativa. Numa brincadeira convencional de Mamulengo os bonecos somem e aparecem de surpresa, a partir do poço inferior da empanada de tecido. A rigor, o espectador não sabe quem será o próximo boneco a entrar. Na encenação de Sandro Roberto, como o brincante está exposto, já sabemos de antemão qual será, pelo menos, a feição do fantoche que entrará em cena. Sobretudo nos momentos em que é feita a troca de calungas nas mãos do próprio brincante, uma vez que Sandro trabalha sozinho, existe um tempo de mudança suficiente para esse reconhecimento.

Sandro Roberto nunca está fora de cena. Portanto, tudo o que ele faz na sua “barraca imaginária” é visto e deve ser ensaiado e pensado. Na sua brincadeira de manipulação revelada, tudo significa, tudo é cena.

Nesta atitude pioneira de desterritorialização do Mamulengo, outros elementos estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra. O que acontece dentro da barraca e o ambiente em torno da área de atuação passam a ser importantes. É possível que, por parte de alguns espectadores, haja uma reorientação do olhar, dos bonecos em direção ao ator e que, em alguns momentos, o manipulador “roube a cena” de seus próprios títeres. Vestido de preto, Roberto busca

---

11. O próprio artista admite ter recebido forte influência da Dança Contemporânea na sua empreitada em depoimento ao autor, Niterói, 13 abr. 2015.

direcionar a atenção às suas calungas. Mas, por estar evidente, sua habilidade no manejo e troca dos mamulengos chama a atenção para si.

Sandro também dança enquanto põe os bonecos para dançar. Ele faz o espetáculo de mamulengos e também o espetáculo da sua atuação como mamulengueiro. Além de representação, seu gesto é enunciação de seu próprio fazer. Opera simultaneamente em duas áreas de atuação: a que representa e a que revela os artifícios dessa representação. É como se coexistissem dois palcos: um no qual os títeres se apresentam e outro pelo qual o ator-manipulador se move. Ou talvez possamos assistir a três planos de encenação: um acima da linha da estrutura da barraca, outro entre essa linha e a altura de suas mãos e um terceiro dentro do gabinete. No primeiro, visualizamos os mamulengos a dançar; no segundo, o mamulengueiro controlando a dança dos bonecos; e, no terceiro, o corpo do manipulador dançando junto.

O público, fora da barraca, ao mesmo tempo, sente-se dentro dela. Enquanto está escondido atrás do tecido, o mamulengueiro convencional se mantém resguardado. Mesmo que espie a plateia por um buraco da empanada, há uma barreira entre si e os espectadores. Ao demolir esse escudo, Sandro fica desprotegido, eliminando a invisibilidade da manipulação. Se é que dentro da barraca haja chance de o brincante parar para pensar, escolher, arrumar, no caso de Sandro, ela não existe. Qualquer vacilo será flagrado.

Os mamulengos de Sandro já não são apenas de madeira, mas também de carne. A túnica, que ocuparia o lugar da roupa do personagem-tipo, foi abolida. Em seu lugar vemos a mão nua do brincante, fazendo a vez de tronco. Além disso, como a cabeça e os membros de mulungu estão enraizados entre os dedos do titeriteiro, seu braço se torna uma continuação do corpo do boneco, alcançando a linha de seus ombros. Ou seja, boneco e bonequeiro se fundem e se tornam uma coisa só. Nesse sentido, Sandro Roberto converte-se ele mesmo, além de emissor das vozes, em extensão do corpo de seus próprios bonecos.

### **Características experimentais**

Se considerarmos por experimental a obra teatral que não está definida, mas em estado permanente de montagem; se pensarmos o fazer teatral como falta e procura e não como algo acabado, podemos entender a obra de Sandro como teatro “experimental”. Mas ele não o considera desta maneira. Ele acredita que, desbastando o Mamulengo de seus acessórios (figurino, cenário, tecido), reduziu sua empanada ao que existe de essencial na brincadeira. Sua poética está sintetizada unicamente na capacidade de imaginação da plateia, provocada pela atuação do mamulengueiro e pela habilidade dele em estabelecer uma relação lúdica com o espectador.

Por teatro contemporâneo, designamos as principais correntes teatrais em voga desde as últimas três décadas do século XX até os dias atuais. Desta maneira, a partir deste conceito



do que seja contemporâneo, poderíamos apontar cinco elementos dessas vertentes no espetáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*:

- 1 – O corpo do ator como eixo articulador de significação na cena;
- 2 – O ator tornando-se ele mesmo instrumento de representação;
- 3 – A encenação objetivando a revelação de um significado oculto no “texto espetacular”;
- 4 – A metalinguagem como forma de exposição dos instrumentos de produção de ilusão;
- 5 – A trilha-sonora não apenas com função narrativa, mas estabelecendo paisagens sonoras<sup>12</sup> autônomas, ora harmoniosas ora dissonantes, provocando estranhamento;
- 6 – A encenação resumida ao mínimo;
- 7 – O rompimento com o espaço teatral convencional.

Observado ininterruptamente pela plateia, Sandro não conta com o apoio do figurino; seja a cobrir os bonecos, seja sobre sua pele. Atua com traje neutro, preto. Desprovido de quase todos os acessórios pictóricos, só lhe resta centrar a atuação na energia de seu corpo e voz. Acredita que para esse fim, em seu auxílio, acorrem entidades espirituais presentes no Mamulengo.

Essa relação mística com a animação do Mamulengo aproxima-o do fazer dos antigos mestres, como Mestre Ginú, Zé Lopes e Zé de Vina (Alcure, 2007; Teixeira, 2012). E difere seu trabalho bastante dos outros dois brincantes de São Paulo por nós pesquisados, Danilo Cavalcanti e Valdeck de Garanhuns. Enquanto estes mantêm uma relação técnica e pragmática com a atuação na barraca, Roberto se deixa penetrar pelos aspectos sobrenaturais. Crê que o interior da tolda seja um espaço mágico, habitado por energias ancestrais. Aceita a *anima* dos mamulengos, o sopro divino que habita, *a priori*, a madeira de cada personagem. E, ao mesmo tempo em que se sente dono da criação do espetáculo e mantenedor do controle da função, confia na incorporação dessas forças metafísicas.

## O teatro contemporâneo

Sandro Roberto dá seu salto em direção à contemporaneidade sem tirar o pé da tradição. Seu ato criativo assimila procedimentos de vanguarda mantendo características de uma arte ligada às convenções. Ou, por outro lado, se tomarmos a tradição como legado de valores, conhecimentos e práticas transmitidos e recebidos por meio de ensino-aprendizagem entre sucessivas gerações de artistas, Sandro associa-se, por sua própria história de formação, ao

---

12. Para Lehmann (2007), nas experiências por ele denominadas de pós-dramáticas, a música assume uma estrutura autônoma e constitui “paisagens sonoras”, compondo uma dramaturgia sonora independente, formada pela melodia das falas dos atores, timbres, sotaques e sons.

paradigma da tradição. E sua proposta cênica exacerba características tradicionais que no Mamulengo convencional podem passar despercebidas.

Segundo a bibliografia predominante sobre o gênero (BORBA FILHO, 1966; SANTOS, 1979; BROCHADO, 2005) as características principais do Teatro de Mamulengo são:

- 1 – Bonecos de luva ou vara manipulados de baixo para cima;
- 2 – Esquetes curtos ou fábulas completas baseadas num repertório pré-conhecido de situações (danças, desencontros, brigas e morte);
- 3 – Texto improvisado;
- 4 – Trilha-sonora com finalidade: narrativa, conectiva das passagens ou administrativa do ritmo cênico;
- 5 – Tipos fixos representando as classes populares, as classes poderosas e religiosas, a fauna animal e os seres míticos;
- 6 – Temas principais: festa, sexo, dinheiro, doença, engano, morte;
- 7 – Participação direta do público.

Ora, todos esses elementos são mantidos por Sandro. Mesmo com as intervenções de música contemporânea, a partir da trilha-sonora de Marcelo Costa, ela continua a ter caráter narrativo. Do ponto de vista dramaturgico, portanto, seu Mamulengo é extremamente tradicional. Mais tradicional até do que de outros mamulengueiros que já incorporaram temáticas mais atuais ou urbanas a seus tipos e fábulas. A *Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova* movimenta títeres de luva e de vara (ainda que despídos) numa história de narrativa linear, ambientada no Nordeste. Seus tipos são todos oriundos da tradição: o rico coronel (Mané Pacaru), casado com uma mulher ferosa e sagaz (Quitéria), seu empregado astuto (Simão) e apaixonado por uma dançarina sedutora (Marieta), o Diabo, a morte (Cilibrina) e seus animais de estimação (Cobra e Pássaro). Seu texto é improvisado e a plateia, ativa, toma parte no desenrolar da brincadeira.

### **Considerações finais**

Uma das hipóteses comprovadas pela arte do Grupo Imaginário é a de que um gênero teatral cuja origem é considerada rural, popular e tradicional pode ser contemporâneo. O corpo como articulador do espetáculo, o minimalismo na encenação, a ênfase na teatralidade são características que aliam o trabalho de Sandro Roberto àquilo que é chamado de teatro “contemporâneo”.

Num universo tão tradicional quanto o do Mamulengo, com tantos mestres e bonequeiros defendendo a chamada “tradição”, seu gesto artístico foi radical. Mas, ao contrário do que possa parecer, essa rearticulação poética do Mamulengo com o teatro contemporâneo não rompe com as características fundamentais da tradição do gênero. O desmantelamento de

detalhes do ponto de vista formal na apresentação do espetáculo não infringe as regras essenciais da brincadeira. Há características pouco notadas no Mamulengo convencional que são ressaltadas no seu trabalho. Ao filiar-se a uma perspectiva arquetípica de “incorporação” na representação de bonecos, tomando-os por entidades; ao reduzir o aparelhamento do brinquedo a suas possibilidades mínimas, sua poética se fixa justamente na tradição para se constituir contemporânea.

Podemos pensar que o passo de Sandro Roberto, largo e ousado, ao mesmo tempo em que orienta o Mamulengo para outro rumo, ancora-o na tradição. Por enquanto, o Grupo Imaginário, atualmente sediado em Niterói (RJ), é o único mamulengo que encontramos que experimenta fundir o gênero com aspectos da cena contemporânea. Iniciada há pouco tempo e ainda estado embrionário, é cedo para avaliar as consequências dessa empreitada para a arte do boneco popular nordestino. Sua poética, talvez, seja o prenúncio de uma nova vertente no Teatro de Mamulengo.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos Plausíveis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1985.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. 2001. 114 p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil*. 2005. 498 p. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.
- COSSU, Giorgio, DÁVILA, Celina. *Mamulengo, teatro popolare di burattini in Brasile*. Corazzano: Titivillus Edizioni, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NININ, Roberta. O circo sem terra (e sem lona). *Revista Arte e Resistência na Rua*. São Paulo: Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, agosto de 2014, p. 57.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Sandro Roberto. *Depoimento concedido a André Carrico*. Niteroi, RJ, 13 abr. 2015.
- SILVA, Ermínia e ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- TEIXEIRA, Raquel Dias. *A música é que chama o espírito dos bonecos: mamulengos em Glória do Goitá*. Catálogo etnográfico lançado durante a exposição realizada no Museu de Folclore Edson Carneiro, no período de 4 de outubro a 4 de novembro de 2012. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.