

SERÁ O BENEDITO?: PROCEDIMENTOS CÔMICOS E PERSONAGEM- TIPO NO TEATRO DE MAMULENGO

CARMO, Cipriano Miranda¹

RESUMO

O presente artigo buscará refletir sobre a concepção do personagem Benedito, tipo oriundo do teatro popular de bonecos nordestino, o Teatro de Mamulengo, a partir da experiência do autor durante o processo de montagem do espetáculo de seu trabalho de conclusão de curso “Cafungadas de cada dia”, tendo como foco o trabalho com personagens-tipo e a utilização de mecanismos e procedimentos cômicos.

Palavras-chave: teatro cômico; teatro de mamulengo; personagem-tipo; procedimentos de fabricação de comicidade.

Apresentação

Este artigo busca refletir sobre a experiência vivenciada por seu autor como um ator habituado à comédia que, ao atuar pela primeira vez como ator-manipulador na montagem de um espetáculo cômico de teatro de mamulengo, tem que lidar com as diferenças de técnica e linguagem exigidas por essa forma artística de caráter popular.

Embora o estudo de manifestações populares cômicas não seja um assunto antigo no meio acadêmico, pois começou a ser pesquisado há cerca de 30 anos, já há algumas pesquisas importantes nessa área, algumas das quais enfocando metodologias do ator cômico, tais como as dos pesquisadores Daniel Marques da Silva (1998) e Elza de Andrade (2005), que integraram o projeto de pesquisa “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas” de Maria de Lourdes Rabetti Giannella (Beti Rabetti) na UNIRIO.

As análises das obras acima indicaram a potencialidade das manifestações populares como grandes fontes de pesquisa, tanto prática quanto teórica, sobre técnicas e mecanismos de criação da comicidade e treinamento do ator. Porém é importante ressaltar o descrédito e preconceito que a cultura popular costuma sofrer

¹ Graduando no curso de Bacharelado em Teatro da Faculdade de Teatro da UFSJ. São João Del Rei, Minas Gerais, Brasil. cipriano.miranda@yahoo.com.br

na academia e na sociedade em geral, principalmente por ser considerada como manifestação espontânea e que não possui técnicas elaboradas ou passíveis de transmissão.

Este questionamento é feito tanto nas obras do escritor e pesquisador Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979), como nas de Silva (1998) e Andrade (2005), sendo que nestas duas últimas é problematizado também o fato de que ainda perdura um senso comum de que o ator cômico deve seu sucesso não propriamente à aquisição de uma técnica, mas a um dom inato. Para ambos há um consenso de que existem técnicas de atuação quer na comédia, quer no teatro popular, e que por vezes elas são muito complexas.

Assim o foco deste trabalho será o estudo e a reflexão sobre a composição do personagem Benedito, típico personagem do teatro de mamulengo e alguns dos procedimentos de geração da comicidade que foram utilizados para recriar o universo do mamulengo na montagem de “Cafungadas de cada dia”.

Para tanto o trabalho apresentará brevemente o universo do teatro de mamulengo, sua dramaturgia, seus personagens mais recorrentes, o treinamento e iniciação do mestre, suas fontes de inspiração no repertório popular e sua comicidade.

Em seguida será abordado o processo de reelaboração deste universo do mamulengo na montagem do espetáculo de trabalho de conclusão de curso: “As cafungadas de cada dia”,

Posteriormente serão apresentadas as reflexões sobre as experiências vivenciadas na montagem do espetáculo, a partir do foco deste trabalho: a composição de Benedito e os procedimentos de criação de comicidade.

E ao final as conclusões do trabalho, sua relevância e possíveis questões de pesquisa que o mesmo possa suscitar.

O mamulengo e seu universo

Segundo Santos (1979), mamulengo é uma forma de teatro de bonecos típico dos estados brasileiros do nordeste, que é praticado por artistas do povo. Trata-se de uma linguagem teatral diferenciada que possui convenções próprias devido às suas características populares e regionais: “É o mamulengo um teatro de características inteiramente populares, onde os atores são bonecos que falam, dançam e brigam e, quase sempre, morrem.” (SANTOS, 1979, p. 11).

Ainda quanto à sua forma, o mesmo autor coloca que:

Guardando elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescente dos espetáculos da *Commedia Dell'Arte*, o mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro). Conquanto tenha um roteiro básico para a história, que não é escrita, os diálogos são criados no momento mesmo do espetáculo, de acordo, com as circunstâncias e com a forma de reação do público. (SANTOS, 1979, p. 24)

Quanto à atuação destes artistas nesta forma, Santos (1979, p. 163) frisa que “esses mamulengueiros [...] assumem outra vida enquanto animam seus bonecos. Brincam com a imaginação desenfreada, ocorrendo a cada instante ideias, correlações e pensamentos”. Vale ressaltar que não é a totalidade do diálogo que é criada durante a cena, mas apenas parte, pois os mestres mamulengueiros possuem uma grande tradição baseada, sobretudo, na transmissão oral dos roteiros, nos seus personagens tipificados e também na criação a partir de sincretismos com outras formas de manifestações populares, religiosas e até mesmo circenses (SANTOS, 1979, p. 142-145).

A estruturação dramática mais comum utilizada pelos mestres mamulengueiros é um sistema de pequenas peças ou passagens não escritas “entremeadas por números de dança e improvisações feitas pelo apresentador” (Santos, 1979, p. 142). A pesquisadora Adriana Schneider Alcure (2007) define estas passagens como:

[...] enredos curtos que servem de guia para o mestre improvisar, através da combinação de recursos diversos, tais como: as loas ou glosas de aguardente, como também são chamadas, que são ditas pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações; a música, fundamental na representação, sendo executada ao vivo por um conjunto de tocadores escolhidos pelo mestre; e a presença do Mateus, que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público. (ALCURE, 2007, p. 19-20)

Santos (1979) descreve ainda outra linha dramática e que é denominada como mamulengo urbano, e que tem uma estruturação de montagem com uma dramaturgia mais “fechada” e menos “fragmentária” próxima a uma tipologia “início-meio-fim”, e que, segundo este autor, tem este formato em decorrência da influência dos meios de comunicação e do ritmo de vida mais acelerado da cidade, pois tem uma duração reduzida (uma a duas horas) frente às montagens rurais que chegam a durar de seis a oito horas.

Quanto à formação artística do mestre mamulengueiro, Santos (1979) menciona que os mesmos aprenderam seu ofício com outro(s) mestre(s), sendo que passaram por funções intermediárias como folgozões (os que ajudam a movimentar os bonecos, porém sem falar), músicos ou contra-mestres². Nesta formação é adquirida uma grande variedade de linguagens, tais como: domínio de técnicas de recitação, criação de vozes, canto, manipulação de bonecos e interpretação cômica e trágica, alternadamente, principalmente quanto às mortes constantes no mamulengo (SANTOS, 1979). O autor relata, porém, muita dificuldade de acesso às informações junto aos mestres, visto que estes tratam sua técnica como segredo.

O trabalho de Alcure (2007) sobre a etnografia do mamulengo nos dá pistas significantes sobre o processo de treinamento, iniciação ou batismo do mestre mamulengueiro:

Para tornar-se um mestre, o artista deverá ter passado por um longo processo de aprendizado, que consiste em acompanhar outros mestres, assistir às apresentações de outros mamulengueiros, aprender as técnicas de manipulação, conhecer as histórias e as loas de cada boneco, ser capaz de emitir diferentes vozes, cantar, ter fôlego, ser um bom improvisador e saber provocar o riso. (ALCURE, 2007, p. 169)

Alcure (2007) explica que para ser tido como mestre não basta ao artista o reconhecimento do mestre que lhe iniciou, ele precisa passar pelo crivo de outros mestres e do público: “por conta de seu talento que o público interessa-se em assistir a brincadeira, e é a sua habilidade que será avaliada, louvada ou condenada.” (idem, p. 169)

Ainda em relação ao público, podemos acrescentar que o mamulengo é uma linguagem teatral que mantém uma relação vívida e criativa com o espectador: “sendo o mamulengo um teatro de improviso, do repente, depende visceralmente do público assistente que alimenta, ignora ou castra a vertente de criação.” (SANTOS, 1979, p. 46).

Outra característica do mamulengo é sua comicidade: “O mamulengueiro é um artista do riso” (SANTOS, 1979, p. 64). Alcure (2007), ao citar o pesquisador Hermilo Borba Filho³ (1966), nos dá uma dimensão sobre essa comicidade:

O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril. Há do riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos que proporcionam isto. A teoria de Bergson pode ser assim reduzida a isto:

² Função que substitui o mestre em algumas cenas ou contracena com o mestre.

³ BORBA FILHO, Hermilo. Espetáculos populares do Nordeste. São Paulo Editora, 1966.

é cômico tudo que nos dá, por um lado, a ilusão mecânica da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. O mamulengo preenche estes requisitos, pois afasta a célebre 'talhada de vida' dos naturalistas, partindo para a recriação arbitrária da vida, por processos que, aparentemente mecânicos, possuem uma encarnação que o situa nas fronteiras da alma e do inanimado. (BORBA FILHO⁴ 1966, p. 125 *apud* ALCURE, 2007, p. 235-236)

Os personagens no Mamulengo: tipificação

Com relação aos personagens, o mamulengo utiliza personagens-tipo em sua dramaturgia que são representados pelos bonecos. Santos, (1979) entende que estes personagens têm sua origem na linhagem de tipos cômicos e da comédia ocidental e na sintetização dos papéis sociais da sociedade nordestina.

O estudioso do teatro brasileiro Sábado Magaldi (2003) no texto "Auto da Esperança" que analisa a peça "A pena e a lei" de Ariano Suassuna e que é baseada no teatro de mamulengo, liga os típicos personagens do mamulengo aos da *Commedia dell'Arte* e também à figuras míticas.

Santos, (1979, p. 24) ainda frisa que o mamulengo realmente tem um poder de sintetização e revelação estética dos anseios do povo nordestino; quanto à aparência e estilo da confecção dos bonecos, complementa: "São primitivos e figurativos, afastando-se do sentido de simples reprodução naturalista, de cópia servil da realidade, aproximando-se de uma síntese de forma." (ibidem, p. 159), sendo que "a tendência habitual é a abstração ou eliminação de detalhes e peculiaridades próprios à imagem natural, aproximando-se de forma que procura exprimir [...] a essência" (ibidem, p. 160).

Quanto a esta sintetização podemos observar a descrição feita por este autor do principal personagem e mais recorrente junto aos mestres mamulengueiros, o Simão, também chamado Benedito, João Redondo ou Tiridá:

Simão é o típico herói que encontramos em todas as manifestações do teatro popular. Um herói repleto de incorreções morais, de comportamento arremido às convenções, no que satisfaz de forma gratificante as tendências reprimidas do público, que ri, estimula, participa de suas safadezas.

[...] Simão e todos os outros personagens seus parentes em comportamento e personalidade, promovem a graça maior do brinquedo, com suas irreverências e achados inesperados.

[...] Ele é burlador e representa o povo de modo bem particular, encontrando grande poder de síntese o inconformismo, a luxúria, os desejos e aspirações do povo. (SANTOS, 1979, p. 168)

⁴ Idem.

Lucas Antunes Oliveira (2011), pesquisador que estuda a formação dos personagens de mamulengo, liga Simão/Benedito a esta síntese e representação do povo, a uma figura da cultura popular da idade média: o *trickster*⁵ e também a um mito popular mais próximo aos tempos de Benedito, o Pedro Malasartes. Estas influências, segundo o autor, remetem à cultura medieval portuguesa e que foram incorporadas e se mantiveram na cultura nordestina.

Outros personagens também mantêm sua ligação com as características da sociedade destes artistas, tais como: policiais autoritários e arbitrários, fazendeiros poderosos, padres libidinosos e gananciosos, moças recatadas (que não são tão recatadas), velhos assanhados, etc.

No mamulengo ainda existem personagens animais (cobras, onças, cavalos, boi, etc.) e ainda os personagens alegóricos e fantásticos (morte, diabo, santos, mitos folclóricos, etc.).

Processo de montagem – ensaios iniciais

Os primeiros contatos teóricos com o mamulengo foram feitos a partir da leitura da obra de Santos, (1979) e que nos contaminou com a magia e alegria deste mundo teatral. Entretanto, as primeiras experiências práticas não foram bem sucedidas.

Nestas primeiras oficinas/ensaios houve tentativas infrutíferas de utilizar a interpretação de pequenas passagens de diversos mestres que apareciam na obra de Santos (1979); também foram encenadas pequenas esquetes de palhaços circenses, que acabam influenciando o mamulengo.

Embora não produtivas quanto ao desenvolvimento de técnicas, estes contatos práticos iniciais nos indicaram que o universo do mamulengo possuía elementos que em sua totalidade não estavam presentes nos ensaios. Inicialmente não dispúnhamos de técnicas de manipulação, nos faltava o entendimento profundo dos personagens e sua significação, a codificação da linguagem teatral do mamulengo, sua dramaturgia, a reflexão sobre procedimentos da criação da comicidade do mamulengo, a falta de um público e um aquecimento adequado para

⁵ Segundo Oliveira (2011) o *trickster* “é um personagem mágico, violador de tabus e transgressor das leis e costumes” (p. 166)

suportar variações de voz; além disso, as dores nos braços que emperraram em muito os primeiros ensaios.

Aprofundamos o entendimento destes elementos, assistimos vídeos com apresentações de alguns mestres e incorporamos o estudo de outras obras sobre o mamulengo como as de Hermilo Borba Filho (1987), Altimar de Alencar Pimentel (1971) para criar uma concepção de cena que conseguisse reelaborar este universo, inclusive incluindo ensaios abertos durante o processo com o mais variado tipo de público.

Processo de montagem - personagens

Quanto à escolha dos personagens, nas obras estudadas, foi possível verificar a constância de alguns personagens e elementos comuns que não variavam muito de um mestre para o outro, e dentro de um variado universo de personagens elegemos os seguintes para compor nossas cenas: o Mateus, Benedito, Rosinha, o padre, a viúva, Cabo Setenta, o velho, os negros de briga, a, a cobra, a morte e o diabo.

O Mateus, embora não seja um boneco, é um personagem de grande importância no trabalho do mamulengo, funcionando como elo entre o público e os bonecos, intervindo na cena (às vezes até fisicamente, como cutucar os bonecos com um pedaço de pau) e alertando os personagens sobre os riscos de suas práticas, tal como o coro de uma tragédia clássica. Conforme menciona Alcure (2007, p. 74), o mesmo pode até ficar de costas para o público em uma interação direta com os bonecos, ou dinamizando o jogo entre público e bonecos; em outras ocasiões forma um par cômico com Benedito ou outro personagem, similar ao jogo entre os palhaços *branco* e *augusto*.⁶

Benedito, que já foi mencionado anteriormente, é o mais recorrente dos personagens dentro do mamulengo e é foco deste trabalho, personifica o público natural do mamulengo, o povo pobre nordestino e suas mazelas sociais. Neste estudo deste personagem nos textos de mamulengo da obra de Santos (1979) e Pimentel (1971) ele aparentou ser astuto e ao mesmo tempo insensato, aproximando mais de um personagem que contém elementos de mais de um dos

⁶ Segundo Burnier (2001), “O clown branco [...] está sempre pronto a ludibriar seu parceiro de cena. [...] O agosto é o bobo [...] sujeito ao domínio do branco, mas [...] supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia.” (p. 206).

tipos *Zanni* (empregados) da *Commedia Dell'Arte*, contaminação esta que na prática também havia neste próprio gênero, como colocado por Burnier (2001, p. 207).

Benedito não se deixa dobrar fácil, não se intimida nem mesmo frente às autoridades religiosas, políticas, econômicas ou militares; é atrevido, é safado, é namorador e galanteador. Uma das falas recorrentes dos textos é a seguinte: “Eu me chamo de Benedito de Lima: cravo dos homi e alecrim das menina”. (Pimentel, 1979, p. 118). Ele também não deixa de expressar sua origem simples, sua função (vaqueiro) e suas dificuldades como pobre, tais como a convivência com vermes, piolhos e bichos de pé, sem contar a divulgação de suas fantasiosas proezas, como a de matar sete homens com apenas um tapa (idem, p. 118).

Nessas mesmas análises, o personagem do padre apareceu com desvios morais não condizentes com sua função: namorador, libidinoso, agressivo e mais interessado no dinheiro dos fiéis do que na religiosidade dos mesmos.

Rosinha é a figura da moça, consistindo geralmente em motivo de disputa entre personagens masculinos, até mesmo o padre. Apesar de se autoproclamar donzela, a mesma apresenta uma falsa pureza, deixando no fundo escapar sua sensualidade. Geralmente é a filha do patrão de Benedito.

O Cabo Setenta representa o típico militar fanfarrão tanto criticado nas comédias populares, inclusive na *Commedia Dell'Arte* na qual o personagem similar era denominado como *Capitano* (Capitão), Matamoro ou Spavento, é um falso valentão, que se sobrepõe apenas sobre os fracos.

Os negros de briga são figuras que geralmente apenas compõem a cena, são bêbados que possuem armas e deflagram brigas entre si, com outro personagem principal ou com a polícia. Aparecem nos bailes e em outras situações e criam cenas muito engraçadas por conta das pancadarias, xingamentos, golpes ou cacetadas que são desferidas ou levadas da polícia ou de Benedito, na nossa montagem foram utilizados o Tião e o Baltazar.

A viúva representa uma mulher mais velha, mas que está disposta a manter uma vida afetiva e sexual, embora finja negar isto por conta de seu luto. A cena em que aparece é baseada na primeira cena passagem “Joana” de Mestre Otílio, transcrita na obra de Santos (1979, p. 132-133), sendo que este autor relata que a passagem segue roteiro idêntico a passagem “As aventuras de uma viúva alucinada” de Mestre Ginu.

O velho é um personagem que tem seus assanhamentos e fetiches com as personagens femininas da cena, provindo do grupo *vechi* (velhos) da *Commedia Dell'Arte* que também tem este comportamento libidinoso exacerbado frente a outros personagens femininos.

A cobra representa os perigos naturais que aquela sociedade é constantemente exposta. Ela geralmente dá um fim às histórias, retirando personagens para facilitar o andamento de uma cena, ou, em brigas, pode ser usada para manter a fama de valentia do herói Benedito.

A morte e o diabo são a representação do fantástico. A Morte, segundo Santos (1979) é muito solene, hierática e não muda sua opinião facilmente, sendo uma presa para as armações e confusões de Benedito; já o Diabo é geralmente colocado em situações humanas, sendo uma espécie de “judas” que sofre nas mãos da polícia ou de Benedito. Trata-se de um elemento que fascina o público deste brinquedo, pois, apesar de ser o responsável pelas grandes mazelas daquele povo, o Diabo no mamulengo vivencia situações iguais ou piores que as vividas pelo público.

Na figura 1 – Bonecos do Mamulengo Sem Fim, que segue abaixo, podemos visualizar estes personagens por meio dos seus bonecos.



Figura 1 - Bonecos do Mamulengo Sem Fim - de cima para baixo e da esquerda para a direita: Rosinha, o velho, máscara de Benedito, máscara da viúva, Cabo Setenta, protótipo da máscara da viúva, Baltazar, Tião, a viúva, Diabo, Morte, o padre, Benedito e a cobra. (Foto de Yara Cardoso)

Processo de montagem - dramaturgia

A dramaturgia de nossa montagem buscou se aproximar da estrutura do mamulengo rural. Assim foram criadas cenas independentes ou com pouca relação entre as mesmas para se aproximar das passagens que são utilizadas neste tipo de mamulengo, mantendo, porém, entre elas, algum tema constante em grande parte das cenas, um *leitmotiv*, que, em nossa montagem, é o cheiro.

Daniel Marques da Silva (1998) faz um estudo singular sobre a concepção dos personagens-tipo, concepção que terá uma relação direta com a dramaturgia utilizada. O autor aponta que primeiramente estes personagens possuem uma tripla composição: 1) os tipos remontam de uma linhagem tradicional de personagens de toda a comédia ocidental e brasileira (da Grécia antiga, teatro antigo romano, Commedia Dell'Arte, Molière, manifestações populares brasileiras); 2) ao mesmo tempo os tipos têm a necessidade de buscar uma identificação com seu público contemporâneo, traço geralmente delineado pelo dramaturgo; 3) e o acervo de experiências e vivências do ator que vai fazer o papel, pois a existência definitiva deste personagem só existe no palco, onde a dramaturgia deste personagem é complementada por este ator.

Deste modo, no momento de escrever ou reescrever as cenas utilizadas na montagem, houve a preocupação de entender esta complementação e composição dramaturgical que vai lidar com a linhagem histórica de cada personagem, com sua adaptação ao meio social e com o acervo do ator cômico que irá desempenhar este papel, de maneira que o dramaturgo não atua sozinho neste processo, como podemos ver abaixo em Silva (1998): quanto trata da dramaturgia em linguagens teatrais que utilizam o personagem-tipo:

Assim, a dramaturgia a ser colocada em cena por esse teatro é distinta porque se baseia em uma metodologia de produção que pressupõe [...] a complementação do texto dramático pela participação ativa de um ator que trabalha [...] na construção de tipos fixos. Esse ator ainda pode contribuir durante o espetáculo[...] Contudo, é necessário frisar que essa improvisação [...] está ligada ao conhecimento de cada um dos atores tem de seus tipos e à adaptabilidade desses textos ao público (idem, p. 41-42)

Dentro das prerrogativas da linguagem do mamulengo e das considerações de Silva (1998) foi construída a dramaturgia em um processo colaborativo, em que trabalhamos como atores, estudiosos e dramaturgos. O resultado desse processo foi

um roteiro que, por enquanto, assim se desenha: 1) inicia-se o espetáculo com uma música de acolhida ao público; 2) em seguida, tem-se a apresentação do brinquedo ao público; 3) Logo após dá-se a entrada da máscara⁷ de Benedito e uma interferência com o público; 4) segue-se seu namoro com Rosinha (Benedito volta a ser boneco); 6) cena em que o padre tenta ensinar Benedito a rezar; 7) cena da viúva, do velho e da cobra; 8) o baile da viúva, cena criada a partir de improvisações, sendo esta outra cena que busca a interferência com o público utilizando máscara; 9) confissão de Rosinha, 10) morte do padre e disputa entre morte e diabo pelo padre; 11) e por fim a música de despedida.

Este roteiro foi estabelecido para auxiliar os atores nas concepções dos personagens e no entendimento da linguagem, para tanto as mesmas possuíam uma estrutura simples composta por: plataforma (onde, quem e o que está sendo feito); conflito a partir desta plataforma ou de um estímulo; resolução do conflito; encerramento da cena, todas com piadas e textos simples que poderiam ser complementados durante o processo de ensaios ou apresentações, exceto a do baile da viúva que foi praticamente toda construída a partir de um processo de improvisação e impulsos a partir da resolução do conflito “quem foi que peidou?”.

Reflexão sobre a prática – A composição do personagem Benedito

O autor deste artigo atuou como o personagem Benedito na montagem “As cafungadas de cada dia”, ressaltando que experiência proporcionada pela composição deste personagem clarificou o entendimento do método descrito por Silva (1998) e que foi utilizado para auxiliar a composição. Neste método não é a soma que gerará o tipo, mas sim a síntese, pois o processo de composição de um personagem-tipo passa pela integração pela síntese dos três elementos (tradição, dramaturgia e acervo do ator) e não pela soma ou o acúmulo que conforme o mesmo geraria a caricatura ou o estereótipo.

⁷ A utilização das máscaras com referências aos personagens foi um recurso utilizado para incentivar a participação do público no brinquedo, a partir de interferências das mesmas diretamente com na plateia.



Figura 2 - Benedito se vangloriando de ter batido no Cabo Setemta. (Foto Selma Cardoso)



Figura 3 – Benedito tentando evitar que o padre leve Rosinha para “confessar”. (Foto Selma Cardoso)

Vale ainda destacar que Benedito carrega em si atributos distintos de pelo menos dois personagens-tipo comuns ao teatro brasileiro: “o mulato capoeira” e “o malandro”. Isto tornou ainda mais complexo este processo de utilizar a síntese em detrimento da soma. Necessitando a incorporação na metodologia os conceitos de: “contaminação” entre os tipos, comum inclusive à Commedia Dell’Arte; e de sincretismo que ocorre entre o mamulengo e outras manifestações populares e artísticas.

Abaixo segue a composição com base nos métodos descritos por Silva (1998) para seus laboratórios de estudo da composição de personagens-tipo e que foram aludidos/citados anteriormente no estudo da dramaturgia utilizada na montagem e que levaram em consideração os seguintes elementos:

1) Quanto à tradição do personagem, os elementos mais marcantes e que sintetizam Benedito foram: a valentia a insensatez, a astúcia, a transgressão, a subversão ao abuso de poder e sua fraqueza por mulher. Esta seleção foi feita a partir de leituras de peças de vários mestres, além da leitura de diversas histórias de Pedro Malasartes, que, conforme já mencionado anteriormente, seria na tradição de personagens cômicos o temporalmente mais próximo a Benedito.

2) Quanto à identificação com o público contemporâneo: houve a opção dramaturgicamente de colocar Benedito em situações de conflito com poderosos que se

aproveitam de sua posição para obter vantagens ou simplesmente cometerem abusos, situações que Benedito se mostra inconformado e não deixa de agir, nem que seja por sua insensatez de dar diversas cacetadas em seus antagonistas.

3) O melhor do acervo do ator: para compor Benedito, dentre as diversas características pessoais ou de personagens já compostas por este autor foram escolhidas alguns que melhor auxiliaram na sintetização de alguns aspectos da personalidade do Benedito, como a dose de graça e humor simultânea à raiva e ao nervosismo, traço comum com Palhaço Apito (figura *clown* criada por este autor), e o jeito de andar e dançar pessoais do ator que suscitam o riso. Em depoimentos para o autor, algumas das pessoas que assistiram à montagem e que mantêm convívio com ator mesmo em atividades não teatrais, falavam frases como: “este personagem é o seu tipo”, “ele se movimenta e dança engraçado como você”, “ele tem ‘tiradas’ e atitudes inesperadas e que são engraçadas como as suas”.

Em seguida, a partir destes elementos foi buscado na composição de Benedito um síntese destes três elementos. Este processo segundo Silva (1998) permite ainda ao ator incorporar em seu acervo novas possibilidades que inexistiam anteriormente, como se os elementos e as características da tradição do personagem Benedito e os da dramaturgia escolhida pudessem assim ser integradas como novos elementos do acervo do ator cômico. Sendo que também o acervo utilizado pelo ator cômico e a dramaturgia escolhida possam influenciar na tradição deste personagem a partir desta nova composição, conforme podemos ver na figura 4, a seguir.

Andrade (2005) menciona um termo que pode ser analogamente comparado a esta interferência do acervo do ator nesta composição do personagem-tipo, que ela chama de “assinatura”, como uma marca deixada pelo ator cômico em suas representações ou interpretações. A obra de Silva (1998) menciona ainda que esta é uma composição que só ocorre verdadeiramente na encenação, ou seja, no texto puro do dramaturgo em tese o personagem não existe completamente, a partir da complementação com o acervo (assinatura) do ator cômico em cena é que ele efetivamente existirá.

No relato do Mestre mamulengueiro Zé da Vina que compara a representação de uma passagem que é comum a ele e a outro mestre, Alcure (2007, p. 175) destaca que “cada mamulengueiro terá uma relação diferente [...] e que dará a marca particular a cada um”.

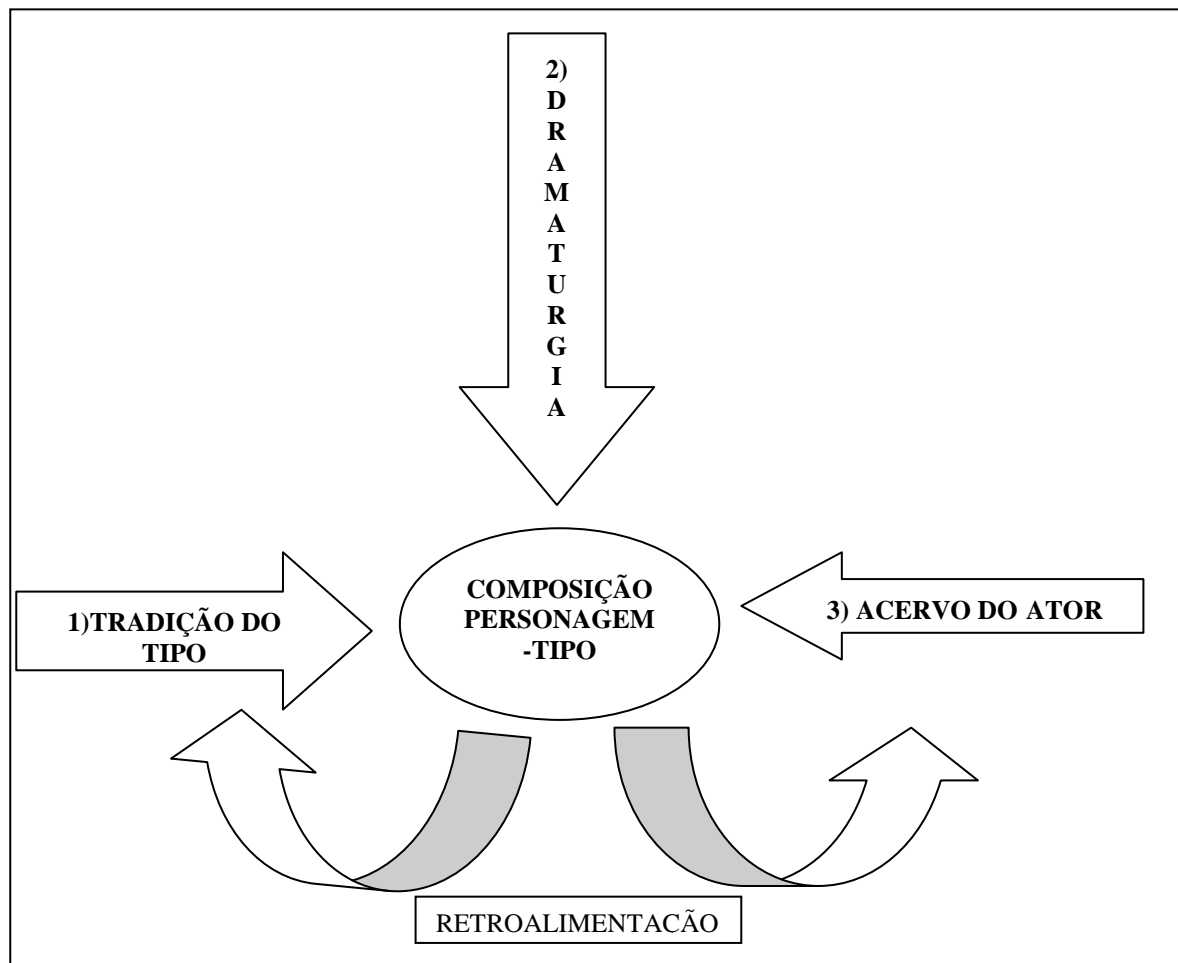


Figura 4 – Principais elementos na composição do personagem-tipo - adaptado de Silva (1998).

Assim podemos inferir que na composição do Bedito de “Cafungadas de cada dia” o mesmo tem a “assinatura” ou a marca particular deste autor e que o estudo e a concepção deste personagem propiciaram a este autor novos atributos em seu acervo, proporcionadas por Bedito.

Reflexão sobre a prática – Alguns procedimentos cômicos utilizados

O pesquisador e professor Alberto Ferreira da Rocha Junior (2002), ao estudar os procedimentos da fabricação da comicidade sob a ótica de Henri Bergson (1859-1941) destaca que:

O elemento fundamental da teoria de Bergson sobre o riso é a noção de mecanicidade ou rigidez. Esta noção, compreendida em oposição à fluidez da vida, é o grande eixo em torno do qual giram as reflexões de Bergson sobre os procedimentos do cômico. (2002, p.11)

Dois pontos relevantes para este artigo da obra de Rocha Junior (2002) sobre os procedimentos da criação do cômico com base em Bergson são: o diabo de mola e a interferência de séries.

O diabo de mola (repetição) é um procedimento que ocorre quando há a repetição de alguma ação, intenção ou ideia fixa (moral) que sempre é retomada mesmo após ser reprimida. Em vários momentos da montagem este recurso foi utilizado, como por exemplo:

1) cena em que Benedito apanha três vezes de Cabo Setenta (o riso do público foi ainda maior porque a repetição foi aproveitada em um improviso, quando o Cabo ameaçou também uma criança que estava chorando na plateia⁸);

2) a repetição de Benedito utilizar o pau para bater e resolver praticamente todos seus problemas;

3) a cafungada que Benedito dá em Rosinha logo no início, repetida em seguida durante a oração do padre, e repetida mais adiante por iniciativa da própria Rosinha, tornando assim o efeito cômico muito maior.

Na cena da Viúva e do Velho é utilizado o mecanismo de interferência de séries, conceito proposto por Bergson e que é descrita na obra de Rocha Júnior (2002, p. 16) como sendo situações que pertencem ao mesmo tempo, mas a duas séries diferentes, o que pode gerar mal-entendidos no diálogo ou ações dos personagens. Isto ocorreu quando o velho indaga à viúva o que ela quer para ser feliz e ela, assustada com a cobra que apareceu atrás do velho, fala “cobra!”. Entendendo a exclamação como uma resposta à sua pergunta, o velho relaciona “cobra” ao seu órgão sexual, suscitando grande riso na plateia.

Silva (1998) utiliza como método para interpretação dos procedimentos cômicos presentes nas burletas de Luiz Peixoto (1889-1973) as teorias sobre o cômico do crítico literário russo Vladimir Propp. Segundo ele.

[...]Propp passa a verificar em que condições se dá a ocorrência do cômico ligada à esfera do riso de zombaria e constata que ele surge quando a manifestação de algum defeito oculto se revela repentinamente. Contudo, para que o defeito manifestado seja risível, é necessário que ele seja ridículo ou mesquinho. (1998, p. 68)

Neste caso podemos citar o mecanismo cômico da ridicularização das profissões de Propp e que é descrita por Silva (1998, p. 73). No caso da montagem é o comportamento mercantilista e libidinoso (defeito oculto que é revelado) do

⁸ Em nossa apresentação do dia 15 de abril de 2013 (apresentação para a banca de TCC).

personagem do padre que contraria os preceitos exigidos para o cargo. Assim este defeito que gera o descrédito profissional do padre em relação ao ofício pode suscitar o riso.

Ainda sobre este mecanismo a análise de Andrade (2005) indica que este pode ser "... um mecanismo de subversão e destruição, ela revela e destrói a falsa autoridade [...] quando submetida ao ridículo." (idem, p.51). Algo que ficou muito claro quando o padre manda Benedito pecar, para se livrar dele logo para ir "confessar" Rosinha, sendo que pelo contexto apresentado ao público o padre não estava interessado em confessar, mas sim em bolinar a moça.

Andrade (2005) também nos auxiliou com pelo menos três exercícios que se baseavam na improvisação de um texto cômico com ênfase na ação corporal (que no nosso caso foi projetada no boneco) que sintetiza ou dá a ideia cômica da frase ou trecho da fala do personagem e que se utilizam: 1) do exagero cômico; 2) da repetição; 3) e da triangulação com o público.

Exemplo disto foi nos laboratórios/ensaios da montagem a criação da cena em que Benedito "dá um cheiro" em Rosinha, ao comando de colaborador do processo que dizia "exagera" e, posteriormente, "repete": a partir desse exercício o ator-manipulador incluiu uma ação do boneco Benedito de flutuar e girar sobre seu próprio eixo assim que sentia o cheiro de Rosinha, repetindo este procedimento toda vez que lhe dava um cheiro, o que suscitou o riso ou a admiração nas plateias em que foi apresentado.

Quanto à triangulação, esta consiste em um personagem compartilhar com o público algo que o outro personagem desconhece, ou distorcer algo exposto pelo outro personagem para o público ou exprimir sua indignação ou espanto. Esta técnica foi muito significativa no treino para a composição da cena de mamulengo. Exemplo disto é na cena em que o padre exige uma quantia significativa pelo perdão de pecados de Benedito, que compartilha seu espanto com a plateia, e, resolvendo dar uma lição no sujeito traz um enorme bastão com a intenção de lhe dar uma surra, compartilhando esta intenção com a plateia, enquanto o padre está de costas.

Este procedimento utilizado na segunda triangulação visa à amplificação do cômico, pois quando Benedito anuncia à plateia que vai bater no padre, essa situação pode ser entendida pela naturalidade que a situação cômica é apresentada. Conforme Rocha Júnior (2002, p. 12): uma situação ridícula pode tornar-se mais ridícula quando de algum modo pode ser observada com naturalidade a sua

formação, ou seja, quando a causa do efeito cômico for explicada ou explicitada naturalmente. Neste caso, é a indignação de Benedito que é levada às últimas consequências pelo seu comportamento insensato e que previamente é avisado de forma natural ao público pela triangulação, sem o conhecimento do padre.

As reflexões acima não visam esgotar e elucidar todos os procedimentos utilizados na montagem, mas apenas mostrar que existem mecanismos e técnicas que são utilizadas no mamulengo e que foram recriadas na montagem.

Conclusão

Após ter estudado o teatro de mamulengo, técnicas de composição de personagens-tipo, mecanismo de criação da comicidade e participado em todas as etapas do processo de montagem do espetáculo “Cafungadas de cada dia” podemos informar algumas conclusões.

Acredito que os conceitos e técnicas propostas pelos teóricos e utilizadas no processo auxiliaram na criação de uma dinâmica que acelerou a reconstrução do universo do mamulengo e a composição dos personagens. Isto demonstra que o estudo teórico, principalmente de manifestação populares, quando voltados para análise da prática ou para a especificação de técnicas podem ser muito úteis para o trabalho do ator.

Em relação montagem, não podemos considerá-la em toda sua plenitude como mamulengo, pois este Teatro é uma manifestação artística de tradição, onde seus artistas passam por um processo de iniciação, treinamento e prática muito longo e complexo. Podemos dizer que “Cafungadas de cada dia”, parafraseando a frase de abertura de nosso Mateus, é um apenas pequeno cheiro deste universo brincante.

E o personagem Benedito de Cafungadas, será o Benedito? Talvez possamos dizer que ele é uma “síntese-cheiro” dos Beneditos de alguns mestres mamulengueiros, que por sua vez são “síntese-cheiros” de outros Beneditos que são cheiros de uma tradição de personagens cômicos milenares que no fundo são uma “síntese-cheiro” do gênero humano.

O termo “Antro-Cheiro-Logia” dito por nosso Benedito ao abordar Rosinha para tentar lhe dar um cheiro pode ter muito sentido para o nosso estudo, principalmente pelo significado/tradução dada por este: “Antro-Cheiro-Logia é o estudo do homem que cheira”.

Assim para obtermos o riso e alegria não deixemos de “cheirar” os mais variados “cheiros” dos gêneros humanos e propagar esses para nossos acervos e também para todas as plateias.

Este processo de estudo, prática e reflexão suscitou ainda que novas questões talvez demandem um aprofundamento. Tais como a pesquisa, aplicação ou desenvolvimento de técnicas vocais e de manipulação de bonecos, pois são pontos cruciais para utilização desta linguagem teatral.

Espero assim que as informações produzidas neste estudo possam vir a colaborar com atores que desejam ampliar seu acervo técnico no treinamento pessoal e na criação de personagens-tipo. E que também possam ser úteis para autores que desejam escrever esquetes ou peças cômicas e para pesquisadores que se interessam pelo cômico e sua relação com a cultura popular, sobretudo a cultura do mamulengo. Podendo talvez assim este trabalho auxiliar na divulgação da linguagem teatral do mamulengo.

Referências

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese/doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Tese (Doutorado em Teatro) – PPGT, UNIRIO, 2005.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo Editora, 1966.
- _____. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987
- MAGALDI, Sábado. *Um auto de esperança*. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro Moderno: A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2003. p.7-28.
- BURNIER, Luis Otávio. *O clown e a improvisação codificada*. In: *A arte do ator – da técnica à apresentação*. Campinas Unicamp, 2001. p. 205-231.
- OLIVEIRA, Lucas Antunes. *Um carnaval na barraca: Algumas considerações sobre a formação e os personagens do teatro de mamulengos*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, v.12,p.155-180, jul-dez 2011.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*, São Paulo. 2002. Tese (Doutorado em Artes) USP.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SILVA, Daniel Marques da – *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – UNI-RIO. Dissertação de Mestrado em Teatro, 1998.