



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CULTURAS
POPULARES**

GUSTAVO FLORIANO DOS SANTOS

**MESTRE CHEIROSO CHEGOU: PERCURSOS FORMATIVOS DO BRINCANTE
AUGUSTO BARRETO**

São Cristóvão, SE

2023

GUSTAVO FLORIANO DOS SANTOS

**MESTRE CHEIROSO CHEGOU: PERCURSOS FORMATIVOS DO BRINCANTE
AUGUSTO BARRETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares–PPGCULT, da Universidade Federal de Sergipe como pré-requisito de Defesa de Mestrado

Linha de pesquisa - Artes populares: processos analíticos, pedagógicos e criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdisnete Silva Benevides

São Cristóvão, SE

2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237m Santos, Gustavo Floriano dos
Mestre Cheiroso chegou : percursos formativos do
brincante Augusto Barreto / Gustavo Floriano dos Santos ;
orientadora Lourdisnete Silva Benevides. – São Cristóvão,
SE, 2023.
180 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Culturas
Populares) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cultura popular. 2. Teatro de fantoches – Sergipe. 3.
Companhias de teatro – Sergipe – História. I. Barreto, Augusto.
II. Benevides, Lourdisnete Silva, orient. III. Título.

CDU 398.54(813.7)

GUSTAVO FLORIANO DOS SANTOS

**MESTRE CHEIROSO CHEGOU: PERCURSOS FORMATIVOS DO BRINCANTE
AUGUSTO BARRETO**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Culturas Populares. Esta dissertação foi julgada e aprovada pela comissão abaixo assinada em de de .
São Cristóvão, Sergipe, Brasil**

**Prof.(a) Dr.(a). Lourdisnete Silva Benevides – Orientadora
Universidade Federal de Sergipe – UFS**

**Prof. Dr. Magda Sarat – Membro Externo
Universidade Federal da Grande Dourado– UFGD**

**Prof. Dr. Denio Azevedo – Membro Interno
Universidade Federal de Sergipe – UFS**

Agradecimentos

O agradecimento é uma espécie de oração que se faz ao universo em retribuição a uma favor ou dádiva recebida. Nessa intenção, agradeço imensamente a minha ancestralidade, que me fez semente afro-indígena e me conduz nessa existência que ora é mar, ora é terra, ora é amor, ora é dor, ora fraqueza, ora fortaleza, mas sempre é resistência. Agradeço a Olorum e aos meus ancestrais pretos que me governam, à minha mãe Yemanjá que me faz espuma por vezes e tsunami em outras, Odôcyá minha mãe! Agradeço a quem me germinou, Seu Gilberto e Dona Lúcia, meus pais e minha irmã Lília: esses estão no Orum (céu), viraram semente outra vez e hoje reflorestam meu coração. Agradeço a quem está perto e também me protege, minha família, minha irmã Lúcia, minha erê e meu companheiro Alex, meu amor, meu chato de todos os dias. Agradeço aos meus amigos, Léo e Edcley por me motivarem sempre. Agradeço à Day muito agradecido minha amiga pela sua generosidade. À todas, todos e todes que vibram com a minhas conquistas. Meu agradecimento especial a minha amiga, professora e ORientadora Nete Benevides, te agradecerei imensamente por essa parceria de mais de dez anos, desde o TCC até aqui, me ensinando de uma forma sempre muito afetiva e pedagógica, gritarei sempre aos quatro cantos do universo que você foi e é a pessoa que me fez alinhar arte e educação como uma coisa dentro da outra, com um coisa geradora de potência universal, devo isso à você, te amo. Meus agradecimentos infinitos a todas as pessoas que colaboraram com a minha pesquisa, que dedicaram um tempo a contar essas lindas histórias, vocês me ajudaram a entrelaçar essas trajetórias. Agradeço imensamente a mestre Elói, por ter criado a quadrilha com o tema do Mamulengo de Cheiroso e por fazer nascer esta pesquisa, mas antes de qualquer coisa, fez gerar o nosso encontro, a nossa amizade e o nosso afeto, muito axé pra você meu irmão. E por fim, meu agradecimento especialíssimo à Augusto Barreto, meu padrinho, meu amigo, conselheiro, pessoa que tornou possível a realização da pesquisa, te agradecerei sempre, por toda generosidade proporcionada, por abrir as portas do Mamulengo para que meus passos artísticos e acadêmicos pudessem caminhar por esse lugar encantado, salve Cheiroso, boneco e palhaço. Agradeço a Marlene, minha madrinha, tenho aprendido muito com você, com seu talento – suas mãos são transformadoras e seu afeto o colo mais quente. Agradeço a Artur, meu Zuzu, pelo troca, pela parceria, eu fico muito admirado com todos os seus dons, seu caminho nas artes já é e continuará sendo muito profícuo. Agradeço a Sachi, meu Xaxá, pelo carinho e cuidado de sempre. Agradeço a meu Pedro, você é uma pessoa linda, elegante, minucioso na arte e na dedicação ao trabalho. Agradeço a Isaac, por ser tão interessado pelas artes, fico feliz em saber que com você o teatro renasce e se salva. Agradeço a Professora Aglaé, por ser tão inspiradora e por ter essa ideia pedagógica, por jogar a semente e semear o Mamulengo de Cheiroso, levarei o seu legado por todo o sempre. Evoé, Shalom, Amém, Axé sempre!

Resumo

O Mamulengo de Cheiroso é um grupo de teatro sergipano que resiste aos desafios do tempo e permanece atuante na contemporaneidade. Afirmado sua trajetória artística há quarenta e quatro anos, o grupo tem no boneco o porta-voz de uma poética e uma estética próprias, inspiradas pelo universo das danças, folguedos e artesanias, assim como nos dramas populares circenses. Na construção dessa trajetória, entre tantos atores, diretores e dramaturgos que passaram pelo grupo, há uma presença fundamental que é a de Augusto Barreto: mestre, artesão, bonequeiro e gestor cultural do Mamulengo de Cheiroso. Diante da presença significativa de Augusto Barreto, para a construção e manutenção desse grupo, a questão norteadora desta pesquisa interroga: Como se deu a formação artística e pedagógica do brincante Augusto Barreto considerando a carpintaria teatral do Mamulengo de Cheiroso? Traçando a espinha dorsal dessa dissertação, elegi como fundamentação metodológica, a História Oral (MEIHY, 2000 e MEIHY e HOLANDA, 2013), entendendo ser essa a bússola que corrobora com o campo pesquisado, a partir da premissa do “ver, ouvir e atestar” (MEIHY, 2013), testemunhados pelos colaboradores da pesquisa, acerca das relações com personagem investigado.

Palavras-chave - Augusto Barreto, Mamulengo de Cheiroso, teatro de animação, culturas populares

Abstract

Mamulengo de Cheiroso is a Sergipe theater group that resists the challenges of time and remains active in contemporary. Affirming its artistic trajectory for forty-four years, the group has in the puppet the spokesperson of a poetics and an aesthetic of its own, inspired by the universe of dances, songs and craftsmanship, as well as in the popular circus dramas. In the construction of this trajectory, among so many actors, directors and playwrights who have passed through the group, there is a fundamental presence that is Augusto Barreto: master, craftsman, puppeteer and cultural manager of Mamulengo de Cheiroso. Given the significant presence of Augusto Barreto, for the construction and maintenance of this group, the guiding question of this research asks: How was the artistic and pedagogical training of the playful Augusto Barreto considering the theatrical carpentry of Mamulengo de Cheiroso? Tracing the backbone of this dissertation, I chose as a methodological foundation, Oral History (MEIHY, 2000 and MEIHY and HOLANDA, 2013), I understand that this is the compass that corroborates the researched field, from the premise of "seeing, hearing and attesting" (MEIHY, 2013), witnessed by the research collaborators, about the relationships with the investigated character.

Keywords - Augusto Barreto, Mamulengo de Cheiroso, animation theater, popular cultures

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 - FESTA QUARUP NA ALDEIA YAWALAPITI NO XINGU.....	28
FIG. 2 - RITUAL ZANGBÊTO.....	29
FIG. 3 - BONECA KALUNGA E BRINCANTE DE MARACATU.....	30
FIG. 4 - AUGUSTO BARRETO E O PALHAÇO CHEIROSO.....	40
FIG. 5- AUGUSTO BARRETO E O PALHAÇO CHEIROSO EM VITALINA TIRA PÓ - 2019	41
FIG. 6 - BONECO CHEIROSO.....	42
FIG. 7- AUGUSTO BARRETO EM PROCESSO DE MAQUIAGEM DO PALHAÇO CHEIROSO.....	43
FIG. 8 - FAZENDA PRAINHA DE DÓREA.....	53
FIG. 9 - AUGUSTO BARRETO NO GRUPO ESCOLAR DE DONA GERUZA.....	57
FIG. 10 - CIDADE DE MARUIM - PRAÇA MATRIZ.....	59
FIG. 11 - MARLENE BARRETO EM VITALINA TIRA PÓ.....	62
FIG. 12 - MARLENE BARRETO.....	62
FIG. 13 - MARLENE BARRETO E BONECO	63
FIG. 14 - BONECOS DO EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DA PROFESSORA AGLAÉ – 1978.....	65
FIG. 15 - FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO SETE RETRATOS PARA DOIS MOSQUITOS – 1978.....	65
FIG. 16 - ENSAIO – 1980.....	66
FIG. 17 - FICHA INDIVIDUAL DE AUGUSTO BARRETO NO JARDIM DE INFÂNCIA AUGUSTO MAYNARD.....	72
FIG. 18 - ATESTADO DE ESTÁGIO.....	72
FIG. 19 - GUSTAVO FLORIANO – 1983.....	73
FIG. 20 - AUGUSTO E FAMÍLIA.....	74
FIG. 21 - AUGUSTO E FAMILIARES.....	75
FIG. 22 - CONCHA ACÚSTICA DO CENTRO DE CRIATIVIDADE.....	76
FIG. 23 - OFICINA DE TEATRO DE BONECOS – 1985.....	78
FIG. 24 - APRESENTAÇÃO DE TEATRO DE BONECOS - MINI-AUDITÓRIO DO CENTRO DE CRIATIVIDADE.....	79
FIG. 25 - ÓPERA DO MILHO – 1996.....	80
FIG. 26 - PROGRAMA DA ÓPERA DO MILHO – 2005.....	81
FIG. 28 - INTEGRANTES DO MAMULENGO DE CHEIROSO – 1987.....	83
FIG. 27 - BONECOS CHEIROSO E DONA DEUSA.....	82
FIG. 29 - PÚBLICO ASSISTINDO ESPETÁCULO NO ENCONTRO CULTURAL DE LARANJEIRAS.....	87
FIG. 30 - ARTUR BARRETO MOVIMENTANDO BONECO EM CENA – 2022.....	88
FIG. 31 - ESCULTURA EM MADEIRA DO ARTISTA HENRIQUE FREITAS.....	92
FIG. 32 - AUGUSTO BARRETO EM INTERCÂMBIO NA ÍNDIA.....	93
FIG. 33 - AUGUSTO BARRETO EM INTERCÂMBIO NA ÍNDIA.....	94
FIG. 34 - TRONCOS DE MULUNGU E IMBURANA.....	96
FIG. 35 - MESTRE TONHO DE POMBOS.....	97
FIG. 36 - ARTUR BARRETO ESCULPINDO BONECO.....	99
FIG. 37 - CARRANCA EM MADEIRA ESCULPIDA POR ARTUR BARRETO.....	99
FIG. 38 - MARLENE EM PROCESSO DE CONFECÇÃO.....	100
FIG. 39 - ARTUR BARRETO EM PROCESSO DE PINTURA DO BONECO – 2021.....	101
FIG. 40 - PEDRO FREITAS COSTURANDO.....	103

FIG. 41 - MARY BARRETO ATUANDO NO MAMULENGO DE CHEIROSO - ANOS DE 1980.....	105
FIG. 42 - MONTAGEM DA TENDA - ANOS 80.....	107
FIG. 43 - TENDA BIOMBO.....	108
FIG. 44 - TENDA DO ESPETÁCULO BAILE DO CHEIROSO.....	108
FIG. 45 - TENDA DO ESPETÁCULO TALCO NO SALÃO.....	109
FIG. 46 - REGISTRO DE PARTICIPAÇÃO DO MAMULENGO DE CHEIROSO NO FASC DE 1978.....	111
FIG. 47 - CÓPIA DE CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO DO MAMULENGO DE CHEIROSO NO FASC – 1979.....	112
FIG. 48 - AUGUSTO OLIVEIRA.....	113
FIG. 49 - FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO RAINHA JINUVEVA NO GUERREIRO DE CHEIROSO.....	114
FIG. 50 - BONECA JINUVEVA.....	115
FIG. 51 - APRESENTAÇÃO DO MAMULENGO DE CHEIROSO NO PROJETO SAÚDE NA FEIRA.....	118
FIG. 52 - OFICINA DE TEATRO DE BONECOS DO PROJETO SAÚDE NA FEIRA	119
FIG. 53 - CHEIROSO E CLEMILDA NO PROGRAMA FORRÓ NO ASFALTO.....	122
FIG. 54 - ELENCO DO MAMULENGO DE CHEIROSO NO DOCUMENTÁRIO DA SESC TV.....	124
FIG. 55 - MARLENE BARRETO E BONECO INDIANO.....	125
FIG. 56 - PEDRO FREITAS E AUGUSTO BARRETO NO TAJ MAHAL.....	126
FIG. 57 - AUGUSTO BARRETO E BONECO INDIANO.....	126
FIG. 58 - SALA MAMULENGO DE CHEIROSO NO MUSEU DA GENTE SERGIPANA.....	127
FIG. 59 - OBJETOS DE CENA - SALA MAMULENGO DE CHEIROSO NO MUSEU DA GENTE SERGIPANA.....	128
FIG. 60 - BONECOS DO ESPETÁCULO TALCO NO SALÃO.....	130
FIG. 61 - PAULA BARRETO COMO CLEMILDA NO ESPETÁCULO TALCO NO SALÃO	130
FIG. 62 - BONECAS DO ESPETÁCULO VITALINA TIRA PÓ – 2019.....	132
FIG. 63 - CHEIROSINHO – 2019.....	133

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - EXEMPLIFICANDO COLÔNIA, COMUNIDADE E REDE.....	47
QUADRO 2 - PRINCIPAIS REALIZAÇÕES - 1978/1979.....	115
QUADRO 3 - MAMULENGO DE CHEIROSO E PRINCIPAIS REALIZAÇÕES - ANOS DE 1980.....	116
QUADRO 4 - MAMULENGO DE CHEIROSO E PRINCIPAIS REALIZAÇÕES - ANOS DE 1990.....	119
QUADRO 5 - MAMULENGO DE CHEIROSO E PRINCIPAIS REALIZAÇÕES - ANOS DE 2000.....	122
QUADRO 6 - MAMULENGO DE CHEIROSO E PRINCIPAIS REALIZAÇÕES - ANOS DE 2010 A 2019.....	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO 1 - AS POSSIBILIDADES DE FORMAÇÕES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DE UM BRINCANTE.....	14
1.1 – As diversas formas de se aprender coisas: proseando com a educação e a arte.....	14
1.2 – Entre mamulengos e Mateus: aspectos do teatro de animação e da palhaçaria no nordeste do Brasil.....	27
1.3 – Augusto: do ridículo de nariz vermelho ao caboclo de reisado.....	37
1.4 - Tessituras de uma metodologia brincante.....	43
CAPÍTULO 2 - PERCURSOS FORMADORES DE UM MESTRE.....	49
2.1 – Geografia dos saberes - Terras de Pai e Mãe	49
2.2 - Fazenda prainha de Dórea: onde as memórias conversam.....	53
2.3 – Universidade Federal de Sergipe/ curso de pedagogia – campus de São Cristóvão/1979.....	63
2.4 – Cheiroso e a metodologia do mamulengo no ambiente educacional.....	68
2.5 - Centro de Criatividade - espaço de educação e arte além da escola.....	75
CAPÍTULO 3 – UM OLHAR SOBRE A CARPINTARIA TEATRAL DO MAMULENGO DE CHEIROSO.....	84
3.1 – Onde tudo começa?.....	84
3.2 – Um pedaço de pau que vira gente.....	92
3.3 - Panorama de quarenta anos de função.....	109
3.3.1 - Anos 1990.....	117
3.3.2 - Anos 2000.....	120
3.3.3 - De 2010 a 2019.....	123
DAS ANÁLISES AOS RESULTADOS.....	135
DESARMANDO A TENDA	145
REFERÊNCIAS	
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O Mamulengo de Cheiroso é um grupo de teatro sergipano, que resiste aos desafios do tempo e permanece atuante na contemporaneidade, trilhando seu percurso há quarenta e cinco anos. Em suas atuações, o boneco é porta-voz de uma poética e uma estética própria. E na consolidação dessa trajetória existe uma presença fundamental que é a de Augusto Barreto: palhaço, bonequeiro, artesão, gestor cultural do Mamulengo de Cheiroso.

Porém, para que o Mamulengo se tornasse o grupo reconhecido que é, foi necessária uma experiência surgida como uma atividade pedagógica promovida pela professora, escritora, folclorista, historiadora, pesquisadora do folclore e da cultura sergipana, Aglaé Fontes, numa disciplina de Psicologia, da Universidade Federal de Sergipe, no curso de Pedagogia da turma de 1978.

Convém ressaltar que esse período está localizado em um dos momentos mais terríveis da história do Brasil, que é a Ditadura Militar, ao qual ocorreu violenta repressão e implacável censura sobre obras artísticas, provocando cerceamento da liberdade de quem se opusesse a este regime, em contrapartida, foi um momento de profícua produção artística, seja na música, na dança, no teatro, nas artes de um modo geral.

Entretanto, contrapondo às tensões provocadas por esse contexto, a proposta da atividade era observar a reação de jovens estudantes da Escola Estadual Armino Guarani, adjacente a universidade, localizada no município de São Cristóvão-Sergipe, ao se depararem com esse teatro específico - a partir desse encontro, amadureceram a ideia de prosseguir fazendo arte, até tornarem-se grupo com relevante contribuição para o teatro de bonecos além-fronteiras sergipanas.

Para tanto, em se tratando dessa especificidade de teatro, importante informar que, mamulengo é um estilo de teatro de bonecos popularmente conhecido e tipicamente encontrado no Nordeste do Brasil, possuindo características particulares. Interessante é observar, que os seus participantes estão envolvidos com o processo de fabricação desta arte, produzindo aspectos que vão desde a confecção de toda a carpintaria teatral, artesanalmente construída, até a produção e venda dos seus “brinquedos”. Tudo conduzido pelo mestre ou mestra que comanda o seu grupo.

Na culminância das apresentações, funções ou brincadeiras, como costumam denominar os seus participantes, o que de fato ocorre com o teatro de mamulengos, é uma celebração em forma de interação com a plateia, articulada pela leveza das improvisações,

que em muitos casos a interlocução deste diálogo, fica sob a responsabilidade de um palhaço denominado Mateus.

A partir dessas premissas iniciais e percebendo a importância dessa manifestação, elegi como tema, os brincantes de mamulengos do Nordeste do Brasil, pois percebo que esse tipo de teatro, é uma expressão cultural que colabora na formação artística do chamado (pelos especialistas da área) teatro de animação.

Saliento sua importância, pois para além da sua significância artística, o Teatro de Mamulengo é patrimônio cultural brasileiro reconhecido pelo dossiê de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, do ano de 2014, promulgado pelo Ministério da Cultura do então Governo da Presidente Dilma Rousseff (2011-2016).

Não obstante a relevância do tema para a constituição artístico-cultural do povo brasileiro, escolhi como recorte desta pesquisa, a formação de José Augusto Barreto Dória, Augusto, Gogó¹, Cheiroso², “Cheirosinho das meninas, cravo das moças, alecrim das meninas”³ e como a sua trajetória refletiu no grupo Mamulengo de Cheiroso, reafirmando o seu legado, construído pela sua produção teatral, ao longo dessas mais de quatro décadas de dedicação à arte de contar histórias através do boneco.

Como marco temporal, delimito do ano de 1979, momento de ingresso de Augusto no Curso de Pedagogia, e que permite o encontro com a turma que dá continuidade ao trabalho desenvolvido, inicialmente como atividade pedagógica através da expressividade dos bonecos, até o ano de 2019, onde o grupo celebra seus quarenta anos de atividade. Coincidentemente neste ano, foi realizada a montagem e remontagem de **Vitalina Tira Pó**, escrito por Aglaé Fontes e é a partir do convite para dirigir esse espetáculo que surge o desejo em pesquisar a figura de Augusto tendo como perspectiva sua formação artística e pedagógica e o que leva a culminar essa confluência de saberes.

Investigar a figura desse personagem para além dos ecos reverberados por sua voz espacializada⁴ é refletir, dois caminhos que acredito serem fundamentais para a constituição do

¹ Nome que os mais íntimos o chamam

² Palhaço e boneco interpretados por Augusto Barreto.

³ Trecho de texto falado por Cheiroso na abertura de suas funções.

⁴ Trago essa referência por causa de uma elogio que Augusto recebeu, de algumas atrizes do grupo Clowns de Shakespeare, após ele cantar uma música do cancionário popular, num espaço aberto e atingir grande projeção vocal, no ano de 2020. Apesar do termo está localizado no texto como uma metáfora, este foi criado pela pesquisadora, artista e pedagoga italiana Francesca Della Monica indicando que “O conceito de espacialização da voz vem solucionar um grave problema que é criado pela ideia de projeção. A partir da diferença entre a dimensão visível do espaço e suas outras dimensões, Della Monica identifica a peculiaridade de cada um desses termos, que torna limitadora a ideia da projeção. Para ela, entende-se por projeção a ação do direcionamento da voz em direção a um ponto ou a um setor espacial visível e bem definido, com a intenção mais ou menos consciente de fazer chegar a palavra, dita ou cantada, àqueles interlocutores que estão dentro desse campo de visão. Trata-se de um

ser social: a arte e a educação, tomando como pressuposto a relação de Augusto com o saber (s) adquirido por ele ao longo da sua trajetória de vida percebendo inicialmente que Mamulengo de Cheiroso é um entrelaçamento dos espaços formativos que foram fontes para a sua construção sensível.

Minha **mobilização** parte do princípio de investigar os percursos formativos de como esse artista constituiu a imagem do personagem, que ora surge como palhaço, ora como boneco alinhavado pela figura de Cheiroso, além da sua relação com outras artes e seus desdobramentos socioculturais. Essa perspectiva nasce da minha relação com Augusto, surgido em encontros significativos ao longo da minha formação pedagógica e artística.

Dentre essas encruzilhadas da vida, cito que em 2019 um fato primordial aconteceu para que essa pesquisa fosse realizada. Há cerca de trezes anos faço participação em quadrilhas juninas de Aracaju, colaborando como ator ou como diretor artístico. Neste ano em específico, havia sido convidado para atuar na Quadrilha Junina Unidos em Asa Branca, que fora fundada pelo brincante José Elói dos Santos Filho que também é colega de mestrado no PPGCULT, e à propósito o tema da sua dissertação é a referida quadrilha.

No entanto, por questões particulares, Elói, como geralmente é chamado, não estava no comando da Unidos em Asa Branca, desde 2012, desenvolvendo assim, trabalhos em outras quadrilhas, a exemplo da Xodó da Vila ou em grupos culturais no caso do Peneirou Xerém, ao qual o mesmo em 2019 resolve, montar uma quadrilha homônima, onde em seu ano de estreia traz como tema uma homenagem ao Mamulengo de Cheiroso.

Ao assistir à apresentação da quadrilha, a maquiagem, os figurinos, os bonecos, todo aquele aparato cênico, me chamou a atenção e me despertou a percepção da ludicidade proposta como estética, apesar de algumas falhas de construção do roteiro e do repertório que se distanciava um pouco do universo do Mamulengo de Cheiroso. Me aproximei de Elói, do grupo e construí a partir de um encontro marcado na sede do Mamulengo, uma relação profissional, acadêmica, pessoal e sobretudo de muito afeto.

Dito isto, impulsiono-me em construir esta pesquisa, após resgatar na minha memória outros momentos significativos estimulados pelo encontro anteriormente informado dentre os

espaço predominantemente frontal e que exclui tudo e todos os que não são visíveis, fazendo com que a voz perca sonoridade, movimento e presença cênica, comprometendo a comunicação com os interlocutores. Em vez disso, a espacialização se refere a uma reação corpórea infinitamente mais ampla, pois a voz, nesse caso, é direcionada a todas as outras dimensões do espaço e a todos os interlocutores possíveis, mesmo que não sejam visíveis. Com isso, ganha-se muito em sonoridade – uma vez que a espacialização da voz amplifica substancialmente os harmônicos secundários característicos de cada uma das vogais –, ganha-se em gestualidade, efetiva-se a comunicação e, conseqüentemente, ganha força a presença cênica. (Ibidem, p. 70)” (MALLETA, 2014, P.46)

quais destaco: 1) Augusto como educador; 2) Augusto como artista; 3) Augusto como diretor do Mamulengo de Cheiroso. É nesse ambiente de arte e imaginário, que enxergo ser o Mamulengo um espaço ritualístico entre o misterioso da arte e o cotidiano das ideias, pois é onde o boneco e palhaço nascem - a gênese desse movimento vem do vento que sopra essa vida que brinca.

Como justificativa, parto do princípio de valorizar a relevância dele como um mestre, ao perceber a poética e materialidade próprias, inseridas no universo das astuciosas peripécias de Cheiroso, que amarrou sozinho uma baleia num sábado de aleluia⁵, perpetuando a tradição de uma arte que se confunde com a própria trajetória humana em sentido semiológicos ou ao enxergar que a sua figura é a representação de um griô, de um guardião de saberes, reconhecendo que estas memórias se consolidam junto ao cenário artístico sergipano, para um público conquistado ao longo de mais de quatro décadas.

Importante dizer que a sua arte agrega saberes populares como a dança, a artesanaria, a música, a alfaiataria, a manufatura em si, reproduzindo traços culturais de Sergipe em seus espetáculos, dando relevante contribuição que ultrapassa os limites dos palcos, praças, feiras, e interliga-se diretamente com o reconhecimento da Sergipanidade. Compreendendo esse termo ao citar o pesquisador Luiz Antônio Barreto, a respeito do termo Sergipanidade, pois aponta que é um conjunto de traços típicos, a manifestação que distingue a identidade dos sergipanos, tornando-o diferente dos demais brasileiros, embora preservando as raízes da história comum (apud, RODRIGUES, 2021, p. 242).

Portanto, penso ser necessário trazer para o âmbito acadêmico, a discussão das fontes mobilizadoras do grupo, pois a partir das características até aqui apresentadas, penso que seja possível aproximar teorias sobre processos criativos e pedagógicos, a fim de aprimorar, problematizar e refletir, a formação dos saberes de Augusto Barreto, como campo de pesquisa para o Programa de Pós-graduação em Culturas Populares (PPGCULT), ampliando investigações acerca do teatro popular brasileiro.

Convém ressaltar que há um reconhecimento, pela produção do grupo através de seus espetáculos, seja nas participações e premiações em festivais locais, nacionais e internacionais ou ainda como ocorreu, na “musealização” dos bonecos, com exposições permanentes em espaços culturais, a exemplo do Museu da Gente Sergipana, do Centro Cultural de Aracaju, e do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo.

⁵ Trecho de música cantada por Cheiroso. Fonte: CD, Cantos, Contos e Cantigas.

É possível perceber em Augusto Barreto, que sua(s) memória(s) é fonte irrefutável de aprendizado(s) e o que dela germinou foi um intenso arcabouço artístico, fruto de uma fecunda caminhada e de variadas vivências, pautadas em múltiplas histórias, que me ajudaram a compor uma ideia inicial de que a cultura popular, para além da sua inserção artística e pedagógica na obra do Mamulengo, é o próprio modo de ser de Augusto - acontece aqui a transposição da vida para a arte e o seu inverso. Nesse sentido aponto para a seguinte questão problema: Como se deu a formação artística e pedagógica do brincante Augusto Barreto, considerando a carpintaria teatral do Mamulengo de Cheiroso?

Em resolução à problemática, o objetivo geral desta pesquisa, busca compreender de que maneira ocorreu a formação artística e pedagógica de Augusto Barreto e como esta formação se reflete na carpintaria teatral do Mamulengo de Cheiroso. Já com os objetivos específicos procuro identificar as possibilidades de formação artística e pedagógica de um brincante, analisar os percursos formativos na trajetória do brincante Augusto Barreto e descrever os aspectos do teatro popular de animação no feitiço da carpintaria teatral do Mamulengo de Cheiroso.

Ao me deparar com o desafio de propor essa dissertação, refletindo a trajetória formativa de Augusto Barreto e a sua presença no Mamulengo de Cheiroso, fiz um levantamento prévio ao qual, percebi que existem pesquisas relacionadas ao teatro de animação, ao teatro de mamulengo, ao teatro de bonecos popular no Nordeste, porém com escassas bibliografias que tratam do tema que escolhi.

Por outro lado, pude ter conhecimento da dissertação de Pedro Rodrigues, que está em processo de elaboração do seu Mestrado em Artes Cênicas pela UniRio e do Trabalho de Conclusão de Curso de Arthur Barreto, sobrinho de Augusto, intitulado – Mamulengo de Cheiroso: quarenta anos de tradição e poética, como também no artigo de Carlos Brito e Jean Souza, sobre a musealização dos bonecos do grupo, embora nesses textos o enfoque se diferencia do que pretendo.

Como o que visio é investigar, através da figura de Augusto a sua relação com os processos formativos que o constituíram, busquei como suporte pelo âmbito pedagógico uma fundamentação teórica, balizada na teoria de Bernard Charlot (2000, 2014, 2021), pois sob o olhar dessa perspectiva, percebo princípios que dialogam com o campo de investigação, principalmente sobre a sua relação com o saber.

Com os estudos de Bernard Charlot, encontro em sua abordagem, análises sobre o saber na produção de uma epistemologia que amplia horizontes entre o ser como ator social, político, histórico, antropológico e como esta relação é afetada pelas práticas educativas demonstradas

por várias maneiras de se conquistar aprendizados, através da potência de cada uma delas. A culminância dessa abordagem recai em temas fundamentais e até urgentes, valorizados nos discursos atuais, mas marginalizados na realidade escolar e social: a Arte, a Educação Ambiental e a Cidadania (CHARLOT, 2013, p.16).

Tendo como base essa abordagem, penso ser relevante discutir o ambiente educacional, seja ela na esfera familiar, escolar ou de outros ambientes socioeducativos a fim de relativizar o fator dialógico entre essas esferas e como elas interagem entre si para constituição de um ser político, social e cultural. No caso de Augusto Barreto tomarei como referência espaços que julgo relevante para a sua formação: a região do Baixo São Francisco, a Fazenda Prainha de Dória, a Universidade Federal de Sergipe, o Colégio Augusto Maynard e o Centro de Criatividade, respectivamente espaços que dialogam eminentemente com aspectos de ambiências artísticas e educacionais.

Sob a ótica artística, especificamente, convém ressaltar que o fenômeno teatral está para além dos espaços e ações específicas da cena. Ele perpassa por variadas formas de espetacularidade, podendo localizar-se como expressões que estão em nosso entorno cotidiano, interagindo com atores sociais em variações de seus contextos, levando sempre em consideração: o ator, o público, a dramaturgia e a cenografia.

Sendo assim, há uma ampliação da ideia dos espaços diretamente destinados às artes como os teatros, palcos, conchas acústicas, escolas, igrejas, feiras. Porém, segundo o que sugere esta teoria, outros espaços que também, oferecem “outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, (...) alguns rituais, (...) e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares” (BIÃO, 1998), estão inseridas nos princípios teórico-metodológicos da etnocenologia.

Como o personagem pesquisado, trata-se de um indivíduo em que na sua trajetória de vida, relacionou-se com diversas maneiras do saber-fazer artístico, experienciando danças, cantos, entre tantas manifestações culturais e folguedos, viajando, pesquisando, entrando em contato com práticas que possibilitaram “alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade – teatralidade, e espetacularidade, estados de corpo e estados de consciência, transculturação e matrizes estéticas”(BIÃO, 1996), penso que essa teoria pode me auxiliar a enxergar melhor os processos criativos do Mamulengo de Cheiroso.

A fim de criar uma tessitura de conceitos, busquei coadunar pensamentos que ampliam o debate sobre processos educacionais aplicados, noções de cultura popular, bem como teorias, práticas e processos criativos relacionados ao universo da palhaçaria, do teatro de animação e os aspectos do teatro de bonecos no Nordeste brasileiro, a exemplo de: (SILVA, ABREU,

2005), (KISHIMOTO,1997), (CUNHA, 2016), (REIS, 2010), (FILHO, 1966), (RODRIGUES, 2021), entre outros autores.

Para tanto, a título de definir os percursos dessa pesquisa qualitativa, alinhei a fundamentação metodológica, com foco na história oral a partir dos conceitos de (MEIHY 2000) e (MEIHY e HOLANDA 2013), promovendo uma dialogicidade entre o campo pesquisado e as teorias citadas, partindo da prerrogativa da apreensão de narrativas, da sua salvaguarda e do retorno da comunidade de destino, pressupostos que amparam a seguridade e responsabilidade social do projeto.

Coadunando a fundamentação com os procedimentos metodológicos utilizei o recurso da entrevista narrativa (JOVCHELOVITCH e BAUER, in BAUER E GASKELL e 2003), na intenção de despertar de forma lúdica o “**era uma vez**” de cada colaborador (pessoa entrevistada) estimulando suas memórias e subjetividades. Através da narrativa (...) as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2003, p.91).

Quando busco especificar esta metodologia, estou interessado em me aproximar da trajetória artístico-pedagógica de Augusto, utilizando da captação de depoimentos, por via de aparelhos eletrônicos, para aprofundar e ampliar uma investigação sobre uma produção de arte que acontece no município de Aracaju, tendo em vista sua relevância no cenário nacional. Nessa direção me impulsiono a descobrir para revelar, interfaces dos seus percursos formativos em prol de uma estética singular, numa aproximação do universo empírico com o científico – essa é minha forma de dar ecos (acadêmicos), a voz desse brincante popular sergipano.

A fim de alinhar os depoimentos obtidos através das entrevistas, também analisei vídeos, fotografias, diários de bordo, documentos, croquis de figurinos, jornais, redes sociais, além de outros materiais que o grupo viabilizou para averiguação, além de procedimentos como a Revisão de Literatura, o Estado da Arte, visitas sistemáticas à sede do Mamulengo de Cheiroso, imersão no Campo, análise de dados.

Para tanto, a estrutura da dissertação foi desenvolvida da seguinte maneira: no primeiro capítulo identifiquei possibilidades de formações artísticas e pedagógicas de um brincante, trazendo de cara, preceitos, argumentos, proposições de noções conceituais que passearão por teorias da educação e como se dá esse encontro com a cultura popular, até historicizar a trajetória da palhaçaria e do teatro de bonecos no Nordeste e como essas expressões afetam o nosso protagonista.

Já no segundo capítulo analiso os percursos da formação cultural, artística do brincante Augusto Barreto e entrelaçamentos educacionais em suas variáveis no campo que envolve práticas e saberes, bem como, a interação dos espaços, casa/escola/universidade vai interferir diretamente na sua construção imagética.

E no terceiro capítulo descrevo aspectos do teatro popular de animação, analisando suas principais características e como o Mamulengo de Cheiroso as utiliza no feitiço da sua carpintaria teatral, em seus fazeres artísticos, apontando para confecção artesanal que resultam nos espetáculos do grupo. Finalizo, fazendo um panorama dos quarenta anos do grupo, destacando as suas realizações mais significativas, dentro e fora dos palcos.

Por fim faço uma análise dos dados coletados categorizando os áudios adquiridos pela técnica proposta pela entrevista narrativa, assim como as imagens e os vídeos disponíveis nas redes sociais do grupo. Na sequência exponho os resultados obtidos indicados nos objetivos, arrematando a pesquisa com as considerações finais.

CAPÍTULO 1 - AS POSSIBILIDADES DE FORMAÇÕES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DE UM BRINCANTE

“Saí pra passear
Nas asas da cantareira
Nas asas da cantareira
Minha gente eu vou brincar⁶”

Do que é composto um brincante? Tentar responder a este questionamento, não é tarefa das mais fáceis, levando em consideração, as suas possibilidades formadoras. No caso específico desta pesquisa, lanço o olhar para a sua composição artístico-pedagógica, pois considero, a partir da análise do nosso campo de observação, pilares que estruturam seu arcabouço sociocultural.

A partir da premissa das questões sobre aglutinação do saber(s), pela ótica da sua relação com as metodologias aplicadas por Augusto no Mamulengo de Cheiroso, abordarei assuntos que conversarão sobre o brincar e suas possibilidades psicológicas, culturais e sociais, bem como o termo brincante vai identificar os participantes das manifestações artísticas de folguedos, teatrais, das danças populares entre outras.

Também trago para essa roda de conversa, a historicidade da prática do teatro de bonecos e como esta se estabeleceu no Nordeste ou ainda como se constituiu a palhaçaria, levando em consideração o tipo de palhaço representado por Cheiroso. Chamo atenção para a curiosa coincidência do nome Augusto, pois esse se refere a um tipo conhecidíssimo de palhaço circense.

1.1 - As diversas formas de se aprender coisas: proseando com a educação e a arte

O brincar é uma ação potente dentro processo formativo da criança, e que possivelmente irá culminar no construto de uma pessoa saudável, criativa, crítica e autônoma. Nascemos em mundo já constituído, com uma natureza preexistente constituída, com símbolos constituídos, saberes constituídos e representações.

Nesse sentido, Bernard Charlot (2014) lembra que o recém-nascido se humaniza por encontrar um mundo humano que o antecedeu. Dessa forma, a educação é, ao mesmo tempo e indissociavelmente, um processo de autoconstrução e um processo de apropriação de um patrimônio, um movimento de dentro (a criança educa-se) e de fora (a criança é educada).

Independente do contexto, o brincar será sempre uma via de descobertas lúdicas, motoras e cognitivas. E nesse vasto território, o processo de aprendizado em seu primeiro espaço de leitura de mundo se dá paulatinamente à medida que as variadas experiências

⁶ Verso extraído do CD do Mamulengo de Cheiroso, Cantos, Contos e Cantigas

acontecem. Câmara Cascudo, no documentário *Conversa Com Cascudo* disponível no *Youtube*, relata que:

(...) nós aprendemos de superstições, mitos, cantigas, maneiras de andar, saudar, cumprimentos, mímica, tudo isso antes de ir à escola. A criança brinca primeiro, depois é que aprende a ler; e essa parte oral, definitiva, permanente, nos acompanha a vida inteira. (CONVERSA COM CASCUDO, 1977).

Entretanto, acredito que a criança já está inserida no universo do brincar, até mesmo antes de nascer, pois dentro da barriga da mãe, penso que ela vai sendo constituída e o ambiente ventre materno se consolida como espaço de transitoriedade, considero como um ensaio para a liberdade, que mais tarde, será promovido por suas experiências e relações, caso a sua existência proporcione.

Com o nascimento, a criança constrói o seu universo particular, a partir da relação com o cotidiano que está inserida, transforma tudo em simbologia visualizada em imagens que se concretizam na ação de brincar, ou seja, é uma representação lúdica do mundo adulto materializado na brincadeira, no brinquedo.

Tendo em vista essa concepção, trago a luz o pensamento de Walter Benjamin (1987) quando se refere à construção do imaginário infantil, afirmando o erro do conteúdo ideacional da criança, e o que está impregnado na sua maneira de configurar suas brincadeiras, sobre isso ele diz que:

Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico, segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na verdade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar de areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido e policial (BENJAMIM, 1987, p.247).

Brincar é, antes de qualquer coisa, uma ação do desenvolvimento cultural de toda criança e pressupõe seu mundo simbólico (SILVA, ABREU, 2005). Apresentar essa ideia é interessante para observar que através da oralidade, inserida em sua cultura, a criança se expressa e se constitui criativamente no mundo. Por outro lado, a ausência desse estado mágico, poderá trazer danos futuros desastrosos ao seu comportamento.

Ao analisar o documentário *Tarja Branca* (2014), da produtora Maria Farinha, dirigido por Cacau Rhoden, observo a trajetória do brincar pelo olhar de artistas, pesquisadores da cultura e da educação e também de brincantes da cultura popular, a relação do ato de brincar na infância com a sua projeção na idade adulta. Através da perspectiva dos entrevistados, chega-se a uma conclusão de que além das questões lúdicas essenciais contidas neste ato, a

brincadeira, seja na criança ou no adulto, pode ser redutora de danos do corpo e principalmente da alma, ou seja, a brincadeira é curativa.

Nesse documentário percebo a universalidade do brincar no humano, como uma expressão que se apresenta de diversas maneiras em etapas da vida com uma relação de aspectos da liberdade:

Brincar, é uma coisa do (...) ser humano, é uma expressão. Ela vem de diferentes formas, em diferentes etapas da vida, mas ela está presente sempre. (...) O essencial do brincar é a liberdade de tempo, liberdade de espaço e liberdade de criação. (...) O brincar é um ato do espontâneo e nesse sentido (...) é uma linguagem da alma, espontânea, vem direto. (Tarja Branca, 2014, Maria Farinha, 2014).

Segundo Tizuko Kishimoto, “admite-se que o brinquedo representa certas realidades. Uma representação é algo presente no lugar de algo. Representar é corresponder a alguma coisa e permitir sua evocação, mesmo em sua ausência. O brinquedo coloca a criança na presença (KISHIMOTO, 1997, p.18)”.

Brincar é atemporal. Dessa maneira a criança vai se manifestar de duas formas: a) a que se apresenta na infância com elementos corporificados a cada movimento lúdico, a cada conquista dessa fase. b) a que como adultos, para o olhar desta pesquisa, se apresentará como o brincante contextualizado em suas manifestações culturais.

Em se tratando de uma localização cultural do termo brincar, a pedagoga Maria Amélia Pinho Pereira, explica que:

(...) A maioria dos povos, das línguas, elas tem uma palavra que é tanto para jogo, como para a brincadeira - a única língua que tem uma palavra para jogo e uma palavra para brincar, e distingue o brincar do jogo é o português, e eu acho isso muito sério, porque a língua define a maneira como um povo pensa (...) o brincar traz uma qualidade diferenciada que é a qualidade da liberdade, da imprevisibilidade, da imaginação solta (CINE SEDES, JUNG E O CORPO, 2015).

Posso dizer que o brincar é um ato de afirmação da vida? Em algumas falas contidas no Tarja Branca, observo a alegria como a fonte geradora de potência do viver, contida na plenitude da liberdade, sendo o ato da brincadeira a experiência de viver o lúdico. A criança também incorpora os elementos que estão no seu entorno, como forma de reproduzir ou criar os seus brinquedos, maneiras específicas de realizar a própria brincadeira. Esta forma de apreender coisas, reveladas simbolicamente em seu mundo lúdico, se faz presente em similaridades e distinções, porém em se tratando do universo-brasil, constato em nosso processo cultural que segundo Kishimoto:

Enquanto manifestação livre e espontânea da cultura popular, a brincadeira tradicional tem a função de perpetuar a cultura infantil, desenvolver formas de convivência social e permitir o prazer do brincar. Por pertencer à categoria de experiências transmitidas espontaneamente conforme motivações internas da criança, a brincadeira tradicional infantil garante a presença do lúdico, da situação imaginária (KISHIMOTO, 1997, p. 39).

As possibilidades da brincadeira no território brasileiro são vastas, criadas a partir da formação cultural brasileira, do curumim, do erê, da criança, justamente por conta da diversidade étnica que constitui a nossa cultura, ou seriam as nossas culturas, pois que:

(...) como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro (...) tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. Talvez se possa falar em cultura bororo ou cultura nhambiquara tendo por referente a vida material e simbólica desses grupos antes de sofrerem a invasão e aculturação do branco (BOSI, 1992, p. 308).

Penso então ser importante, ao referir sobre o brincar nas culturas tendo como sentido a formação do brasileiro, com as suas idiossincrasias, que ao tratar do brincar dos povos originários, o interessante é compreender que a representação simbólica da criança, permite que a atividade lúdica configure-se pela tradução de seus pertencimentos, imbricados pelo ambiente em que vivem, pois esta possivelmente aconteça na fabricação do próprio brinquedo, efetivando um modo de agir e pensar.

Nessa dimensão de seguridade sociocultural, o Estatuto da Criança e do Adolescente aponta no Artigo 4o, parágrafo terceiro a necessidade de “respeitar a individualidade e os ritmos de desenvolvimento das crianças e valorizar a diversidade da infância brasileira, assim como as diferenças entre as crianças em seus contextos sociais e culturais” (ECA, 2019, p.187).

Em seu artigo quinto o estatuto enuncia que:

Constituem áreas prioritárias para as políticas públicas para a primeira infância a saúde, a alimentação e a nutrição, a educação infantil, a convivência familiar e comunitária, a assistência social à família da criança, a cultura, o brincar e o lazer, o espaço e o meio ambiente, bem 189 Lei nº 8.069, de 13 de 1990 como a proteção contra toda forma de violência e de pressão consumista, a prevenção de acidentes e a adoção de medidas que evitem a exposição precoce à comunicação mercadológica (ECA, 2019, p.188).

Dessa maneira, é necessário afirmar a necessidade de salvaguardar do ato de brincar como um direito e para além desse direito o asseguramento da valorização e promoção das culturas, pelo que está arregimentado na constituição. Em contraposição a essa ideia, o que percebo na prática ainda é a disseminação de ações discriminatórias ou a infância roubada pela via do trabalho infantil, que em sua maioria acontece com crianças pretas, fruto da herança maldita da escravidão.

Todavia, é indissociável, obviamente levando em consideração o mundo capitalista ao qual pertencemos, a relação do saber com o trabalho. (CHARLOT, 2014) a respeito dessa questão, reflete que:

Para se entender a questão das relações entre trabalho e educação em toda a sua amplitude, é preciso levantá-la em uma problemática sócio-histórica e com uma abordagem antropológica. A primeira aponta para o fato de que essas relações nunca estão fora do tempo, das relações econômicas, sociais e de poder e, portanto, sempre expressam interesses socioeconômicos, incluídos interesses pontuais, corporativistas etc. Entretanto, é necessária também uma abordagem filosófica, tendo em vista que trabalho e educação são dois processos antropológicos fundamentais, pelos quais o filhote de *homo sapiens* se torna ser humano. A espécie humana não existiria, com toda a sua especificidade, se não trabalhasse e, graças a esse trabalho, humanizasse a natureza, construísse um mundo humano e mudasse a própria espécie e suas condições de sobrevivência. Tampouco existiria se não pudesse, graças à educação, transmitir os avanços de cada geração para a geração seguinte e, assim, substituir aos poucos ou completar a evolução biológica por uma evolução cultural (CHARLOT, 2014, p.26).

Importante salientar que, a partir do momento que amplio o olhar ao traçar um caminho, seja ele utópico como princípio ou como fim, para enxergar o ato de brincar em possibilidades dialógicas a partir de uma construção coletiva, penso que se as pessoas tomassem a ludicidade como parâmetro, talvez, pudessem reparar ou minimamente rever atrocidades provocadas pelos danos da apropriação cultural, respeitando “(...) O jeito de andar, falar e pensar; de se vestir, se portar e sentir; a fé, a visão de mundo, as relações; as criações, as instituições e os valores de um grupo; a arte e o saber” (WILLIAM, 2019, p. 18).

Entretanto analiso, do ponto de vista sociocultural que é necessário ressaltar o poder da brincadeira, inserindo então, nessa ciranda de saberes e fazeres o exemplo pedagógico produzido, pelos povos de origem africana que em suas proposituras basilares apontam para “componentes lúdicos a partir da valorização de diálogos interculturais” (CUNHA, 2016, p.6).

Na obra “Brincadeiras Africanas para a Educação Cultural”, Cunha (2019) entende que:

o lúdico, por nos colocar em uma situação de inteireza e compaixão, com o outro e com nossos próprios erros, pode nos auxiliar em um processo fundamental para a construção de uma sociedade brasileira realmente democrática: a catarse da intolerância histórica enraizada na alma brasileira. Intolerância que alimentou e ainda alimenta o racismo, o machismo, a homofobia e tantos outros estereótipos que negam ao “outro” o direito de viver a sua diferença. Intolerância que nega a cada um de nós, até aos mais reacionários, o direito de ser feliz, pois coloca acima de tudo e de todos as exigências de se seguir um papel estático e pré-definido do ser humano (CUNHA 2019, p. 15).

Cunha acrescenta que em se tratando efetivamente das contribuições das brincadeiras oriundas de África, essas se caracterizam em três aspectos: a) as possibilidades corporais; b) a criatividade e o aproveitamento dos recursos simples; c) a organização e a estética coreográfica.

E a partir desses fundamentos se concretiza que pensar o brincar traz a experiência lúdica com um papel de reconhecimento e valorização cultural, como função pedagógica, pois:

Reconhecer, valorizar e positivar a ancestralidade africana, que caracteriza o povo brasileiro, permite aos alunos se perceberem herdeiros dessa cosmovisão e próximos culturalmente da criança dos países africanos. Nesse processo, os jogos e as brincadeiras surgem como uma profunda experiência intercultural e intracultural. Um encontro alegre com a cultura do “outro” e um mergulho em nossas próprias raízes culturais, híbridas e multicoloridas (CUNHA, 2019, p. 24).

O colonialismo foi um processo de apagamento, de silenciamentos da cultura dos povos originários e dos povos afro-diaspóricos. Por outro lado, acredito ser necessário combater essa ideologia perpetrada por séculos de obscurantismo, desenvolvendo de maneira contundente o pensamento decolonial e nesse caso, busco produzir esse olhar através da reflexão da brincadeira através da perspectiva dos povos originários e do povo preto, como citei nos parágrafos anteriores.

Todavia, é necessário alinhar essas premissas acerca do brincar, com conceito de cultura popular considerando que o que esta pesquisa pretende se debruçar está inteiramente ligada a essa noção. Para tanto ao se referir à estudos folclóricos (FRANKLIN e AGUIAR, 2018), postulam sua compreensão a partir da historicidade sobre esses saberes, afirmando que:

Seria o romantismo – expressão da modernidade cultural, representante da consciência de si e do tempo moderno, onde o presente era concebido como época nova – que mudaria o sinal das manifestações populares. Desse modo, os intelectuais românticos se voltaram para a coleta de costumes populares, pesquisando os costumes do povo, sua poesia (que representava a continuidade com o passado), sua singularidade. O povo passou a ser visto como transmissor fidedigno da tradição nacional. O estudioso deveria buscar na “boca do povo” as histórias antigas e traduzi-las para seus contemporâneos. (FRANKLIN e AGUIAR, 2018, p. 239).

Embora, no romantismo que vai se esboçar os primeiros discursos referendando o conceito de cultura popular com a corrente de folcloristas, ainda percebo que este discurso se encontrava alinhado pelo pensamento europeu como centro epistemológico de pensar o mundo. Basta que seja observado o ponto de vista do modernista Mário de Andrade, dadas as devidas considerações face ao período histórico e ao pensamento estabelecido naquele período de início do século XX, embora seja lamentável que fosse um pensamento racista, ao traçar Aspectos do Folclore Brasileiro, afirma, sobre a nossa base cultural, que:

Descendentes como somos de portugueses; sendo estes a fonte tradicional principalíssima da formação do povo brasileiro, todo o nosso folclore tem como base a tradição lusitana. Nas obras que estudam o Folclore português, há sempre que encontrar não só a maioria dos fatos que constituem a tradição brasileira, como também elementos, formas, documentos originais do Brasil e que passaram a Portugal de torna-viagem (ANDRADE, 2019, p. 39).

Outros contrapontos são possíveis observar na abordagem da cultura popular no campo da modernização e como é perceptível as diferentes formas de articulação entre o modelo racionalista liberal (considerado moderno) e as antigas tradições populares, étnicas, religiosas etc (ABREU, 2003). Ela reforça a multiplicidade de abordagens ao considerar que:

Desde o final do século XIX, no Brasil, a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos, por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógrado, o entrave à evolução; ora com o futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça. (ABREU, 2003, p. 2).

Contudo, é necessário entender que:

olhar as dimensões simbólicas da ação social – arte, religião, ideologia, ciência, lei, moralidade, senso comum – não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas. A vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que outros deram – apascentando outros carneiros em outros vales – e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou. A cultura não é somente música, dança, artes, religião, cinema, literatura. A ciência, a tecnologia e a educação como veículo de transmissão do conhecimento também são categorias de cultura. Diz-se que os países que investiram maciçamente em educação de qualidade são os mais desenvolvidos hoje. Mas o desenvolvimento equilibrado é aquele que não degrada a natureza e não destrói a cultura de um povo, isto é, a sua visão do mundo e do universo, as suas religiões, a sua história e as suas tradições, embora tais tenham dinâmica própria (WILLIAM, 2019, p. 17-18).

Ferreira e Varga (2018, p.70) vão se referir à mobilização e ao desejo de seguir vivendo, encontrando soluções nas manifestações populares como pistas para outros modos de convivência amparados pelo brincar, pois apresentam-se como possibilidade do atravessamento de afetos alegres que ampliam a nossa potência de agir; rachaduras em um sistema de produção de subjetividades conformadas, desenho de novas paisagens psicossociais, portanto como uma experiência de resistência à pasteurização da vida ao abafamento da nossa capacidade inventiva.

Os autores acrescentam que parte de um grupo de cultura popular “pode ser uma forma de ser afetado por afetos alegres, o sentimento de pertencimento um dispositivo contra o sentimento de impotência, insignificância e o adoecimento, portanto como uma forma de resistência à pasteurização da vida” (FERREIRA e VARGA, 2018, p.77), fato observado em

diversas festas populares como Bumba-meu-boi, Reisado, Chegança e a arte brincante do Grupo Mamulengo de Cheiroso.

Entre os brincantes, que também são os mestres e mestras, os guardiões (ãs) de saberes tradicionais, que cuidam das festividades tendo o respeito da comunidade que lhes dedica um sentimento de obrigação pelos festejos lúdicos e ritualísticos, existem modos de vida brincantes, que podem nos ajudar a transformar as relações embrutecidas, que vivemos na sociedade moderna (SANTOS, 2019, p.16).

Entretanto, justamente pelo brincar constituir a própria essência da vida humana, apesar de todas as tentativas de aniquilação da sua raiz — principalmente com o ingresso na vida adulta — podemos encontrar pessoas que permanecem/resistem brincando após a infância. Esse brincar, no Brasil, pode ser observado nas manifestações artísticas da chamada cultura popular e torna-se uma espécie de profissão (ofício de vida), denominada de brincante (MOREIRA, 2015, p.59).

Nessa pesquisa pretendo refletir o sentido da prática brincante e a correlação entre o modo em que vai aglutinando saberes ao longo de sua trajetória, com a maneira em que eles vão reproduzindo o seu aprendizado através da manifestação da alegria no ato da brincadeira em si. E se há também o sentido estético na produção da cena, sendo assim, noto uma combinação dialética entre a arte e a educação do ponto de vista dos saberes populares.

No adulto, conforme (MOREIRA, 2015), a ideia do ser brincante, é a de que, “é definido pela força da energia, do encantamento, da satisfação de vida, da magia, do estado extracotidiano, (...) que esse brincar se diferencia substancialmente do brincar durante as suas infâncias, principalmente porque vai assumindo um caráter profissional: transforma-se em ofício/trabalho” (MOREIRA, 2015, p.17).

Ou ainda, como uma fuga dos casamentos frustrados e uma realização pessoal no caso de algumas brincantes que se utilizam dos grupos de reisado, de guerreiros e outras danças, como uma espécie de válvula de escape para subverter as agruras dos seus cotidianos. Falo com certa propriedade, pois do ano de 2010 a 2020, ouvi inúmeras histórias das senhoras que participavam do grupo Fraternidade Josefina que era sediado na Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no Bairro Orlando Dantas, em Aracaju-Se. No grupo chefiado por Dona Marluce Rocha (*in memorian*), os encontros e as apresentações eram o lugar de tantas brincadeiras, de muito divertimento e de muito afeto.

Para este estudo importa alinhar a correlação entre o processo criativo da arte e da educação popularmente difundido, porém, é indispensável pontuar parâmetros que tem como alicerce a interferência de espaços/ambientes formativos, bem como a arte e suas formas de

expressão que podem ser percebidas no cotidiano e no extracotidiano, a fim de agregar caminhos que indicam para as diversas formas de aprender coisas.

A respeito da relação entre o Saber e a era globalizada, Bernard Charlot, explica que:

(...) naquele momento da História em que a escola passa a ser percebida como elevador social, as questões do fracasso escolar, da desigualdade social face à escola e dentro da escola, da “igualdade de oportunidades” impõem-se, logicamente, como temas principais de debate sobre a escola. Não se fala da qualidade da escola, questiona-se a justiça da escola. Também é nessa época que começa a se produzir o que, a meu ver, foi talvez o fenômeno mais importante: uma mudança da relação com o saber e a escola. Hoje em dia, para que as crianças vão à escola? Para “passar de ano” e “ter um bom emprego mais tarde”. De certa forma, isso é realismo. Só que há cada vez mais alunos que vão à escola apenas para passar de ano e que nunca encontraram o saber como sentido, como atividade intelectual, como prazer. A ideia básica da teoria do capital humano, de que a educação é um capital que traz benefícios para a vida profissional, não é apenas uma ideia dos capitalistas, é também a ideia predominante na mente dos jornalistas, dos políticos, quer de esquerda, quer de direita, dos pais e dos próprios alunos. Assim cresce o descompasso entre o que a escola oferece e o que os alunos e os pais esperam dela e, portanto, aumentam as dificuldades dos docentes. (CHARLOT, 2014, p.19).

Por conseguinte:

(...) essas lógicas, implantadas pelas empresas, são adotadas pelo próprio Estado. Este não desiste do seu objetivo, que continua sendo o desenvolvimento, mas ele renuncia à ação econômica direta e se dedica à regulação das normas fundamentais e à manutenção dos equilíbrios sociais básicos: o Estado Regulador substitui o Estado Desenvolvimentista. Essa mudança do Estado não pode deixar de incidir sobre a escola, seja ela pública ou particular. (CHARLOT, 2014, p.20).

Ao questionar a relação entre a lógica do saber com a práticas neoliberais, Bernard Charlot (2014) vai evidenciar que os efeitos produzidos vão causar um impacto principalmente nos países do sul, pois sob a mira desse pensamento o que as escolas irão privilegiar são práticas educacionais voltadas para a competição concretizadas nos vestibulares e nos concursos, sendo visível uma desproporcionalidade entre o ensino público e o ensino privado.

Todavia, é necessário, dizer que se a globalização, é um processo socioeconômico ela também trará, consequências culturais, “através do encontro entre culturas e do aparecimento e espalhamento de novas formas de expressão. Esses por sua vez, irá acarretar novos desafios a serem enfrentados pelas escolas” (CHARLOT, 2014, p. 23).

Além destes fenômenos culturais, cabe destacar também que a globalização levanta a questão de um possível processo de solidarização entre os membros da espécie humana. Este é o ideal daqueles que aceitam a abertura das fronteiras, mas recusam a forma neoliberal da globalização.

Cabe então inferir que a escola, impregnada da lógica neoliberal, inculca nos seus alunos o modo competitivo, imputado pelas regras das prioridades econômicas. E o que ocorre entre os problemas produzidos pela democratização da escola e efetivação do saber? Entre esses problemas, cabe destacar o da nova relação com o saber: há cada vez mais alunos que vão à escola apenas para “passar de ano”, sem encontrar nela sentido nem prazer. Pelo fato de a sociedade contemporânea priorizar as lógicas de qualidade e eficácia, a escola deve atender a novas exigências (CHARLOT, 2014, p. 24).

De outra maneira, o saber não está vinculado apenas à escola, este ambiente não lhe confere todo e qualquer aprendizado ao ser-cidadão, a escola é uma espécie de profusão de interpessoalidades, moldadas por regras consumadas e consumidas pela globalização, pelo neoliberalismo. É preciso destacar que existe uma correlação entre a Educação informal, formal e não-formal à qual Maria Glória Gohn (2006), vai definir da seguinte forma:

a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados: e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas. (GOHN, 2006, p.28).

Convém reforçar que o Ser-humano está localizado num ambiente onde determinados parâmetros e a ação das políticas econômicas determinam os *modus operandi* educacionais, não podemos ignorar a teia formada entre a relação que aprendemos no contato entre os espaços formadores e a aprendizagem de cada indivíduo. Não deveria existir uma hierarquia de saberes, a meu ver, embora valorize-se a educação formal (escola, universidades), não deveríamos ignorar o saber oriundo do sujeito e de como aglutina saberes em seus processos de conhecimento, pois, (GOHN, 2000) afirma que:

Processos de aprendizagem e novas concepções emergem advindas de processos gerados no cotidiano do mundo da vida, dos processos interativos e comunicacionais dos homens e das mulheres, no dia-a-dia, para resolverem seus problemas de sobrevivência, criando um setor novo, da educação não-formal (GOHN, 1999a). As esferas de articulação entre a educação formal e a não formal têm criado novas instâncias de ação coletiva, que denominamos de intergovernamentais. São espaços que podem ser elementos chaves para o desenvolvimento de novas mentalidades e uma nova cultura política, contribuindo para o sucesso de mudanças significativas em seus objetivos mais amplos e não apenas aos restritos às demandas do mercado, como as atuais reformas preconizam (GOHN, 2000, p. 90).

Há um ponto de intersecção a ser observado nas falas de (CHARLOT, 2014) e (GOHN, 2000) onde aponta para: a ideia da educação e a sua relação com o trabalho. Se por um lado Bernad Charlot, parte do princípio de que essa lógica determina o comportamento do Estado frente à realidade econômica mundial, o que vai refletir diretamente no comportamento do aluno que estuda na escola em busca apenas de uma qualificação mercadológica, o Saber é trocado pela informação, em Maria Glória Gohn, a sua perspectiva aborda o ambiente escolar como o espaço para o exercício da democracia, e conquista de direitos, da mesma forma que a fábrica foi o espaço de luta e conquista dos direitos sociais dos trabalhadores.

Para tanto, o papel fundamental de Ongs e Movimentos Sociais é o de desempenhar na outorga de uma nova proposta educacional a exemplo do que acontece na concepção pedagógica de alguns sindicatos de metalúrgicos:

Alguns sindicatos também inovaram e criaram programas educacionais destacados, como o Projeto Integrar desenvolvido pela Confederação Nacional dos Metalúrgicos da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Criado inicialmente para os desempregados, o projeto ampliou-se do ensino fundamental (onde atendeu até 1999, 300 mil trabalhadores) para o ensino médio. Ele foi desenvolvido pela educadora Maria Nilde Mascellani, atua com verbas do Ministério do Trabalho (oriundas do Fundo de Apoio ao Trabalhador, FAT, criado a partir de recursos do FGTS). Um dos destaques do Integrar é o currículo escolar, organizado a partir da experiência dos alunos e do cenário da comunidade da qual fazem parte. Não se ensinam apenas conteúdos, mas os significados dos conteúdos. Os alunos readquirem sua auto-estima e adquirem elementos para entenderem sua inserção no mundo. Trata-se de um curso que não é uma “formação ou preparação para o trabalho”, como a maioria das receitas neoliberais. Trata-se de uma pedagogia centrada no trabalho, onde o homem adquire a consciência de que pode transformar a natureza, o mundo à sua volta e a si próprio (GOHN, 2000, p.97).

Se a Educação o longo dos tempos, traçou uma trajetória entre o tradicionalismo do Século XVI ao Século XIX, os movimentos do escolanovismo do Século XX e a influência econômica da globalização e do neoliberalismo, hoje há de se considerar a relevância da formação Não-escolar entendendo-a como uma reforma atrelada a relações sociais e relações de poder (GOHN, 2000, p.98).

Sendo assim em se tratando do êxito educacional, para além das prerrogativas institucionalizadas pelo capital, estão as iniciativas referentes “à participação de membros da comunidade, a inclusão de assuntos ligados à vida cotidiana do aluno e dos pais, ou a abertura física da escola como espaço alternativo de lazer e associativismo à comunidade, ou seja, o diálogo com a comunidade educativa deveria ser o ponto de partida de toda e qualquer reforma (GOHN, 2000, p.98)”.

Porém ao identificar que na educação formal o que determina à sua maneira é uma organização pautada em métodos e disciplinamento, na educação informal o saber é transmitido a partir das práticas e experiência anteriores, usualmente é o passado orientando o presente, atuando no campo das emoções e do sentido e no que diz respeito a educação não-formal, esta conjuga-se de uma construção do indivíduo “a partir do trabalho” e da política de uma comunidade, de uma coletividade. Esta reflexão leva a uma composição de que somos construídos pedagogicamente pelos entrecruzamentos de espaços formativos-formadores e suas devidas intervenções.

Bernard Charlot (2014), ratifica o pensamento anterior considerando que:

fora da escola aprendemos muitas coisas (e coisas muito importantes) e temos uma forma de relação com o mundo, com os outros, com o saber, com a linguagem, com o tempo, que é diferente daquela que se encontra na escola. O “aprender”, ou seja, o processo pelo qual aprendemos uma coisa, seja ela qual for, apresenta-se sob formas várias e heterogêneas. Aprender na escola é uma dessas formas, específica, valiosa, mas não única. Devemos respeitar a forma escolar de aprender, mas reconhecer, também, que existem outras (CHARLOT, 2014, p. 54).

Em se tratando do campo de estudo desta pesquisa, se faz necessário salientar que no diálogo da educação com a arte, acontece em um processo “de humanização, de socialização, de subjetivação/singularização (CHARLOT, 2014, p.55)”. A educação é o movimento pelo qual uma geração recebe as criações culturais das gerações antecedentes e as transmite, ampliadas, às gerações seguintes, continuando, desse modo, o processo de criação da espécie (CHARLOT, 2014, p. 56).

A relevância que busco sentir e dar sentido é o que está contido no Saber e a forma ao qual me aproximo da Arte como importante estandarte do Saber advindo das expressões que identificam e delineiam formas de pensar e agir significadas e ressignificadas em suas culturas.

Devido às diversas transformações culturais ocorridas durante a década de 1960, segundo Armindo Bião (2011) a partir de então surgiram proposições transdisciplinares construídas no diálogo (e interesses comuns) de artistas com pesquisadores em ciências humanas e gestores de instituições artístico-culturais.

Dessa forma, diante de uma amplitude de diversidades conceituais que o termo Etnocenologia condensa essa referência traz uma construção provisória, esse conceito vai exemplificar que a ampliação dos espaços da cena pode acontecer num templo, numa cena teatral, nos bastidores, num banquete, enfim, no corpo humano e seus derivados artistas de feiras/feitas.

Ora, se ao apontar que nos estudos etnocenológicos a arte encontra extensa variedade de espaços para que ela ocorra, encontramos assim, o ambiente adequado ao qual se hospeda o campo investigado: as artes populares como fonte primordial de uma linguagem cênica em seu lugar de performatividade.

No entanto, cabe ressaltar, que ao investigar o termo performance no que tange a sua gama de possibilidades ao citar Shecnner, Bião aponta:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quazares aos entes sencientes e formações super galáticas. (BIÃO, 2011, p.349).

Para além dos estudos das performances, a que se considerar que para os interesses da Etnocenologia, estão os fenômenos espetaculares das mais diversas culturas, acrescentando às possibilidades de mal-entendidos as dificuldades linguísticas de compreensão entre pessoas de idiomas e culturas diferentes, e resume a cerca desta questão:

Entendemos que a Etnocenologia, proposta com esse prefixo como instrumento de luta contra o etnocentrismo (que é a mania de se pensar que sua cultura, língua e aparência física seriam as mais puras e melhores), na busca de uma cenologia geral, pretende desconstruir a hierarquia entre as culturas (bem como entre as diferentes aparências dos seres humanos) (BIÃO, 2011, 352).

Não podemos, no entanto, ao tratarmos da arte das cenas e das conjecturas culturais propostas pela Etnocenologia, não posso deixar de citar o corpo como morada das manifestações cênicas, da expressão como revelação cultural, como modo de dizer, de sentir, de agir - o arcabouço metafísico das realizações artísticas. Desse modo, ainda para o pensamento de Armindo Bião, a título de enriquecimento do termo, revela que seria limitante ou inoportuno utilizar o termo performance para conceituar a diversidade dessas manifestações, (...) podemos sempre usar outras palavras como espetáculo, função, brincadeira, brinquedo, apresentação, folguedo, xirê, jogo ou festa, conforme quem vive e chama aquilo que faz e vive (BIÃO, 2011, p. 355).

E ao se referir ao sujeito que pratica a sua arte, inserido em seu contexto cultural, ele entende que:

do mesmo modo, para designarmos o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, nós podemos usar palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam de ator,

dançarino, músico, brincante, brincador, sambador, artista, por exemplo, decerto preferíveis a outras palavras, já sugeridas, como performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete. (BIÃO, 2011,p. 355).

Então, que se utilize dos termos mencionados no ambiente popular, neste caso o mais propício seria o artesão, o mestre do brinquedo, das danças e cantigas, aquele que da madeira entalha e do barro esculpe seus sonhos. Aqui o mestre, performa sua arte através dos bonecos, ou seja, o artista bonequeiro, que também performa, a arte da palhaçaria popular, do gracejo e da libidinagem, da tradição e antes de tudo da resistência. Esses são lastros que aprofundam uma abordagem do teatro de animação e da palhaçaria do Nordeste.

1.2 – Entre mamulengos e mateus: aspectos do teatro de animação e da palhaçaria no nordeste do brasil

Desde o início da sua existência o homem buscou formas simbólicas de refletir sobre si mesmo, encontrando maneiras de representação do seu cotidiano. Nessa direção, a arte é um veículo que tange essa ideia sob a patente criativa, se estabelecendo como uma estratégia da alma, expressada através de cores, formas, sons e movimentos.

No caso da arte do boneco, ela vem ao longo da história se apresentando ora como objeto de admiração, fetichismo, animismo, sacralidade, ora objeto de entretenimento e graça. Figuras esculpidas, entalhadas, acopladas ao corpo do homem ou projetadas em sombras, acompanham nossa civilização desde seus primórdios e deixam vestígios presentes não apenas em sítios arqueológicos, mas também na construção simbólica do mundo (BALARDIM, 2015).

O boneco sempre foi um recurso, um objeto incorporado por uma alma/ânima que o envolve, essa ânima é a própria vida, que tanto pode ser projetada pelo valor sagrado, quando das pessoas que adoram imagens de santo, o reverenciam, os conduzem em andores durante procissões ou quando a mão do bonequeiro o movimenta, nesse caso a ânima é a vida de quem veste o boneco. Entre a sacralidade e os gracejos dos mamulengueiros há de se convir que existe uma espécie de sacerdócio de quem o realiza.

Associo essa ideia de ânima exemplificando com ritual Kuarup⁷, dos povos do Alto Xingu, localizado no Estado do Mato Grosso. Nessa cultura, eles utilizam troncos enfeitados

⁷ O Kuarup é um ritual intertribal de homenagem aos mortos notáveis, celebrado uma vez ao ano pelos povos indígenas da região do Alto Xingu, no Mato Grosso. É uma festa para honrar a memória dos mortos e liberar suas almas para o mundo espiritual, é o momento em que eles choram pela última vez a partida dos seus entes queridos, marca o encerramento do período de luto. Apesar de ser uma homenagem àqueles que partiram, o Kuarup não é triste, são 3 dias cheios festividades e simbolismo. O Kuarup também é o nome da madeira utilizada para representar as almas dos mortos ilustres. Cada tora representa uma pessoa, elas são enfileiradas no centro da aldeia e adornadas com cocares, faixas coloridas e pinturas que representam o que aqueles indivíduos

com folhagens, tintas extraídas de sementes entre outros elementos naturais para celebrar os seus mortos, ou seja, para simbolizar com esses artefatos questões metafísicas, pois nessa ação ritualística, o “tronco” coberto de adornos, representa a alma/ânima, dos seus entes queridos. Mesmo que seja um objeto estático, numa contradição com a morte, enxergo que eles dão movimento através da memória afetiva, projetando a vida nessa espécie de boneco-tronco-sagrado.

Figura 1 - Festa do Quarup na Aldeia Yawalapiti no Xingu



Fonte: Pinguim Blog - **Foto:** Meneguini/Gcom-MT

Em contraposição ao objeto estático dos índio Kuarup, consigo enxergar que a âlma, também está contida no simbolismo ritualístico dos Zangbêto⁸, das populações do Togo e do

foram em vida, como pajés, guerreiros, caçadores etc. No final da cerimônia o tronco é jogado no rio, representando que aquela alma está livre para partir. (Fonte: Pinguim/Blog)

⁸ Zangbeto é um Culto do povo Badagry, sendo altamente respeitado pelos membros da sua comunidade – Os “Guardiões da Noite (Policiais Voodoo no Benin)”, são espíritos que gostam de dançar e falar sob folhas de palmeira (ráfia). Desaparecem e reaparecem à sua vontade e giram trazendo boa sorte. Conta à legenda, que Zangbetos inicialmente eram os guardas noturnos na cidade de Hogbonou, Benin. Sua roupa exterior é feita das folhas da palma arranjadas em camadas, e coberta por fora com uma espécie de chapéu. E eram eles os responsáveis pela segurança noturna das vilas e aldeias, mantendo afastados os ladrões e malfeitores. Nesse sentido, podemos notar alguma semelhança com o termo Olopá (que além de Senhor da Roupas, também significa Policial). Hoje os Grupos locais de Zangbeto realizam competições, no sentido de ver os melhores pés de dança e magia durante todo Benin e Togo. Sua aparição pública é acompanhada de alguns instrumentos musicais, dentre eles há uma espécie de sino duplo denominado “Gankeke”, os Zangbeto utilizam também o Gangbo. Quanto ao ritmo produzido, denomina-se Gangbo, possuindo este nome, devido ao instrumento “gangbo” do qual lhe emprestaram o nome. (Fonte:Candomblé - O Mundo dos Orixás).

Benin, sendo que nessa manifestação africana, uma estrutura de ráfia de palha (indumentária sacralizada que colabora para manter o mistério envolvido neste culto), dança um ritmo frenético produzido por instrumentos percussivos, seduzindo, hipnotizando e iludindo os olhares de quem o aprecia. Fernando D'Osogiyen, diz que:

No ritual público de dança, percebe-se uma frenética rotação, em seguida, sentam-se na terra e ficam quietos, quando então os membros do grupo, batem neles com as suas varas rituais, e são entoadas orins pela comunidade Zangbeto. Nesse momento, alguém vira a roupagem ritual, e mostram a todos que seu interior se encontra completamente vazio, pois a energia que lhe deu vida bem como o movimento já partiu. Mas sempre que o faz, deixa um pequeno boneco Zangbeto para trás como lembrança de sua estadia. O mais interessante ainda, é que de repente, alguém do grupo bate de novo com a vara ritual, a energia do Zangbeto retorna, e ele se faz novamente presente para a comunidade. À um costume em alguns locais de se incinerar estas roupas rituais após as apresentações. (Fonte: Candomblé-O mundo dos Orixás)

Figura 2 - Ritual Zangbêto



Fonte: Site/Candomblé - O Mundo dos Orixás - **Foto:** autor desconhecido

A figura acima mostra o momento ritual onde a figura de palha da demonstração de movimento diante de uma plateia que demonstra participação. Faço ambas comparações, para buscar referendar que, há uma ritualidade, uma sacralização no momento em que o mestre mamulengueiro, ao introduzir sua mão, para movimentar o boneco em suas apresentações, traz consigo a representatividade contida em sua alma/ânima para que o ato se realize, nesta situação a arte se concretiza, literalmente pela fé cênica.

É bem verdade que da pré-história à pós-modernidade, da materialidade à metafísica, essa expressão artística, se estabelece de acordo com características da cultura brasileira, fortalecendo seu conceito, pois colabora, decorrendo de uma abordagem perceptiva de uma história da identidade e da cultura como narrativas reveladas em suas dimensões simbólicas e

políticas, portanto, históricas, correspondendo aos interesses dos diferentes grupos sociais e em suas relações com o Estado (ORTIZ, 2006, p.162).

Há também que se enfatizar que no processo de formação cultural brasileira, existe à representação das Kalungas, bonecas sagradas vindas de Angola e que representava o Orixá Iansã nos Maracatus, dança onde são utilizados batuques produzidos por instrumentos musicais como a alfaia, o agogô e o xequerê - a Kalunga, conduzida pela Rainha do Maracatu, é objeto sagrado porém está contida no universo dos folguedos populares encontrados na região Nordeste, mais especificamente nos Estados do Ceará, Pernambuco e Sergipe, mesmo com variações nos ritmos ou nas danças a presença da boneca é algo que os fazem como elo de ligação entre o sagrado e o profano. (Dossiê IPHAN, sd).

Figura 3 - Boneca Kalunga e Brincante de Maracatu



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

No que se refere à presença portuguesa em nosso território, a partir desse momento histórico o processo de aculturação e apropriação cultural através das invasões, pudemos ter acesso, mesmo que à revelia dos povos pré-existentes em nosso território, a uma Europa medieval e colonizadora. Dentre tantas manifestações oriundas desse continente, resalto a

cultura agropecuária, que aportou aqui com as cheganças, reisados, presépios, e toda a herança cristã e suas simbologias (FILHO, 1966).

Compõem ainda nessa cadeia artística toda representatividade da palhaçaria oriundas das farsas da Comédia Dell Art, assim como a herança dos “guignols”, dos karagós, dos “karpels” e tantos outros títeres. É com base nessa tríade que o Brasil vai se constituindo plural em sua configuração artística, tendo como principal característica a hibridização de culturas de etnias indígenas, africanas, portuguesas, mouras, ciganas, entre outras (FILHO, 1966).

Na intenção de correlacionar um discurso sobre concretude e imaginário, convém ressaltar que o “inconsciente coletivo é o depositário perene das imagens [...] e formam um engenho criativo na mente humana” (MARQUES, 1999, p.30), desse modo os conceitos tradição e folclore, sugerem afirmação ancestral de uma identidade, com seu símbolos coletivos e sinais cotidianos que revelam, costumes, objetos e símbolos populares (BRANDÃO, 1982 p.21), na constante necessidade de autoconhecimento, reconhecimento e valoração da autoafirmação, estabelecidos por modos de vida que estruturam formas de sentir, pensar, de representar o mundo, a vida e a ordem social (BRANDÃO, 1982, p.21).

Na tenda da história armada em praça pública, o teatro de bonecos remonta registros sobre o desejo de refletir a sua existência como reflexo da ação humana. Seja com o caráter sagrado, como revela os estudos do pesquisador, jornalista e escritor francês Charles Magnin (1793-1862), quando diz: “[...]” o boneco mais que um brinquedo infantil, desde cedo foi induzido ao movimento, numa tentativa de expressar outra natureza, regida por forças invisíveis e incompreensíveis, e com elas se comunicar.” (BALARDIM, 2015, p.167).

Pelo seu valor artístico, Balardim comenta que:

Perdendo seu vínculo com o sagrado, pouco a pouco, a animação dos bonecos, foi adquirindo maior espaço, como manifestação teatral, elaborando convenções sistêmicas, apropriando-se de conhecimentos oriundos das artes estáticas e dinâmicas [...] o movimento mecânico dos bonecos, associado à ideia de uma onipresença que os coordenava, continuava sendo apresentado como uma metáfora, no qual a ação dos bonecos era utilizada como representação da ação humana, favorecendo tanto o reconhecimento do grotesco que existe em nós quanto os questionamentos filosóficos sobre nossa condição (BALARDIM, 2015, p. 167).

Coaduna ainda, com essa ideia, as pretensões do boneco enquanto ser inanimado, mas que pode assumir características humanas, chegando a uma imagem realista quando se pretende representá-lo naturalissimamente, tornando-se grotesco ou ao contrário quando o mesmo ganha ares de pouca representação humana ganhando forma poética (AMARAL, 2001, p.25).

Sob a concepção do termo, teatro de bonecos, Balardim (2015), reforça que:

(...) com o surgimento de toda uma gama de modalidades, o próprio termo “teatro de bonecos” começou a ser questionado tanto quanto a ideia de que ele era um gênero que deveria preservar sua “pureza”. Dessa forma, não sendo mais satisfatória para representar uma categoria, essa terminologia passou a ser vista por muitos artistas como redutora do potencial expressivo e limitadora das criações artísticas investigativas. Afim de dar conta da ampliação dessas possibilidades criativas, novas terminologias foram cunhadas e, no Brasil, particularmente, foram difundidos mais amplamente os termos “teatro de animação” e “teatro de formas animadas”, com o intuito de provocar uma expansão no entendimento das especificidades da linguagem, a partir dos estudos publicados pela pesquisadora Ana Maria Amaral (1991), que contribuíram nas discussões sobre a incorporação desse olhar mais descentrado das concepções ligadas à figura do boneco tradicional (BALARDIM, 2015, p).

Mas, ao voltar o olhar para o boneco na sua forma genuína expressa na cultura popular, esta apresenta uma variedade de formas, uma diversidade de personagens, assim como maneiras de brincar diferentes umas das outras, associadas às culturas provenientes do lugar onde o brinquedo se origina. Babau, Mané-gostoso, Cassimecoco, Mamulengo são exemplos dessa variedade de brinquedo popular nordestino.

Mamulengo é um tipo de Teatro Popular, que segundo Câmara Cascudo (1999):

[...] consiste em representações dramáticas ou cômicas por meio de bonecos, em um pequeno palco. Por trás de uma cortina esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, fazendo os bonecos se exibirem com movimento e fala. A esses dramas ou comédias servem de assunto as cenas bíblicas ou de atualidades. [...] Os bonecos são animados pela mão do encenador, fazendo o dedo indicador movimentar a cabeça, e o médio e o polegar, os braços (CASCUDO, 1999, p.354).

Embora a matriz artística que estrutura a diversidade do teatral de bonecos populares, evidentemente o mamulengo é o tipo específico ao qual busco me aprofundar nesta pesquisa. Mestre Fernando Augusto explica que essa expressão popular é:

Como em tantas outras manifestações artísticas da cultura popular nordestina, o mamulengo revela de modo singular a rica expressividade do dia-a-dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento dos seus direitos e sua ânsia de liberdade (Revista Mamulengo, 1980, p.5).

Essa arte foi-se solidificando ao longo da história, a medida em que as classes mais populares foram-se apropriando, reinventando, agregando e misturando, formas e jeitos de realizar o seu brinquedo, sua brincadeira, consistindo em representações dramáticas onde o boneco era o articulador de enredos, em sua grande maioria cômicos, movimentados por trás de uma tenda, que servia para esconder os fazedores dessa arte. Quem mediava a comicidade

junta a plateia era Mateus, um palhaço que transitava entre os reisados e as brincadeiras de Cassimecoco, entre os bufões da idade média e os foliões de folguedos.

Fernando Augusto cita que um desses elementos está vinculado à tradição Ibérica, remanescentes da Commedia Dell'arte, baseando-se na improvisação livre do ator-mamulengueiro. A esse fenômeno da improvisação é que é demonstrada a capacidade criativa e espontânea do ator, pois que:

Frequentemente, o mamulengo é uma contundência admirável, motivado por uma inspiração fascinante que lhe permite alterar equilíbrio do mundo, as relações de poder, insurgindo-se contra o maniqueísmo da vida, criando um outro mundo que ele próprio governa, uma situação poético-dramática que incorpora o público. Arranca personagens e temas de um mundo ao qual é sujeito, submisso e qual é explorado, transpondo-o, em transfiguração muito própria, para um outro mundo onde sua voz, anseios e vontades são ouvidos. Isso tudo na intenção maior de provocar o riso, que gerando a folgança, o alívio, o divertimento, atua como elemento catártico e de grande comunicabilidade (Revista Mamulengo, n.9, 1980, p.7).

Importante ressaltar que a atuação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), tem conseguido algumas conquistas relevantes como é o caso do reconhecimento dessa arte como Patrimônio Imaterial Brasileiro como está relatado no Parecer do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) quando na redação deste consta que:

O TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE MAMULENGO, BABAU, JOÃO REDONDO, CASSIMIRO COCO, é um bem cultural do Brasil a ser inscrito no Livro de Registro de Formas de Expressão, tendo em vista sua continuidade histórica e sua relevância nacional para a memória, identidade e formação da sociedade brasileira (Dossiê IPHAN, 2014, p.21).

Contudo, no dossiê do Ministério da Cultura que referendou esta arte como Patrimônio Imaterial, faz um levantamento significativos da brincadeira dos mamulengos e suas variações no Nordeste e traz um dado relevante:

Há pesquisadores que indicam que o teatro de bonecos de cunho popular teve no Nordeste origem em Pernambuco, advindo dos presépios de Natal trazidos pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Ao longo do tempo, estas cenas que representavam o nascimento de Cristo foram se secularizando a partir da mescla com outras expressões da cultura nordestina, como o Bumba-meu-boi, o Cavalo-marinho e o Pastoril. Também contribuíram para a sua diversificação os 'dramas populares', os palhaços circenses e os espetáculos de teatro de bonecos de companhias e artistas ambulantes que percorriam o país. Como será abordado posteriormente, a influência destas expressões culturais nordestinas é visível nos enredos, personagens, músicas, entre outras, do TBPB, o que indica uma realidade em que as brincadeiras populares se entrelaçam e se articulam. Os bonequeiros são, frequentemente, também brincantes de outras modalidades, o que acaba se refletindo no TBPB (Dossiê IPHAN, 2014, p.23).

Desse modo, constato que o teatro de Mamulengos é uma mescla de outras artes, onde o boneco é uma figura central, e a dramaturgia, o improviso, a artesanaria, a música e dança populares fazem o seu arcabouço artístico, a sua poética, outrossim, resta ainda abordar uma outra arte que juntamente com o boneco, coadunam para extrair o riso da plateia: a arte do Palhaço.

Fernando Augusto ainda vai comentar em Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade (2020) que essa forma de teatro é única, surgida aqui no Nordeste, e assim como a sua diversidade de estados, sotaques, formas de ver o mundo, diferentemente dos olhares preconceituosos que geralmente costumam postular essa região como um único lugar. Mas ao que diz respeito a essa arte teatral de bonecos, ele afirma que:

Encarando como fenômeno teatral, bem mais abrangente que a simples manifestação folclórica que também é, dificilmente o mamulengo sobreviveria fora do contexto da região nordestina. Num país continental e contraditório o Nordeste ainda expõe as chagas de escravidão, de latifúndio e, sobretudo, da monocultura, que desde o séc. XVI tornou essa região especializada no plantio da cana e no fabrico do açúcar, marcando sua paisagem, o caráter de sua gente, eclodindo seu *drama*. Drama aqui encarada na sua abrangência sociológica do termo, enquanto síntese dramatizada das mútuas influências histórico-culturais, das inter-relações de natureza e personalidade humana, limitadas pelas condições de clima, vegetação e de topografia. Com seus bonecos de madeira, o mamulengo expressa um drama coletivo, incorporado ao universo cotidiano, o lúdico, o trágico e o mágico do Nordeste agrário, que durante um tempo foi o centro da civilização brasileira, a chamada civilização do açúcar. Dela provém fatores antropológicos, sociológicos, históricos e econômicos que desde o começo da nossa colonização vêm influenciando vigorosamente na formação de uma cultura brasileira (GONÇALVES in ZUBARCH, 2020, p. 210).

Feito esse levantamento histórico e geográfico acerca do aporte do mamulengo e do seu estabelecimento em terras nordestinas convém ainda trazer à tona a maneira como o povo afrodiáspórico, costumava realizar as brincadeiras de mamulengos. Em ‘O mamulengo e as tradições africanas’, Izabela Brochado, aborda essa questão dizendo que:

O texto é um esquete básico sobre o qual são construídos os diálogos a partir da participação direta do público. Porém, é importante ressaltar que os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas lingüísticas cômicas, de monólogos e diálogos em forma de verso. O número de participantes no espetáculo varia de um até sete participantes. Chico Daniel, famoso bonequeiro de Natal apresenta o seu João Redondo sozinho. Já na Zona da Mata de Pernambuco, o grupo é composto pelo mestre mamulengueiro (o criador do espetáculo e bonequeiro principal), um contramestre (segundo bonequeiro), um ou mais folgazões (manipuladores secundários); Mateus (o intermediário) e uma orquestra composta geralmente por três instrumentos: sanfona de oito baixos; triângulo (ou ganzá) e caixa (ou zabumba). Mateus é uma mistura de mestre-de-cerimônia e palhaço que atua do lado de fora da barraca. Ele tem um papel fundamental na dinâmica e ritmo da brincadeira, uma vez que dialoga constantemente com bonecos e com o público. E atua também como uma espécie de informante do mamulengueiro, passando-lhe dados sobre indivíduos presentes na plateia e sobre os eventos que acontecem no espaço externo da barraca (BROCHADO, p.144).

A figura do palhaço, logo de imediato remete ao risível e ao apresentar características como a de exagerado, caricato, bufão, poético, malicioso, seja qual adjetivação tenha, é dele a quem se espera despertar em nós o estado da graça, da alegria, da felicidade, é dele a responsabilidade de provocar o riso em nós, o seu ofício é fazer graça, como define (REIS, 2010), em sua tese de doutoramento: o palhaço é um caçador de riso.

Demian Reis define que:

Parto da definição do palhaço como um atuante que produz na plateia um efeito ou estado lúdico por meio de uma técnica consciente de exposição de aspectos da sua personalidade como objeto de riso, mediado por uma máscara ou não - esta é a chave que estou propondo para pensar e pesquisar palhaçaria (REIS, 2010, p.33).

E complementa da seguinte maneira:

O palhaço, aqui, carrega e expõe de modo risível características pessoais do ator visíveis em seu comportamento físico, seja a sua técnica oriunda dos ditos tradicionais (herdeiros de saberes artísticos transmitidos em condições familiares ou da experiência adquirida na prática circense) ou de novas situações de aprendizado configuradas, especialmente a partir da segunda metade do século XX (REIS, 2010, p. 22).

Alice Viveiro de Castro em seu livro *O Elogio da Bobagem*, (2005) considera que:

Esse ser que parece vindo de um outro planeta tão semelhante ao nosso, essa figura que não é ninguém que conhecemos e que no entanto reconhecemos ao primeiro olhar, não surgiu em um momento definido, foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso (CASTRO, 2005, p. 15).

Se o ofício do Palhaço é perseguir o riso a custo, de piadas, quedas, tropeções, gracejos entre tantos outros artifícios, são exatamente essas estratégias que através do treino, para um aprimoramento de uma técnica que o vai torná-lo cada vez excelente e sua profissão, não se trata apenas do talento e da vocação para o riso, é necessário um aprimoramento. E a palhaçaria é uma forma cômica em que a dramaturgia da vida é exposta de maneira risível. “Exposta para que possamos nos divertir enquanto sentamos nosso olhar na apresentação dramática, cômica, lírica e trágica desses artistas” (REIS, 2010, p.26). Sobre a função do palhaço, Alice Viveiros de Castro (2003) complementa que:

(...) muitos estudos já foram feitos sobre este fenômeno: o riso. “O Homem é o único animal que ri” - disse Aristóteles. Mas por quê? Qual a função do riso? Não vamos aqui nos dedicar a essa discussão, não é esta a nossa questão. Rimos porque é bom e isso basta. O prazer tem sentido em si mesmo, não precisa de explicação. E aí talvez esteja um dos pontos mais importantes da figura do palhaço: sua gratuidade. Sua função social é fazer rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo,

mas nos faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade. Enquanto milhões se dedicam às nobres tarefas de matar, se apossar de territórios vizinhos e acumular riquezas, o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes. Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às “altas prosopopéias” filosóficas; gasta seu tempo e o nosso com... bobagens. (...) Millôr Fernandes complementou Aristóteles dizendo que “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”. Pronto. A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semi-deuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos (CASTRO, 2005, p. 16-19).

No que se refere à questão tradicional dos palhaços é que este ofício está tanto na palavra como na música. Está vinculado às festas populares e “seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões deste planeta. Os palhaços dos folguedos - Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros - cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo” (CASTRO, 2005, p. 100). Sendo assim, o nosso Cheiroso, não foge à regra, está inteiramente ligado a esse modo de se fazer palhaçaria.

O palhaço brasileiro, o palhaço das tradições populares, ao qual já o nasce predestinado à sua brincadeira, ao qual sua técnica é a execução da sua própria graça na vida, tem a cara preta, a herdou da ancestralidade, carrega antes de qualquer coisa, um sistema estético e simbólico apresentado com a responsabilidade não apenas da graça imputada a todo palhaço, independente da cultura a qual pertença, mas da interlocução das figuras, das partes da sua função e do público que o aprecia. BUENO (2004) diz que:

(...) esses “palhaços de cara preta” de Boi e Folia, sejam mascarados ou pintados, assumem em suas narrativas um papel recorrente de braços direitos de um patrão. De início são apresentados como pacatos e ignorantes, inclusive por seu modo de falar matuto ou caipira, de referência rural, mas eles vêm a se desenvolver nos enredos como anti-heróis cômicos. o fato de serem mascarados ou pintados de preto ou outra cor adquire uma consistência própria de Brasil, como no continente americano, devido ao lugar social que se imputou aos “povos de cor”: um lugar de invisibilidade, negação de valor e não-reconhecimento, apesar da necessidade estrutural de sua força de trabalho para todo tipo de produção (...) E o que as “brincadeiras” das danças dramáticas traziam e trazem, com esses heróis pintados e mascarados, são comédias de contestação dos lugares sociais e dos papéis reservados à classe dominante e aos brancos (BUENO, 2004, p 45-46).

Desse jeito, “palhaço brasileiro deve muito de seu estilo às personagens cômicas dos folguedos populares” é nas festas populares que essa figura cômica vai aparecer, ora libidinosa, ora inocente, ora poética, exibindo a sua insurgência personificadas na “graça do velho do Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos Marinhos, dos palhaços dos Reisados, bem como dos bonecos dos Mamulengos, foram as primeiras influências para a

grande maioria de nossos cômicos de picadeiro” (CASTRO, 2003, P 117). Pela mão dos palhaços populares surgiram Benjamim de Oliveira, Carequinha, Arrelia, O Velho Faceta, Xuxu, Chacrinha, Zacarias, Mussum e evidentemente Cheiroso.

1.3 – Augusto: do ridículo de nariz vermelho ao caboclo de reisado

Seguindo uma tradição da palhaçaria, o artifício do ridículo torna para o cômico, um terreno propício para estabelecer um jogo do “absurdo no imaginário da sua plateia” (REIS, 2010, p.110), que ainda se deleita com características reforçadas pela sua bobagem, patifaria, encantamento, gula e covardia, ilusões das quais se ri, e que são apresentadas a cada vez que o picadeiro se torna favorável para que essas adjetivações nos ofereçam a sua graça.

Na acepção em que uso o termo palhaçaria, esta é a experiência cênica de um atuante (palhaço) que engaja a plateia (espectador) num estado de riso, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto ou estímulo do riso do outro. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria (REIS, 2010, p.33).

Entretanto, ao longo da história, a figura emblemática dos palhaços foi-se repaginando, e dando origem a uma diversidade de tipos, com características específicas, repertório corporal próprio, modo de se vestir, maquiagem, cantando, dançando, com sua “gags”⁹ sempre pronto para arrancar a gargalhada sincera da plateia. E nessa diversidade de nomes citados o “Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar (CASTRO, 2005, p. 11)”.

Jonathan Brites Sena e Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (2021) fazem uma abordagem sobre as mudanças da arte do palhaço e suas tipificações que ocorreram ao longo da história humana, no texto (Trans)formações do palhaço: breve história dos tipos clássicos da palhaçaria, destacam que:

Tentar categorizar os tipos de palhaços é uma tarefa não conclusiva, uma vez que as tipologias são flexíveis e sofrem transformações ao longo do tempo, de acordo com o contexto histórico e a dinâmica cultural. Dito isso, acredita-se que o palhaço é o próprio sujeito, formado por suas experiências individuais e coletivas concomitantemente. Porém, não se ignoram os principais tipos clássicos da

⁹ Qualquer efeito cômico, geralmente muito breve, inserido numa representação de teatro, cinema ou televisão.
Fonte: <https://www.dicio.com.br/gag>

palhaçaria, que são: o Palhaço Branco, o Palhaço Augusto, e o Palhaço Contra-Augusto (SENA e OLIVEIRA, 2021,p. 13).

Sena e Oliveira (2021) ao citarem Burnier (2001, p.206), descrevem a diferença entre ambos, ao qual cenicamente se percebe o contraste arquetípico, onde um é elegante e refinado e o outro é maltrapilho e vagabundo. Sendo assim, os autores vão trazer à tona, para fica evidenciado a tipificação dessas figuras, justo que:

Existem dois tipos clássicos de clowns: o branco e o augusto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da Commedia dell'arte), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. Mais modernamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de cabaretier. No Brasil, é conhecido por escada. (Apud, 2021, p.206).

Já em contraposição ao Branco, o Augusto, de acordo com Demian Reis, se caracteriza da seguinte maneira:

(...) o augusto tinha como marca registrada de sua maquiagem o famoso nariz vermelho, alegoricamente associado ao estado da embriaguês alcoólica, ao efeito do nariz exposto ao clima frio e ao efeito de um choque do nariz em algo sólido provocado por um tropeço ou um soco. Sua vestimenta era, em geral, mais colorida e desajustada, sendo na maioria das vezes maior do que seu tamanho, a enfatizar que se tratava de alguém que veste uma roupa que não é sua, ou talvez encontrada ou “emprestada” de alguém com mais recursos, denotando a inferioridade de sua condição social (REIS, 2010, p. 120).

Feita brevemente tal diferença resta dizer que a cerca de uma das lendas que se referência a construção desse tipo, diz que “Belling entrou desajeitadamente em cena, tropeçou, caiu, e o nariz imediatamente inchou e ficou avermelhado. O público se deliciou com a cena e começou a gritar, “Augusto!”. Que em dialeto berlinense em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas. (Apud, Bolognesi, 2003, p. 73). Dando origem assim a matriz do maior elemento simbólico da palhaçaria: o nariz vermelho.

Por outro lado, no que concerne a figura protagonista dessa dissertação, posso afirmar que o seu bom-humor, a sua sátira peculiar e o seu não temer o ridículo, lhe conferem na personalidade, traços que a coincidência do nome de batismo lhe atestam, verossimilhança ao próprio palhaço de nariz vermelho - uma encarnação do arquétipo na vida. Embora o traço do seu Cheiroso esteja eminente ligado ao Mateus do Reisado, uma referência não invalida a outra, ao contrário lhe dá contorno de potência.

Sobre o Mateus de Reisado, que é um típico palhaço das festas, folguedos e danças, este é sim um personagem que foi se amalgamando por um jeito brasileiro de fazer palhaçaria, pois foi “pouco a pouco foi se formando um jeito brasileiro de ser palhaço. A mistura de culturas

que caracteriza o Brasil - somada a uma imensa capacidade de rir de si mesmo e à bagunça institucionalizada - são a base do nosso humor (CASTRO, 2005, p.99).” O palhaço transita entre a lona de circo e as festas populares, entre o cotidiano e o que está para além da sua figura.

O Cheiroso, interpretado por Augusto Barreto, para além do vendedor de cheiros de Recife, é nutrido de vários palhaços, como Carequinha, o Velho Faceta, o Palhaço do Circo Zé Bezerra, assim como Sabal do Reisado de Marimbondo, povoado localizado no município de Pirambu-Sergipe. Este Reisado secular, traz na figura do seu palhaço, o porta-voz da sua comunidade, que segundo Denio Azevedo, Polyana Andrade e Valéria Bonini, Polyana Bittencourt (2011), enfatizam a figura do mestre, desta forma:

No Reisado de Sabal, o Mestre torna-se um ator social, um líder de opinião que contribui para a construção, manutenção, perpetuação e compreensão da realidade como resultado da simbiose entre o real e o imaginário. Este processo se constitui através de lutas e relações dialógicas entre os mais diferentes pontos de vista do grupo e daqueles que se pretende hegemônico. (AZEVEDO, POLYANA E BONINI, 2011, p. 4).

É para tanto Augusto, descreve a influência de Sabau, reconhecendo assim:

Conheci Sabau na minha adolescência e assim... tomei um choque quando vi, porque apesar de ser um Caboclo de Reisado, mas os gracejos dele (...) A fanfarra, então ele sempre puxava tudo, um bom cantante que ele é, (...)ele, a mãe, a família de cantante bom, muito ritmado. Mas (...) aquela risadinha tradicional, sempre puxando para minha infância, para infância do povo e pro povo rir. Então o que mais me impressiona em Sabau é essa marca que ele tem da risada. Além de tudo ele se pinta muito bem, ele se pinta de alvaiade, eu que... não sei se ele faz a cruz também de proteção, mas assim a pintura é muito primitiva, é muito boa e me inspira muito e é um grande dançante (...) as pisadas dele, a chula, as rebatidas, tudo numa sincronia. E assim outra coisa, a família junto com ele são muito afinados, né? Entre música, entre dança, entre harmonia e é um brincante que sabe todas as partes do reisado. E tem uma coisa preponderante nele: ele resume muito bem as partes. Quando ele canta pra cortar o boi, eita - “ei sina meu boi é de mina, levanta janeiro fulô da esquina”, é lindo! (Augusto Barreto, 2022).

Feitas essas referências que nutrem a arte de Augusto enquanto palhaço, seja comparando coincidências que nascem da sua alcunha e que resplandecem no palhaço ridículo de nariz vermelho ou põe na conta o jeito matreiro do Caboclo que toca os reisados, dou notoriedade aquele que conduz o estandarte do Mamulengo sergipano e que resvala o perfume dos gracejos, da cantoria e da dança dos nossos folguedos: Cheiroso. Ao qual Augusto descreve o nascimento do seu palhaço, seguinte maneira:

Na minha geração o teatro e o drama, eram muito comuns nas casas, principalmente no interior esse teatro que...se desenvolveu em Sergipe. E logo, logo quando eu cheguei em Aracaju, ver Aglaé fazendo aquele teatro tradicional, (...) Então, a minha

inspiração para o personagem Cheiroso, é a inspiração dos Caboclos de Reisados (...) Dos Mateus, sustentados por uma Aglaé da vida, que deu o tom a ele. (BARRETO, 2022).

Figura 4 - Augusto Barreto e o Palhaço Cheiroso



Fonte: Acervo Augusto Barreto - **Foto:** autor desconhecido

Augusto ainda complementa a respeito da gênese cômica do seu palhaço, informando que:

Quando eu comecei a fazer **Maria Lingua de Trapo**¹⁰, precisava de um Mateus do lado de fora do pano, e eu fui empurrado pra fazer ele (...) Eu tinha experiência de ver os Mateus, mas eu não sabia como era que conduzia, mas aí o olhar foi adquirindo Cheiroso, a gaiatice (...) Os carões que Cheiroso dá em cena (...) E os carões que os Caboclos dão em cena, tudo isso serviu de arcabouço para construir Cheiroso e Aglaé aqui e acolá costurando (...) Até inconscientemente. Aí você vai ver mais os palhaços é como eu já citei os palhaços anteriores, o próprio Piliu, o próprio Sabau, o próprio Seu Oliveira, o próprio Mestre Euclides, todos me inspiram, porque o meu palhaço tá muito ligado a dança e a música, (...) A cantoria (...) esses palhaços sempre eles puxam com uma cantoria. Então é esse que é o meu palhaço de peito, como a gente dizia antigamente (...) Sem muito Molière, sem muito Clowns de Shakespeare, sem muitas essas besteira..., não sei se isso é besteira, mas pra mim não serviu muito, porque essas leituras me atrapalhou, porque eu precisava de antes ter outros preparos. Aí Aglaé dizia, aqui tá bom, vamos pra beira do palco, do pano, quando você não tiver muita coisa, você entre pra dentro da empanada e depois saia. (Augusto Barreto, 2022).

¹⁰ Espetáculo do repertório do grupo, ao qual ganhou prêmio nacional (Fonte: Augusto Barreto, 2022).

Figura 5 - Augusto Barreto como Cheiroso em Vitalina Tira Pó - 2019



Foto: Janaína Vasconcelos **Fonte:** Acervo Augusto Barreto

Outro dado interessante a ser observado é a simbiose, ou transmutação do palhaço que fora da empanada, esse espaço cênico de apresentação dos mamulengos, se metamorfoseia de sua forma humana para a forma de boneco, ao qual Augusto diferencia como o Cheiroso de dentro do pano, ele revela que:

O cheiroso de dentro do pano, é um Cheiroso mais liberto, né? É um Cheiroso que diz muita putaria, entendeu? Gosta da safadeza, de encostar na Viúva¹¹ fazer o folgazão e fazer putaria, querer “comer”, arrolar, entendeu? De dizer os defeitos que encontra na plateia, (...) porque esse palhaço meu, sempre é pra tirar o gracejo do público, é esse o meu palhaço, entendeu? Que é o meu Cheiroso, que dentro do pano ele é mais solto, porque eu posso fazer putaria, mas fora do pano muitas vezes eu não posso fazer coisas pesadas, e ele também é aguerrido de... de... silêncios, de vez em quando ele pára, né? E não tem nada de receber nada, eu não recebo ninguém, eu chego no pano,

¹¹ Personagem do espetáculo, As Aventuras de Uma Viúva Alucinada (Fonte: Augusto Barreto, 2022).

muitas ali tá eu, ali tá Cheiroso do pano, tá Cheiroso Mateus, tem horas que a gente é a gente mesmo. Quando por exemplo o público tá atrapalhando a apresentação ele:

- Cala a boca cambada de égua!
E outra coisa, desse palhaço Cheiroso são os versos (...):

“Com dez eu pego na casa
Com trinta eu parto no meio
Com quarenta eu faço esteio
Com cinquenta eu faço a base
Com sessenta nada me atrase
Com setenta é obra singela
Com oitenta é porta e janela
Com noventa eu boto o barro
Com cem eu tô dentro dela, hahay”
“Ai ai ai, eu sou da lira
Ai ai ai da lira eu sou
Ai ai ai eu sou da lira
- Vocês!

Se não queres o meu amor! (...) (Augusto Barreto, 2022).

Figura 6 - Boneco Cheiroso



Fonte: Site Soundcloud - **Foto:** Janaína Vasconcelos

Na figura anterior, mostra o boneco Cheiroso, confeccionado por Augusto Barreto na parte da escultura feita de madeira mulungu e a roupa confeccionado por Pedro Santos

Figura 7: Augusto Barreto em processo maquiagem do palhaço Cheiroso



Fonte: Portal Contexto UFS/ **Fotos:** João Vitor Moura e Pedro Ramos

Na figura anterior Augusto está maquiando-se para apresentação do espetáculo Pastoril do Cheiroso, dirigido por mim em 2019. A peça fez curta temporada, estando inserida parte da programação do Natal da Gente Sergipana, promovido pelo Museu da Gente Sergipana.

Acredito que não seria possível afirmar que os bufões e os bobos eram atores medievais e interpretavam personagens, porque não havia essa noção entre eles. Muito pelo contrário, apresentavam-se, assim, como cômicos, não somente no palco, mas viviam continuamente sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. De maneira distinta, acredita-se que essa é uma característica presente nos palhaços, e que, embora a maioria utilize uma máscara na apresentação, também não representa necessariamente uma personagem e, sim, mostra ao público o íntimo de suas emoções expondo a intimidade de seu próprio ridículo.

Resta então diante de tão generosa acepção que confere ao palhaço, sua comicidade além de todos os adjetivos que o compõem. Cabe então dizer que voltando o olhar novamente para o Palhaço que dialoga com o boneco, fazendo desse brinquedo o seu ofício, a relação de simbiose entre ambos, assim como diz a (CASTRO, 2005) quem faz o palhaço central, o grande cômico, é o boneco principal, que é quase um alter ego do mestre mamulengueiro. (CASTRO, 2005, p.132), ou seja, qualquer semelhança de Augusto com o Cheiroso (boneco e palhaço) é mera coincidência?

1.4 - Tessituras de uma metodologia brincante

Essa metodologia nasce de uma encruzilhada. Afirmo essa premissa calçando as sandálias sarcásticas da ironia da vida, citando Exu, o Orixá da troca, da zombaria, o dono do mercado, patrono da comunicação, aquele que vai na frente. Justifico a presença de Exu, conduzindo os caminhos entrecruzados, e me estimulando a colocar dentro de um caçua¹² de saberes, a observância através da escuta e do olhar. Exu é orixá, que “é o elemento constituidor do próprio movimento em si” (RUFINO, 2016, p.56).

Sobre as interlocuções exusíacas, encontra-se a fricção de ideias e a produção de saberes, amparados pelas insurgências, pelas vontades dos dizeres não-ditos e do lirismo encontrado na poética dos artistas, pensantes e produtores de uma cultura marginal, que questiona a centralidade construída em ditames coloniais. Para tanto Luiz Rufino traduz essa ideia de movimento, produzido a partir das encruzilhadas, refletindo dessa forma:

A partir dessa perspectiva, lanço o que chamo de “praticar estripulias”, ação que consiste em assumir o desafio de estabelecer diálogos que ressaltem as categorias analíticas próprias dos campos pesquisados na relação com os conceitos assentes nas ciências humanas. A relação entre diferentes perspectivas de saber performatiza aqui um jogo cruzado avesso as hierarquizações entre as palavras e as coisas. Dessa forma, o que se apresenta enquanto caminho credível nesta reflexão é a perspectiva da encruzilhada, que interpretada, a partir das sabedorias fronteiriças da diáspora africana compreende-se como um campo de possibilidades e tempo/espço das presenças e potências de Exu. Em outras palavras, praticar estripulias no campo do saber configura-se como um exercício crítico que propõe o lançamento de diferentes perspectivas de mundo em uma dinâmica cruzada. Cada intersecção gerada nesses cruzamentos compreende-se como uma fronteira que ressalta a emergência de outros caminhos para a invenção e releitura do mundo. (RUFINO, 2016, p. 59).

Como já dito anteriormente, o ponto inicial para mobilizar essa pesquisa, se deu no momento do encontro com Elói e Augusto que ocorreu, em pleno movimento junino, em pleno fervor cultural, nesse período tão rico de possibilidades imagéticas para o Estado de Sergipe. O instante seguinte foi a visita à sede do Mamulengo, espaço que produz em mim uma energia criativa, seja ao ver uma parede impregnada de memórias com variados quadros ou nos bonecos pendurados no teto, expostos em prateleiras ou dentro de estantes - assombro estético que me faz emergir ideias.

Após esse impulso inicial, e toda a abertura para “invadir” a vida criativa ou de devoção artística dessa figura, por assim dizer, o que ocorreu foi oportunidade de me amparar cientificamente, embasado em teorias que ORIentam¹³ um percurso entrecruzando

¹² Caçua é um cesto grande de vime, cipó ou bambu, sem tampa e com alças para prender às cangalhas no transporte de gêneros diversos em animais de carga (Dicionário Google, acessado em 17/03/2023).

¹³ Como pessoa que frequenta o candomblé, para nós, o ORI, é a parte central da cabeça, o nosso ponto de ligação com a consciência, mas também com o universo. Faço assim um jogo de palavras, para dizer que o Ori é o lugar de abertura para seguir um destino traçado pelo projeto, como uma seta que aponta para uma direção desejada (Nota do autor).

pensamentos, como também empiricamente no sentido de ligar o meu caleidoscópio mental, e permitir o aguçar dos meus sentidos para captarem, se não a maior quantidade de coisas que eles pudessem assimilar durante o período de imersão da pesquisa, mas no mínimo o que a minha sensibilidade conseguisse captar, sentir, ressignificar.

Então, ativei o motor no seu nível máximo, da minha criança interior e deixei aberta a antena de captação do “é preciso ter olhos de ver”, como costuma dizer a Professora Aglaé Fontes ao se referir ao espírito de observação que um artista precisa adquirir, mas também despertei o meu ouvido de escutar, para trazer à tona toda a minha capacidade de através da oralidade, da escuta das falas, das músicas e de toda cor de sonoridade que pudesse trazer ao trabalho. Sempre na intenção de “praticar estripulias no campo do saber” (RUFINO, 2016).

Para tanto entendi, durante este processo, que a metodologia necessária para tentar alcançar todo o aparato de saberes que envolvem o universo de Augusto na produção do Mamulengo de Cheiroso, deveria se permitir ouvir a polifonia estética que o acompanha em toda a sua trajetória - entre a sua criança, o seu boneco e o seu brinquedo, que resolvi chamar essa metodologia de, Metodologia Brincante.

Assim, dentro de uma organização nada ortodoxa, ou quase caótica, digo isso porque, ao me dar liberdade sensível, tendo em vista os vários contatos que tive com o grupo, desde 2019, figurava dar essa liberdade, estar atento à fatos inusitados, à conversas na qual algum dos componentes compartilhava ou pelas cantigas que iam relembando, que fui permitindo que a minha criança, se dispusesse a dialogar, fazendo uma ponte entre as teorias do saber e da cena, propondo uma conversa com as práticas do brinquedo produzido pelo Mamulengo de Cheiroso em suas apresentações/brincadeiras, realizadas em sua tradição com o teatro de bonecos a partir das escutas, coletadas e conduzidas pelos fundamentos da História Oral sugerida por (MEIRY, 2000 e MEIHY e HOLANDA, 2013).

À realização dos encontros, no estímulo das escutas, justo que o “ponto de partida das entrevistas em história oral implica aceitar que os procedimentos são feitos no presente, com gravações e envolvem expressões orais emitidas com a intenção de articular ideias orientadas (...) (MEIHY, 2013, p. 13-14). A perspectiva que conduz o projeto está expressa no objetivo geral e pretende compreender a construção artística e pedagógica do brincante Augusto Barreto.

Nesse sentido, busquei coletar entrevistas com pessoas que direta ou inteiramente interagem com a trajetória de vida do personagem principal desta pesquisa, seguindo o conceito definido por José Carlos Sebe B. Meihy e Fabíola Holanda, que diz:

História Oral é um conjunto de procedimentos que se inicia com a colaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem

entrevistadas. O projeto prevê planejamento da condução das gravações com a definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrições e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito, autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY e HOLANDA, 2013, p. 15).

Seguindo então essas orientações, selecionei pessoas que atravessam a vida de Augusto, levando em consideração o fio condutor da pesquisa, elencando assim familiares mais próximos, pessoas que participaram do mamulengo, a fundadora do grupo, artistas influenciados por ele, bem como outros mestres e mestras que desenvolvem o seu ofício pautado no teatro de animação. Como não haveria de ser entrevistei os componentes atuais do grupo, além de do próprio Augusto que generosamente estava de prontidão a me atender, nos momentos de dúvidas e de iluminação.

No que diz respeito aos recursos tecnológicos, utilizei três maneiras de captação de áudio de acordo com as possibilidades do colaborador/a da pesquisa. Sendo assim, recorri a entrevistas presenciais, com o uso de um aparelho celular de alta resolução, na qual pude desfrutar da presença física da pessoa entrevistada, observando para além da escuta, a gestualidade, assim como o sentir a emoção diretamente no contato com ela.

Outro recurso foi a utilização do *google meet*, onde a captação acontecia pela emissão do som oriundo de uma pequena, porém potente caixa de som vinculada por um *notebook* via *bluetooth*. O celular auxiliava de gravador pelo aplicativo de gravação de voz. Além de áudios emitidos por *whatsapp*, que permitia um tipo de acesso em que o colaborador/a me encaminhava de acordo com a sua disponibilidade de tempo, sendo todas essas três formas estavam pautadas numa técnica conhecida como: entrevista narrativa.

Contudo, a entrevista narrativa consiste em estimular a memória afetiva da pessoa entrevistada, levando em consideração a subjetividade produzida em cada uma delas. Para compor esses impulsos imagéticos, optei por exibir fotos e vídeos na intenção de extrair o que de mais profundo, a lembrança daquela pessoa pudesse expressar. Além das imagens, eu procurei explicar a técnica ao fazer um enunciado de como funcionava aquela brincadeira, que não necessariamente partia de um questionamento. Daí por diante o colaborador/a ficava livre para “brincar” com tudo emergisse em suas recordações naquele momento.

É necessário dizer que o ato de contar histórias, permite assim adentrarmos a um universo de narrativas que se interligam a partir de uma condição de tempo e espaço. No que conceitua esse ato (JOVCHELOVITCH e BAUER, in BAUER e GASKELL, 2003), a entrevista parte do encorajamento do **informante**, termo utilizado pelos autores (embora optamos por utilizar na pesquisa o termo colaborador/a, baseado na prerrogativas de MEIHY e

HOLANDA, 2013), a fim de compartilhar fato ocorrido em sua vida ou dentro de um contexto social. Nesse caso o colaborador/a foi estimulado a contar a sua relação com Augusto Barreto e o Mamulengo de Cheiroso.

Ao me deparar com esse tipo de entrevista, entendi que esse processo investigativo, casaria com a ideia de metodologia brincante, ao perceber que quando estimulados os colaboradores emergiam de suas memórias, fatos, situações ou momentos. Assim, para além de colaboradores da pesquisa, eles se transformaram em contadores de histórias (reais), balizados por uma recordação que de maneira espontânea. Nessa condição, me esforcei ao máximo para que o contador/a não se preparasse para a formalidade da entrevista. Ele/a era convidado a brincar de lembrar e contar, toda sorte de detalhes, texturas, sonoridades e visualidades que pudesse evocar naquele momento.

Evidenciando, a proposta oralista, que torna explícito o passo-à-passo do projeto onde, “é preciso admitir conceitos apropriados para dar complexidade ou dimensão ao projeto de história oral” (MEIHY e HOLANDA, 2016) três conceitos se hierarquizam, onde sem essa organização se torna inoperante a adequação de história oral, sendo eles: Comunidade de destino, Colônia e a Rede. De uma maneira mais geral a Comunidade de destino se define pelo todo, grupo geral de pessoas ou grupo temático, a Colônia é uma parte restrita desse todo, e a Rede é uma subdivisão da rede, “portanto a menor parte de uma comunidade de destino”.

À título de planejar as entrevistas, organizando por Colônia, Comunidade de Destino e Rede, defini a pesquisa a partir do quadro abaixo:

Quadro 1 - Exemplificando Colônia, Comunidade e Rede

Colônia	Pessoas que passaram pela vida de Augusto
Comunidade	Família de Augusto e Componentes e ex-componentes do MC
Rede	Familiares próximos, componentes e ex-componentes próximos

Fonte: Autoria própria

A Metodologia Brincante, se baseia numa construção sensível, que antes de qualquer coisa, busca dar vazão à uma essência do ouvir, do tocar, do degustar, do cheirar, do intuir, mas também do ver, a fim de condensar um modo de conduzir essa dissertação, inspirado pelo campo investigado que pauta sua trajetória na ludicidade. Contudo, no que diz respeito ao sentir através do ver, analisei uma grande quantidade de fotografias e outros materiais, como cartazes,

croquis, folders, entre outros, e categorizei da seguinte maneira: imagens físicas e imagens virtuais.

Augusto é um guardião de saber, não apenas por ser o mestre ao qual se tornou, conduzindo o Mamulengo de Cheiroso, com todo o aprendizado reunido em suas vivências culturais, mas também porque soube salvaguardar o seu patrimônio - um forma explícita de proteger o que construiu ao longo da trajetória do grupo, através dessas evidências, que são verdadeiros testemunho de quem dedicou-se a preservar a arte do teatro de bonecos.

Acerca das imagens físicas que analisei, as dividi em duas subcategorias organizadas pela escala cromática: registros em preto e branco e registros coloridos, como uma maneira de descrever historicamente o grupo, numa demonstração do avanço das tecnologias de captação de imagens e de confecção design de cartaz e folder. Já na categoria virtual, subdividi em registros de foto e vídeo da rede social *Instagram* da Mamulengo e de vídeos postados no canal do *Youtube* do grupo.

Em contraposição, o sistema de escutas por via de áudio de *WhatsApp*, uma questão foi percebida e trouxeram algum tipo de fragilidade à qualidade dessa escuta, principalmente no que diz respeito à má dicção de alguns entrevistados, que impossibilitava compreender determinada palavra que o que por vezes comprometia a frase. É bem verdade, que assumimos essa responsabilidade, pois pelo condiz a entrevista narrativa, elas “são construídas para preservar a espontaneidade do informante” (JOVCHELOVICH e BAUER, IN...BAUER, 2003, p.).

CAPÍTULO 2 - INVESTIGAÇÕES FORMADORAS DE UM MESTRE

Este capítulo propõe-se a buscar os caminhos aos quais deram sustentação formadora à Augusto Barreto, percorrendo desde a sua educação familiar onde o mesmo aprende as primeiras letras e a contar ou até quando ele percebe-se como uma criança atenta e observadora das questões artísticas em seu ambiente cotidiano.

Propõe-se também, à verificar como a partir do entrelaçamento da educação informal, formal e não-formal, ele pôde constituir-se enquanto artista, nutrido por uma pedagogia de saberes populares e um pedagogo, apropriado de ferramentas artísticas, endossando a potência criadora no entre-lugar desses ambientes.

2.1 – Geografia dos saberes - Terras de Pai e Mãe

O processo de reunir saberes ao longo de nossa trajetória, nos constrói enquanto seres sociais, culturais, psicológicos e históricos. Contudo, segundo o que preconiza Bernard Charlot, vivemos numa sociedade neoliberal ao qual se privilegia informação em detrimento do saber, trocando em miúdos, escola é um lugar que requer uma forma de distanciamento para com a experiência cotidiana (CHARLOT, 2014, p. 43) e que (...) a escola não ensina o que se pode aprender na família e na comunidade, não ensina nos mesmos modos que a família e a comunidade. (CHARLOT, 2014, p. 43).

Ao analisar a entrevista concedida à Profa. Dra. Lourdisnete Benevides¹⁴, minha orientadora, através da *live* Prosa sobre Cultura Popular¹⁵, observei nesse bate-papo que apesar da organização das perguntas e da estrutura do diálogo produzido pelas provocações da professora, Augusto deixou seu coração falar através de suas memórias.

Nesse sentido pude observar e aproximar-me do universo que o constituiu, trazido pela descrição da figura do seu pai, Izidoro Dória, também conhecido como “Seu Dória”, comerciante, agricultor, caixeiro-viajante, oriundo da cidade de Propriá.

O município de Propriá, conhecido inicialmente como Urubu de Baixo, se tornou, com o passar dos anos, grande pólo econômico do Norte do Estado de Sergipe, graças a pertencer a região conhecida como Baixo do São Francisco. De Urubu de Baixo, com o avanço do lugar,

¹⁴ Nete Benevides. Doutora em Educação (PPGED/UFS), Mestra em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), Licenciada em Teatro e Bacharela em Direção Teatral (Escola de Teatro/UFBA), Atriz; Roteirista, Professora e Orientadora do PPGCULT/UFS. Pesquisa: Processos Artísticos e Pedagógicos, Cultura Popular, Práticas Integrativas de Saúde, Terapias Sistêmicas em TSFI, Estudos Xamânicos. Escreveu, entre outras publicações “A Louvação das Prostitutas de Riachão do Jacuípe ao Glorioso São Roque” (Selo Letras da Bahia - Salvador: EGBA, 2006) e “A cidade em mim” (Aracaju: EDISE, 2017).

¹⁵ Prosa sobre Cultura Popular, 16/10/2020, as 19:00, via *Instagram*

chegou ao status de Vila e a população passou a chamar de Propriá (Revista Cinform, 2002, p. 202)

Contudo, faz-se relevante, enaltecer dentro da construção da base familiar de Augusto, a importância do município de Neópolis, ao qual sua mãe, Dona Maria Barreto nasceu. Essa cidade, convém destacar que faz fronteira com o município de Penedo e muitos antes do século XVII era grande pólo cultural e comercial da região, lugar de grandes casarios, de donos de engenho de cana de açúcar, de arroz e sede do Teatro Sete de Setembro.

A fim de mapear as cenografias que povoam o imaginário dele, tendo como base o olhar desta entrevista, Augusto descreve que as águas que contornavam as memórias dessas cercanias da cidade de Neópolis, eram as mesmas as quais ilustram que as embarcações conduzidas pelo vapor traziam em seu convés - o usufruir das novas tecnologias, as cartas trazidas pelos correios que acalentava os grandes amores, a diversidade artística daquele tempo – estas águas, as quais as prostitutas nuas nas proas, alugavam barcos, realizando suas exibições libidinosas com os sanfoneiros tocando forrós com trilha sonora, para atrair os clientes para consumirem o “serviço”¹⁶. Essa era a cenografia perfeita para nomear o fenômeno das Canoadas de Neópolis – lascívia canoeira ou meretrício marítimo - lembranças de um Brasil que experienciava os idos anos 50, com o Governo de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília, com a sonoridade da Bossa Nova e principalmente dos sucessos do Rei do Baião.

No desenrolar das perguntas Augusto Barreto vai descortinando-se e revelando que como atividade lúdica as crianças esculpiam peças de barro, bordavam em tecido ou entalhavam a madeira. Similar a manipulação de um smartphone para a geração pós-moderna, era assim, o lugar da criança expressar suas sensações diante do que existia, experimentando com os olhos, mente e coração todas as possibilidades poéticas que o entorno daquelas localidades possibilitou. Nesse tempo, ver reisado, cantorias e cantadores, presenciar as manifestações, nada mais era que está diante do comum, festejar era o comum, não se tinha o estranhamento europeizado e nem os dogmatismos acadêmicos em suas denominações de cultura popular e nem de folclore, se vivia as manifestações, pois fazia parte do cotidiano cultural.

Nesse universo mágico o menino Augusto nutriu a sua imaginação criadora. Na casa de Tia Esmeralda, irmã e vizinha de vó Marieta, por exemplo, em noite de Natal queimava-se Lapinha, a Chegança e os Reisados Litorâneos passavam na porta, animando a todos e saudando

¹⁶ Expressão que se refere ao ato sexual

os que saíam para apreciar, sem falar que na Semana Santa, em Propriá, na casa de vovó Eulina se queimava o Judas, fazendo um fogaréu com aquele boneco de pano recheado de palha de bananeira seca.

Ainda na infância era possível vivenciar o carnaval de Neópolis, ver o entrudo, o Zé Pereira, na qual podia observar grande foliã que era Dona Maria Barreto – a festa momesca, era um carnaval onde todo mundo saía melado com farinha de tapioca, já que nesse tempo não existia talco. A brincadeira era jogar lança-perfume com água ao leite das bandinhas de frevo, não esquecendo das máscaras confeccionadas com folhas ou panos – o teatro espontâneo como celebração carnavalesca da cidade de Neópolis.

Era possível assistir ainda e ao que parece, um dos cernes do teatro do mamulengo: os dramas interpretados pela mulher e pela filha de Zé Bezerra, dono do circo que levava o mesmo nome - em suas apresentações tinha Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela Adormecida no Bosque, só que ao “grosseiro do nordeste” (Augusto Barreto, 2022). Augusto descreve um dos personagens, desses dramas, informando que:

A feiticeira que tinha um ar de bruxa de pano, usava ainda um dente postiço de taquara, o que a tornava hilária, sempre perguntando se a Bela ia à feira. Ao invés de envenená-la com uma maçã, oferecia-lhe uma banana, fruta que, diga-se de passagem, dialogava muito mais com aquele universo, era assim que desmaiava a Bela, e além do mais, em cima de um tamborete (Augusto Barreto, 2020).

A mãe e o pai da família Barreto, sempre oportunizavam seus filhos irem aos circos possibilitando o encontro deles com a magia do encantamento provocado pelo céu das lonas e o chão das ribaltas. Augusto, segundo ele mesmo revela, trazia consigo, algo circense, seu corpo tinha muita elasticidade, e essa elasticidade provocava a sua imaginação, era como se ele fosse o faquir do circo Zé Bezerra, realizando o truque “que pegava as pernas, botava na cabeça, colocava pra trás, esticava (...) como que a perna era uma borracha, (...) cruzava as pernas e saía, e deixava as pernas para trás” (Augusto Barreto, 2020).

Para alimentar ainda mais a sua criatividade, em Propriá com sua prosperidade artística, Augusto presenciou shows de Luiz Gonzaga, além dos cinco cinemas, teatro, da banda Cabaçal, Zé do Norte, grande cantor Paraibano, os famosos Pastoris Pernambucanos, música andina, música caribenha e principalmente de Cassimicocos, que mais tarde se revelariam fonte inspiradora para o seu teatro e esteio cultural para a memória afetiva e criativa de um do menino-cheiroso.

Também nesse período haviam os dramas circenses e os teatros de melodrama rasgado. Em casa, observava Dona Maria Barreto que amava Seu Dória, um homem relativamente bem

sucedido que logo após o casamento montou uma bodega de secos e molhados¹⁷. Foi por esse homem que ela tinha se tornado uma mulher do amor-de-romper-coração. Dona Maria, a dramática, chorava nos enterros a ponto de as pessoas pedirem pêsames a ela, imaginando que fosse a dona do defunto – eram lágrimas de escorrer pela face.

Mas também era uma mulher da comédia, que extraia dinheiro do marido sovino, se escondendo no guarda-roupa para pregá-lo uma armadilha e apanhar o dinheiro solto no chão pelo susto ou ainda quando fazia um “chororô” falso ao alegar que os meninos não tinham fralda para irem à feira – drama popular visto em casa por uma personagem, que brincante na alma, inspirava Augusto a cada cena proporcionada em seu cotidiano artístico.

No entanto, os circos que percorriam pela cidades sergipanas de forte influência indígena, segundo Augusto, como é o caso de Maruim, Indiaroba, Siriri, Pacatuba, que também percorria esse municípios em seus itinerários, não deixavam de fazer suas paragens em Neópolis, Propriá e Aracaju. Dentre esses realizadores de espetáculos estavam, como já mencionamos anteriormente o Circo Zé Bezerra, como também o da Mulher da Goiaba, Circos de cinema, administrados por ciganos e o da mulher do arame – picadeiros de drama e fonte de palhaçaria. Mas, a grande influência circense de Augusto é a Família Bezerra do Circo Zé Bezerra, ao qual Antônio Samarone (2019) descreve que:

Zé Bezerra, filho de Tibério Bezerra e Antonieta Bezerra (Antonieta da Pensão), casado com Dona Lourdes, filha de João Giba. Gente de Itabaiana. Não tenho como provar, mas se sabe que Zé Bezerra foi aluno de Procópio Ferreira. Zé Bezerra era um grande artista: ator, cantor, mágico e palhaço (Biriba). Como palhaço, ele contracenava com Brocoió e Tita. O dia de maior suspense, a cidade parava, o circo revestia-se de negro, era quando o mágico José Bezerra colocava a sua mulher no espaço. Isso mesmo, solta, podia passar um aro em torno da mulher, como prova que não existia nenhum fio invisível. Se dizia que Zé Bezerra hipnotizava a plateia. Eu cheguei a ir com o bolso cheio de limão, pois acreditava que chupando limão quebrava o encanto, e só assim eu poderia saber a artimanha do artista. Por causa do risco, a mulher que ele colocava no espaço era Dona Lourdes, a própria esposa (SAMARONE, 2019).

E o mundo rural ainda tem a oferecer e a interferir de que maneira na criação da sua poética particular? Segundo Augusto, o mundo rural está dentro dele e para exemplificar esse fato, em sua casa e sede do grupo, existe criação de tomate, tem fogão de lenha, pés de banana,

¹⁷ São típicos comércios do século XIX que vendiam desde grãos in natura e a granel ou azeite “por litro” até utensílios de uso doméstico e de trabalho na lavoura e a grande maioria dos seus produtos eram de origem artesanal. (Augusto Barreto, 2020)

criação de galinha, se defuma carne, se faz queijo, ou seja, é algo forte e inseparável, que se faz criar um ele entre o modo de vida e o teatro, é uma matriz que não se desconecta, pois o rural, o agreste tem a verdade que o nutre.

Sendo assim, penso então que essa forma de experienciar a vida aqui tecida pelo fio do mundo interior, do bucolismo, da brejeirice, com a sonoridade do galo cantante da manhã, que esse universo obviamente possibilitou a experiência pedagógica, o lugar da constituição sócio afetiva balizadas através das próprias referências vividas na Fazenda Prainha de Dória, além de outros lugares, que citaremos mais adiante, foram passagens onde a multiplicidade de aprendizagens que inundaram sua construção sensível.

2.2 - Fazenda Prainha de Dórea: onde as histórias conversam

Figura 8: Fazenda Prainha de Dórea



Fonte: Acervo Augusto Barreto/ **Foto:** Autor desconhecido

A figura acima, retrata a fazenda Prainha de Dória, local onde Augusto junto com sua família viveu boa parte de sua infância. Localizada nos limites do Município de Maruim e Santo Amaro-Sergipe. Ele descreve, “que era uma fazenda que tinham onze quartos, era uma casa em madeira, tinham quartos de verão, tinham quartos de inverno, tinha uma cozinha enorme, uma sala enorme com purrão” (Augusto Barreto, 2022).

Ao fazer essa investigação sobre a trajetória de vida de Augusto, na busca de compreender os aspectos de sua constituição, dou prioridade por fazer buscas ativas em sua memória a fim de coletar imagens, cheiros, afetividades, retratos em forma de palavras, para que a partir de uma aproximação dessas sensorialidades, possa trazer à tona as possibilidades

formadoras fora do ambiente escolar, num primeiro instante fazendo-se influentes na sua constituição ser humano.

Respaldo o parágrafo anterior referendado por Maria Glória Gohn, ao descrever que o processo de aprendizagem não se limita ao do universo escolar visto que:

Na abordagem aqui adotada o conceito de educação é visto de forma ampliada; ele não se restringe aos processos de ensino-aprendizagem no interior de unidades escolares formais. Processos de aprendizagem e novas concepções emergem advindas de processos gerados no cotidiano do mundo da vida, dos processos interativos e comunicacionais dos homens e das mulheres, no dia-a-dia (...) (GOHN, 1999, p.90).

Segundo Augusto, fazer referência a Fazenda Prainha de Dórea, é falar sobre o período do final dos anos sessenta, para início dos anos setenta. Ao descrever essa passagem em sua existência, conta que como o pai, Seu Isidoro Dórea, um agricultor começou a vida cuidando da fazenda de uma tia.

Nesse universo, descreve que a fazenda ficava ao lado de um mangue no estuário do Rio Cotinguiba ao qual se chegava, por embarcações pluviais, em Aracaju. Ainda caminhando pelas descrições dessa fazenda, Augusto conta que havia um trapiche com o pé direito de oito metros, pois as características arquitetônicas eram do final do século dezenove. Vizinho a Prainha de Dórea, havia a Prainha de Zé Dantas, um fazendeiro mais abastado que Seu Dórea e que cultivava cana. Convém ressaltar que Seu Dórea, percorria as cercanias da fazenda, montado num burro chamado de Dorme-sujo (Augusto Barreto, 2022).

Augusto ainda descreve detalhes dessa cenografia, contando que:

Na Prainha, existia o ganho de água, onde as pessoas iam buscar água de beber, e Dona Nair e Seu Acilino, os tomadores de conta da fazenda, eram os responsáveis por receberem o dinheiro. Eram filas e filas de pessoas, para pagarem os centavos pelos baldes d'água, onde os mais antigos diziam, que tinha uma cobra venenosa - antes de tomar banho nesse poço, vomitava a sua peçonha numa folha. Por conta disso as pessoas respeitavam e não tomavam banho - era um lugar cheio de muitas histórias. (Augusto Barreto, 2022).

Augusto era uma criança muito diferente, por conta do seu mundo de dentro, que tinha como cenário essa fazenda secular, esse engenho desativado ao qual em uma das dependências tinha “um buraco onde um tuberculoso cuspiu e furou o chão” (Augusto Barreto, 2020) - para além daquele imaginário de criança exibida, que se fantasiava com figurinos inventados, uma outra face dessa moeda: a da discriminação causada pela sua forma expansiva de ser, afeminada de ser. Esse modo de viver, fez com que, seus pais por vezes, o escondessem dentro de casa ou o proibissem de estar presente quando as visitas chegavam, dada a sua curiosidade com pessoas e para ouvir as histórias dos mais velhos. E Augusto reflete essa situação utilizando dois

provérbios populares: “espinho quando vem para furar, já traz a ponta” ou “não se esconde gato com o rabo do lado de fora” (Augusto Barreto, 2020).

Ainda em virtude, nesse caso, de uma criação um tanto quanto conservadora, para a posição social em que a sua família ocupava, Augusto informa que por conta do seu jeito de ser, não foi alfabetizado logo cedo, porém D, Maria Barreto o ensinou a contar, através do catado do feijão com uma melodia matemática, cantada: “dois e um três, três e um quatro (...), oito e um nove, nove fora, nadaaaaa”.

Ao refletir o preconceito vivido por Augusto, penso que: se por um lado o seu jeito espalhafatoso de ser lhe trouxe algum tipo de prejuízo, por outro, estimulou a sua potência de estar PRESENTE, seja na cena do palco ou no protagonismo da sua própria existência. A prova disso foi o início de sua projeção fora do seio familiar. O exemplo disso foi o fato dele ter sido o primeiro dos filhos a trabalhar formalmente. Essas experiências se fortaleceram com o passar dos anos sendo sua maneira de resistência, o levando-o à condição de artista que não se desapega em momento algum de nenhum tipo de aprendizado.

E como todo esse arcabouço se transforma em forma sua vida de brincante popular, materializado pelo boneco, pela dança, pelo canto, pela música como expressão artística? Quais analogias podem ser percebidas nas brincadeiras populares em relação ao seu brincar da infância?

Acerca dessa questão, Vanessa Soares dos Santos em Cultura Popular e o Modo de vida Brincante: Costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades, reflete dizendo que:

Justamente pelo brincar constituir a própria essência da vida humana, apesar de todas as tentativas de aniquilação da sua raiz — principalmente com o ingresso na vida adulta — podemos encontrar pessoas que permanecem/resistem brincando após a infância. Esse brincar, no Brasil, pode ser observado nas manifestações artísticas da chamada cultura popular. Nesse caso, veremos que brincar torna-se uma espécie de profissão (ofício de vida), denominada de brincante (SANTOS, 2019, p.59).

Ainda sobre a construção de seu memorial, Augusto descreve com potência imagética os detalhes da cenografia presenciada nas feiras, quando cita que haviam curandeiras como a finada Nanã, tia de Mãe Marizete que tem seu terreiro localizado no Bairro América, que uma vez por mês na feira de Propriá, montava uma barraca de pano e fazia consultas espirituais, jogo de cartas, encomendações, aconselhamentos - filas e mais filas para que cada pessoa pudesse ver o que estava traçado em sua sorte. As feiras eram lojas de departamento ao ar livre, onde eram comercializados desde produtos alimentícios até prostitutas que se vendiam num cabaré em plena luz do dia.

Para ilustrar a construção de uma identidade cultural de um povo, a partir de um olhar educacional, Neves, Lemes e Campos, informa que:

Pode-se dizer que a educação surge à medida que se institui a cultura — um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, leis, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. Surge como fenômeno que integra uma totalidade cultural, traduzindo-se como ato de ensinar e aprender, que garante as condições de coesão, de renovação e da própria sobrevivência da sociedade. A educação, portanto, objetiva capacitar para se viver em grupo e comunicar-se. Nessa concepção, encontra-se difusa, em todos os mundos sociais, entre as incontáveis práticas do compreender, do apreender e do aprender. No que se refere a nossa cultura, escolarizada, pode-se conceber a educação como vivenciada em dois “espaços”: o escolar (formal) e o não escolar (não formal). Podendo, este último, ser pensado a partir de duas instâncias, com distinções e delimitações preservadas por linhas tênues que as distinguem e as entrelaçam: a instância informal e a da educação social. (NEVES, LEMES E CAMPOS, 2014, p. 70).

Para o início dos caminhos de sua educação formalizada, Augusto tendencionava sua aprendizagem apenas para aulas de Língua Portuguesa que o permitia se expressar, o que já apontava para um caminho da atuação quando os colegas de turma se pronunciavam dizendo: “já sei é Zé Augusto quem vai interpretar”, se referindo ao menino destemido que como um pavão exibido subia num banco para declamar poesias. No mais não havia jeito que o levasse para os estudos, a fuga então era ir para o banheiro e colocar uma pedra na porta, já que esse era o signo que identificava que o banheiro estava ocupado.

Ainda, sobre o que mais chamava a sua atenção no ambiente escolar, Augusto revela que:

Eu sempre fui uma criança muito diferente, meus trejeitos... então eu tinha um outro mundo dentro do que eu vivia (...) eu não fui alfabetizado logo, porque antigamente a gente era alfabetizado aos sete anos. Sabe o que eu gostava na escola? O quadro negro, o giz no quadro negro, eu achava lindo aquilo, porque era o preto no branco, mas na escola eu não gostava de nada. Eu não dei para o estudo. (...) Eu só gostava de História e Português e sempre fugia para ficar no banheiro. (Augusto Barreto, 2020).

Figura 9: Augusto Barreto no Grupo Escolar de Dona Geruza



Fonte: Acervo Augusto Barreto - **Foto:** Autor desconhecido

Com o passar de alguns anos a Família Barreto mudou-se para Aracaju, definitivamente. A residência estava localizada na rua de Arauá, número 383, no centro da cidade e em sua visão a capital não havia “nada”, no que se refere a ter entretenimentos. De um lado muito areal, de outro pântano, da região Bariri.

Porém ele descobre que haviam circos na Praça da Bandeira, localizada no Bairro Cirurgia e os cinemas Guarany, Palace, Vitória, Rio Branco, que haviam aos domingos, onde passavam filmes da Disney, de Mazzaropi, de Dercy Gonçalves, filmes épicos, além da praia, no mais era tudo muito enjoado. Para contrapor essa “inércia” cultural aracajuana restava aproveitar passagens lúdicas memoráveis que ele descreve assim:

O arremate dos divertimentos aqui na capital, era quando nas noites de lua cheia, minha mãe Dona Maria Barreto levava eu e meus irmãos para a casa de Tia Rosinha no Bairro Cirurgia e a gente descia um morro de areia fria, era um subir e descer, até chegar em casa todos melados de areia, ao qual também se levava um pouco dela para arear as panelas (Augusto Barreto, 2020).

Por outro lado, a bem dizer sobre as manifestações populares de Aracaju, no mês de Dezembro no Parque Teófilo Dantas, Centro da cidade, onde era realizada uma feirinha de Natal, onde havia uma diversidade de programações a céu aberto. Dada essa variedade Augusto descreve que existia um teatro de Lambe-lambe, onde as pessoas olhavam por um buraco

e um manipulador rodava um filminho ou uma pequena cena. Também era encenado um teatro de marionetes de Pernambuco todo confeccionado de lata, além da Chegança de Seu Zé do Pão, do Reisado de Oliveira e na parte denominada Egito, havia as dançarinas, que eram prostitutas que se apresentavam nos bares (Augusto Barreto, 2020).

Das suas influências mais profundas, Augusto relembra o Guerreiro de Mestre Euclides, a mãe de Aglaé, Dona Marieta Fontes e mais tarde a própria Aglaé. Segundo Augusto, na casa de Dona Marieta existia um teatro onde vários membros participavam, era uma família artística como a exemplo de Clemilda e Gerson Filho, Marinês e Abdias, Dominginhos e Anastácia.

Entre uma lembrança e outra desse período, Augusto, rememora algumas canções que estão sempre presentes em seu imaginário, a exemplo de:

“Ela vem de lá do dendê
Pra brincá com vosmecê
Ela vem de lá do dendê
Pra brincá com vosmecê”
(Augusto Barreto, 2022).

Ao analisar essas histórias penso ser necessário contextualizar sua existência através do conceito de trajetória de vida (MARINHO, 2017) afirmando que:

a vida dos indivíduos é concebida como resultado da relação que estes estabelecem, a partir das condições materiais e simbólicas de existência, por meio das quais estruturam seus modos de agir e de estar no mundo, simultaneamente, como agentes de reprodução e de transformação social. (MARINHO, 2017, p.27).

Sendo este argumento reforçado da seguinte maneira:

Situar o contexto no qual os indivíduos agem, ao longo do tempo, implica situá-los perante os seus círculos sociais de referência, localizados no espaço social, físico e simbólico. A partir disso, a construção de trajetórias implica aprofundar a análise sobre as condições de existência em que se desenvolve o permanente processo de socialização e aculturação dos agentes sociais, e, no fundo, a sua própria produção enquanto agentes (MARINHO, 2017, p.29).

Ao estimular o protagonista desta dissertação a contar sua história, utilizei a técnica da entrevista narrativa, vislumbrado por sua estrutura lúdica, a fim de emergir suas subjetividades, visto que:

Contar histórias implica duas dimensões: a dimensão cronológica, referente a narrativa como uma sequência de episódios, e a não cronológica, que implica a construção de um todo a partir de sucessivos acontecimentos, ou a configuração de um "enredo". O enredo é crucial para a constituição de uma estrutura de narrativa. É através do enredo que as unidades individuais (ou pequenas histórias dentro de uma história maior) adquirem sentido na narrativa. Por isso a narrativa não é apenas uma listagem de acontecimentos, mas uma tentativa de ligá-los, tanto no tempo, como no sentido (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2003, p.92).

As narrativas produzidas por Augusto, são verdadeiras descrições de um tempo vivido com riqueza de detalhes, onde são revelados personagens, cenografias, dramaturgias, figurinos

que dão ambiência a tantas histórias. Assim, imbuídos desse emaranhado de sentidos, símbolos e significados existe um engrandecimento dessa produção imagética, inclusive para quem se faz expectador. Dessa forma ele corrobora com essa afirmação, ao descrever que no entorno da Fazenda Prainha de Dórea, mostrando que ainda existiam outros personagens e localidades tais como:

Seu Zé do Fofe, que era um fabricante de fósforos feitos de talos de bambu ou de coqueiro, ou ainda o casal Dona Maria e Seu Zé Alfredo, moreno de cabelo grande e dente de ouro, que tinha dois filhos aleijados, transportados nas feiras sempre por um cabriolé, que eram raceados com ciganos que também tinha um dente de ouro, e ia as noites fazer pequenas compras. Na vida cultural de Maruim se via ainda as mambembagens e itinerâncias dos circos do Zé Bezerra, da Mulher da Goiaba, dos circos de roda, onde haviam touradas, com apresentações de palhaços no picadeiro além das apresentações de Meloso e seu Pastoril. Tinha ainda nesse município, a Casa das Portuguesas, onde curiosamente funcionava o Consulado Alemão. Maruim, terra da Cruz de Bela, do Barão e das procissões charolas, da praça do jacaré e do Cine Maruim - uma cidade que por si só se nutria (Augusto Barreto 2020).

Figura 10 - Cidade de Maruim praça da Matriz



Fonte: Site da Prefeitura de Maruim - **Foto:** Marcos

A imagem acima, revela a praça central do município de Maruim. Maruim foi um importante centro comercial, industrial e cultural do Estado de Sergipe no final do século XIX. Segundo a Revista Cinform (2002, p. 141), o nome da cidade vem do inseto maruim (os antigos chamavam maroim) que em Tupi significa mosca pequena ou mosquito.

No cinema de papel, mais um elemento para ficar guardado em sua memória, obviamente guardado em seu inconsciente e que serviria como uma de suas possibilidades criativas. Augusto sempre foi uma pessoa que prestou muita atenção na vida, já entendia que dentro dele havia uma alma/ânima voltada para o ofício de exhibir narrativas do inventivo da arte e nessa direção de construir artefatos, de confeccionar elementos cênicos, as mãos para ele é uma parte do seu corpo cheia de significado. Sobre isso ele conta que:

Uma vez estava assistindo uma *live* de um grande mestre que morreu, há cerca de dois anos, é... Zé Lopes, o pai de Cida, um grande mamulengueiro de Glória do Goitá (PE), e ele dizendo: “eu sempre brinquei com as mãos” (...), então ele diz que o primeiro boneco dele foi as mãos. Aí eu me lembrei da minha, né?

Figura – Mão de Augusto e lanterna de vela



Fonte: Acervo Pessoal – **Foto:** Gustavo Floriano

Figura: Dedos de Augusto em pés de barro



Fonte: Acervo Pessoal – **Foto:** Gustavo Floriano

As imagens anteriores reforçam a fala de Augusto, pois consigo enxergar a profunda relação de significância que elas proporcionam a ele. É das suas mãos que a magia acontecesse, desde a construção do boneco em seu processo de artesanato, até a mão que movimentava o boneco em cena, já que “a arte tá dentro da gente, porque a arte é um sentido de vida” (Augusto Barreto, 2022).

Dessa herança de DNA artístico, cabe enaltecer as habilidades de Dona Maria Barreto como exímia contadora de história, pois sabia, fazer com que as pessoas prestassem atenção, ela tinha o tempo da contação, do prender pelo olhar, do repreender pelo olhar, olhar marcar, olhar se calar, do olhar ibérico, assim como o olhar indígena, esse que vinha junto com o cheiro, segundo a interpretação de Augusto e os filhos de Maria e Izidoro, eram embalados pela canção:

“Xô pavão

De cima do telhado

Deixe Zé Augusto

Dormir sono sossegado

Xô pavão

Pavão da alegria” (...) (Augusto Barreto, 2022).

O fio que tece a vida do pai de Cheiroso, ainda está alinhava passagens de quando as pessoas iam a sua casa se aconselhar com sua avó, ou ainda quando viu o comboio dos ciganos seguirem viagem, após uma deles parir na Fazenda e, logo em seguida montar num cavalo e partir junto aos seus. Esses são os tecidos de memória maruinense que alinhavou a sua vida, de quando ainda se brincava de manja, de se esconder, de correr pelos pastos, de drama. Marlene Barreto, ao lembrar de suas brincadeiras, conta que sua mãe, se divertia junto com os filhos ao da liberdade para o tempo da brincadeira, sobre isso ela conta que:

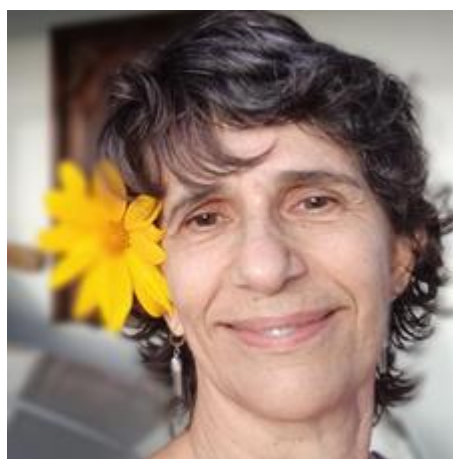
A maior alegria dela era sentar no pátio... a casa da gente era um pátio grande. Era sentar no pátio e ver os meninos brincar... ver a gente brincar. Isso pra ela não tinha preço que pague isso... Não tinha coisa mais linda de ver vocês brincarem (...) sentava ela e todos os vizinhos... e a gente ficava no pátio com todos os vizinhos lá dentro... Augusto e Marise, faziam circo na garagem e cobrava, tipo... dez centavos, vendia amendoim. E isso eu lembro nitidamente (...) brincava de *ONDE ESTÁ A MARGARIDA?* Aquilo ali pra mim era um espetáculo. Que ela ficava, aqui ajoelhada... e a gente usava saia e cada um pegava na saia, e a gente fica com as caçoulas aparecendo, mas ninguém tava nem aí... aí todo mundo pegava ao redor... e cada um ia tirando uma pétala, ia soltando, porque a Margarida ficava coberta com a saia da gente (...) quando todo mundo ia tirando as pétalas todas... aí aparecia a Margarida ... A gente se transportava pela imaginação. (Marlene Barreto, 2022).

Figura 11 - Marlene Barreto em Vitalina Tira Pó



Fonte - Acervo Mamulengo de Cheiroso - **Foto** - Janaína Vasconcelos

Figura 12 – Marlene Barreto



Fonte: Arquivo pessoal - **Foto:** Marlene Barreto

Figura 13 – Marlene e Boneco



Fonte – Arquivo Pessoal - Foto - Marlene Barreto

“Olhar uma criança brincando é reaprender a dimensão do humano e o olhar do adulto é o processo criador que se inicia” - a afetividade dessas memórias em um trecho do documentário Tarja Branca, demonstrada numa colcha de retalho dos depoimentos, convergem com a fala de Marlene ao se referirem que deveríamos seguir o modelo dos meninos, não no sentido de gênero, mas sim no sentido do ser a partir da sua força, da sua vontade, da alegria, pois se percebe que quando a criança tem essa experiência na infância, cresce com otimismo, quem vive experiências felizes, não quer se distanciar dessa sensação.

Vejo ainda, tratar de questões acerca de uma revolução que falta para salvar o mundo da tristeza generalizada que é a revolução da criança, complementado pelo pensamento de que o modelo do Brasil a ser seguido que é o modelo da cultura da criança e o modelo da cultura popular, numa escola que tem que ser cantada, brincada, inventada a cada segundo. (TARJA BRANCA, DOC. 2014).

De criança à adolescente, entre idas e vinda, sempre nesse trânsito entre Aracaju, Neópolis, Propriá e Maruim, a capital sergipana passou a ser moradia fixa. Entre suas aventuras juvenis uma delas levou Augusto Barreto ao encontro com as instituições formais de ensino acadêmico, onde a Universidade Federal de Sergipe, foi a ambiência necessária para que a maturidade artística e o fomento da pesquisa cênica ocorressem.

2.3 – Universidade Federal de Sergipe - Curso de Pedagogia 1978

O nome da professora Aglaé Fontes permeia a trajetória de vida de Augusto, sobretudo pelo laço de parentesco entre ambos. Afirimo que fica evidente, ao analisar principalmente em entrevistas realizadas, observando a relação deles nos encontros que estive presente à convite de Augusto para a participação de *lives* para o *Instagram*, a força desta parceria artística e afetiva, entre a fundadora do Mamulengo, maneira como Augusto a enxerga e a motivadora do grupo, como a mesma prefere ser devidamente referida, a própria costuma informar que encrenca com o termo fundar, pois crê que o termo estimular, seria o mais adequado e verdadeiro:

Porque fundar é como se eu tivesse tomado a iniciativa, e dissesse, vou fazer isso, isso e isso e na verdade não foi. Uma atividade em sala de aula, né? Aí, sugeri vários temas e um grupo, pegou esse tema para trabalhar com teatro de bonecos. Então se disser assim: estimulou isso, eu assumo (...), mas que eu fundei não! Porque, foi uma coisa que eles decidiram, até como consequência de terem feito uma experiência, vamos dizer assim, uma experiência educativa. (Aglaé Fontes, 2022).

Fundadora ou estimuladora, o que importa de fato, é que, com o impulso dado por essa atividade educativa e criadora, no Curso de Pedagogia da Universidade Federal de Sergipe, acredito ter soado ecos para o do Curso de Licenciatura em Teatro, implementado pela mesma instituição, ao qual, fiz parte da primeira turma no ano de 2007.

No período em que a célula do Mamulengo foi criado, a professora Aglaé ensinava a disciplina Psicologia do Adolescente, na turma de 1978. Antes de qualquer coisa se faz interessante, informar que a Professora Aglaé, ingressa na UFS, no ano de 1974, mediante concurso público, ocupando “o cargo de Auxiliar de ensino nível 1, no Departamento de Ciências Educacionais da Faculdade de Educação” (RODRIGUES, 2021, p. 117). A experiência já adquirida, da Professora, somada com a oportunidade de formar novos, educadores, alinharam-se para colocar em atividade acadêmica os conhecimentos acerca da cultura popular sergipana.

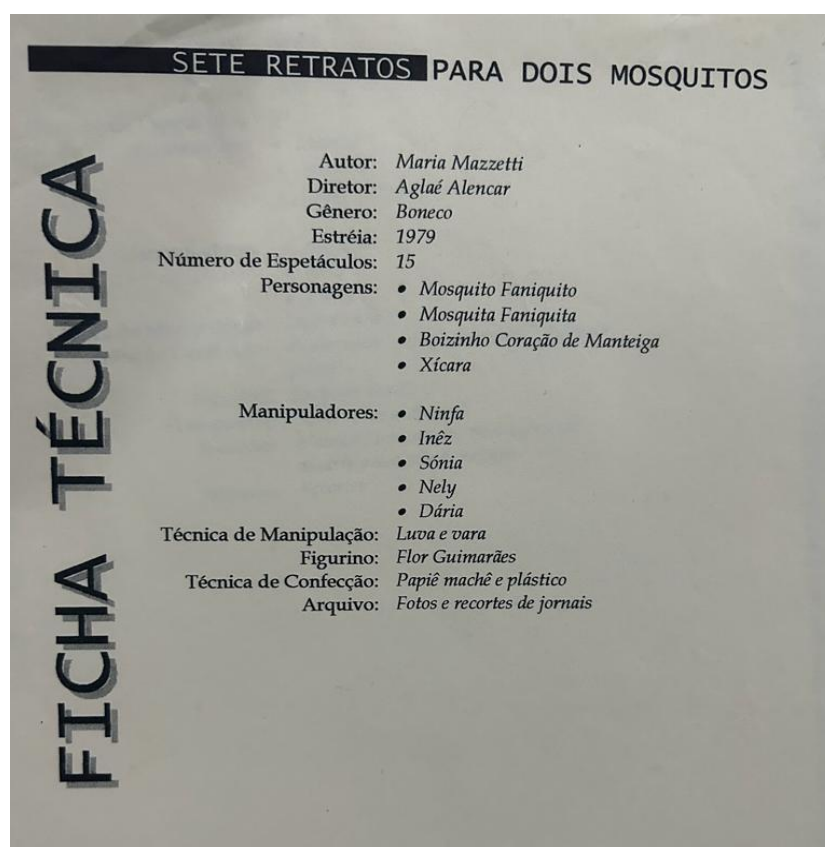
Assim, ela propôs para a turma, dividindo-a em quatro ou cinco grupos, uma tarefa onde cada uma teria um tema, sendo que o único que falava sobre teatro de bonecos era esse ao qual pertencia, Neli de Almeida Tavares, Ninfa Maria Mendonça, Dária Maria de Melo Santos, Maria Inês Melo Soares, Sônia Mendonça de Oliveira, Florípedes Guimarães, Ana Emília Nunes Vieira. Para tanto, esses alunos foram estudar e ler sobre teatro e escolheram um texto, da autora e também professora, Maria Mazzetti denominado: Sete retratos para sete mosquitos.

Figura 14 - Bonecos da Experiência Pedagógica da Professora Aglaé Fontes - 1978



Fonte: Acervo Pessoal do Grupo - Foto: Autor Desconhecido

Figura 15 - Ficha Técnica do Espetáculo Sete Retratos Para Sete Três Mosquitos - 1978



Fonte: Acervo do Grupo - Foto: Gustavo Floriano

Esse trabalho seria apresentado para uma turma de adolescentes do Colégio Estadual Armindo Guaraná, com o objetivo de analisar a reação à esta forma de expressão e linguagem artística. O que acontece em seguida é que os futuros pedagogos, mediante o êxito conquistado pela resposta positiva àquela apresentação, foram fisgados pela magia que o teatro de bonecos tem e a partir dessa iniciativa, eles resolveram criar um grupo - da sala de aula, para os palcos da vida.

Interessante frisar que elas fizeram todo um processo criativo - estudaram o texto, fizeram cenário, confeccionaram os bonecos de cabaça e assim foram dando animação a esse material rústico, ao qual os meninos do Armindo Guaraná, que nunca tiveram a oportunidade de assisti a um espetáculo na vida, se encantaram, do mesmo modo quem estava fazendo aquela apresentação. Acabou o semestre daquela matéria e elas resolveram continuar fazendo arte.

De estimuladora, Aglaé passou a ser ensaiadora e descreve esse fato dizendo que:

Eu ia mais cedo (**antes de começar as aulas**), porque depois de você jogar um fogo desse, na alma de alguém, você também não pode sair de fininho, você tinha que dar apoio à eles. E aí, eu ia mais cedo e a gente ensaiava, na biblioteca da universidade. (...) Foi muito importante porque, você vê, podia não ter dado em nada, ser só um trabalho, e não ter dado resultado nenhum, mas é muito difícil, você ter uma experiência com teatro de bonecos e não ficar fisgado. (Aglaé Fontes, 2022, grifo do autor).

Figura 16 – Ensaio - 1980



Fonte: Acervo de Augusto Barreto - **Foto:** Autor Desconhecido

Na figura acima estão: Professora Aglaé, Augusto, Soninha e Dária, ensaiando um texto, com direção da professora Aglaé, o que justifica.

Essa experiência, penso que consequentemente impulsionou também a turma, senão a serem artistas, pelo menos experienciaram na prática ter a arte como uma aliada pedagógica no ambiente escolar. Segundo Aglaé (FONTES, 2022), a universidade era também usada na área cultural, por conta do Cultart, Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe.

Como citado anteriormente, não tinha ainda nenhum curso acadêmico voltado para as artes, porém havia um projeto no Ministério da Educação (MEC), a quem a universidade era subordinada, chamado: Bolsa-trabalho-arte, que era coordenado, pela filha de Jorge Amado, Paloma Amado, que tinha aproximação com a família da professora Aglaé, e que solicitou uma proposta educativa para que a UFS, fosse contemplada com os recursos oriundo desse projeto.

Augusto comenta que chegou a cursar até o terceiro período do Curso de Geografia, já por volta do início de 1979 (coincidentemente é o ano em que eu nasci). Outro dado interessante é que, através do laço familiar construído entre os Barreto e os Fontes, pois o irmão de Aglaé é casado com uma tia de Augusto, convém informar que ele já fazia teatro com a mãe de Aglaé, Dona Marieta D'avila, fato esse que favorecia o Professora Aglaé perceber de alguma maneira, o talento daquele jovem artista, (Barreto, 2022), Augusto revela que:

O irmão de Aglaé, Flamarion é casado com uma tia minha, Tia Margô, era irmã da minha mãe. (...) Aglaé, quase que me viu nascer, então a presença de Aglaé na minha vida é desde criança... E Aglaé tinha escolinha de música, Aglaé tinha o programa Gato de Botas na Rádio Cultura, e a mãe de Aglaé, também voltada para a arte (...) Dona Marieta D'avila e ela tinha um teatrinho e casa. E foram meses, aí entrou eu, Chico, outro menino também e a gente fez uma coisinha besta e ela me viu. (BARRETO, 2022).

Rísia Rodrigues em sua tese de doutoramento, Os Saberes e Fazeres de Aglaé D'avila Fontes: Uma Educadora e Mediadora Cultural Sergipana (1955-2005), dedica uma seção a Dona Marieta, ao qual adjetiva a mãe de Aglaé como “uma pessoa simples” (...), tinha uma visão de mundo pouco comum para uma mulher de sua época. Habilidosa com as mãos, costurava, pintava, de tudo fazia um pouco. E lia; lia muito. (RODRIGUES, 2021, p.72-73). Sobre sua mãe Aglaé conta que:

Minha mãe era muito dinâmica, fantástica! Então foi ela quem me botou para aprender música, foi ela quem investiu nessa coisa, porque ela achava bonito a pessoa tocando [...]. E, na minha época, era muito importante que se soubesse uma arte. Eu não era jeitosa, mas ela tinha muita tendência para os trabalhos manuais. Ela era fantástica! (Aglaé d'Ávila Fontes, 2018a) (RODRIGUES, 2021, p. 73).

Todavia, a trajetória estudantil e acadêmica de Augusto, entre idas e vindas tem início nos anos de mil novecentos e setenta, Augusto inicia o seu segundo grau, referente hoje ao ensino médio, no Colégio Agrícola, por gostar muito de Agricultura e em 1977, foi fazer vestibular na Bahia, para o Curso de Agronomia, mas não obteve êxito nessa empreitada acadêmica.

Augusto reforça que a sua performance como estudante não era das mais promissoras, chegando a afirmar que:

(...) Porque toda vida fui um péssimo aluno, tinha pavor, não prestei pra nada de estudo... Não gosto. Decorava qualquer coisa, menos coisa de... de...coisa

acadêmica. Tive uma dificuldade muito grande. E a minha geração... Meu pai era louco por uma pessoa advogada, médico. Eu me lembro como... A gente dizia assim: (Augusto) - Mas minha mãe, Menina perdeu o cabaço!
(Mãe de Augusto) - Mas é formada!
Porque na minha geração a pessoa poderia ser um criminoso, um La Conga, (...) então as pessoas que eram formadas iam para o céu (BARRETO, 2020).

Para as famílias de sua geração que referendavam a burguesia da época em sua ostentação educacional acadêmica, a exemplo dos Oliva e dos Franco, como sendo de advogados, médicos e etc. não suprimiram o talento de Augusto e tampouco não seria demonstrado a partir das premissas legais ou medicinais, a não ser que fossem aquelas da cultura popular, por assim dizer.

Das lembranças do período que ficou em Salvador, para a empreitada do seu primeiro vestibular, o que mais guardou na memória foi a imagem de uma Yaô com uma Mãe-de-santo que havia entrado no mesmo ônibus que ele estava, provavelmente para cumprir rituais de feitorio.

Já no ano de 1978, Augusto começava a se relacionar com a turma de Pedagogia, ou melhor, o grupo que havia apresentado o trabalho com os bonecos e que já tinham tomado gosto em continuar o ofício lúdico e ele teve a oportunidade de confeccionar alguns bonecos, mas ainda não fazia parte oficialmente. Nesse momento, o grupo que já estava tinha iniciado as suas funções, ocupava um espaço no Cultart, que era o Centro de Cultura e Arte, vinculado à Universidade Federal de Sergipe, localizado na rua da frente, centro de Aracaju. De fato, Augusto diz que “só entrei no grupo, final de setenta e nove, para oitenta” (BARRETO, 2022).

Augusto revela que:

Em setenta e oito, eu fui para o Cultart, fiz alguns bonecos, mas não era do grupo porque o grupo era só da Universidade e setenta e oito eu ainda não tinha passado na universidade. Setenta e nove, aí eu entro, começo a frequentar o grupo, final de setenta e nove para oitenta aí eu já entro no mamulengo. Mas desde setenta e oito eu já circundava porque, porque Aglaé, já me viu na casa de Dona Marieta. (BARRETO, 2022).

As experiências artísticas que Augusto foi tendo, junto com as habilidades que foi desenvolvendo ao longo de sua trajetória, foram fundamentais para o seu desempenho como educador. Ao criar o seu universo criativo e entender a potência do boneco, ele percebeu, junto a sua vivência com D. Mariêta e a Profa. Aglaé no curso de Pedagogia, que essa seria uma ferramenta formidável para aprimorar técnicas e metodologias no ambiente educacional como veremos a seguir.

2.4 - Cheiroso e a Metodologia do Boneco no Ambiente Educacional

Ao eleger o teatro de mamulengo do Nordeste Brasileiro como tema, mais especificamente trazendo como recorte a trajetória de Augusto Barreto no Mamulengo de Cheiroso, dentre outros aspectos, busco ampliar o meu olhar à construção de processos criativos e principalmente perceber como as bases pedagógicas oriundas das ações cotidianas possibilitam enxergar o quão vasto é perspectiva educacional, no que se relaciona a formação de um ser humano.

É necessário dizer, dentro da perspectiva da interlocução entre espaços formativos, que as encruzilhadas proporcionadas por esses diálogos possibilitam que a construção dos indivíduos perpassa por formas diversificadas de aprendizagem, ou seja, se aprende tanto em casa, como na escola ou na universidade, ou ainda na relação professor/aluno.

Bernard Charlot aponta para essa ligação, afirmando que:

Com efeito, por mais importante que seja a especificidade da escola, qual seria o seu valor se o que se aprende na escola fizesse sentido apenas dentro da escola? Conhecer novos mundos, ter acesso a formas ideais, objetivar o mundo e distanciar-se da experiência cotidiana, perceber-se a si mesmo como ser de Razão e de Imaginação, tudo isso só vale quando diz algo, indiretamente, a respeito da minha vida, do meu mundo, da minha experiência, de quem eu sou e posso vir a ser. O universalismo e a especificidade da escola são legítimos à medida que contribuem para esclarecer o mundo particular da criança singular e ampliá-lo. (CHARLOT, 2014, p.43)

Do salto da educação básica à universidade, Augusto conta que seu primeiro ingresso acadêmico, foi no curso de Geografia da Federal de Sergipe, por julgar ser o caminho mais fácil para sua entrada. Em seguida, pela falta de afinidade com o curso ele a migrar para a Pedagogia, foi a possibilidade de se expressar pela linguagem do teatro de bonecos e pela liberdade criativa que essa ferramenta produzia em seu imaginário. Augusto revela que:

Eu fiz Geografia que era a maneira mais fácil de se entrar na Universidade, eu parece que fiz dois ou três vestibulares, não me lembro e Pedagogia, eu já tava no teatro de bonecos, e Pedagogia me dava a liberdade, de através de Português, através de Educação Artística, ensinar, pois eu sempre coloquei o boneco à frente de qualquer coisa. O boneco como potencializador (BARRETO, 2020).

À título de justificar a minha intenção de realizar esta pesquisa, a minha relação se constrói a partir do meu encontro com o mestre Elói, já descrito anteriormente. Ressalto em dizer que eu tinha um projeto a apresentar, e fui convidado por ele a apresentá-lo na sede do Mamulengo, que fica localizada na rua Igaruana, 128, no Conjunto Beira-mar 2, no município de Aracaju. Eu ainda estava com um contrato em andamento e o cumpri até o final, com a “Unidos”, mas a sedução foi tamanha que não me dispus a encontrá-los e apresentar o tal projeto que falaria sobre “o surrealismo na obra de Luiz Gonzaga” – a apresentação foi tão encantadora que além de ser convocado, praticamente a fazer parte da “Peneirou” que recebi a

honra de ser convidado para dirigir o espetáculo Vitalina Tira Pó da Dramaturga, Professora e Fundadora do Grupo Mamulengo de Cheiroso.

A partir desse momento, tive a oportunidade de mergulhar no universo do grupo: estímulo primordial para estreitar uma relação que era muito, ia muito além do convite para dirigir o grupo. Essa relação acontece desde a minha infância onde Augusto Barreto tivera sido meu professor no Jardim de Infância Augusto Maynard.

Portanto, das poucas lembranças que ainda carrego, lembro da utilização do boneco e outras técnicas artístico-pedagógicas. Assim, posso afirmar de alguma maneira, que essas atividades construíram parte do meu imaginário, o que ficou marcado evidentemente como passo inicial para um futuro profissional construído a partir da arte e consequentemente da educação com a arte sobretudo.

Por outro lado, é necessário ressaltar que além de mim, o grupo carrega ao longo dos seus mais de quarenta anos de brinquedo, uma verdadeira legião de admiradores que reforçam a importância do mamulengo pela potência da sua arte, nos fazendo compreender o grupo como importante canal para a construção da identidade cultural sergipana.

Sendo assim, destaco que as peripécias de Cheiroso culminaram em reconhecimento dentro e fora do Estado, como é o caso de premiações em festivais nacionais ou ainda na “musealização” dos bonecos, com exposições permanentes em espaços culturais, a exemplo do Museu da Gente Sergipana e do Centro Cultural de Aracaju.

A respeito disto é necessário frisar que o museu também é um espaço formativo e nessa direção, a exposição realizada por esses espaços, coadunam com a ideia de manutenção, preservação e salvaguarda das peças confeccionadas pelo grupo. Carlos Brito e Jean Souza, enfatizam a valor da exposição da seguinte maneira, tendo em vista que:

Dessa forma a preservação da memória acionada através da musealização dos bens culturais que se torna elemento representativo do ser humano com o seu meio, neste caso o teatro de boneco, contribui para a elaboração de uma linguagem expográfica onde apresentação de narrativas sobre o Mamulengo do Cheiroso no Museu da Gente Sergipana e no Centro Cultural Aracaju resumiria o que tem de mais “genuíno” nos fazeres e saberes na cultura do “povo sergipano” (BRITO E SOUZA, 2015, p. 9).

Toda essa amplitude que o Mamulengo de Cheiroso alcança e reverbera em mim me faz reforçar a necessidade de referendar a linha condutora primordial para essa escrita: o afeto. E ao afetar-me com a arte de grupo, afeto-me também com a forma como é conduzido o grupo, a forma como se dedicam a cada processo criativo, para assim mergulhar nas águas profundas do processo de aprendizagem, gerando um processo constante de troca, pois a arte aqui manifestada é resultado do prestar atenção no outro, nas coisas e no mundo, é nesse ambiente que o sopro criativo se acontece.

Pensando assim, acredito ser necessário refletir como se dá esse processo de aprendizagem, observando como ele se configura a partir das relações com as coisas do mundo preexistentes ao nosso nascimento. Para (BENEVIDES, 2017), ao reconhecer esse processo do território do saber relacionado às descobertas, tomando como pressuposto o pensamento de Charlot, diz que:

(...) ao nascer descobrimos também ao nosso redor um saber existente e necessário à apropriação desse patrimônio humano e histórico dos nossos antepassados e funciona como o canal de transmissão da nossa herança cultural, independente da herança biológica, construído ao longo da nossa história, contudo levando em conta também as gerações precedentes. Uma espécie de pano de fundo de um cenário que adorna a memória da espécie humana, de uma geração para outra geração. As relações sociais de construção coletiva e, em algum momento, são apropriadas por nós (BENEVIDES, 2017, p. 44).

Contudo o que alinhava os saberes ancestrais e estruturados inconscientemente através da educação informal é a sistematização formalizada pelo espaço escolar em se tratando da primeira infância, pela ação das relações sociais. Cabe então, aliás deveria caber mediante preparação técnico-sensível ao professor, essa capacidade de capturar as subjetividades como condição para alicerçar a relação do saber, porém é importante entender a complexidade da missão do professor, sobre isso (BENEVIDES, 2017) completa, afirmando que:

Complexa e angustiante é a tarefa do professor, uma vez que esse panorama exige uma atitude política de valorização da atividade do aluno. O docente precisa ter as condições pedagógicas para oferecer ao discente a transmissão de um patrimônio cultural e intelectual, pois é sua obrigação viabilizar o acesso ao conhecimento humano formal, ainda que em um período pedagógico insuficiente, porém em que ele tem de impulsionar a atividade dos alunos e comunicar um patrimônio acumulado pelo tempo (IDEM, p. 45).

Essas informações coletadas me servem de alimento, ao qual nutrem através de significados, simbologias e principalmente sentindo, todo arsenal imagético, que a (s), experiência (s) de vida de Augusto o possibilitou ser. Se as suas mobilizações, o levaram a selecionar o que mais ti dava sentido, é porque existe uma relação com o saber e está “(...) é uma relação social e identitária, uma relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo, mas é sempre, também, uma relação com certo tipo de saber e atividade intelectual” (CHARLOT, 2021, p.7), sobretudo que esta perpetua por um processo de “humanização, socialização e singularização aprender é um fato antropológico específico, que se constrói em uma história indissociavelmente social e singular; a relação com o saber é relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo” (CHARLOT, 2021, p.8-9).

Por volta de 1980 (BARRETO, 2022), Augusto ingressou no ensino da educação básica, mais precisamente no Jardim de Infância Augusto Maynard, atual Escola Estadual Augusto Maynard, pois havia feito concurso público. Este espaço escolar, por volta de 1983 é onde

acontece o encontro entre o educador Augusto Barreto e o aluno Gustavo Floriano, fato ao qual das lembranças mais remotas, eu que nesse período tinha por volta de quatro anos, tenho gravado o jeito como ele ministrava suas aulas, sempre usando o boneco como elemento, como já citado anteriormente.

Figura 17 – Ficha Individual de Augusto Barreto no Jardim de Infância Augusto Maynard

GOVERNO DE SERGIPE
SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
ASSESSORIA DE PLANEJAMENTO
COORDENADORIA DE ESTATÍSTICA E INFORMAÇÕES

FICHA INDIVIDUAL DO PESSOAL DOCENTE

01-ESTABELECIMENTO: Jardim de Infância Augusto Maynard
ENDEREÇO: Dom José Tomas SIM

02-NOME DO PROFESSOR: Jose Augusto Barreto Costa ENDEREÇO: Rua Aquid 383 MUNICÍPIO: Aracaju
LOCAL E DATA DO NASCIMENTO: Aracaju, 01/07/58 ESTADO: SERGIPE SEXO: Masculino
NACIONALIDADE: Brasileiro ESTADO CIVIL: Solteiro

DEPENDENTES:

NOME	DATA DE NASCIMENTO	SEXO	PARTENTERO
01			
02			
03			
04			
05			
06			
07			
08			
09			
10			

03-HABILITAÇÃO PROFISSIONAL: Nº DO REGISTRO: _____ ORÇÃO QUE EXPEDIU: _____ DATA: _____
DISCIPLINA(S) AUTORIZADA(S) A LECIONAR: Ed. Artística DISCIPLINA(S) QUE LECIONA: Comunicação e Expressão
PROFESSOR: ☒ PRÉ-1º GRAU ☒ 1º GRAU (1º a 4º SÉRIE) ☒ 2º GRAU (5º a 8º SÉRIE) ☒ 3º GRAU
04-NÍVEL DE ESCOLARIDADE: GRAU: 3º SÉRIE: ☒ FREQUENTANDO ☐ INCOMPLETO ☐ CONCLUÍDO ESPECIFICAR O CURSO: Didática
LICENCIATURA: CURTA

05-SITUAÇÃO FUNCIONAL NO ESTABELECIMENTO:
EFETIVO: ☒ NÍVEL: III A SÍMBOLO: _____ NT CADASTRO: _____ DATA DA ADMISSÃO: _____ DATA DA NOMENÇÃO/DECRETO: _____
DATA DE POSSE: _____ CARGO: _____ FUNÇÃO: _____
CONTRATADO: ☒ NÍVEL: III A SÍMBOLO: _____ NT MATRICULA: 008740 DATA DA ADMISSÃO: 8/04/90
CARGO: professor FUNÇÃO: _____
06-CONTRIBUIÇÃO SOCIAL: ☐ INAMPS ☒ IPES SALÁRIO MENSAL C/R: _____ OUTROS MENSCIMENTOS C/R: _____
TOTAL DE PROVENTOS C/R: _____ NT DE TÍREIOS: _____ HORÁRIO DE TRABALHO: _____
TOTAL DE HORAS SEMANAIS: _____ HORAS DE COORDENAÇÃO: _____
07-ATIVIDADE ANTERIOR: Prof. de 1º grau (Aracaju) OUTRA(S) QUE EXERCE: _____
HORÁRIO: 20 h LOCAL: Colégio Lota e Silva HORÁRIO DISPONÍVEL: 200 horas

Fonte - Acervo Escola Estadual Augusto Maynard/ **Foto** – Gustavo Floriano

Figura 18 – Atestado de estágio

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAD / DAA
ATESTADO

Atestamos para os devidos fins que o(a) senhor(a) JOSE AUGUSTO BARRETO COSTA
matriculado sob nº 008740 no curso Pedagogia e(a) aluno(a) regularmente
matriculado(a) em Aracaju U. F. S. de acordo com o decreto nº 100
quodvisi atque

SITUAÇÃO DO ALUNO EM RELAÇÃO AO NÚMERO DE CRÉDITOS

Nº DE CRÉDITOS DO CURSO	Nº DE CRÉDITOS OBTIDOS	Nº DE CRÉDITOS A OBTEN	Nº DE CRÉDITOS MAT
140	101	47	019

SITUAÇÃO DE MATRÍCULA NO PERÍODO

DISCIPLINAS	DIAS / HORAS	2ª FÉRIA	3ª FÉRIA	4ª FÉRIA	5ª FÉRIA	6ª FÉRIA	SABADO
Métodos Quantitativos em Educação		24 às 16					16 às 18
Planejamento Escolar	15 às 18						
Metodologia Pré-Escolar	13 às 15		13 às 15				
Metodologia do Ensino Fundamental		13 às 15	15 às 17				
Metodologia Artística		0 às 12					

RESPONSÁVEL PELO FREQUENTAMENTO: [Assinatura]
CAMPUS UNIVERSITÁRIO: 03 DE: Aracaju em: 15 de
PROFESSOR DO DAA/FACULDADE: [Assinatura]

OBSERVAÇÃO:
Caso as informações não estejam de acordo com o seu histórico escolar, solicite
a revisão ao D.A.A.

Fonte – Acervo Escola Estadual Augusto Maynard - **Foto** – Gustavo Floriano

Figura 19 - Gustavo Floriano - 1983



Fonte - Acervo Particular - Foto – Maroaldo

A figura acima, me retrata com quatro anos de idade, vestido de rei para um desfile cívico alusivo ao sete de setembro, no Jardim de Infância Augusto Maynard.

Augusto (BARRETO, 2022) atribui, que boa parte do seu desenvolvimento cognitivo, ou melhor, do seu saber, não vem necessariamente das instituições formais, mas antes de qualquer coisa da sua relação com o mundo, e dessa maneira acredito ser necessário “[...] compreender como o sujeito categoriza, organiza seu mundo, como ele dá sentido à sua experiência e especialmente à sua experiência escolar [...] como o sujeito apreende o mundo e, com isso, como se constrói e transforma a si ‘próprio’ (CHARLOT, 2005, p. 41).

Porém, em se tratando de sua experiência de relação com o ambiente escolar e o seu universo, assim como o que ela leva de princípios éticos para dentro da sala de aula, Augusto revela que:

Eu toda vida fui muito tosco, uma vez a professora falando de manga que era de chupar, eu pensei que fosse manga de camisa (...). Então eu me atrapalhava muito, porque o meu universo literário e de estudo era muito curto, era muito rupestre, era muito rural ... Eu sabia quando ia chover, mas não sabia se isso era de Catulo da Paixão Cearense ou se isso era de Shakespeare, ou se isso era de Monteiro Lobato ou José Lins do Rêgo, pra mim tudo tava no mesmo bojo. Mas, dizem que quando Deus

tira um dos dedos, enlarguece a goela, fecha uma porta e abre uma janela. Toda vida eu tive uma coisa em meu benefício: o caráter bom que minha mãe me ensinou, não disputar nada, não fazer mal a ninguém...Porque toda vida, eu fui muito marrento, muito briguento, mas essa alma de nobreza que eu herdei de minha mãe, de ajudar, de ser ajudado, de colaborar, de partir isso, me perseguiu pelo resto de minha vida (...) Então o que é que me favorece na minha construção acadêmica: a minha infância, a minha ancestralidade e a minha família. (Augusto Barreto, 2022).

Figura 20 – Augusto e família



Fonte: Acervo de Augusto Barreto - **Foto:** Autor Desconhecido

Na figura anterior estão: Dona Maria Barreto, Meire Barreto irmã de Augusto, Daniel e Sachi Barreto, filhos de Meire e sobrinhos de Augusto.

Figura 21 – Augusto e familiares



Fonte: Acervo Pessoal de Augusto Barreto - **Foto:** Autor Desconhecido

Na figura anterior estão: Augusto Barreto, Marlene Barreto, Meire Barreto e Wilma, prima de Augusto.

Além dos princípios citados anteriormente, para a sua história partindo do princípio das relações construídas consigo mesmo, com o mundo em que viveu e vive e com o outro penso ser necessário dentro dos espaços de construção de saber, trazer também para análise, o Centro de Criatividade, pois como o próprio nome diz, é o lugar onde o criar se torna possível, como salvaguarda de um imaginário.

2.5 - Centro de criatividade - espaço de educação e arte além da escola

O Centro de Criatividade é um espaço cultural localizado nas imediações dos Bairros Getúlio Vargas e Cirurgia, região central de Aracaju. Esse equipamento foi construído por volta do ano de 1985, sendo responsável por mediar naquela comunidade a produção cultural do seu entorno, tendo em vista como princípios norteadores a arte, a educação e a cultura popular

identificada por um estudo etnográfico empírico, por assim dizer, realizado por profissionais das artes que seriam futuros educadores da unidade (RODRIGUES, 2021).

Rísia Rodrigues (2021), em sua tese sobre a Profa. Aglaé Fontes, traz com detalhamento a importância dela como educadora e mediadora cultural, e dedica o quinto capítulo intitulado: Aglaé Fontes na “Casa de Experimentar e Descobrir”, descrevendo desde como se desenvolveu ao espaço formador e promotor de educação e arte.

Figura 22 – Concha Acústica do Centro de Criatividade



Fonte - Acervo pessoal - Foto - Gustavo Floriano

A respeito do objetivo da constituição, Rísia informa que:

O objetivo do Centro de Criatividade é amplo, desvinculado de normas opressivas, o que não significa que pretenda fazer um trabalho aleatório. **É uma casa de experimentar e descobrir.** O Centro oferecerá temas, tarefas de interesse, problemas a serem ressaltados, mas não deseja massificar as respostas e pretende fugir assustadoramente de modelos e predeterminismos. **Experimentar e descobrir, sonhar, tentar, errar, perceber e principalmente fazer se constituem o objetivo expressivo do Centro de Criatividade.** [...] Convém, entretanto, que se clarifique a idéia de que o objetivo expressivo não está descompromissado com a **organização, o estudo e a pesquisa.** [...] A educação, a cultura e a arte, nas suas mais variadas formas de expressão, se constituem a maior preocupação do Centro. O Centro de Criatividade não vai ensinar ninguém a criar! Ele vai, sim, oferecer a oportunidade de cada um descobrir do que é capaz, utilizando sua liberdade de criação. (FILOSOFIA DE AÇÃO, 1985, p. 6-7, grifo da autora, apud RODRIGUES, 2021, p.186).

Sendo assim, a partir do levantamento cultural citado anteriormente, foi possível diagnosticar a presença de figuras ilustres da cultura popular a exemplo de “mestre Euclides, do Guerreiro Treme-Terra, “seu” João da Cruz, do arraial do Arranca Unha, e o seu José dos

Santos, marcador de quadrilha junina. Além deles, outros talentos afloravam na região”. Assim como artistas da música que atestavam o bairro como importante celeiro musical de Aracaju. Rísia ao citar o texto do historiador e músico Antonio Passos de Souza, sobre a pluralidade artística do bairro, intitulado O Som da Caixa, “descreve o cenário artístico do lugar”, da seguinte maneira:

A Caixa D’Água é um tambor de ressonância da música feita em Aracaju, não sei desde quando, mas um tambor guia. Para mim, a Caixa D’Água é mais que um bairro. É uma zona de influência que irradia energia diretamente sobre os bairros Getúlio Vargas e Cirurgia. Dialoga com os vizinhos e por aí vai. Um terreiro onde nasce a música, assim como existe ‘o samba de terreiro’ para os cariocas. Irmão e Tonho Baixinho são de onde? Da Caixa D’Água. E Jimi e Nenen? [...] E Cícero Farias? Quem diria? Dono de um festejado caruru, servido nas noites aracajuanas de Cosme e Damião. Sim, ele também viveu sob o manto da Caixa D’Água. Cícero Farias e sua Banda de Frente. O professor doce e delicado de química, da Escola Técnica Federal [...]. Cícero cedia o porão da casa dele para o ensaio dos meninos do rock dos anos 80. Ainda na reta final dos anos 70 uma onda de criatividade vinda da Caixa D’Água banha a vizinhança. Paulo Lobo? Morava na rua Siriri, uma área limite entre o Getúlio Vargas e o Centro. Irineu Fontes? Morava na Zaqueu Brandão, no trecho que encosta na Praça da Bandeira, outro território de fronteira, dessa vez entre o Cirurgia e o São José, [...]. O Bolo de Feira ensaiou em uma ponta esparramada do Getúlio Vargas, para o lado do Siqueira Campos. [...] No Getúlio Vargas, no pé da Caixa D’Água, no cruzamento da Riachão com Propriá, zona da qual também vieram Ciborg e Tom Toy, morou uma celebridade da música: Maroaldo, percussionista do Bolo de Feira. [...]. Na direção do Siqueira Campos, morava o violinista, músico festejado, professor Alvino Argolo (pai). Nos anos 80 veio uma onda criativa. O Festival Estudantil Novo Canto [...] nasceu e cresceu por ali. Primeiro no então Auditório Lourival Batista e depois na Concha Acústica do Centro de Criatividade, este construído na boca do vulcão do morro da Caixa D’Água [...] (FOLHA DA PRAIA, 2014, p. 6, apud RODRIGUES, 2021, 187).

As informações trazidas aqui sobre o Centro de Criatividade e o Bairro Getúlio Vargas, me fazem trazer a pessoalidade do meu depoimento, tendo em vista que sou oriundo do bairro e trago o testemunho de quem vivenciou as oportunidades artísticas, assistindo a espetáculos, shows, festivais de música e de quadrilhas juninas ou experienciando as ações pedagógicas das oficinas ofertadas, senti na prática os ideais e a filosofia da casa de experimentar e descobrir.

Figura 23 – Oficina Teatro de Bonecos - 1985



Fonte: Acervo de Augusto Barreto - **Foto:** Autor Desconhecido

Das experiências e descobertas proporcionadas pela ironia do destino, a que novamente me trouxe atravessamentos, foi a da oportunidade de um novo encontro com Augusto Barreto. Desta vez, fui invadido de vez pela magia dos bonecos, sobretudo por ter acesso aos espetáculos realizados pelo Mamulengo de Cheiroso, e as atividades lúdicas promovidas por Augusto. Acerca da Oficina de Teatro de Bonecos Rísia informa que:

A Oficina de Teatro de Bonecos atraía principalmente o interesse de adolescentes. Com Augusto Barreto, diretor do Mamulengo de Cheiroso, os alunos aprendiam sobre interpretação, prosódia, técnicas de manipulação dos bonecos, sonoplastia e também carpintaria, para a produção de elementos do espaço cênico. Além de trabalhar o teatro como expressão artística, havia, nessa oficina, a intenção de formar bonequeiros, que são os criadores e atores de bonecos. Sob a orientação de Augusto Barreto, e algumas vezes com o apoio de outros bonequeiros, os alunos confeccionavam os bonecos, roupas e adereços, montavam textos, preparavam trilha sonora e se apresentavam ao fim da oficina no miniteatro da Casa (RELATO DE EXPERIÊNCIA, 1987; SILVA, 2021; BARRETO, 2021, apud RODRIGUES, 2021, p. 205).

Figura 24 - Apresentação de teatro de bonecos - mini auditório do Centro de Criatividade



Fonte: Rísia Rodrigues - **Foto:** Autor Desconhecido

Para tanto, reforço em dizer que as experiências criativas oferecidas pelo centro, não me formaram apenas como plateia, devo a minha formação artística inicial ao Centro de Criatividade por ter feito a Oficina de Iniciação teatral, ministrada por Luiz Carlos Dussantus¹⁸, ao qual mobilizado por este encontro na prática e irradiada pelo acesso aos vários tipos de arte oportunizado por este espaço, decidi a partir daquele momento me tornar artista.

Rísia Rodrigues o Centro de Criatividade como espaço de fomento e estímulo artístico comentando que:

Vê-se, nesses momentos, o resultado de um trabalho coletivo e de integração do grupo. Os temas regionais e textos de autores nordestinos estavam sempre presentes nas oficinas de teatro de bonecos, buscando assim a valorização da cultura popular. No registro anterior, a plateia é composta principalmente de crianças. Nessas oportunidades, o Centro estava trabalhando a formação de públicos, uma das possibilidades da Arte-Educação. Para além da diversão, essas apresentações podiam despertar nos espectadores o interesse pela arte, como também pela participação nas oficinas da Casa (RODRIGUES, 2021, p.206).

Um outro e significativo encontro com Augusto foi, quando participei do espetáculo “A Ópera do Milho”, importante produção teatral, ao qual Rísia Rodrigues informa que:

A ópera nasceu por iniciativa do pesquisador Luiz Antônio Barreto em 1996, com a direção executiva da professora Aglaé Fontes. A Ópera do Milho, de autoria dos dramaturgos espanhóis Antónia Bueno, Agustin Iglésias e Moncho Rodriguez, este último radicado em Portugal, tinha como mote representações frequentes nos festejos juninos nordestinos: um casamento matuto “apressado”, simpatias, superstições,

¹⁸ Ator e Radialista Aracajuano, atualmente reside na cidade de Estância.

quadrilhas e a interferência dos santos juninos. A direção executiva foi, mais uma vez, da professora Aglaé Fontes, as composições musicais, dos sergipanos Rubens Lisboa e Irineu Fontes, com direção musical deste último, e a criação de figurinos e máscaras, de Cristina Cunha (Portugal), auxiliada por uma equipe local (FONTES JÚNIOR, 2020; MACIEL FILHO, 2019).

Como depoente da tese de Rísia e sobre a minha participação na montagem da Ópera do milho, informo que:

Não foram apresentações esporádicas não, foram temporadas mesmo, tipo 20 apresentações; no outro ano, 15; no outro, 30 apresentações [...]. A primeira montagem foi em 1996, com Moncho. Depois, em 1997 e 1998, com [a direção] Lindolfo Amaral. Em 2005, Moncho voltou e fez uma remontagem. [...] Participei de todas. Na primeira, eu fazia parte do coro dos moços, e, na segunda, fiz o cachorro da ópera, um dos personagens mais interessantes que fiz como ator na minha carreira (Gustavo Floriano dos Santos, 2020, apud, RODRIGUES, 2021, p.241).

Figura 25 - Ópera do Milho - 1996



Fonte: Acervo Pessoal de Gustavo Floriano - Foto: Autor Desconhecido

Figura 26 - Programa Ópera do Milho - 2005



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Gustavo Floriano

Augusto teve a sua participação na Ópera do Milho, empregando suas habilidades artísticas de artesão à confecção de máscaras e adereços cênicos, pois a estética do espetáculo, era constituída de máscaras expressivas de rosto inteiro, que possibilitava aos atores, mediante o treinamento e direção de Moncho Rodriguez, compor uma gestualidade condizente com aquela expressividade. As máscaras foram confeccionadas por Augusto e por Marlene Barreto, sua irmã, que na segunda montagem criou a máscara do cachorro, personagem ao qual eu interpretava.

Todavia, outro momento significativo, me ajudam a conduzir e erigir a minha predisposição para as artes, mais evidentemente para o teatro. Nesse sentido a construção do o Centro de Criatividade, espaço crucial para a minha iniciação e conseqüentemente para minha profissionalização artística incluindo ao presenciar o próprio grupo, assistir quadrilhas juninas

e onde ficavam expostos Seu Cheiroso e Dona Deusa bonecos gigantes confeccionados por Augusto Barreto.

Figura 27: Bonecos Cheiroso e Dona Deusa



Fonte: Museu da Gente Sergipana – **Foto:** Gustavo Floriano

A figura anterior, mostra Augusto Barreto e equipe fazendo retoques no bonecos gigantes que ficavam expostos na estrutura da parte de cima dos banheiros, ao lado da concha acústica. Neste espaço de arte e de educação participei da minha primeira oficina de teatro, além de vez ou outra ver a figura de Augusto. É inegável que a importância deste lugar e da figura de Augusto Barreto na minha trajetória de vida me influencia diretamente a seguir os caminhos da educação e da arte popular.

Por conseguinte, ressalto mais uma vez que os talentos e habilidades artísticas criados no seio da família Barreto, são inúmeras haja visto que são músicos, artesãos, pintores, desenhistas, cantores, atores, um clã gerado por Dona Maria Barreto e Seu Izidoro Dórea, o que lugar de esteio artístico e aprofundamento cultural a um dos mais importantes grupos de teatro de Bonecos do Nordeste, tendo em sua carpintaria a potência estética pautada na poética popular como linguagem. No Capítulo a seguir, lançaremos um olhar acerca do processo criativo do Mamulengo de Cheiroso partindo do princípio de descrever a carpintaria do teatro de bonecos.

Figura 28 - Integrantes do Mamulengo de Cheiroso - 1987



Grupo Mamulengo de Cheiroso/ 1987

Na figura anterior estão: sentados da direita para a esquerda Neli, Augusto, Aglaé e Nildete, em pé estão Edvaldo e Walkiria Sandes.

CAPÍTULO 3 – UM OLHAR SOBRE A CARPINTARIA TEATRAL DO MAMULENGO DE CHEIROSO

“A Alma do boneco, tá na mão do bonequeiro”

(Trecho do Documentário Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo Babau, João Redondo e Cassimiro Coco)

Nesta última parte da pesquisa, lanço olhar para o fazer artístico do Mamulengo de Cheiroso, traçando esses aspectos que compõem o seu arcabouço artístico. Na estrutura deste capítulo início investigando a gênese do boneco, levando em consideração a subjetividade da sua “alma”/ânima, a qual entendo como momento primeiro na construção do processo do boneco. Em seguida faço um apanhado acerca do passo a passo para a composição carpintaria teatral do grupo.

Em seguida, apresento um panorama dos quarenta anos de função do grupo, analisando e descrevendo, os principais trabalhos, apresentações e viagens. Entretanto divido esta análise por décadas, desde o início do grupo até as últimas montagens e principais fatos que compuseram os seus mais de quarenta anos de teatro.

3.1 - Onde tudo começa?

“Eu aprendi a fazer teatro com o vento”! Ouvi, Augusto Barreto dizer essa frase, em uma das imersões feitas na sede do Mamulengo de Cheiroso, como parte dos procedimentos metodológicos que utilizei para esta pesquisa, mas que também serviu como lição de vida para entender a arte que exerço.

Contudo, entendi que ele faz desta afirmação, a justificativa para balizar a matriz do seu aprendizado artístico, ao mesmo tempo que induz a refletir, que sua experiência teatral não provém de nenhuma formação acadêmica das artes cênicas, ao contrário ao usar se utilizar de seu recurso natural de palhaçaria, afirma que não fez uma pós-graduação e sim um “pós-operatório”.

Parto então do princípio de pensar que esse vento que Augusto provoca como ser o impulso vital para suas realizações artísticas, não se inicia necessariamente na confecção do boneco em si, mas na alma que movimenta o boneco Cheiroso. Mas essa alma, que também chamamos de ânima, seria o vento de Oyá, o Orixá feminino que com suas tempestades afasta os maus espíritos? Ou seria o lugar do sopro misterioso onde se manifestam as assombrações

(a+sombra+ação)? Poderia ser ainda a brisa tangida pelos balanceios das fitas pregadas no chapéu da Dona Deusa¹⁹ do Reisado de Sabau?

De qualquer forma, convém ressaltar que na busca de encontrar pistas para ampliar conhecimentos sobre as “ARTimanhas” de Cheiroso, cabe potencializar as andanças dos parentes próximos desse mamulengo, a exemplo do Babau, do João Redondo ou do Cassimicoco que ao expressarem suas gaiatices atrás da tenda, trazem em seu baú ancestral, a energia motora do(s) vento(s) que mobiliza essa animação, seja este oriundo de terras do alto Xingu, do Benim ou de além-mar, sempre trazendo em si a magia do misterioso.

Para tanto é necessário trazer à tona, a ideia de que o boneco seja qual for a sua gênese, a partir do seu vínculo existencial entre a vida e o sentido, segundo Maryse Badiou, vai se traduzir da seguinte maneira:

Interpretar é, antes de tudo, perguntar-se como fazer aparecer, emergir sentido para além das fronteiras do nada. Esta questão puramente dramática conduziu-me a rebater o processo de dramatização na problemática do sagrado. Um sagrado entendido como pré-existindo ao religioso, experimentando na aurora da nossa história pelo homem arcaico, um sagrado que não desaparece com o fenômeno religioso e que nos interpela ainda a partir do território do obscuro onde, como diz Catherine Clément, tem lugar o combate contra o indizível (C. Clément: 1998). Sabemos que aquilo que vai permitir ao indivíduo apreender o sagrado e dominá-lo, é a função organizadora da linguagem onde se exerce continuamente a atividade simbólica. É ela que, num momento histórico e num grupo etnográfico particulares, assegura ao ser humano o domínio do vivido espaço-temporal. É ela, por fim, que estabelece uma comunicação permanente com o sagrado, através de mitos e ritos, da criação dos objetos, que permite ao indivíduo explicar ou não a sua própria existência ao nível transcendental. (ZUBARCH, 2002, p. 67).

Nessa busca incessante em querer descobrir onde a alma do boneco habita, imagino ser necessário também analisar essa ideia, de ludicidade, pressupondo o encontro do ser brincante com a sua memória e o seu imagético esculpido no ato de brincar. Então cito como exemplo a minha criança que mesmo tendo acesso à bonecos industrialmente construídos, esse fato não interferia na minha imaginação, pois sempre criava um universo cênico para que eles ganhassem vida. Sendo assim, criava voz, formas de andar, tendo o jardim ou sala de casa como cenografia.

Por outro lado, eu fazia o meu próprio teatro de bonecos, conduzindo todo o processo criativo, ao recortar figuras de revistas e livros, colá-las em palitos de picolé recolhidos na esquina onde havia uma mercearia. A tenda, era o muro da minha casa, onde ficava escondido,

¹⁹ A Dona do Baile, ou Dona Deusa, é a figura mais importante no Reisado, folguedo secular que tem inúmeros grupos espalhados por Sergipe. De influência portuguesa, antigamente a brincadeira chamava-se Reiseiros, mas sempre reuniu pessoas que, no período do Natal, saíam pela cidade anunciando o nascimento de Jesus.

movimentando esses bonecos feitos de recorte e reunindo vizinhos mais novos que eu, como minha plateia, que ficavam do outro lado do muro, assistindo a cena.

Ressalto que nesse período, por volta do ano de 1985, eu já havia experienciado dois momentos com Augusto Barreto, citado anteriormente: tanto no Jardim de infância Augusto Maynard, como no Centro de Criatividade, em ambas as práticas o boneco sempre esteve em evidência e atesto que reproduzia aquelas vivências.

É necessário reafirmar que a ânsima contida nas encenações que acontece em feiras, praças públicas, e também nos teatros, pátios de igrejas, terreiros de candomblé, entre tantos outros espaços onde caiba essa arte, surge desse rito de passagem, conduzido por mestres e mestras contido na brincadeira, ao qual atravessa toda uma trajetória de vida articulada pelo ato de brincar.

Em se tratando dessa visão de mundo, tão peculiar o mestre Fernando Augusto (GONÇALVES, in ZURBACH, 2020) em sua experiência com os mamulengueiros, afirma que os mesmos ao se conduzirem, para as apresentações artísticas, nunca falam que vão representar e sim que vão brincar “o que bem prenuncia a atmosfera de ingenuidade poética em que vivem mergulhados” (p.207).

Noutra circunstância, a mágica entre o boneco popular e a brincadeira exercida na função dos mamulengueiros, acontece de maneira imediata através das representações e na comunicação com a plateia que o assiste. Em sua grande maioria os mestres são figuras das classes populares, geralmente sem letramento formal, porém são responsáveis pela manutenção de um arcabouço artístico apreendido oralmente, por gerações anteriores, repassando para as futuras - são verdadeiros guardiães desse conhecimento, que ao extraírem a graça do seu cotidiano, fazem do boneco o instrumento de diversão de um público atento as piadas e gracejos dos mamulengos.

Figura 29 - Público assistindo espetáculo no encontro cultural de Laranjeiras



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

O registro acima, mostra a reação do público, ao assistir ao espetáculo, O Baile de Cheiroso, escrito pela professora Aglaé e dirigido por mim, com apresentação do Mamulengo de Cheiroso, no XLVI Encontro Cultural da cidade de Laranjeiras SE.

A formação dessa brincadeira, é erguida sob aspectos tanto geográficos quanto arquetípicos de um imaginário nordestino, ao qual conduz o processo de criação dos mamulengos. Nessa intenção Fernando Augusto, afirma que:

Aqui, sob o sol dos trópicos, e o luar dos sertões, o homem do Nordeste demonstra sua aptidão privilegiada para o poético e para o dramático, em relação aos outros núcleos demográficos do país. Nele é marcante a índole épica; a habitualidade de tornar mágico o simples viver; o realismo crítico e satírico; a tendência picaresca e o espírito dionisíaco que, manifesto em meio as suas agruras, impulsiona à celebração da alegria. Em tudo prevalecendo a mistura e a convergência dos elementos étnico-culturais oriundos da mítica ameríndia, da fonte negro-africana e da colonização branco-europeia determinadamente ibérica-portuguesa (GONÇANVEZ, in ZURBACH, p. 209, 2002).

Tendo em vista esse argumento acima mencionado, percebo que de fato a mágica acontece no momento em que os mestres ou as mestras, depois de armarem suas tendas,

colocarem seus figurinos, pintarem suas caras, verificarem a posição dos músicos na parte de fora da tenda, na parte da frente como a maioria dos mamulengueiros tradicionais ou na parte de trás “fora” da visão do público, como no caso do Mamulengo de Cheiroso, iniciam de fato a brincadeira quando vestem o boneco e dão vida, com suas falas, trejeitos e gracejos, objetivando arrancarem o riso da plateia.

Percorrendo o trânsito entre o misterioso do boneco e a sua realidade frente ao espectador, tenho como guia a observação, análise e registro, bem como a reflexão do meu olhar pelo trabalho desenvolvido junto ao grupo, nesse sentido posso afirmar que a ânsima se apresenta a partir do movimento que cada componente do grupo incorpora, num sentido ritualístico ao se com a essência de cada boneco. É assim que a mão (molenga) de Augusto, Marlene, Artur e Isaac (formação atual do grupo), com os seus trejeitos, saltos, gracejos, são apresentadas a partir de movimentações específicas para cada personagem.

Figura 30 - Artur Barreto movimentando boneco em cena - 2022



Fonte: Acervo pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

A imagem acima traz Artur Barreto, movimentando dois bonecos, durante a temporada do espetáculo Talco no Salão, no Museu da Gente Sergipana. Espetáculo montado pelo grupo com direção do mestre João Marcelino e remontado pelo grupo, redirigido por mim.

Nota-se que Artur, precisa fazer determinado esforço para a sustentação dos personagens em cena, demonstrando o aspecto físico, exigindo uma mobilidade corporal para a ação necessária do movimento destes bonecos. Por outro lado, a estatura de Artur não permite que ele fique totalmente em pé, pois faria com que a sua cabeça ultrapassasse o limite da tenda, o que possivelmente chamaria mais atenção que o próprio boneco.

Segundo, Ana Maria Amaral, para que a simbiose entre o ator e o boneco aconteça, se faz necessário que o ator, antes de qualquer coisa, faça um trabalho de observação do boneco, tentando captar a essência, pois dessa forma o boneco ganha vida, e reproduz através da sua materialidade, detalhes de como ele é construído. Ela diz ainda que para que o boneco ganhe vida, é preciso que quem o **manipula**, habite-o mostrando assim as “feições do boneco” (AMARAL, 2001, p. 80, grifo nosso).

Faço questão de distinguir a semântica da palavra manipulação, mesmo que a significância desta citada anteriormente tenha o sentido de manuseio, por outro lado ganha um tom pejorativo, de que o boneco é apenas conduzido pelo seu brincante. A ideia é considerar a relação de permuta entre ambos.

Por isso, muitos bonequeiros preferem usar o termo movimentar em detrimento de manipular, posto que, quem manipula, está exercendo o ato manusear em favor de si mesmo à exemplo da expressão: “fulano é um fantoche na mão de beltrano”, gerando uma interpretação errônea do termo. A ideia do boneco e de quem o movimenta é de um trabalho de via de “mão” dupla, de relação recíproca onde o favorecimento é coletivo, tanto para quem o movimenta, como para quem o aprecia.

No entanto, pensando na simbiose que acontece no momento de gestação do boneco, que é como eu acredito que seja esse processo de confecção, acredito que essa criatura que é concebida pela subjetividade, imagética, estética, se transforma em objeto que ganha vida, nasce de uma relação que se assemelha com a de um ser de carne e osso, porém com um elemento singular: a magia.

Para Ananda Barreto, sobrinha de Augusto, filha de Marlene e irmã de Artur, esse elemento, a observação no ato criativo do boneco, traz no seu fazer a diferença, pois segundo sua forma de confeccioná-lo, ela que aprendeu com o próprio Augusto sobre a magia contida na criação do boneco, pontua que:

(...) outra coisa que Augusto sempre fala, é que, é importante, e que também eu respeito e acredito, é dessa magia, ele sempre fala: “o boneco tem magia!” E é muito louco isso, porque a gente na hora de confeccionar o boneco, eu sempre uso desse artifício, porque eu falo: “oi o meu desenho tá aqui,... a minha intenção é fazer você assim, mas você vá me dizendo como você quer que você seja também”, e... na maioria das vezes o boneco vai se transformando, ele vai falando: “não, eu não quero

que meu cabelo seja assim, eu quero que ele seja assim ou eu vou ter a perna assim, ou a minha mão vai mexer assim, a minha cor vai ser essa e a minha personalidade vai ser assim, mas também vai ser um tanto assim que você não tinha observado”. E como isso vai alimentando, ali o mundo daquele ser, crescendo essa vida e às vezes dá até medo dessa criatura que você tá construindo porque tem um pouco de você e tem um pouco dele mesmo (...) (Ananda Barreto, 2023).

Contudo, é preciso ressaltar que a ânlma vai se traduzir na vida do boneco e nas cenas executadas no teatro de animação (ANIMA+AÇÃO) de um modo geral a partir do movimento. É através da mobilidade, que o ser inanimado ganha presença cênica, agregados “aos seus signos visuais, plásticos, formais, soma-se a qualidade dos impulsos externos que recebe” (AMARAL, 2001, p. 81).

Trejeitos, volteios, galhofas, cantigas, maneirismos, é assim que a ânlma conduz a técnica desenvolvida pelo Mamulengo de Cheiroso, existindo pois, uma forma específica de movimentar o boneco referenciado tanto dos cassimicocos sergipanos, quanto nos mamulengos recifenses desenvolvidos por mestres e mestras, aplicados a linguagem que o grupo vem exercitando durante sua trajetória.

Dentro da ciência do movimento do boneco popular, existem tipos característicos onde cada mestre desenvolve seu próprio método. Sobre esta questão Augusto revela que:

Muita coisa eu herdei de alguns mestres, né? Por exemplo: Cheiroso que faz aqueles volteios, que ele vira e cai na tenda e começa a se revirar, parecendo que tá tendo...algum sintoma... aquilo dali, foi do Mestre Nilson Moura. O bulir da bunda dos Mestres Chico Daniel, Zé de Vina, todos fazem isso. Tem muitos formatos, entendeu? A gente herda muita coisa dos mais velhos e recria. Por exemplo: esse negócio do boneco beber água - o boneco beber água, porque minha mãe dizia que a roupa quando é mal feita, a pessoa como eu que tem o ombro caído, e quando faz a camisa errada, então a gola fica pra trás e fica bebendo água, então eu botei isso - o boneco que você não vê ele nitidamente no prosccênio, porque ele fica pra trás, só aparece o pescoço, não aparece a cara (...) (Augusto Barreto, 2023).

Augusto ainda, complementa dizendo que a técnica de movimento, depende do tipo de boneco e sua confecção, a exemplo disso ele cita o boneco de luva, de vara, de vara e vareta, boneco de balcão, boneco de fio, que geralmente o Mamulengo de Cheiroso não brinca, mas que fabrica para venda. Essa variedade grande de bonecos por intermédio de suas características, vai determinar o seu tipo de movimento.

Ainda dentro das técnicas desenvolvidas e executadas pelo Mamulengo de Cheiroso, ao se tratar da entrada do boneco em cena, ele também possui suas especificidades. Por exemplo, quando o boneco surge, é como se estivesse uma subida de escada, e ao chegar na cena, geralmente se ele faz uma cena solo o personagem em evidência, se estabelece do meio para um “pouco de banda”, como cita Augusto, seja do lado direito ou esquerdo, nunca ficando

definitivamente centrado. Essa estratégia, busca provocar na plateia a sensação de que o boneco está olhando diretamente para cada pessoa da plateia.

Já na intenção de criar um clima de intimidade, ampliando a comunicação entre a plateia, os bonecos e a dramaturgia, os mamulengueiros fazem pequenos furos no pano de frente da tenda, onde o olho da pessoa que movimenta o boneco, se torna o olho do próprio boneco e esse artifício serve para descrever a roupa de determinada pessoa, para citar ou homenagear alguém previamente indicada ou já conhecida pelo grupo, mas sempre com o objetivo de tornar o espetáculo mais íntimo e ter o público mais próximo, através do movimento do boneco que está em evidência.

De outra forma, no que diz respeito à saída do boneco, o movimento é ao contrário, e diferente de um teatro mais convencional com atores, que a depender da montagem, dão passos para trás, nunca ficando de costas para o público, aqui ele faz uma curva, dá as costas e sai em movimento descendente à escadinha, na maioria das vezes para o lado.

Para descrever sobre uma cena onde dois personagens dialogam, Augusto se apropria do ditado popular: “enquanto um burro fala, o outro murcha a orelha”, para exemplificar melhor o diálogo, porém isso não significa que o boneco que ouve esteja estático, ele sempre demonstrar uma reação, provocada pela ação do boneco que fala.

Esse jogo é complementado com o direcionamento do boneco, para comunicação com a plateia, tornando-se uma espécie de triangulação ao realizarem essa estratégia. Assim o significado da cena, tem a compreensão do texto que está sendo dito, com a aprovação ou reprovação do público que reage a essas indicações.

Há, portanto, ainda que se dizer que, se o personagem é uma figura, fantasmagórica, extraterrena ou de encantamento, a regra da escada não se aplica e simplesmente ele surge ou aparece como numa explosão de uma forma onde o boneco escolhe por onde entrar, rompendo as barreiras da formalidade.

Sobre a movimentação do boneco Augusto completa informando que:

(...) quando boneco se afasta da boca de cena, se ele está se afastando porque tá descendo, tá saindo de cena, então ele vai diminuindo, mas se ele, faz parte ainda da cena, ele tá como segundo plano, como segundo personagem, ele geralmente mantém uma certa altura, para as pessoas não verem só o pescoço do boneco, porque sabem que na questão perspectiva, quando o boneco se distancia meio palmo, do proscênio para trás, a tendência é diminuir, é a lei da física, é a lei da proporção (Augusto Barreto, 2023).

Cheiroso que é o condutor das brincadeiras, o ser que povoa Augusto e Augusto que por sua vez é o “cavalo” de Cheiroso, como se referem as religiões de matrizes africanas sobre o corpo físico que recebe as entidades quando acontece o transe. Cheiroso sem Augusto não tem vida e Augusto sem Cheiroso não é a pessoa a qual se tornou. É uma relação de simbiose,

de troca, de fusão energética, de mistério e porquê não dizer, espiritual? Aqui vemos um exemplo claro da ânima que gera o movimento e do movimento que nutre a existência da vida.

Figura 31 - Escultura em Madeira do artista Henrique Freitas



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Augusto Barreto

A foto acima é um boneco feito em madeira, pelo artesão Henrique Freitas e apresentado à Augusto por Pedro Rodrigues, ator, professor e mestrando pela UniRio, ao qual o tema da sua dissertação é o Mamulengo de Cheiroso. Na imagem acima, vemos uma retratação feita em arte figurativa que expressa a relação univitelina entre Cheiroso, o boneco, o palhaço e Augusto, como sendo um elemento só, uma mesma peça ou ainda quando a “mão do homem, junta-se com à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma, e nesta pureza, realizam um ato poético” (FILHO, 2007, p. 100)

3.2 - Um pedaço de pau que vira gente

Nessa trajetória descritiva sobre os elementos que constituem o teatro de mamulengo, após fazer uma análise sobre essa parte abstrata que se transforma em movimento, uma outra parte fundamental para a criação e que dá início ao processo de nascimento do boneco, que se constitui desde a busca de matéria-prima à construção do espetáculo em si.

Na maioria das vezes, a manufatura do boneco, traz dentro dessa estrutura uma variedade formas produção onde podemos encontrar bonecos feitos de pano, de arame, de papel, de fibras sintéticas, de fibras vegetais ou de madeira, o importante antes de qualquer coisa, não necessariamente é o material que se constrói, mas a simbologia que nasce a partir da matéria-prima.

Dentro da perspectiva do grupo a confecção dos bonecos acontece de forma tradicional, através da orientação que Augusto, Marlene e Artur. Para contextualizar historicamente seja pelos saberes apreendidos na condução dos seus processos individuais de ou pelas experiências que teve, seja viajando mundo afora ou nas leituras feitas que o pano foi durante muito tempo a principal fonte para criação, sendo que o tipo variava de acordo com a civilização, sobre isso Augusto informa que:

Toda uma vida se fabricou muito boneco com o pano, envolvido, no Egito em papiros, na Mesopotâmia em capins, na Índia em hena, em areias, então, no decorrer do tempo, das antigas civilizações, se fazia assim, porque o boneco sempre teve a importância... porque é totêmico, ele é um totem. Sempre teve ligado a um processo religioso e depois ficou, pagão né? Saiu dessa coisa... (...) O que é um santo, seja de barro, de madeira ou do que for? Não deixa de ser um boneco, né? (Augusto Barreto, 2023).

Figura 32 - Augusto Barreto em intercâmbio na Índia



Fonte: Acervo do grupo/ Foto: Cláudia Endlen

Figura 33 - Augusto Barreto em Intercâmbio a Índia



Fonte: Acervo do grupo/ Foto: Cláudia Endler

Augusto, na foto acima, em momento de aprendizado de uma técnica indiana de confecção de bonecos. Nas imagens anteriores, em viagem à Índia, onde o grupo participou de um festival de formas animadas, entre apreciações de espetáculos, palestras e intercâmbio, os componentes do Mamulengo, tiveram a oportunidade de conhecer outros mestres.

Quando o mamulengo iniciou, Augusto conta que confeccionou muito boneco de cabaça²⁰, e devido aos seus variados tipos e formatos, principalmente na década de setenta. Em seguida, o material utilizado nessa manufatura, foi o papel molhado misturado com a goma feita com farinha de tapioca, arábica ou ainda qualquer goma misturada ao papel triturado, a fim de obter uma massa para ser feito o modelamento.

Com o passar dos anos, mas precisamente na década de oitenta e com o surgimento de materiais sintéticos, o grupo passou a utilizar outras possibilidades a exemplo das fibras de vidro, muito utilizado na fabricação de pranchas de surf, além do isopor, onde seu manuseio se assemelha ao da madeira. O arame junto com o papel, cerâmica, palitos de madeira, resinas vegetais, pó de serra misturada com goma, entre outros, também serviam de moldes para feitura

²⁰ Designação comum a plantas da família das cucurbitáceas e a uma da família das bignoniáceas, cujas cascas dos frutos, muito duras, são usadas no fabrico de diferentes objetos.

das peças, pois o “mundo do fabrico do boneco é onde a imaginação repousar” (Augusto Barreto, 2023).

Dessa maneira, para cada tipo de material que o boneco for confeccionado, um tipo de processo é mais adequado para que o seu feitura aconteça. Nesse sentido Marlene descreve que:

Se for o material de cabaça, escolhe a cabaça que tenha a forma ideal para o que você quer, lixa-se a cabaça; se quiser pode passar uma massa fina e depois você passa à parte de lixamento; vai passando a primeira camada, a segunda camada, depois define a pintura, na segunda parte, e a pintura que eu vou falar depois. Se for *papier mâché*, faz a massa de *papier mâché*, com o processo de picar o papel no dia anterior, deixa de molho, depois bate no liquidificador e depois do liquidificador faz uma massa dele próprio, do papel com a água, bem batido de um dia para o outro, bato um pouco, espreme ela, bota um pouco de cola (goma feita de tapioca), e mistura, espreme e mistura a cola, nessa massa de papel, bota um pouquinho de vinagre pra massa não estragar. Então esse processo se faz a partir de um molde de papel pra segurar a massa, cê faz um bolinho de papel com um canudinho dentro - pode ser de papel higiênico mesmo, faz esse bolinho ao redor do cano de papel higiênico e depois vai colocando, sobrepondo a massa do *papier mâché*, e moldando, moldando até chegar na definição, do personagem que você quer, deixa secar, aí depois vem a próxima etapa, que seria massa corrida, em cima do *papier mâché*, e outro boneco que a gente não faz mais, fez muito, foi de resina, mas como é muito tóxico a gente não usa mais a resina. E tem também o boneco de isopor, que a parte escultural você... vem o processo de construção do personagem, depois você vai esculpindo no isopor, retirando as partes, igualmente a madeira. A madeira e o isopor, as esculturas são retiradas, você retira do volume, e o... método de *papier mâché*, você sobrepõe o volume. A diferença é bem grande porque pra você retirar, você tem do que você quer, porque é o primeiro relevo, o segundo relevo e o terceiro relevo, os aprofundamentos. (Marlene Barreto, 2023).

A Madeira

Atualmente a menina dos olhos, em se tratando de ferramentas de fabrico, é a madeira, tendo em vista a durabilidade e principalmente a personalidade que são viáveis às diferentes formas que essa matéria-prima possibilita já que: “você olha para o tronco e ele já diz o que quer ser” (Augusto Barreto, 2023).

É necessário dizer, a respeito da madeira, que não é qualquer tipo que serve o seu manuseio, o grupo opta por trabalhar com a Imburana e o Mulungu, justificando assim que são madeiras mais leves, madeiras esponjosas e de fácil talho, dando uma dinamicidade ao fabrico. Para ilustrar a maneira como trabalham com a madeira, Augusto ensina que:

Você pega uma faca e amola ela numa pedra, depois passa no couro, muita gente passa óleo, passa não sei o quê, ou sebo de carneiro (...) e uma boa amolagem qualquer canivete se faz um boneco. Mas antes disso, você tem que ir buscar essa madeira ou compra. (...) Angico também se faz, das cascas do coco também se faz boneco. (...) Durante um tempo se usou muito freijó, porque tem que ser uma madeira leve, porque você vai colocar na mão, né? E boneco tem regras, então geralmente o boneco, pode ser de luva, de vara, de vareta, mas não interessa de que técnica de confeccionar o boneco, a importância é a leveza dele. (...), Mas antes disso ou você compra a madeira e já vi em lugares, no mercado, tem pessoas que fornece, mas quando não fornece, como no caso da gente, a gente vai nas matas. Hoje a gente vai muito pra Bahia, pra cidade de Tanquinho, porque tem uma variedade muito grande de Imburana e de Mulungu, a irmã de Pedro que é nosso alfaiate, mora numa zona mais afastada e lá

tem muito Mulungu, Imburana. Tem vários tipos de madeira, madeiras leves, que tenham bom talho (Áudio enviado em 16/03/2023).

Figura 34 - Troncos de Mulungu e Imburana



Fonte: Acervo do Mamulengo de Cheiroso - **Foto:** Cássia Lessa

Por outro lado, ele faz questão de afirmar que o processo atende a prerrogativas de sustentabilidade, já que para a retirada da madeira, não fazem o uso da derrubada de árvores, geralmente usam da queda da própria árvore quando ela está em atividade de secagem. Sobre a relação com o recolhimento da matéria-prima, Augusto revela que:

Porque hoje se planta, tem muita vegetação pra capinagem, pra animal, pastagem, muitas dessas, como é? Pinho, que vem da Austrália, não sei da onde e planta e vai buscar na casa do cacete a água (e muitas vezes o Mulungu, gosta muito de água), então tirar o Mulungu, o Mulungu seca e morre. Então tá se vendo muito Mulungu morrer e Mulungu tem uma semente linda, vermelha, ele é bonito, é bonito na pastagem, ele é bucólico, ele se destaca no meio de um pasto. Então muita gente gosta da Imburana, de tirar ela no escuro, em noite de lua minguante(...) (Augusto Barreto, 2023).

Depois da retirada da madeira, seleciona-se qual tipo irá compor cada parte do corpo do boneco que normalmente é dividido em cabeça e mãos, já que o tronco é feito de tecido. Sendo assim, as mãos do boneco são confeccionadas de madeiras retiradas de sangria, que é um tipo de extração de galhos de árvores vivas onde elas brotam novamente. Ainda é necessário dizer que antes do manuseio em si é necessário dar um trato na madeira com aditivos a exemplo do óleo queimado para evitar algum tipo de traça ou cupim depois que o boneco é esculpido.

A ESCULTURA

Dentre as partes constituintes do processo de transformação desse elemento essencial para que o brinquedo do Mamulengo de Cheiroso aconteça, a escultura é o momento no qual o

traço de cada escultor que nesse caso, fica a cargo de Augusto, Marlene e Artur, evidenciarem seus registros, cada um com a sua característica.

Entre a arte tradicional de se esculpir um boneco e a tradição inventada pelo Mamulengo de Cheiroso, na intenção de enriquecer essa história, ouvi o Mestre Tonho de Pombos da Cidade de Pombos-PE, comentar que antes de qualquer coisa, o boneco ou a apresentação com os bonecos, nasce de uma variação da expressão “botar boneco” que pelas bandas da região cearense, denota se exibir. Já em sua localidade, boneco representa qualquer tipo de escultura, figurativa no caso, não necessariamente sobre o mamulengo em si.

Mestre Tonho, ainda conta que seu talhe é a sua forma de ler o mundo e sobre essa forma de se expressar ele diz que:

(...) eu comecei a observar as pessoas, do meu mundo, das pessoas que me cercavam, que eu observava e eu pensei em retratá-las, mas eu não queria fazer um retrato realista das pessoas, porque o mundo real já existe. Então eu vou apontar uma coisa, eu vou retratar uma coisa, aliás, de uma forma que já existe? Não, eu vou retratar através do meu olhar, através da minha maneira de enxergar aquelas pessoas e eu comecei a fazer aqueles retratos isso antigamente, hoje em dia eu já faço isso meio que automático, já... já, coloco um nariz que eu aprendi a fazer naquela época, observando um tipo de nariz que as pessoas tinham, observando a cara das pessoas, então eu comecei a pegar esses elementos e construir os meus bonecos (Tonho de Pombos, 2023).

Figura 35 - Mestre Tonho de Pombos e escultura



Fonte: Site Olhar Conceito - **Foto:** Autor Desconhecido

Augusto conta que o seu traço se apresenta de forma primitiva e que costuma fabricar mais bonecos masculinos. Ele se refere ao traço primitivo, caracterizado pelo traço mais bruto,

com frontispício do rosto, no caso do nariz mais proeminente, que se destaca, a boca mais rasgada e o semblante entre o nariz e a boca mais brusco, a testa longilínea e alguns bonecos com orelha e outros sem, nesse caso em virtude de uma produção um tanto quanto mais acelerada em seu processo. E para auxiliar o corte da madeira e o entalhe do boneco, são utilizadas as seguintes ferramentas: máquina de serra, para o corte grosso do boneco, as lixadeiras, além da faca, do cutelo, do serrote, o serrote para galho, da serrilha, da serra de osso.

Já para Artur, a sua forma de elaborar, planejar e executar o entalhe, vai do momento em que ele se conecta com a peça, partindo de um exercício profundo de observação da própria madeira, até o jeito que o boneco fica, depois de finalizado, acerca disso, ele diz que:

Pra esculpir os bonecos na madeira, a primeira pista que vem, pra fazer isso, é olhar a peça né? Muitos escultores fazem isso né? Aí vem catando pelo mato, aí vê uma madeira e já vê a forma ali. Então, se tem um nozinho, ali já puxa para o nariz, a protuberância que saía. Às vezes a gente não faz caras simétricas né? Não precisa ser equilibradíssima, porque a madeira às vezes ela é torcida e então uma orelha fica mais alta que a outra, um olho pode ficar. Eu gosto de deixar isso acontecer, nem sempre, porque são vários tipos. Tem um... um tipo assim que segue a forma, não sei se você lembra, um Lúcifer que a gente fez, um diabo, algumas assim mais grotescas né? Dos encantados e lá vai, a gente segue outras formas, formas não convencionais, formas não humanas, mas do outro jeito pra fazer um rosto, um boneco, a gente faz a marcação com aquele instrumento de escultura... me fugiu agora, acho que é cinzel... a goiva... as goivas reta e você vai marcando bem geometricamente, até lembra muito máscaras, porque o nariz fica triangular, na primeira marcação né? Você ainda não tem as formas definidas, tudo reto, pá, pá, pá! Você faz o esboço e geralmente tem que tirar a casca né? Aí também pela variedade de tipos de boneco você pode brincar com a textura, mas eu gosto mais do martelo, martelo e cinzel, pá, pá, pá! Batendo, porque o canivetezinho, a faquinha, tem que ser uma madeira muito mole, que geralmente a gente não usa tanto. A gente tem Mulungu, Imburana, que o Mulungu é bem macia, mas a gente já usa um Mulungu mais seco, mais durinho, pra ele ter mais resistência, e... às vezes, também as máquinas, têm vindo agora recentemente umas retíficas giratórias, que tem as brocas, como máquina de dentista, você (...) pode ir fazendo assim também. E é isso, você variando pelos traços, né? A madeira é esse lance que você só retira né? Mas você pode adicionar só a orelha, como o tronco é fino, é... a orelha pode vir depois de outro pedaço e orelha era uma coisa que às vezes eu nem fazia, Augusto sempre me puxava “a orelha Artur, a orelha!”, aí a orelha ficava sempre espremidinha, ali no canto. Mas é isso, você pode adicionar pedaços ali no canto, mas eu não gosto, eu gosto ali só de cavar a madeira mermo, porque ela fica mais firme, mais resistente e sentindo a madeira, cada personagem né? tem uma energia, né? Se vai ser um guarda ali por exemplo já bota aquela cara, aaarghhh! Irada de exclamação. E a escultura vai dizendo o temperamento do boneco, você vê que ele sai mais calmo, às vezes, pelo traço do olho, pelo traço da boca, uns são mais incisivos, um olhar mais penetrante e é isso cada madeira tem uma vida mesmo, tudo que elas já foram: vida, árvore e tem um ser em cada uma e é encontrar o que está dentro dele e fazer ele aparecer, mais ou menos isso (Artur Barreto, 2023).

Figura 36 - Artur Barreto esculpindo boneco



Fonte: Mamulengo de Cheiroso - Foto: Mayra Alves

Figura 37 - Carranca em Madeira esculpida por Artur Barreto



Fonte: Acervo Pessoal - Foto: Artur Barreto

Através das imagens anteriores, é possível perceber que o depoimento de Artur revela uma relação com a madeira que surge por via de uma conexão ancestral, por assim dizer e para que o seu traço apareça, o sentimento com a própria natureza viva se traduz na essência do boneco. Dessa maneira, acredito que essa relação vai se perpetuar até o momento em que o espetáculo começa e o personagem vai ganhar vida plena em suas mãos.

Para Marlene, o processo se inicia a partir do estudo dos personagens, a definição dos caracteres, as cores que ele trará, as feições, o ato que o boneco irá exercer. É dessa forma, após feito esse exercício que acontece o princípio da criação dessa figura e dentro do seu processo criativo ela conta que:

Faz o desenho no boneco, faz o corte, primeiro com um serrote e uma machadinha, pra fazer a parte básica primeiro, depois vem com as ferramentas mais finas, que você trabalha com faca e faz os detalhes do rosto do boneco, vai limpando ele, como ele veio de uma parte grossa, do machadinho e do serrote e depois você vai limpando ele com uma faquinha bem amoladinha e esculpindo devagar e traçando o que você deseja e os caracteres de cada um e depois da faquinha, eu uso um instrumento que é automático, que é... é... elétrico que a gente faz pra esculpir as partes finas, partes bem delicadas do boneco, que define mais a profundidade e é com muito cuidado porque esse instrumento, ele aprofunda muito e tem que ter uma segurança no braço. E depois desse instrumento que a gente usa, pra definir as partes finas, mais delicada, a gente vem pra lixa, aí faz o lixamento dele todo, depois da lixa a gente para a massa corrida, e faz a primeira camada de massa corrida, alisa bem e deixa secar. Depois faz a segunda camada de massa corrida, geralmente eu gosto de fazer com um pouquinho de água, passo a massa e passo um pouquinho de água no dedo e vai alisando com a mão, eu não gosto de passar com um instrumento não, eu gosto de passar com a mão, que você sente melhor as nuances dos personagens e depois você... que tá bem lisinho, deixa secar e depois vai pra parte da pintura. (Marlene Barreto, 2023).

Figura 38 - Marlene Barreto em processo de confecção - 2023



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

A dedicação, de Marlene na construção das peças, vem não só do talento exercido desde criança, estimulado dentro de casa e pela convivência com essa família “diferente” como a mesma diz, pela liberdade e estímulo dado por dona Maria Barreto e Seu Izidoro Dória, mas principalmente por Augusto impulsioná-la a criar - um casamento de fraternidade artística.

A PINTURA

Após realizado todo o processo de recolha da matéria-prima, da relação com a madeira e o momento de escultura do boneco, parte-se para a etapa que vai dar características que os personagens de cada espetáculo sugere, realizando a pintura da peça e concluindo com os acabamentos.

Contudo, essa etapa serve para qualquer tipo de processo, seja madeira, isopor ou *papier mâché*, a pintura vai aparecer após uma base de massa corrida, lixada e alisada. Marlene revela que o tipo de tinta de sua preferência é o acrílico artesanal, mas como outra alternativa é possível utilizar o látex branco, junto a pigmentos encontrados em lojas especializadas em tintas.

Convém ressaltar que a natureza da pintura vem da inspiração ou do traço exclusivo de cada artista. Sendo que dessas formas existem as pinturas primitivas, que se definidas por traços mais simples, as realistas, surrealistas ou de acordo como o personagem se apresenta dentro da dramaturgia. Para finalizar a pintura ao gosto do grupo, eles produzem um verniz feito de cola branca com um pouco de álcool e água, após um dia de secagem da pintura.

Figura 39 - Artur Barreto em processo de pintura do boneco - 2021



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Janaina Vasconcelos

A Indumentária

A roupa do boneco vai muito além da estética, ela funciona como a parte que dá mobilidade a ele. Ela é fundamental para que o boneco possa fazer jus ao seu nome: Mamulengo. A mão molenga do brincante que apresenta-se, nesse caso com o de luva, é caracterizada justamente pela roupa que o veste, logo ela tem suas maneiras específicas de movimentação já mencionadas anteriormente.

Em virtude disso, a função de quem confecciona as peças é unir a delicadeza e funcionalidade na vestimenta. É bem verdade que a roupa, vai aparecer de acordo com as características de cada personagem e a depender de como seja o seu temperamento, a colorimetria vai dar esse traço em seu comportamento em favor da simbologia cênica.

No Mamulengo de Cheiroso propriamente dito, atualmente quem cuida dessa parte é Pedro Freitas, alfaiate responsável pelo figurino dos bonecos, dos atores e da confecção das cortinas e panos que cobrem as tendas. Ele conta que o seu aprendizado, também vem da observação dos mais antigos do lugar de onde nasceu e viveu parte da sua infância e juventude: o município de Tanquinho-Bahia.

Pedro, além de parceiro na arte, é parceiro de vida de Augusto. Com seu companheiro se divide no amor e no fazer artístico os estímulos artísticos provocados para produzir as roupas de cada personagem ou ator. Pedro é um costureiro das minúcias, cada detalhe pra ele é importante, o tipo de tecido, a cor, a forma de costurar, são parte de um processo quase alquímico.

Sobre o seu processo de aprendizado Pedro diz que:

Quando eu vou para o Mamulengo de Cheiroso, eu já tinha tudo isso, tinha antes de sentar numa máquina de costura, de produzir confecção pra roupa de outros, né? De pessoas que me pediam pra poder ajudar, as rendeiras, as bordadeiras, enxoval, coisa de criança, miniaturas, aquela coisa tão minuciosa, que parece roupa pra boneco. Dona Siurinha, a madrinha de meu irmão, tudo entra nisso que... é, Gracinha, tudo isso que... elas produziam, tudo isso eu já tinha olhado... a finada Guiomar, que ela era também exímia... e ela ficava bordando aquelas coisas minuciosas, tudo isso eu já via e ficava observando (Pedro Freitas, 2023).

Nota-se que, ele tem como campo de observação, as pessoas mais velhas que costuravam e esse tipo de manufatura ficou armazenada em sua memória afetiva, o que mais adiante vai se transformar em um ofício complementar, já que o mesmo não se sustenta apenas do ofício de alfaiate, ele é Pedagogo de formação acadêmica, embora não exerça essa função, trabalhando como técnico de enfermagem no Hospital de Urgência de Sergipe - HUSE.

Outras referências vão constituindo o seu imaginário e mesmo as pessoas mais antigas não possuindo máquinas industriais, como as mais tecnologicamente desenvolvidas nos dias de

hoje, no seu tempo de juventude ele já se encantava com o bem-vestir das pessoas próximas a ele, como sua mãe e suas tias.

Uma outra referência que ele traz em suas recordações é que já via a confecção de bonecas e isso provavelmente já treinasse a sua delicadeza, já trazida em seu DNA, e possivelmente vai influenciar o seu trabalho no grupo. Sobre isso ele revela que:

(...) aí recorro de bonecas também, vendo a mãe de Vardinho, Dona Zulmira, ela fazendo aquelas bonecas de pano, lindas, que vó fazia, com os dedinhos, aquela coisa toda de tecido, como Augusto fala, que fala também, sobre essas bonecas de pano, todo... os dedinhos, os narizes, tudo isso... e eu ficava observando aquelas bonecas tão lindas e eu fazia aquelas coisas de cabeça. Então quando eu vou para o Mamulengo de Cheiroso, eu já tenho tudo... essa bagagem, que vem comigo (...) (Pedro Freitas, 2023).

No entanto, apesar de todas essas referências, criar um arcabouço cultural interessante, além de treinar sua habilidade na costura, no contato com o Mamulengo, ele vai perceber que o “buraco é mais embaixo”, pois não basta apenas ter habilidades, é necessário absorver o estilo do grupo, é necessário sentir o boneco, imaginar o boneco ganhando vida e brincando nas mãos de Augusto, Marlene, Artur e Isaac.

O Mamulengo trouxe profissionalismo ao seu ofício, deixando sob sua responsabilidade a construção das roupas, que é parte tão fundamental para que o boneco aconteça. Além da construção, Pedro vai à campo, fazer pesquisas de tipos de tecido, como chita tão usada por eles, algodão, linho, crepe, seda, cetim, algodão cru, desse modo, essa variedade das possibilidades, de combinações de cores e de texturas, colabora com a visualidade e a estética que o teatro de bonecos exige.

Figura 40: Pedro Freitas Costurando



Fonte Acervo Pessoal – **Foto** Augusto Barreto

A Música

Um dos componentes primordiais para que a brincadeira aconteça de forma dinâmica, animada e de fácil comunicação com a plateia é a música. Geralmente é uma música regional, com variações rítmicas de cada lugar onde essa manifestação acontece. Mestre Tonho de pombos, informa que na região onde vive, a brincadeira de mamulengos é/foi muito influenciada pelos Pastoris, Cavalos-marinheiros, Maracatus, aboios e toadas que também podem compor a trilha sonora.

A música desenha a cena. Ela em sua maioria nos brinquedos de mamulengo, conduz o roteiro, além de interferir na movimentação do boneco. Augusto compara a sonoridade que sai da boca do boneco, informando que existe uma diferença entre o boneco falando e o boneco cantando, pois, “geralmente quando o boneco canta, ele canta sempre se movimentando, rodando” e no caso de Cheiroso que é um boneco de luva, “ele se movimenta, do meio para o proscênio”(Augusto Barreto, 2023).

No Mamulengo de Cheiroso, eminentemente sergipano, o repertório é composto por músicas do cancioneiro popular, recolhido dentro das referências que constituem o grupo e que estão ligados aos folguedos e manifestações expressas, nos Reisados, Cacumbis, Taieiras, Cheganças, Pastoris, entre outros. O Mamulengo de uma forma geral, segundo Mary Barreto (irmã de Augusto) é uma mistura muito forte entre as “artes plásticas, o teatro e a música”.

Durante muito tempo a responsabilidade da direção musical ficou a cargo de Mary e de uma maneira inconsciente, segundo ela, a absorção dessa pesquisa nasceu da influência familiar, dos pais que tiveram uma vida rural, sempre exaltando as artes, estimulando dentro do próprio cotidiano, já que sempre foram admiradores da arte “enquanto estética da vida” (Mary Barreto, 2023).

No sentido acadêmico ela descreve que através da influência das professoras Aglaé e Beatriz Goes, como também das participações em festivais a exemplo do Festival de Artes de São Cristóvão e do Encontro Cultural de Laranjeiras, que ela justifica que tanto ela, como Augusto e Marlene eram estudantes da Universidade Federal de Sergipe nesse período - “a gente foi fazendo um mapeamento mais organizado (...) junto a isso a pesquisa foi-se atrelando a vivência artística” (Mary Barreto, 2023).

Sobre a sua contribuição musical no Mamulengo, Mary conta que:

A minha participação musical no Mamulengo, como eu falei que a música é um fator muito preponderante dentro do Mamulengo, um dos, acabei que a minha colaboração, em meados ali, dos anos oitenta, eu fui participando do Mamulengo dando a minha colaboração na música que é... dentro das artes é a que é minha atuação maior. E aí pouco a pouco, eu fui fazendo algumas participações, depois passei um período mais

presente e hoje eu não tenho atuação... tão presente, dentro do Mamulengo, mas ela não deixou de ser consistente, no sentido de que todas as vezes que tem algum trabalho musical, eu sempre tô...dando a minha colaboração da minha experiência, mas fortemente, como no caso dos aboios que foi lançado agora, como do Mamulengo, o disco do Mamulengo (...) (Mary Barreto, 2023).

Figura 41 - Mary Barreto atuando no Mamulengo - anos de 1980



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Autor desconhecido

Mary Barreto é reconhecida artista no cenário musical sergipano, pelas suas contribuições que vão de composições, produção à arranjos musicais. Iniciou propriamente por influência de um vizinho e amigo de infância chamado, Oscar Vasconcelos (*in memoriam*). Na adolescência, participou do grupo Raízes, do ator, diretor e produtor cultural Jorge Lins, colaborando nos musicais produzidos pelo grupo. Fez participações em shows das cantoras Joésia Ramos e Patrícia Polayne, além de produzir os álbuns Cantos, Contos e Cantigas, Catadoras de Mangaba e Aboios - Lourdes de Tanquinho. Se considera na música uma artista multifacetada.

A Dramaturgia

O Mamulengo de Cheiroso, é um grupo que se diferencia dos mamulengos tradicionais, feito por mestres que aprenderam os seus mamulengos com seus familiares, fazendo desse brinquedo uma transposição de aprendizados geracionais. Dentro desses aprendizados então as manufaturas dos bonecos, com todo seu arcabouço artesanal, assim como a maneira como eles executam suas brincadeiras em contato com a plateia.

Também, dentre esses aspectos estão os textos, que são ditos pelos bonecos e pelos Mateus, palhaços condutores das brincadeiras, onde “afirmam que inventam os enredos, mas o que fazem é recriar casos já conhecidos, inclusive os enredos da literatura de cordel, as próprias

figuras, por sua natureza, fazendo que a ação passe a desenvolver-se em função delas” (FILHO, 2007, p. 99).

Trocando em miúdos, as representações ficam sobre os critérios das improvisações dos mestres. Hermilo Borba Filho ainda completa dizendo que muitos mamulengueiros chegam a “inventar” peças, sendo elas uma recriação do teatro musical e dos dramas circenses (IDEM, p.100).

De outra maneira, o teatro feito pelo Mamulengo de Cheiroso tem estilo próprio e as recolhas dos elementos que Augusto realizou ao longo da sua trajetória de vida culmina na estética e na poética dos seus espetáculos, deixando evidente que a sua natureza rural possibilitou ter contato com diversas manifestações populares o que deu subsídio para o seu mamulengo.

Dentro dessa caminho trilhado a partir das suas observações e anotações desde muito antes de o Mamulengo ser grupo reconhecido, uma das pessoas que mais o inspirou na construção de dramaturgias como maneiras de replicar narrações de histórias, foi Dinha Délia, que era uma neta de pessoas escravizadas, madrinha de Dona Maria Barreto.

Ele revela, que ela tinha peculiaridades em contar histórias, que tinha pausas, entonações de vozes, trovas, cantigas e motes, um deles após ela apresentar para Augusto acabou virando dramaturgia pelas mãos da Profa. Aglaé que revela que:

A recolha desses motes segundo, Augusto vinha do hábito de Dinha Délia ir às feiras, ouvir muitos cordelistas, gravar os versos e os reproduzir dentro de casa. Certa feita a mesma Dinha Délia, fez questão de replicar esse mesmo verso para Aglaé, que por sua vez, tratou de escrever uma dramaturgia baseada nos seguintes dizeres:

Meninas das três meninas
eu não sei qual delas é
me mandaram dizer
e eu não sei quem ele é
que fosse para o lugar acostumado
por meio desse recado
entenda como quiser! (Aglaé Fontes, 2022).

A partir desse poema, Aglaé Fontes criou a dramaturgia para o texto intitulado: Maria Língua de Trapo premiado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN em 1980, (BRAGA, 2018), informa que:

Em 1980, o III Concurso Nacional de Textos para o Teatro de Bonecos contou com 29 textos inscritos e, da sua Comissão Julgadora, participavam Terezinha Veloso Apocalipse, professora, artista e integrante do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, Minas Gerais; Lula Carvalho, professor; Tácito Borralho, diretor e autor teatral, de São Luiz, Maranhão; Vital Santos, autor e diretor teatral, de Caruaru, Pernambuco e Humberto Braga, assessor do INACEN. O resultado desse concurso foi, em primeiro lugar, Maria Língua de Trapo, de Aglaé d’Ávila Fontes de Alencar, de Aracaju, Sergipe; em segundo lugar, Num fio de linha, de Marilda Kobachuk e Diana Ribeiro e em terceiro lugar, Nascimento dos maus elementos nas terras da degeneração, de Antonio Leal, ambos do Rio de Janeiro (Braga, 1980, p. 169).

A sequência da premiação recebida pela professora, foi o recebimento de um recurso financeiro que possibilitou a montagem do espetáculo. A premiação dada pelo INACEN/MEC (Instituto Nacional de Artes Cênicas do Ministério da Educação), ainda dava direito a autora escolher qual grupo seria agraciado com a montagem e obviamente o grupo selecionado foi o Mamulengo de Cheiroso com direção de Fernando Augusto.

Vários espetáculos foram realizados pela dobradinha Aglaé/Mamulengo, incluindo o texto que me faz ter um contato com o grupo (Vitalina Tira Pó) e aprofundar o meu olhar para a arte que eles realizam. Sendo essa relação entre contos populares e dramaturgia eminentemente popular, junto com a fusão de outros elementos que foram compondo a linguagem do grupo, dando sempre o destaque lugar para imaginação, a ludicidade e o encantamento.

Outros elementos

Depois do processo concluído, material de confecção escolhido, boneco esculpido ou modelado, pintura feita, roupa costurada e repertório escolhido, é hora do boneco ir à cena. O cenário surge de acordo com a necessidade de ambiência sugerida pela direção do espetáculo promovido pelo olhar estético daquela montagem.

Outro elemento importante, onde vai abrigar, não apenas a parte da cenografia e os bonecos, é a tenda, que poderíamos comparar como uma espécie de prédio teatral, onde vai esconder os atores e revelar os personagens. Cada tenda, considera o tipo de espetáculo que o grupo deseja montar variando com o número de brincantes que pretende abarcar.

Figura 42 - Montagem da tenda - anos de 1980



Fonte: Acervo do grupo - Foto: Autor desconhecido

Figura 43 - Tenda biombo



Fonte: Acervo Pessoal – Foto: Gustavo Floriano

Figura 44 - Tenda do espetáculo Baile do Cheiroso



Fonte: Acervo Pessoal - Foto: Gustavo Floriano

Figura 45 - Tenda do espetáculo Talco no Salão



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

A tenda, é esse espaço cênico que se destina as apresentações dos bonecos populares e caracterizadas para revestir uma estrutura por um tecido. Importante ressaltar que cada uma pode ser construída, por um "esqueleto", que atualmente é feita de alumínio, embora já fosse executada de ferro ou madeira, porém com o desenvolvimento da tecnologia, o alumínio passou a ser utilizado por causa da leveza. Sempre desmontáveis, os mestres se valem dessa estratégia para um melhoramento da logística de transporte desse material.

As Oficinas: O replicar pedagógico

Outros elementos, adereços, indumentárias, cenografia, também são utilizados para a composição dos espetáculos, mas essa conversa ficará para pesquisas posteriores, pois pretendo continuar investigando esse universo, levando em consideração o teatro popular de animação de Sergipe. Para tanto, farei a seguir uma breve viagem que passeará pelos principais feitos do Mamulengo.

3.3 - PANORAMA DE QUARENTA ANOS DE FUNÇÃO

Os anos iniciais

A gênese do Mamulengo de Cheiroso, como já mencionado anteriormente, nasceu nos colos pedagógicos da mãe/mestra/professora/incentivadora, Aglaé Fontes, que deu o sopro de vida inicial, por ventos criativos dentro da Pedagogia. A arte e a pedagogia caminharam de mãos dadas dentro dos preceitos intelectuais da Professora, promovendo ações como o próprio grupo e espaços como o Centro de Criatividade.

Durante a criação do grupo, fazendo uma contextualização histórica no final dos anos de 1970, é necessário informar que esse período foi conhecido como o Golpe do Regime Militar - um dos momentos mais tensos da história do Brasil. Com o poder executivo sob o controle militar impondo condições inconstitucionais aos poderes legislativo e judiciário institucionalizando a repressão, a tortura e a violência à quem se opusesse ao regime.

A pesquisadora Sônia Cristina Soares de Azevedo, ao contar os bastidores do Festival de Artes de São Cristóvão, revela momentos de tensões políticas e violência contra os artistas e intelectuais sergipano, informando que:

Este momento do Regime Militar revela o quanto se investiu na repressão e no controle arbitrário do poder, embora os militares tenham procurado respaldo legal para as suas ações. De qualquer forma, é um momento marcado pela prática da tortura e perseguição política aos “subversivos” (AZEVEDO, 2012, p.53).

Mesmo com a truculência desse regime eminentemente autoritário, mesmo com a tensão provocada pela força exercida contra os intelectuais que idealizaram o FASC, convém ressaltar que estes “(...) atendiam a objetivos exclusivos dos militares” mas em contrapartida, “(...) estavam antes de tudo, defendendo os seus interesses, tentando criar estratégias de sobrevivência para as manifestações artísticas e culturais (...)” (AZEVEDO, 2012, p. 161).

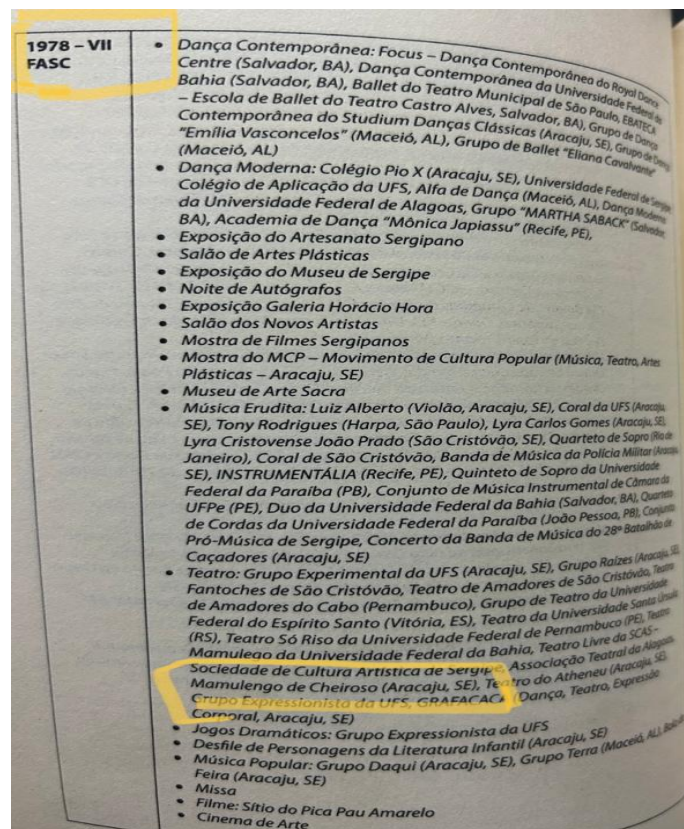
Dessa maneira, as ditaduras ocorridas no Brasil sempre visavam o incentivo cultural por meio de tentar capturar a cultura para fins de autopromoção em virtude do sufocamento da livre expressão artística que se colocava em lugar de oposição, sobre isso Antonio Albino Canelas Rubim informa que:

(...) além da censura, repressão, medo, prisões, tortura, assassinatos, exílios inerentes a todo e qualquer regime autoritário, realizaram uma intervenção potente no campo cultural. Por certo tal atuação visava instrumentalizar a cultura; domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras e, por vezes, como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade. Esta maior atenção significou, sem mais, enormes riscos para a cultura. Por outro lado, de modo contraditório, esta “valorização” também acabou criando uma dinâmica cultural e de políticas culturais que trilhou as fronteiras possíveis das ditaduras, quando não extrapolou estes limites (RUBIM, 2008, p. 187).

É nesse recorte histórico que o Mamulengo de Cheiroso, inaugura suas funções participando desde o ano de sua criação, no FASC de 1978. A essa altura, a atividade

pedagógica começava a dar os seus primeiros passos, fazendo uma apresentação num festival que neste período já tinha notoriedade nacional.

Figura 46 -Registro de Participação do Mamulengo de Cheiroso no FASC DE 1978



Fonte: Regime Militar e Festival de Artes de São Cristóvão (1972 -1985): Muito Além dos Palcos e Holofotes - Foto: Gustavo Floriano

Figura 47 - Cópia de Certificado de Participação do Mamulengo de Cheiroso no FASC - 1979



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Gustavo Floriano

Em seus primeiros anos, o grupo voltava-se para funções acadêmicas/pedagógicas, incentivados a produzirem arte, mas também pesquisa, participando de práticas mobilizadas a partir de um projeto de fomento ao desenvolvimento de atividades culturais denominado Bolsa/Trabalho/Arte, considerado por muitos como projeto que anos mais tarde culminaria nos Programas de Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID dos Cursos de Artes Visuais, Teatro, Dança e Música do Campus de São Cristóvão e Laranjeiras. Rísia Rodrigues, a respeito da execução desse projeto, informa que:

Em 1977, Aglaé Fontes foi designada para compor a comissão da UFS, presidida pela madre Albertina Brasil, encarregada do plano de aplicação do programa “Bolsa Trabalho/Arte”, do Ministério da Educação (MEC), desenvolvido pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), em parceria com universidades (PORTARIA nº 269, 1977/UFS). A comissão contava ainda com os professores Clodoaldo de Alencar Filho e Maria Olga Barreto e dois representantes do Diretório Central de Estudantes (DCE). O programa visava incentivar projetos artísticos por meio da concessão de bolsas para alunos dos cursos de artes ou envolvidos em atividades artísticas. Como a UFS não oferecia cursos voltados às artes, foram estabelecidos critérios para a seleção dos participantes. Os candidatos deveriam apresentar um projeto nas áreas de música, artes visuais ou artes cênicas; “possuir tendência artística comprovada; estar engajado em um grupo artístico da UFS ou da comunidade; ter rendimento escolar satisfatório; carência socioeconômica [...]” (SOUZA; LIMA, 2018, p.50). O aluno que atendesse aos critérios e tivesse o projeto aprovado pelo Cultart receberia, como suporte para o desenvolvimento da proposta, uma bolsa mensal de Cr \$600,00

(seiscentos cruzeiros)¹⁹⁰ e cumpriria uma carga horária de 20 horas semanais. (RODRIGUES, 2021, p. 119).

Esse projeto possibilitou além da produção artística dos acadêmicos, o encontro com profissionais das áreas. No caso do Teatro de Bonecos, foi realizado um encontro dos alunos com o diretor teatral recifense, Augusto Oliveira, que dirigiu o espetáculo A Rainha Jinuveva escrito pela Professora Aglaé. Neli de Almeida Tavares, aluna que fez parte da Turma de 1978, comenta que:

(...) Augusto entrou depois, então a gente formou isso, a gente fazia apresentações em escolas, tudo, Augusto entrou quando foi pra montar a Rainha Genoveva, aí a gente já era bolsista de arte do Cultart, (...) quando a Professora escreveu a peça, né? A Rainha Genoveva, e Augusto foi participar. Eu conheci Augusto lá no porão do Cultart, onde a gente foi fazer oficina, lá no porão do Cultart, aí veio um professor de Recife, professor Augusto, se não me engano (...) e ele veio pra ajudar a montar essa peça. Então ele veio pra ensinar algumas técnicas de manipulação, de confecção, não é? De expressão corporal, esse professor ele é também um bonequeiro lá de Recife (...). Ele também tem um grupo de teatro de bonecos lá em Recife. E ele veio pra fazer essa oficina com a gente, porque a gente era o quê? A alunas principiantes, né? A gente levou tudo como uma brincadeira, uma diversão, pra usar como lúdica na sala de aula (Neli Tavares, áudio enviado em 21/03/2023).

Figura 48 - Augusto Oliveira



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Autor Desconhecido

Figura 49 - Ficha Técnica do Espetáculo Rainha Jinuveja no Guerreiro de Cheiroso

RAINHA JINOVEVA NO GUERREIRO DO CHEIROSO	
FICHA TÉCNICA	Autor: Aglaé Alencar
	Diretor: Augusto Oliveira
	Gênero: Boneco
	Duração: 35 minutos
	Estréia: 1981
	Número de Espetáculos: 50
	Personagens:
	• Rainha Jinuveja
	• Rei São Siverino dos Ramos
	• Lira
• Mateus	
• Flores	
• Índio Pery	
• Guerreiros	
• Caboclos	
Manipuladores:	
• Augusto	
• Nely	
• Smia	
• Dirla	
• Flôr	
Técnica de Manipulação: Luva, vara e vareta	
Técnica de Confeção: Cabuça	
Figurino: Toni (Antonietta)	
Sonoplastia: Aglaé Alencar	
Resumo: A rainha Jinuveja cansada de seu reino e do seu marido, resolveu conhecer outros lugares. Conhece o Índio Pery na floresta, apaixonando-se por ele. O rei sabe e há um duelo entre o Índio e o rei que morre em combate.	
Arquivo: Fotos, cartaz, folder, recortes de jornais	

Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Gustavo Floriano

Figura 50 - Boneca Jinuveva



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

Da atividade pedagógica até se identificarem como grupo, foram montados espetáculos educativos, seguindo a linha da atividade do Curso de Pedagogia, embora, a partir desse impulso inicial, o grupo de alunos começava a reconhecer a importância do exercício teatral para além das fronteiras acadêmicas. Com a chegada de Augusto Barreto propriamente dita, o grupo começa a ganhar novo fôlego e a tomar ares profissionais, sempre sob a tutela da Professora Aglaé, como mentora, diretora e mediadora cultural.

Quadro 2 - Principais Realizações - 1978/1979

ESPETÁCULOS MONTADOS	• Sete Retratos para Dois Mosquitos • O Coelho Sabido - texto de Aglaé • A Chegada de Lampião no Inferno
PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS	• Festival de Arte de São Cristóvão-SE

	(FASC) • Encontro Cultural de Laranjeiras-SE • Encontro Cultural da Universidade Federal da Bahia • Festival de Inverso de Campina Grande - PB • Semana da Polícia Militar de Sergipe
TURNÊ REALIZADA	• Paraíba

Fonte: Museu da Gente Sergipana

Nos anos de 1980, o grupo recebe o nome de Mamulengo de Cheiroso, como já citado anteriormente e Augusto Barreto começa a se firmar como uma liderança forte dentro (do agora) grupo de teatro de bonecos. O Bolsa/Trabalho/Arte, possibilitou também a montagem de outro espetáculo denominado, Maria Língua de Trapo, escrito pela Professora Aglaé e dirigido por Fernando Augusto.

Quadro 3 - Mamulengo de Cheiroso e principais realizações - anos de 1980

ESPETÁCULOS MONTADOS	• A Rainha Jinoveva no Guerreiro de Cheiroso • Maria Língua de Trapo • Cazuza Caga-raiva • No Reino do Limo Verde • O Macaco e a Velha • Marieta e Izidório
PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS	• Festival de Arte de São Cristóvão-SE (FASC) • Festival do Barro em Itabaiana-SE • Festival de Ouro Preto/MG e de Diamantina-MG • Festival de Teatro de Bonecos de Canela-RS • 8o Festival Amador de São José do Rio Preto-SP • Encontro Cultural de Estância-SE • Encontro Cultural de Propriá-SE • Encontro Cultural de Japarutuba-SE • Encontro de Bonequeiros do Maranhão • Projeto Boca da Noite em Aracaju • Projeto 5:30 em Aracaju • Projeto 6:30 em Aracaju

TURNÊS REALIZADAS	• São Paulo • Rio de Janeiro • Brasília • Minas Gerais • Rio Grande do Sul • Pernambuco • Maranhão
-------------------	--

Fonte: Museu da Gente Sergipana

3.3.1 - Anos 1990

Nos idos dos anos 90, o país vive o processo de redemocratização, após a promulgação da Constituição de 1988. O primeiro presidente eleito democraticamente através do voto popular, Fernando Collor de Mello, através do seu plano econômico de governo, o Plano Collor, que é responsável pela introdução do sistema Neoliberal no país.

Num Brasil, movido pela recessão econômica, o Plano Collor II é divulgado, embora a imprensa, havia descoberto o esquema PC Farias, que nada mais era uma negociação corrupta entre políticos e empresários corruptos, onde o PC era o “laranja” da campanha de Collor e responsável, por levar dinheiro para fora do país em favorecimento do até então presidente da República. Em contraposição ao escândalo, surge o movimento dos “Caras Pintadas”, pressionando os deputados a abrirem um processo de Impeachment, que se consolidou com a renúncia do presidente.

Plano Real, FHC²¹, Mamonas Assassinas²² e sua música irreverente, MST²³ e a sua luta por transformação social e Reforma Agrária, Brasil das desigualdades sociais e da falta de investimento na Saúde, na Educação e consequentemente na Cultura. Essa conjuntura social é o que “mostra a cara do Brasil” para o mundo durante esse período.

Dentro desse cenário o Mamulengo de Cheiroso, já sob o comando de Augusto, sofre baixas de alguns membros, que deixam de participar do grupo, tanto por motivos pessoais, como por motivos financeiros. Esse fato, faz com que ele comece a trazer para o grupo atores

²¹ Fernando Henrique Cardoso, Presidente da República que substituiu Itamar Franco (Fonte: Canal do Youtube, MundoEdu, acessado em 22/03/2023).

²² Grupo Musical irreverente, que cantava músicas autorais que versavam entre letras de duplo sentido e ludicidade. (Fonte: Canal do Youtube, MundoEdu, acessado em 22/03/2023).

²³ Movimento dos Sem-terra, mobiliza famílias expulsas do campo, por grandes latifundiários, e empresas multinacionais do agronegócio para lutar pela terra e pela transformação social (Fonte: Canal do Youtube, MundoEdu, acessado em 22/03/2023).

profissionais para fazerem parte. Pierre Feitosa, Rinaldo Machado, Walkyria Sandes entre outros, além da participação de familiares como Marlene e Mary.

As montagens dos espetáculos caminham nas estradas populares e eles seguem desenvolvendo pesquisas sobre os folguedos, as danças e os cancioneiros sergipanos, prosseguindo assim com a intenção de levar para a cena teatral, os modos e costumes culturais da nossa região.

Um grande projeto, promovido pela Secretaria Estadual de Saúde, com o objetivo de educar e levar consciência às pessoas de pouca instrução escolar, convida o grupo para montar espetáculos com linguagem acessível para esse público. O Saúde na Feira, contratou o grupo para viajar por lugares como a feiras, barracas, prostíbulos para que pudessem educar através do teatro e fazer a prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, por conta da grande incidência de contaminação de HIV e outras DSTs durante esse período, mas também para levar informações sobre a importância das vacinações e sobre exames de colo do útero.

Além das apresentações o grupo também ministrava, oficinas de teatro de bonecos, onde replicaram de maneira didática todo processo de confecção. A metodologia aplicada nas oficinas tinha como participantes os agentes de saúde dos municípios para que esses fossem multiplicadores das informações sobre saúde e o teatro mais uma vez servia de recurso pedagógico.

Figura 51 - Apresentação do Mamulengo no Saúde na Feira



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Autor Desconhecido

Figura 52 - Oficina de Teatro de Bonecos do Projeto Saúde na Feira



Fonte: Acervo do grupo - **Foto:** Autor Desconhecido

Quadro 4 – Mamulengo de Cheiroso e Principais realizações - anos de 1990

ESPETÁCULOS MONTADOS	• VIÚVA ALUCINADA • FIGO DA FIGUEIRA • AS ARTIMANHAS DE ZÉ PINGO D'AGUA • POR CAUSA DO LIQUIDIFICADOR • FEIRA DA MULESTA • AS PRESEPADAS DE BENEDITO
PARTICIPAÇÕES EM EVENTOS	• FESTIVAL INTERNACIONAL DE BONECOS - MADRID/ESPANHA • FESTIVAL INTERNACIONAL DE BONECOS MARANHÃO • FESTIVAL DE BONECOS EM CANELA-RS • FESTIVAL DE SÃO JOSÉ DO RIO

	PRETO-SP ● FESTIVAL DE MAMULENGO ● GRUPO SÓ-RISO OLINDA/PE ● FESTIVAL DE TEATRO DE JOÃO PESSOA/PB
TURNÊS REALIZADAS	● SÃO PAULO ● BRASÍLIA COM O PROJETO SAÚDE NA FEIRA ● RIO DE JANEIRO ● TODOS OS MUNICÍPIOS DE SERGIPE
RECONHECIMENTO	● MELHOR ESPETÁCULO INFANTIL - FESTIVAL NACIONAL DE CAMPINA GRANDE/PB

Fonte: Museu da Gente Sergipana

3.3.2 - Anos 2000

O início do século XXI no Brasil, politicamente falando, foi marcado pela eleição de um homem vindo do povo e conhecido por fazer seu nome, pela insurgência do movimento sindical Paulista. O ex-metalúrgico, agora Presidente da República eleito, Luiz Inácio Lula da Silva, assume o mais alto cargo do executivo, contrariando a lógica imposta pelo sistema, em que diz em seu discurso de posse, “se havia alguém no Brasil, que duvidava que um torneiro mecânico (...) saído de uma fábrica, chegasse a presidência da república, 2002 provou exatamente o contrário” (MundoEdu, canal do *Youtube*, acessado em 24/03/2023).

É bom deixar evidente que, um dos pontos mais importantes do período de Lula no em seus dois mandatos, foi a estabilidade econômica. Com o PIB²⁴ em alta de quatro por cento ao ano e o crescimento do Brasil a todo vapor, ele consegue mexer na desigualdade social que diminuiu consideravelmente, auxiliado por programas sociais como o Fome Zero, Bolsa Família, Minha Casa - Minha Vida, Primeiro Emprego. Esses foram alguns exemplos de programas de habitação e distribuição de renda, além de programas de ampliação do ensino superior como o ProUni e o Universidade para Todos. Por outro lado, esquemas de corrupção também marcaram o seu governo.

²⁴ - Produto Interno Bruto.

Todavia, (RUBIM, 2008) é categórico ao expor que a cultura brasileira, do ponto de vista da sua institucionalização, é fruto infelizmente, de um processo pautado na ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIN, 2008), exemplificando que:

A conjugação de ausência e autoritarismo produz instabilidade, a terceira triste tradição inscrita nas políticas culturais nacionais. Ela tem, de imediato, uma faceta institucional. Muitas das instituições culturais criadas têm forte instabilidade institucional derivada de um complexo conjunto de fatores: fragilidade; ausência de políticas mais permanentes; descontinuidades administrativas; desleixo; agressões de situações autoritárias etc. (RUBIN, 2008, p. 190).

Caracterizado pelas políticas de democratização da cultura, o Governo Lula, sob a batuta do Ministro e artista Gilberto Gil caracterizou-se por ampliar o fomento das artes brasileiras, levando em consideração o tensionamento entre o artista popular e o elitismo artístico que foi privilegiado durante a sucessão de vários governos. (RUBIN, 2008) completa dizendo que:

A assimilação da noção larga permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura culta (erudita) e abra suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afrobrasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexuais; das periferias; da mídia áudio-visual; das redes informáticas etc. (RUBIN, 2008, p. 195).

Dentro das proposições de descentralizações culturais, o projeto Pontos de Cultura chegou a sede do Mamulengo de Cheiroso, onde este, possibilitou a operacionalização de oficinas teatrais, dando continuidade à função artístico-pedagógica implementada no grupo desde a sua iniciação. Nessas oficinas, eram compartilhados os saberes adquiridos pelo grupo, versando prática e teoria do processo de construção dos bonecos.

Interessante evidenciar, no que diz respeito à organização administrativa do grupo, Augusto sempre prezou pela lisura dos processos e sempre esteve disponível as possibilidades de diálogo com a indústria cultural, vislumbrando o seu trabalho como um produto cultural potente, tendo em vista tanto a produção dos espetáculos, como também a comercialização das peças feitas em sua oficina. Durante esse período vários espetáculos foram montados pelo grupo, o que proporcionou viagens internacionais.

Outro ponto, interessante de destacar, é a participação de Cheiroso, no programa Forró no Asfalto, sempre aos domingos pela manhã, comandado pela cantora e apresentadora Clemilda. O programa era uma porta aberta para ampla divulgação de artistas sergipanos e nordestinos, com foco na música regional, destacando-se o forró.

Essa parceria entre Cheiroso e Clemilda, surgiu nos anos noventa onde ambos trabalhavam em circos pelo interior do Estado, com Clemilda interpretando suas canções e Cheiroso dançando com a boneca Bastiana. Anos mais tarde a relação entre eles culmina na

montagem de TALCO NO SALÃO - PRO FORRÓ FICAR CHEIROSO: uma homenagem póstuma a rainha do forró.

Figura 53 - Cheiroso e Clemilda no programa Forró no Asfalto



Fonte: Canal do Youtube, Idelbrando Siqueira Melo - **Foto:** Gustavo Floriano

Quadro 5 – Mamulengo de Cheiroso e Principais Realizações - anos 2000

ESPETÁCULOS MONTADOS	• AUTO DA TERRA À VISTA • O MENINO TANGEDOR DE SONHOS • CHEIROSO E BASTIANA • AUTO DE NATAL - A PROCURA DO MENINO • FESTAÇÃO COM MESTRE CHEIROSO
PARTICIPAÇÕES EM EVENTOS (OUTROS)	• CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA • PROJETO VÔLEI DE PRAIA - BANCO DO BRASIL • PROJETO BASTIANA COM RECEPÇÃO DE TURISTAS NO AEROPORTO SANTA MARIA - ARACAJU • PROJETO SEBRAE “FEIRA DOS ESTADOS” • FORRÓ CAJU - ARACAJU-SE
TURNÊS REALIZADAS	• BRASÍLIA

	• ESPÍRITO SANTO • PORTUGAL • ESPANHA • FRANÇA-LYON • ITÁLIA - SICÍLIA E PALERMO
RECONHECIMENTO	• MEDALHA DE HONRA AO MÉRITO CULTURAL INÁCIO BARBOSA DA PREFEITURA DE ARACAJU • MEDALHA DO MÉRITO CULTURAL “TOBIAS BARRETO”

Fonte: Museu da Gente Sergipana

3.3.3 - De 2010 a 2019

Em 2011, subia a rampa do Palácio do Planalto, a primeira mulher presidenta do Brasil: Dilma Rousseff. Ela foi responsável por dar continuidade a muitos projetos iniciados pelo Governo Lula, seja na área da Saúde, da Educação, Social como também na área Cultural.

No Governo Dilma, muitos pareceres e dossiês de levantamento de grupos culturais abrangeram a variedade de manifestações brasileiras, incluindo as populares. Dentre esses dossiês está o que inclui o teatro popular de bonecos do Nordeste como fazendo parte do patrimônio imaterial nacional, elencando as diversas formas deste fazer, assim como evidenciando o valor dos mestres e mestras que os mantêm vivos.

Porém, o ano de 2016 foi marcado pelo golpe contra a Presidenta, pouco depois culminaria numa das maiores manchas da história do Brasil: O Bolsonarismo. Esse “movimento” teve início no Governo de Michel Temer, substituto de Dilma e ganhou força com a eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro.

O flerte com a herança autoritária da ditadura militar, auxiliada pela tecnologia da veiculação em massa de notícias falsas (*fake news*), estão entre as principais características dessa eleição. O período pré-eleição de 2018, foi marcado pelo assassinato brutal da Vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco e do seu motorista Anderson Gomes, causaram comoção internacional. Faces do horror de um país misógino, machista, LGBTfóbico e racista.

Em contraposição aos fatos citados, o Mamulengo vive um momento único na sua trajetória e participa de um dos projetos de visibilidade pela circulação e intercâmbio nacional, promovido pelo Sesc e intitulado Palco Giratório. André Santana, ator, diretor e produtor

cultural da *EITCHA* Cia. de Teatro, que na época era o responsável sergipano pela curadoria dos espetáculos conta como foi processo de aprovação do grupo, informando que:

(...) quando eu falei sobre a história do grupo, a importância do Mamulengo de Cheiroso no cenário sergipano, apesar que eu tenho críticas também ao mamulengo, posso falar sobre elas depois, a importância dele, a importância dessa circulação e de como isso ia reverberar, esse contato com outros grupos de teatro de animação do Nordeste, do Sul, enfim... então a minha defesa foi por aí, para além do espetáculo. O espetáculo em si, que foi *A VIÚVA ALUCINADA*, o espetáculo em si, eu nem acho que é a grande obra-prima do Mamulengo de Cheiroso, mas a potência da proposta e o potencial do grupo enquanto multiplicador de informações Brasil a fora, era isso que eu estava apostando, essa foi a minha fala. E quando eu falei, imediatamente a Viviane Soledade entrou, aí ela disse: inclusive eu assisti o espetáculo presencialmente (risos, tô arrepiado) e percebi, ela falou, percebi como eles entram e saem do texto, sem perder a qualidade, ela falou do cuidado que o grupo precisava ter com a cenografia, com os bonecos que já estavam um pouco surrados, mas aí eu já entrei na hora dizendo: mas isso é que é o bacana, percebam que é um grupo que faz, não é algo que está surrado porque está guardado não, é porque é muito trabalho. Aí eu fui defendendo e a circulação dele foi a maior circulação daquele ano, então assim, todo mundo queria o Mamulengo de Cheiroso, então, porque assim, os departamentos regionais de cada estado do Brasil, escolhem quantas apresentações querem e vão elencando, então fica à vontade, é claro que depois que percebem que o circuito ficou muito gigante, as vezes fica mais de três meses fora pra equilibrar, com os outros vai cortando, mas sempre fica muito e o Mamulengo de Cheiroso, foi o que ficou maior, então eu disse: é! (em tom de comemoração) Então eu fico muito contente por isso né? Por essa oportunidade. (André Santana, 2023).

Após esse relato criterioso de André sobre o processo de escolha do grupo para a circulação, fica muito evidente o tamanho da força que o grupo tem e que aquela brincadeira de criança observadora, havia se tornado numa das maiores referências de teatro de animação do Brasil. De Norte a Sul, de Leste a Oeste, desse Brasil profundo, o Mamulengo de Cheiroso, levou não só o nome do Estado de Sergipe dentro da mala, mas principalmente a cultura da nossa região.

Figura 54 - Elenco do Mamulengo de Cheiroso no Documentário da SESC TV



Fonte: Canal do Youtube do Mamulengo de Cheiroso

Além do circuito nacional, os integrantes do grupo tiveram outra viagem que ficou marcada em sua trajetória. Na terra de Shiva, Ganesha e do Taj Mahal, o grupo viveu uma experiência ímpar, que para além do enriquecimento do currículo do grupo, ficou gravado na memória de quem lá esteve. Nessa viagem foram Augusto Barreto, Marlene Barreto, Claudia Endlen e Pedro Freitas, que participaram de um festival de teatro de bonecos. Entre as atividades, participaram de apresentação de espetáculos, palestras e intercâmbio, assim como a oportunidade de poder apreciar a cultura indiana.

Figura 55 - Marlene Barreto e Boneco Indiano



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Augusto Barreto

Figura 56 - Pedro Freitas e Augusto Barreto no Taj Mahal



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Marlene Barreto

Figura 57 - Augusto Barreto e boneco indiano



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Pedro Freitas

Entre o Brasil e a Índia, de Aracaju ao centro de Benguela, o Mamulengo, foi deixando a sua marca e construindo o seu caminhar. Em alguns relatos eles me contaram que foram do choro ao riso em apenas um piscar de olhos, dada tamanha emoção de reconhecer nas imagens em terras hindu, cores, cheiros, musicalidade que de alguma forma, se assemelhava com coisas da terra Serigy.

Saindo um pouco da esfera teatral, o Mamulengo de Cheiroso, devido ao seu reconhecimento de Sergipe ao mundo, recebeu significativa homenagem do Museu da Gente Sergipana, abrigando uma exposição permanente, com curadoria de Ezio Déda, diretor do Instituto Banese, onde abriga até hoje diversos bonecos. A exposição tinha o objetivo, segundo ele, de apresentar “a trajetória de um grupo antológico de teatro de bonecos sergipano, que possui 36 anos de estrada”(DÉDA, 2015). Anos depois o Mamulengo ganha uma sala multimídia para exposição permanente da sua trajetória.

Figura 58 - Sala Mamulengo de Cheiroso no Museu da Gente Sergipana



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

Figura 59 - Objetos de cena - Exposição do Museu da Gente Sergipana



Fonte: Acervo Pessoal - **Foto:** Gustavo Floriano

A sala de exposição permanente do Mamulengo de Cheiroso no Museu da Gente Sergipana, comporta, bonecos com movimentação mecânica, interatividade com a história, estandartes com motivo de espetáculos do grupo, vídeos demonstrando a confecção dos bonecos, além de vitral com inúmeros bonecos e objetos de cena. A exposição fica aberta de terça a domingo, das 10:00 às 15:00 horas e o museu fica localizado na avenida Ivo do Prado, 398, Centro de Aracaju.

Um outro momento importante desse período foi a montagem do espetáculo TALCO NO SALÃO - PRO FORRÓ FICAR CHEIROSO, uma homenagem póstuma, que marca o encontro do grupo com as histórias e memórias de da cantora e apresentadora Clemilda a partir das recolhas feitas por Augusto, ouvindo, observando, anotando, colocando em foco a figura da mulher, mãe e artista ao contar passagens da sua vida. Essa recolha foi feita durante o período em que trabalhou com ela no circo e na TV Aperipê.

A vida humilde, na cidade de Palmeira dos Índios - Alagoas, os primeiros aboios aprendidos com o pai, o casamento, o nascimento do filho e a separação do primeiro marido, a ida para o Rio de Janeiro de barco à vapor escondida nos porões, as apresentações no programa de Paulo Gracindo e o encontro com Gerson filho, até o estrelato no programa Cassino do Chacrinha, são momentos que estão retratados no espetáculo.

Esse momento também marca o encontro do grupo com o diretor potiguar João Marcelino. João que também é ator, artista visual, figurinista e maquiador, teve relevância nacional, pelo seu reconhecimento por grupos como o Armazém do Rio de Janeiro, o Clowns de Shakespeare de Natal e o Imbuaça de Sergipe, além do Estandarte fundado pelo próprio e outros companheiros de cena. João revela todo o seu talento deixando a marca de um profundo conhecedor da harmonização das cores em profícuo diálogo entre os signos postos em cena, além de objetos inusitados, utilizados na confecção de figurinos e adereços.

A dramaturgia fica a cargo da roteirização de Augusto Barreto e Artur Barreto e colaboração de João Marcelino. A trilha sonora escolhida por Augusto e Artur para comporem a trilha sonora tem arranjos musicais de Mary Barreto e executadas por ela na companhia dos músicos Pedrinho Mendonça (percussão) e Lucas Campelo (Sanfona).

Esse espetáculo, é considerado pelo grupo umas das suas maiores produções, tendo em vista o desafio de confeccionar mais de cinquenta bonecos, com técnicas e mecanismos variados, cenografia, adereços além de ter no elenco, Augusto Barreto, Ananda Barreto, Artur Barreto, Mayra Alves e Paula Barreto.

Figura 60- Bonecos do espetáculo Talco no Salão



Fonte: Infonet - **Foto:** Janaína Vasconcelos

Figura 61 - Paula Barreto como Clemilda



Fonte: A8 Notícias - **Foto:** Janaína Vasconcelos

As imagens anteriores, revelam um dos trechos do espetáculo, na primeira a encenação do encontro de Clemilda com Gerson Filho, quando a mesma participava do programa de

calouros de Paulo Gracindo, acompanhada de trio composto por zabumba, sanfona e triângulo. Na imagem seguinte, Paula Barreto, que tem a função de interpretar a protagonista, por indicação do diretor, faz uso da máscara como recurso cênico. O processo do espetáculo ocorreu em 2015 e estreou em 2016, numa estrutura montada no estacionamento do Museu da Gente Sergipana.

Em exatos segundo semestre de 2019 eu aporto no Mamulengo de Cheiroso, com o convite de Augusto para a remontagem do espetáculo VITALINA TIRA PÓ. O espetáculo foi um texto escrito por Aglaé, para uma apresentação do grupo nos eventos juninos na programação do Arraiá do Povo no Encontro Nordestino de Cultura, promovido pelo Estado de Sergipe, através da FUNCAP-SE, órgão responsável pela promoção de eventos, editais e divulgação da cultura.

A apresentação havia ocorrido, mas Augusto me comunicou que gostaria de remontar a peça, haja dito que para o mesmo e para o grupo o espetáculo não teria o resultado esperado, apesar da boa recepção do público que assistiu. Para essa nova montagem, Augusto havia me dado liberdade para refazer cenas, mudar o que sentisse necessidade e que refizesse o que não estivesse funcionando cenicamente.

O primeiro passo foi ter contato com o texto, embora também tivesse liberdade para ter o texto de Aglaé como inspiração apenas e caso necessitasse deixar os atores livres para improvisar, também poderia. Em seguida assistimos o espetáculo por vídeo, no canal do *Youtube* do grupo para termos mais apropriação de como a peça estava sendo apresentada.

Com texto em mãos, as ideias que o grupo havia me repassado estavam evidentes do que eu poderia refazer. Sendo assim o que me restava era colocar em prática o que havia visto do Mamulengo anteriormente, mas o desafio maior foi, buscar entender a essência desse popular que o grupo sempre teve como linguagem e colocar em diálogo as minhas referências teatrais fazendo desse encontro entre o ex-aluno que aprendeu a estudar vendo o pedagogo Augusto em sala de aula com o boneco sendo ferramenta pedagógica e o artista Gustavo Floriano.

Entre a emoção e a vontade de colocar em prática as referências que me construíram artista, o que me interessava nessa remontagem era pensar como conduzir o processo, qual discurso, o Mamulengo queria, para fazer a plateia refletir? Que mensagem seria interessante, já que uma das características do teatro popular muitas das vezes é reproduzir preconceitos?

Sendo assim, a partir do texto original que conta a história de Das Dores, uma mulher dedicada aos afazeres de casa, recebe a visita de sua amiga, para ir ao baile que vai acontecer naquele mesmo dia, ela percebe que Das Dores está muito triste, logo ela que sempre foi uma

mulher cheia de vida. Após ver Das Dores, naquela situação “aquebrantada”, ela entende que precisa de orientações espirituais, para livrá-la do mal que a consome, então vão numa cigana e num curandeiro, mas no final o que vai tirá-la dessa situação depressiva é irem ao baile do Cheiroso.

Figura 62 - Bonecas do Espetáculo Vitalina Tira Pó - 2019



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Janaína Vasconcelos

A imagem mostra a cena da visita da Amiga de Das Dores (de azul) e a protagonista (de vermelho), conversando. Para tanto, em comum acordo, decidimos colocar em pauta mulheres que sofrem com depressão. Optamos assim por um final feliz, onde a protagonista encontra a solução através da música, da dança e da alegria proporcionada pela festa promovida por Cheiroso.

Durante o processo, um novo ator iniciou sua vida artística oficialmente. Isaac Alves que na época tinha oito anos, imitava Cheiroso em casa, pesquisava vídeos no *Youtube* e nos dias que sua tia Mayra Alves ia ensaiar, já que ela fazia parte do elenco e do grupo, levava ele em para assistir. Em casa ele reproduzia os textos, até o momento em que ele pediu a Augusto para mostrar uma cena, pois o mesmo queria fazer parte do espetáculo.

Naquela ocasião, muito provavelmente, pela influência de Mayná Barreto, filha de Artur, que tinha a mesma idade dele, o interesse em está em cena era nítido. Compreendo assim que aquele espaço representava em si o lugar da brincadeira, no caso dele, a cena era um espaço

para brincar (de ser artista). Graciosidade, ironia, propriedade da cena, deram a Isaac não só um lugar no espetáculo, mas fez nascer, possivelmente, o personagem que continuará levando o legado de Cheiroso: Cheirosinho.

Figura 63- Cheirosinho em Vitalina Tira Pó



Fonte: Acervo do Grupo - **Foto:** Julia Bezerra

Cheirosinho no espetáculo tinha a função de querer tomar o lugar de Cheiroso, quando esse sai de cena. Ao perceber que alguém entra em seu o lugar, o Cheiroso adulto resolve tomar satisfação e ambos duelam o lugar da cena, disputando através da música 17 e 700, de Luiz Gonzaga, onde nesse caso o palhaço mais velho vence o iniciante.

Sobre essa experiência Isaac Alves, conta que:

Quando eu era menor e eu assistia às peças do Mamulengo em casa eu ficava imitando Augusto, né? Ficava imitando Cheiroso, como se eu tivesse fazendo a peça mesmo, aí em 2019, eu fui pra um ensaio com minha tia, ensaio da peça Vitalina Tira Pó, aí... eu falei se podia...fazer um teste, aí fiz o teste e passei né? No teste, e foi minha primeira peça, Vitalina Tira Pó. A gente fez uma apresentação primeiro em São Cristóvão, do lado do palco, na frente da igreja, para algumas escolas, se eu não me engano e depois no FASC, que foi uma experiência muito legal. Era um boneco de vareta, não era boneco de luva e eu acho mais fácil de...manusear boneco de vareta

do que boneco de luva. E tinha... eu fazia Cheirosinho, né? Aí tinha minha parte que eu brigava com Cheiroso, a gente cantava “16 e 700”. Aí esse foi Vitalina. (...) (Isaac Alves, 2023).

A estética do espetáculo foi mantida, não foram feitos novos bonecos, nem novos cenários e nem outras indumentárias. A minha colaboração aconteceu por “limpar” cenas poluídas, contidos nos excessos de falas ou em conduzir personagens dispostos de forma desequilibrada ou ainda compondo novas cenas a partir de elementos já existentes no trabalho.

A estreia ocorreu na cidade de São Cristóvão, fazendo parte da programação do Festival de Teatro Sergipano que nesse ano, as apresentações foram realizadas em municípios distintos ao longo do ano. Ainda em 2019 voltei a dirigir um novo trabalho intitulado: o Pastoril do Cheiroso.

Quadro 6 - Principais Realizações - 2010 a 2019

ESPETÁCULOS MONTADOS	• TALCO NO SALÃO (Direção de João Marcelino) • COBRA GRANDE • VITALINA TIRA PÓ (Direção do grupo) • VITALINA TIRA PÓ (Direção de Gustavo Floriano) • O PASTORIL DO CHEIROSO
PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS	• PROJETO PALCO GIRATÓRIO • PROJETO ALDEIA SESC-SE • FESTIVAL SERGIPANO DE TEATRO • FESTIVAL SESI BONECOS DO BRASIL • FESTIVAL DE BONECOS ANCESTRAIS NA CIDADE DE BENGUELA-ÍNDIA • FESTIVAL NORDESTINO DE CULTURA - ARACAJU-SE • FORRÓ CAJU • EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NO MUSEU DA GENTE SERGIPANA • EXPOSIÇÃO CENTRO CULTURAL DE ARACAJU-SE • INTERVENÇÃO DE MÍDIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA – SP
TURNÊS REALIZADAS	• ÍNDIA

	● MÉXICO
RECONHECIMENTO	● EXPOSIÇÃO PERMANENTE NO MUSEU DA GENTE SERGIPANA ● MEDALHA DO MÉRITO CULTURAL INÁCIO BARBOSA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE ARACAJU ● MEDALHA DO MÉRITO CULTURAL “TOBIAS BARRETO”

O grupo em seus quarenta e tantos anos de trabalho a fio, para fazer da arte do boneco uma marca identitária do povo sergipano, precisou resistir a ausência de incentivo, a desistência de integrantes, a falta de reconhecimento de forma mais abrangente. O fôlego de Augusto vem da retroalimentação do próprio boneco - antropofagia que transforma vida em arte a todo momento.

Fazer arte é driblar um sistema, ausente, autoritário e instável. Fazer teatro de bonecos é transformar essa arte marginalizada ou muitas vezes confundida com uma ludicidade inocente, fazendo disso enfrentamento a muitos artistas que entortam a cara como se esse teatro fosse “menor”, em seu sentido pejorativo.

A arte do Mamulengo de Cheiroso é plural e transformou cultura popular em estética própria, fundamentada em aspectos da música, da dança e das múltiplas características que envolvem folguedos sergipanos, mas que não se limitam a ser de um lugar só, ela é antes de qualquer coisa patrimônio imaterial de um Brasil diverso, múltiplo e que, infelizmente, muitas vezes teima em negar sua própria gente. Apesar disso, essa arte busca se fortalecer esse lugar, esse país, esse continente e Augusto e sua gente fazem do boneco a sua bandeira, o seu grito de liberdade.

DAS ANÁLISES AOS RESULTADOS

Ao propor uma Metodologia Brincante, não quero de forma alguma, tentar iludir os leitores, que ao se depararem com essa dissertação, tenham a impressão de que ao usar o termo **brincante**, a intenção seja apenas estética ou que tenha me aproveitado do termo, para no processo do entendimento da pesquisa quisesse de alguma maneira irresponsável “**brincar**”, apenas com o jogo de palavras, com a semântica propriamente dita.

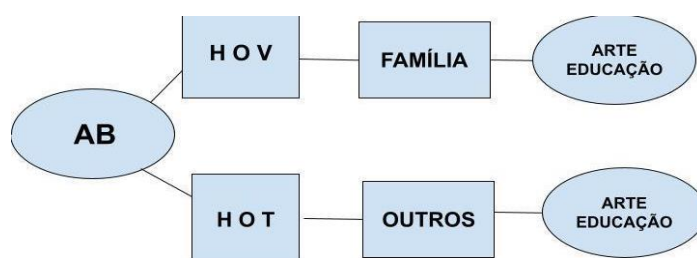
Quando me aproprio do brincar, pretendo trazer esse termo para o científico, propondo que para além da liberdade que a ludicidade proporciona, minha intenção é afirmar que há

regras para esse jogo. Obviamente isso não é novidade nenhuma, mas para as regras que objetivei agregar na dissertação, fui me apegando ao máximo de técnicas, que pudessem dialogar a todo instante como o campo pesquisado.

Para tanto, ao trazer como procedimento a Entrevista Narrativa pressupondo como já expus anteriormente, a sua intenção em estimular a memória do colaborador a me contar uma história, a organizar sentido partindo do ato de relembrar a relação com Augusto e consequentemente com o Mamulengo de Cheiroso, sempre esteve baseado numa fundamentação metodológica que propôs qualificar a escuta através da História Oral.

Dessa maneira, pude categorizar as entrevistas em dois grupos: História Oral de Vida (Familiares) e História Oral Temática (Outros), a fim de evidenciar dois universos complementares que são as lentes que conduzem o direcionamento da pesquisa, uma que orienta pelo olhar pedagógico e a sua relação com o saber e a outra que direciona a construção cênica que vai além dos seus espaços formais.

Ao me nutrir dessas técnicas com o intuito de organizar o direcionamento desse percurso metodológico, partindo da questão norteadora “como se deu a formação artística do brincante Augusto Barreto, considerando a carpintaria teatro do Mamulengo de Cheiroso?”, criei o seguinte esquema:



O esquema acima, traz como ponto de partida Augusto Barreto. A partir da sua trajetória, categorizo a História de Vida, inserindo nessa categoria de entrevistas os seus familiares mais próximos, tanto aqueles que acompanham sua trajetória desde criança, como é o caso de sua irmã mais velha, Marize Barreto, os que já participaram do grupo, a exemplo de Ananda Barreto e Bebel Barreto.

Já no que diz respeito à categorização - História Oral Temática, compus o elenco de colaboradores fazendo um arco histórico, de pessoas, que tiveram algum tipo de relação com Augusto desde o início da Turma de Pedagogia 1978 e nesse sentido Neli Gonçalves foi uma

dessas preciosidades de depoimento, passando por ex-integrantes do grupo, até chegar no mais recente componente do Mamulengo: Isaac Alves.

Só para título de conceituação, por (MEIHY e HOLANDA, 2013), a História Oral de Vida propõe a análise a partir da valorização do “indivíduo em detrimento do exclusivismo da estrutura social” (p. 37), assim como o que propõe a História Oral Temática que utilizar “entrevistas como forma dialógicas de promover discussões em torno de um assunto específico” (p.38).

Com o sentido de condensar as entrevistas concedidas e organizá-las a fim de analisá-las, eu as reuni e as identifiquei com as palavras-chave, agrupadas na seguinte tabela.

Tabela 1

PESSOA ENTREVISTADA	RELAÇÃO COM O CAMPO	PROFISSÃO	PALAVRA-CHAVE
AUGUSTO BARRETO	CAMPO PESQUISADO	ATOR/BONEQUEIRO/PEDAGOGO/ARTESÃO	• OBSERVAÇÃO • BRINCAR • ARTESÃO • DINHA DÉLIA
MARISE BARRETO	IRMÃ	TERAPEUTA HOLÍSTICA	• LIBERDADE • CURIOSIDADE • FOLCLORE • DINHA DÉLIA • FESTIVAL
MARLENE BARRETO	IRMÃ INTEGRANTE DO GRUPO	PROFESSORA ARTISTA BONEQUEIRA	• FOLCLORE • OBSERVAÇÃO • FORÇA • LIBERDADE • ARTE • BRINCAR • CURA • RESISTÊNCIA • CRIATIVIDADE • APRENDIZADO • DINHA DÉLIA • FESTIVAL
MARY BARRETO	IRMÃ EX-INTEGRANTE DO FINAL DOS ANOS DE 1980 COLABORADORA DO GRUPO	PROFESSORA MUSICISTA COMPOSITORA	• ARTE • CULTURA POPULAR • PESQUISA • COTIDIANO • FESTIVAL
PAULA BARRETO	SOBRINHA COLABORADORA DO GRUPO DE OS ANOS DE 1990	ATRIZ/HISTORIADORA MESTRE EM EDUCAÇÃO/	• ENCANTAMENTO • CURIOSIDADE • LUDICIDADE • FESTIVAL

		DOCTORANDA EM ANTROPOLOGIA/ PESQUISADORA EM CORPOREIDADE	
BEBEL BARRETO	SOBRINHA EX-INTEGRANTE DO GRUPO NA DÉCADA DE 1990	PROFESSORA ATRIZ/PERFORMER	• ÂNIMA • BRINCAR • CORPO • FESTIVAL
SACHI BARRETO	SOBRINHO COMPONENTE DO GRUPO	PRODUTOR CULTURAL	• BRINCANTE • EXPANSIVO • CULTURA POPULAR • IDENTIDADE • RESISTÊNCIA • PEDAGOGIA
ANANDA BARRETO	SOBRINHA EX-INTEGRANTE DO GRUPO NOS 2000	ATRIZ CANTORA	• COMPARTILHAR • ESCOLA • COMUNICAÇÃO • FORÇA • FORMAÇÃO • ENCENAÇÃO • CONHECIMENTO • ESTÉTICA • FESTIVAL • MAGIA
ARTUR	SOBRINHO	ATOR MÚSICO BONEQUEIRO INTEGRANTE DO GRUPO PROFESSOR DE ARTE	• BRINCADEIRA POPULAR • FOLCLORE • ESCOLA • LÚDICO • PATRIMÔNIO • REPRESENTAÇÃO • SOBREVIVÊNCIA • PRESERVAÇÃO • MEMÓRIA
AGLAÉ FONTES			
NELI GONÇALVES	PRIMEIRA INTEGRANTE DO GRUPO	PEDAGOGA	• EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA • DIDÁTICA • ARTE • LÚDICA
WALKYRIA SANDES	AMIGA/ INTEGRANTE DO GRUPO NOS ANOS DE 1980	EX-FUNCIONÁRIA DA UFS/APOSENTADA ATRIZ	• TRABALHO • FESTIVAL • DIVERSÃO • CURSO • APRENDIZAGEM
JOANA	EX-INTEGRANTE	PROFESSORA DE	• TRABALHO • PESQUISA

ANGÉLICA	DO GRUPO NOS ANOS DE 1980	LETRAS PORTUGUÊS ARTESÃ	• ARTE • CULTURA POPULAR • REFERÊNCIA • ESCOLA • APRENDER • ENSINAR
MAYRA ALVES	EX-INTEGRANTE DO GRUPO	PROFESSORA DE HISTÓRIA ARTESÃ	• ARTE • TRANSFORMAÇÃO • CURA
ISAAC ALVES	INTEGRANTE DO GRUPO	ATOR ESTUDANTE	• OBSERVAÇÃO • IMITAÇÃO • EXPERIÊNCIA
PEDRO FREITAS	COMPANHEIRO/ INTEGRANTE DO GRUPO	PEDAGOGO/ TÉCNICO EM ENFERMAGEM/ ALFAIATE	• IDENTIDADE • RESISTÊNCIA
MESTRE TONHO	AMIGO	MESTRE MAMULEGUEIRO	• ESCULTURA • OBSERVAÇÃO • ARTE • BONECOS • MAMULENGO
DENISE SANTOS	AMIGA	MESTRA DO TEATRO LAMBE-LAMBE	• ARTE • PEDAGOGIA • TEATRO • EMPODERAMENTO FEMININO • ANCESTRALIDADE
FERNANDO PETRÔNIO	AMIGO/APRECIADOR	JORNALISTA PERFORMER	• RESISTÊNCIA • APRENDIZADO

Em se tratando da análise em si, ao agrupar os colaboradores da pesquisa e sintetizar as entrevistas, foi possível traçar um prognóstico através da Análise do Discurso, proposta por Eni Orlandi (2000), mesmo com toda complexidade que se impõe a tarefa de um exercício interpretativo através da linguagem, historicidade, subjetividade e ideologias produzida pelas falas dos colaboradores. Dessa maneira estabeleci colunas divididas por nome, relação com o campo de investigação e profissão que condensei suas falas em palavras-chave que me trouxeram curiosidade e me possibilitaram fazer uma ponte com as teorias que conduzem a pesquisa.

Com a síntese dos discursos para fins analíticos, as palavras-chaves conduziram uma trilha pela linguagem, pela visão de mundo e pelo pensamento de cada colaborador, estimulado pela técnica da entrevista narrativa, o que também possibilitou me deleitar com a contemplação de como esses discursos eram produzidos.

A partir daí busquei refletir, dando relevância aos grupos elencados pelas categorias de História Oral, aprofundando o olhar sobre as palavras mais frequentes ou que de uma forma interpretativa, se encaixavam dentro das prerrogativas teóricas.

Refletindo exatamente sobre a produção das palavras elencadas acima, cheguei a numa sistematização dessa análise, categorizando essas palavras em conceitos tendo o saber como ponto focal. Sendo assim categorizei da seguinte forma: Saber pela observação, Saber pela prática, Saber da Consciência e nessa relação com o saber, reforçada pelo conceito de (CHARLOT, 2000), ele informa que:

“(...)a ideia de saber, implica a de sujeito, de atividade do sujeito, de relação de sujeito com ele mesmo (deve desfazer-se do dogmatismo subjetivo), de relação desse sujeito com os outros (que co-constroem, controlam, validam, partilham esse saber) (p.61).

No primeiro grupo denominado de **Saber pela observação**, a inferência acontece, ao entender que a partir do olhar que Augusto tem, assim como a sua maneira de enxergar o mundo, a maneira como a forma de agir de sua mãe perante determinadas situações cotidianas, assim como sua maneira de perceber pessoas, objetos, danças, o pitoresco dentro de uma ruralidade, como também a sua capacidade inata de coletar e anotar, vão dar a ele arcabouço criativo. Numa cadeia disseminativa, os familiares que estão de passagem ou permanecem no grupo, acabam herdando e desenvolvendo essa capacidade observativa, o que vai culminar numa determinada prática.

O respeito do **Saber pela Prática**, vai acontecer por uma espécie de acúmulo de observações e anotações, que precisa ser transformado, significado e transcorrido. Como através de alguns discursos foi informado que a prática de Augusto e consequentemente dos seus integrantes, não vem de uma formalidade acadêmica, a execução do modo de produção do grupo, é um conjunto de ações que se originam na ação observativa e culmina numa atividade produtiva.

E por fim o **Saber pela Consciência**, vai identificar, que a ação de salvaguardar a manutenção dessa forma específica de praticar a arte do teatro de bonecos, permite o entendimento de que a preservação cultural do Mamulengo de Cheiroso, vai além dos limites da arte, atinge a identidade cultural sergipana dada a sua relevância.

Dessa forma, percebi que ao ouvir relatos de experiências, de uma forma geral, de Marize Barreto e de Marlene Barreto, conversam sobre a capacidade de observação de Augusto quando criança. Sua aptidão era a de reunir pessoas, lugares, fatos que ele julgava interessantes, reunindo essa percepção, como sua mobilização de vida. Essa maneira de enxergar as coisas e

o mundo, se tornou a sua maneira de catalogar histórias - artefatos para construção de dramaturgias. Essa busca incessante de Augusto nasce do seu desejo de **SER**.

Para (CHARLOT, 2000): “o homem é um ausente de si mesmo. Carrega essa ausência de si, sob forma de desejo. Um desejo, sempre é, no fundo, desejo de si, desse ser que falta, um desejo impossível de saciar, pois saciá-lo aniquilaria o homem enquanto homem” (p.52). Esse desejo de Augusto, em ser, em buscar o que está para além do visível, é antes de tudo um cenário, da “arte do cotidiano” (Mary Barreto, 2023), tão admirada pelos seus genitores ou melhor, não apenas admirada, antes de tudo permitida.

O desejo, a fome de comer o mundo, que Gogó tem, vai incidir na ideia de movimento e posso atribuir essa ideia que é auto gerada pela mobilização: “o conceito de mobilização implica a ideia de movimento. Mobilizar é pôr em movimento; mobilizar-se é pôr-se em movimento (CHARLOT, 2000, p. 54). Para tanto e nesse sentido, além do cenário propício à criatividade, estava também a liberdade, a permissividade para ser, pois, “essa liberdade de você ser quem você é, é mais delicado do que ter uma pessoa que lhe barre” (Marlene Barreto, 2023).

Penso que essa fórmula, criada por uma gênese familiar mobilizadora de uma arte que não se diz arte ou a capacidade criativa que já está inserida no próprio cotidiano, fez uma diferença na amplitude de ver além do que está por perto, enxergar o que está no escuro e ouvir além do não-dito, deu-lhe perspectivas de traçar um caminho “diferente”, lhe deu possibilidades de escolhas que estiveram e estão dentro do seu baú da imaginação.

Por outro lado, se faz interessante perceber, que esse período, do Augusto-criança, tem a experiência de uma determinada liberdade dentro e fora de casa, em contraposição ao período da Ditadura Militar. Essa família, que tinha uma mãe que não se encaixava nos padrões de uma sociedade repressora, se opunha, de alguma maneira, ao sistema vigente dando liberdade criadora aos seus filhos.

Ouvi muitas durante o exercício cênico vezes, que o teatro se fazia através do extracotidiano, que a expressividade acontecia exatamente no momento em que você se deslocava do seu dia-a-dia, entortando o corpo, mexendo a boca, gritando. Para bem da verdade, também se faz arte desse jeito, é necessário às vezes, para quem o faz como campo investigativo, se distanciar da realidade para observá-la de outra maneira - se distancia para refletí-la.

Mas ao cair da tarde, quando os muruins²⁵ atacam, quando os sapos e gíam coaxam, no entorno da sua residência, é o momento observar também como Augusto se define. Em oposição ao que foi dito anteriormente, a sua arte vem exatamente do aprofundar o olhar na “estética da vida” (Mary Barreto, 2023), no absorver falas, gestos, gracejos, na palhaçaria do dia-a-dia herdado de Dona Maria Barreto ou ainda quando via Seu Izidoro fazer um desenho numa caixa de fósforo e ao abrir e fechar, foi-se construindo um olhar para a mecânica “primitiva” que mais à frente se revelaria em futuros mecanismos para bonecos.

A arte de Augusto e o que ele emprega no Mamulengo, vem da complexidade do simples e esse simples é onde está o misterioso do não-dizer ou ainda, ao não se denominar “nada” enquanto fazer do seu ofício, percebo que a sua realização artística está presente no ato que compreende o **ver**, o **ser**, o **fazer** e o **reproduzir**. Talvez essas sejam prerrogativas de entendimento do **artista** que transita entre o palhaço e o boneco e que constrói essa arte, através da prática da teatralidade da vida cotidiana.

Trazendo a conversa para a construção de um diálogo, a etnociologia aponta para um caminho que permite a reflexão tendo como pressuposto “formas sociais de representação” (BIÃO, 2007) e a categorização de uma teoria, que tem como fontes as “artes dos espetáculos, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador” (BIÃO, 2007, p. 26).

Augusto em seu intento de se auto afirmar pessoa e se configurar, diz que “eu não era pra nascer e nasci, eu não era pra brotar e brotei” (Augusto, 2023), haja visto a personalidade expansiva, de quem passou por muitos preconceitos, por muitos dedos apontados, por renegação da sua arte e precisou se proteger para se projetar. Embora, toda alma expansiva, toda personalidade forte, como alguns colaboradores denominaram assim para defini-lo, trouxeram em alguns momentos um ambiente de tensão e de conflito.

Se por um lado, o temperamento expansivo, muita das vezes se plante no lugar de autoridade, é inegável a diversas influências exercidas por ele e nessa particularidade há uma amplitude de acessos a lugares que o ser (pessoa/artista), desperta em quem convive e/ou quem aprecia o seu ofício-vida.

Um outro ponto a se destacar é, refletir que da convergência entre intelectualidade de Aglaé, com as práticas absorvidas e desenvolvidas por Augusto, surge no Mamulengo de

²⁵ O maruim, muruí, maruim, mosquito-do-mangue, Ceratopogonidae ou mosquito-pólvora picador (...) são da família de pequenas moscas (um a quatro milímetros de comprimento) da ordem Diptera. Estão intimamente relacionadas aos Chironomidae, aos Simuliidae (ou moscas pretas) e aos Thaumaleidae. (Fonte: Wikipédia, acessado em 28/03/2023).

Cheiroso, uma culminância da sistematização do pensar e a organização do praticar, alinhadas pela ação das manifestações populares.

Volto a correlacionar esse argumento, dentro universo preconizado pela etnocenologia ao entender que esse recurso teórico dentre outras reflexões busca “desvendar curiosidades que somente o popular pode responder”(GOMES, in BIÃO, 2007, p. 188), como o que prima no sentido de se relacionar com o saber/aprender para “apropriar-se do mundo” (CHARLOT, 2000, p. 59).

Para os familiares, que convivem com Augusto, ele serve como um catalisador artístico, que impulsiona um praticar da arte, em suas dimensões plásticas, no caso da escultura, da pintura, das visualidades que compõem a estética do grupo em si ou performatividades, quando se refere às questões do corpo, seja ele um corpo-movimento, corpo-voz, corpo-inteligência e corpo-percepção (de si e do outro), bem como as questões musicais.

Digo isso, pois o laboratório que é o Mamulengo de Cheiroso abriga, essa variedade de linguagens artísticas, dentro de uma só e cada área dessa traz em si suas complexidades de nuances, mas Augusto faz sempre questão de tratar o que faz com o olhar do “simples”. O simples enquanto uma linguagem que consegue dialogar com uma massa democrática de quem o assiste, seja pessoas sem o letramento formal, mas com uma leitura de vida que consegue decodificar a semiótica proposta em cena ou pessoas da mais alta patente intelectual.

Por outro lado o caráter expansivo de Augusto, também causa o efeito de mobilização em outras pessoas, influencia pessoas, para além da arte que o move, e isso também traz a sensação de pertencimento, a figura que faz, a figura que pensa, desde sempre, até de maneira inconsciente provocou, em outras pessoas, o desejo de ser artista também como comenta a Produtora Cultural e Artista Visual Ana Badialle, “quando vi Augusto e Erê²⁶ na minha casa, (...) eu queria ser como ele, queria me vestir como ele e viver.”

A simbiose Mamulengo de Cheiroso-Augusto Barreto e a estética apresentada, ultrapassa o caráter passivo de quem o aprecia e isso reflete nas questões de identidade. Ver a cena, os bonecos, a música, os figurinos entre outros aspectos, provoca em quem o contempla, uma sensação de pertencimento.

Sendo o Mamulengo, uma fonte de conhecimento de saberes populares, a imprensa também, se interessa não só pela obra, mas também por referendar o grupo para a divulgação da cultura popular (uma pena que na grande maioria das vezes) para fazer propaganda do dia

²⁶ Erê Braz, Bailarino, Professor de Dança e Tecelagem, Babalorixá (Nota do Autor)

Nacional do Folclore, embora a aparição do grupo para a grande mídia também divulgue o seu caráter indenitário, artístico e pedagógico.

Com o olhar de dentro, dentro do interior do grupo, mas com esse olhar que também se volta para a terceira dimensão, digo que fazer o teatral do grupo, está no entorno dos seus fazeres, a ideia implicada com o estado de sentir e esse sentir está imerso no fazer. Em cada instância, em cada pedaço de processo, fazer envolve o atravessar a ação do confeccionar, para que se tenha a magia como resultado, o ancestral é mágico e o mágico acontece no toque do sensível.

Observo também, o espaço dessa arte como lugar de cura, cura como lugar do processo da alma de quem se faz diferente, no lugar da aceitação da alma que brinca, e esse brincar traz como consequência, os olhares de estranhamento para sair da curva. Mas como cita Bebel Barreto: é a arte quem traz a cura ou é a arte uma forma de doença incurável, sendo a cura apenas o estágio, um rito de passagem? (Bebel Barreto, 2023).

O saberes e fazeres em questão, se alinham, são mantidos pela salvaguarda da tradição, o quando digo tradição aqui, estou falando para os ecos da repetição que traz sentido, antes de qualquer coisa, estou dizendo que a manutenção de uma cultura se sustenta por um não desvirtuar de sentidos. O Mamulengo de Cheiroso, produz sentido, indica apontamentos que se preservam como fonte de saber, de fazer, mas também de replicar.

O replicar do grupo se traduz de duas maneiras: desde o momento onde cada nova montagem se apresenta no fazer, mesmo que essa sofra algumas transformações com o tempo, desde novas tecnologias de matéria-prima até pensar um novo discurso, que dialogue com tempo presente, tendo o boneco como condutor de discussões de que não se submetem aos discursos hegemônicos presentes. Não é apenas uma questão de subversão, é antes de tudo “o lugar do ser o que se é, porque se sabe de onde se vem” (Bebel Barreto, 2023).

É também uma prerrogativa de como se comporta o grupo, o caráter do replicar - arte se faz na coletividade, quando o seu saber não é negado, quando ele é compartilhado e assim tanto na escola, como no centro de criatividade, a pedagogia foi replicada com amor, deixando de lado a pieguice que esse palavra representa, (numa visão particular), mas na intenção de se retratar o afeto, como um estado de pedagogia.

Para corroborar com esse pensamento, (CHARLOT, 2000), diz que para adquirir “saber permite assegurar-se um certo domínio do mundo no qual se vive, comunicar-se com outros seres e partilhar o mundo com eles (...)”. Neste sentido, posso afirmar, pelo que vi, pelo que ouvi e pelo que senti e sinto a cada momento compartilhado como apreciador, como membro e como pesquisador.

RESULTADOS OBTIDOS

Ao ter como prerrogativa de pesquisa a busca por compreender a maneira como ocorreu a formação artística e pedagógica do brincante Augusto Barreto, reitero ao “final” dessa jornada que os seus percursos formativos atendem aos aspectos do **ver**, do **ser**, do **fazer** e do **reproduzir**.

O primeiro ponto desse percurso, está no **ver**, partindo do princípio da capacidade observadora que Augusto sempre teve, desde a criança até o adulto que sempre teve o olhar aguçado mobilizado pela curiosidade. Esse ver vai além do que está explícito, é a capacidade de perceber a complexidade das coisas simples que vão da gestualidade ao canto, da sabedoria de uma velha cigana à intelectualidade de uma professora.

O segundo ponto está ligado ao **ser**. E pensar esse **ser**, é entender a sua capacidade de movimentar, de se afirmar na sua expansividade, nas suas idiossincrasias e quais efeitos reverberam a partir do estabelecimento desse ser, como capacidade também de estar. **Ser**, que representa a presença e esta que também se configura na salvaguarda de saberes e fazeres.

O penúltimo aspecto é o **fazer**. **Fazer** é realizar. E nesse sentido, entendo que ao realizar essa ação, ela se presentifica na fisicalidade que o grupo se exhibe. **Fazer**, também é resistir, ao tempo, a solidão, a negligência pública, mas mesmo assim é continuar crendo, produzindo, investindo. Fazer é ser incansável e é ser constante.

E por fim e não menos importante é o **reproduzir**, esse aspecto vai do gestar, ao replicar. **Reproduzir** desde a palhaçaria da arte do cotidiano ao replicar ensinamentos. Da estética que se apresenta como linguagem ao discurso à maneira de identificar um povo.

DESARMANDO A TENDA

Pesquisar é ter que suar frio, mas ter, sobretudo o coração e a mente quente, quase o tempo inteiro. É caminhar ora em terreno movediço, ora em flutuar macio sobre nuvens. É travar em momentos que a cabeça ferve, mas deixar fluir sempre que estimulado. É abdicar, mas está presente e lutar contra você mesmo, contra as armadilhas que a mente lhe proporciona. É se cansar e querer desistir e resistir para descansar em berço esplêndido.

É ir amadurecendo ao longo do processo. Na “apropriação” dos termos, no desenvolvimento da escrita e conseqüentemente, se identificar apropriar-se de uma maneira de escrever. É seguir brincando de esconde-esconde com as metodologias, até ela se salvar e me salvar, se revelando também brincante, sem nunca estragar o jogo, pelo contrário, me estimulando a brincar mais.

Para tanto foi necessário, dar um mergulho no que esse processo teve como proposição trazendo à tona a pergunta que provocou o estímulo para conduzir a pesquisa em si que questionou: como se deu a formação artística e pedagógica do brincante Augusto Barreto? Na intenção de responder, traçando uma trilha metodológica pautada na história oral, depois de durante o processo ter experimentado outras fontes de metodologia. A história oral se aproximou de mim pela escuta feita no período pós-qualificação, pois foi onde pude entender a evidência dessa forma de conduzir a pesquisa, associando principalmente a forma ao qual Augusto Barreto aglutinava saberes.

No entanto, como o objetivo geral trouxe a perspectiva de compreender de que maneira se deu a formação artística e pedagógica de Augusto Barreto e como esta formação se refletiu na carpintaria teatral do Mamulengo de Cheiroso, que pude inferir que o caminho para essa compreensão veio do entendimento pautado numa cientificidade do que estava contido na teoria da relação do saber e que sintetiza-se no jogo do homem como ele mesmo, com o outro e com o ambiente ao qual está inserido.

Desse modo, a figura de Augusto, tendo em vista a sua trajetória, pôde da sua infância à sua juventude, posto à sua capacidade de observação em seu contexto familiar ou na sua vida rural, absorver todas as circunstâncias para explorar esses saberes, aplicando e replicando em sua arte de produzir narrativas e estéticas, dentro do grupo que ele adotou e tomou para si como um veículo de transmutação de existência.

A respeito da formatação da arte que ele experienciou e transformou em linguagem, o que mais me chamou a atenção foi entender que dramaturgia, figurino, musicalidade, enfim, os elementos estéticos que compõe os espetáculos do mamulengo, tiveram e até hoje tem como princípios a cultura popular como esteio e fonte da pesquisa do grupo. A coleta que o grupo faz, está nas manifestações populares contidas na cultura sergipana como elemento de ponto de partida, mas que compõem, por assim dizer, a cultura brasileira, o que me faz dessa forma ter alcançado os objetivos propostos.

Ademais, os achados desta pesquisa são úteis para toda e qualquer pessoa interessada no teatro de animação de uma forma geral. Especificamente como se configura esse tipo de arte inserido no contexto das culturas populares e como esse diálogo se construiu entre Augusto Barreto e a produção do Mamulengo de Cheiroso.

Acerca das limitações da pesquisa, é importante apontar que este estudo deixa algumas lacunas e nesse sentido é importante destacar em primeira instância o processo individual do pesquisador diante do entendimento das metodologias e das tentativas e traquejos em aplicá-

las. É bem verdade que o período do mestrado serve como espaço de aprendizado e experimentações, o que no final das contas é imprescindível se permitir falhar.

Uma outra lacuna que o trabalho aponta é que as discussões sobre políticas culturais, questões raciais e de gênero poderiam ser trazidas à luz, ampliando o panorama das dificuldades do fazer artístico, de manutenção, de preservação dos artistas populares e que a resistência não pode ser vista como algo romantizado. Dessa maneira, as lacunas apontadas sugerem para que os futuros pesquisadores do campo, atentem para suprir a carência dessa dissertação.

Por fim é importante citar que o ato de desarmar a tenda em um espetáculo, é o momento em que os brincantes, desmontam os encaixes, desatarraxam os parafusos, desmontam as peças, dobram os tecidos e cortinas que escondem a magia, recolhem os adereços, guardam os bonecos e colocam todas as peças que formam o espetáculo em seus caixotes. E é hora de partir.

Depois das gargalhadas, dos aplausos, o público já se foi, só ficou o trabalhador com sua “sina de cigarra”. Não é uma despedida, é um respirar para que o próximo espetáculo aconteça, seja num teatro ou numa feira, na Praça Fausto Cardoso²⁷ ou em algum lugar em Benguela na Índia.

Durante esse processo, fui muito mais, atravessado pelo Mamulengo de Cheiroso, do que já era anteriormente e fui acarinhado por Augusto, fui tocado por Marlene e fiquei impressionado com Artur. Com Pedro aprendi a me prevenir e com Isaac a me renovar. Conheci Dona Maria Barreto fazendo seus gracejos e vi Cheiroso a imitando e ri muito. Percebi que meu riso estava contaminado pelo palhaço Augusto com seu nariz vermelho, mas que vinha carregado de Sabau, do Velho Faceta e de Carequinha.

Da sonoridade, fui preenchido pelas notas de um cavaquinho e pelo acorde da Sanfona de Mimi. Presenciei Mary, arranjando as vozes e produzindo a recolha de muitos cantos, contos e cantigas e foram tantas e são inúmeras, são imensas. Ouvi também ruídos, barulhos. Do som dos latidos da cachorra Sarah ao coxar das gias, tudo isso me foi percebido.

Entre a educação e arte, existe um diálogo. É um vínculo que se perpetua e se mantém pelas ações do grupo, como foi discorrido ao longo do corpo desta dissertação. E esse elo profícuo entre o fazer artístico e o saber pedagógico, se perpetua enquanto linguagem, que é polissêmica, se multiplica em encontros com pessoas, independente de classe social.

²⁷ Praça que se localiza no Centro de Aracaju-Sergipe, onde o Mamulengo de Cheiroso se apresentou inúmeras vezes (Nota do Autor).

Sob a sombra da educação pude dar um passo ao seu encontro no sentido de ter entendimento sobre as diversas formas de relação com o saber guiado pela teoria de Bernard Charlot, percebendo maneiras tantas de se ter saber e como o nosso protagonista foi veículo de aprender e desenvolver seu próprio saber. Assim como no que diz a etnocenologia, a arte extrapola a formalidade dos espaços, das dramaturgias, das performatividades e se espetaculariza no movimento cotidiano. Dessa maneira as manifestações culturais em sua variedade são fontes inesgotáveis de apreciação e coleta.

Por outro lado, é importante, reforçar a presença de uma dissertação como essa, fazer parte de um programa como PPGCULT, a fim de ocupar um espaço, para ampliar discussões sobre o teatro de bonecos, em Sergipe, no Brasil, visto que por muitas vezes esta arte é menosprezada, olhada “tortamente”, relegada ao lugar do teatro de animação como meramente educativa ou pejorativamente como teatrinho.

O Teatro de Bonecos é profundo, não cabe numa pesquisa, se multiplica, excede ao tempo. Esse teatro, vinculado com a pesquisa feita por Augusto, recolhido em suas experiências, em toda sua trajetória de vida não cabe aqui. Eu me fiz instrumento, apenas. Através da minha fala acadêmica, quis atingir outros ouvidos, os dos colegas, os dos professores, o de uma comunidade científica, olhando com meu “olhar de ver”, mas pensando o tempo inteiro em escrever para uma comunidade de brincantes, por assim dizer, reforço que aos próximos pesquisadores o que faltou aqui, cabe mais na frente.

Dessa forma, tomo como parâmetro a música do grupo recifense Mestre Ambrósio, no trecho da letra da música “Sêmen”²⁸ e faço coro questionando: “como posso saber e onde eu venho, se a semente profunda eu não toquei?” Mesmo de fato, não sabendo de onde vem essa semente profunda, que se estabeleceu no Babau, no João Redondo, no Cassimecoco, na assombração das cavernas, sinto que toquei num pedaço da folha, brotada dessa semente.

Mas Mamulengo de Cheiroso é uma árvore inteira, onde a raiz é feita das fitas multicoloridas dos reisados, dos pastoris, das taieiras e dos cacumbis, é um tronco forte, uma mistura de Mulungu e Imburana e Cara-de-pau. Na copa frondosa, há diversas texturas e tamanhos de folhas e essas folhas também têm denominações. Tem folha-maria, folha-izidoro, folha-ismar, folha-marise, folha-mary, folha-marlene, folha-artur, folha-ananda e folha-bebel. Também tem folha-isaac, folha-pedro, folha-flori, o bicho-folha e tantas outras que foram caindo em tantos outonos.

²⁸ Compositores: Bráulio Tavares/Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, Album: Fuá na Casa de Cabral, 1998 (Fonte: Musixmatch).

Dos frutos, os mais saborosos, nasceu A Rainha Jinuveva, A Viúva Alucinada, O Figo da Figueira, Terra à Vista, Talco no Salão e Vitalina Tira Pó, muitos frutos viraram novas sementes, outros ainda estão a nascer. São frutos cheirosos, que exalam cultura sergipana. Quem plantou? A Professora Aglaé e quem rega todo santo dia, é Augusto há quarenta e cinco anos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **CULTURA POPULAR, UM CONCEITO E VÁRIAS HISTÓRIAS** In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel, Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2003.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Editora FGV. 3a Ed. Rio de Janeiro, 2005.
- AMARAL, Ana M. O Teatro e Seus Duplos: Máscaras, Bonecos e Objetos, 2001
- ANDRADE, Mário. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. Editora Global. 1ª edição digital. São Paulo, 2019.
- AZEVEDO, Denio Santos. ANDRADE, Polyana Bittencourt. BONINI, Valéria Cristina. **Líder de Opinião na Folkcomunicação: Um Estudo sobre o Mestre Sabal do Reisado do Marimbondo em Pirambu/SE**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.
- AZEVEDO, Sônia Cristina S. Regime Militar e Festival de Artes de São Cristóvão (1972-1985): muito além dos palcos e holofotes. Ed. UFS. 2012.
- BALARDIM, Paulo. **Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação?**. Urdimento, v.2, n.25, p.165–175, 2015.
- BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som - Um manual prático**. 2a ed. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2002.
- BENEVIDES, Lourdisnete Silva. A Cidade em Mim. EDISE. Aracaju, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. 3a edição. Ed. Brasiliense, 1987
- BIÃO. Armindo Jorge de Carvalho. **Um Trajeto - Muitos Projetos**. In: **BIÃO, Armindo (Org.). Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de Etnocenologia**. Salvador: P & A, 2007a. P. 21-42.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, p.308-345: Cultura brasileira e culturas brasileiras. 1992
- BRAGA, Humberto. **Os concursos nacionais de dramaturgia para o teatro de animação**, Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. p. 165-176, 2018,
- BRANDÃO, Carlos R. **O que é folclore**. Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense. São Paulo, 1982.
- BRITTO, Clovis Carvalho. SOUZA, Jean Costa. **A fabricação da cultura popular no campo museal de Sergipe: a musealização do teatro de bonecos em Aracaju**. Anais Eletrônicos -

V Congresso Sergipano de História e V Encontro Estadual de História de ANPUH/SE - O Brasil na historiografia de Felisbello Freire: Reflexo na Pesquisa e no Ensino em História, 24 a 27 de outubro de 2016. Aracaju/SE.

BROCHADO, Izabela. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 02, p. 138-155, 2018.

BUENO, André Curiati de Paula. **“Palhaços da Cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumbas-bois e Folias de Reis - MA, PE, MG”**. Tese (Doutorado). São Paulo, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara, 1989-1986. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11.ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2002.

CASTRO. Alice Viveiros. **O Elogio da Bobagem**. Família Bastos Editora. Rio de Janeiro, 2005.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o Saber às Práticas Educativas**. Cortez Editora. São Paulo, 2014.

CHARLOT. Bernard. **Os Fundamentos Antropológicos de uma Teoria da Relação com o Saber**. Revista Internacional Educon | ISSN 2675-672 Volume 2, n. 1, e21021001, jan./mar. França/Brasil, 2021.

CHARLOT. Bernard. **Da Relação com o Saber - Elementos para uma Teoria**. Artmed. Porto Alegre, 2000.

CUNHA, Débora Alfaia da. **Brincadeiras Africanas para a Educação Cultural**. Edição do autor. Castanhal - PA, 2016.

Dossiê Interpretativo. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Cassimiro-coco, Babau e João Redondo**. BRASÍLIA, JUNHO DE 2014

ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE - Lei nº 8.069, de 13 de 1990. Brasília, 2019.

FERREIRA, Dulcinéia de Fátima. VARGA, István van Deursen. **Cultura popular e processos de subjetivação: em busca de linhas de vida**. São Carlos – Campus Sorocaba, 2018.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Boneco**. Companhia Editora Nacional Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1966.

FRANKLIN, Ruben Maciel. AGUIAR, Antonio Sérgio Pontes. **CULTURA POPULAR, UM CONCEITO EM CONSTRUÇÃO: DA TRADIÇÃO DOS ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS À EMERGÊNCIA POLÍTICA DOS ESTUDOS CULTURAIS**. História e Cultura, Franca, v. 7, n. 1, p. 238-257, jan-jul. 2018.

GOHN, Maria Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006

GOHN, Maria Glória. **Capítulo V. Educação, trabalho e lutas sociais**. in **La Ciudadania Negada. Políticas de Exclusión en la Educación y el Trabajo**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2000.

JR, Walter Lima. **Conversa com Cascudo**. Embrafilme. Youtube, 28 de Dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7T0303HUfzg>. Acessado em 14/05/2021

KISHIMOTO, Tisuko. **Jogo, Brinquedo, Brincadeira e a Educação**. 8a ed. Cortez Editora. São Paulo, 1997.

MALETTA, Ernani de Castro - **A dimensão espacial e dionisiaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal**. Urdimento, v.1, n.22, p39 - 52, julho 2014.

MAMULENGO – **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, n. 9, Minas Gráfica Editora Ltda. 1980.

MARINHO, Marco Antonio Couto. **Trajetórias de Vida: um conceito em construção**. Revista do Instituto de Ciências Humanas – Vol. 13, Nº 17. Rio de Janeiro. 2017

MARQUES, Núbia N. **O luso, o lúdico e o perene e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Imago ed. 1999.

MONTEIRO, Rísia Rodrigues Silva. **Os Saberes e Fazeres de Aglaé D’ávila Fontes: Uma Educadora e Mediadora Cultural Sergipana (1955-2005)**. 2021. 316f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

MOREIRA. Andressa Urtiga. **“BRINCANTE É UM ESTADO DE GRAÇA”: SENTIDOS DO BRINCAR NA CULTURA POPULAR**. Dissertação (Mestrado). Brasília, 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.

PEREIRA, Maria Amélia. **Tarja Branca a Revolução que Faltava**. Cines Sede Jung. Youtube, 7 de Outubro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UjtWdecuX3w>. Acessado em 07/04/2022

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2010.

RHODEN, Cacau. **Tarja Branca**. Youtube, 18 de Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2MsCMYHGvHU>. Acessado em 05/04/2022

RUBIN, Antonio Albino C. **Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos.** Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008

RUFINO, Luiz. **PERFORMANCES AFRO-DIASPÓRICAS E DECOLONIALIDADE: O SABER CORPORAL A PARTIR DE EXU E SUAS ENCRUZILHADAS.** Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, 1. sem. 2016

SAMARONE, Antonio. **O CIRCO DE ZÉ BEZERRA.** site: <https://93noticias.com.br/noticia/38388/o-circo-de-ze-bezerra-foto>. Acessado em 20/ 09/2021.

SANTOS, Vanessa Soares dos. **CULTURA POPULAR E O MODO DE VIDA BRINCANTE: Costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades.** Dissertação (Mestrado). Sorocaba-SP, 2019.

SENA, Jonathan Brites. OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. **(Trans)formações do palhaço: Breve história dos tipos clássicos da palhaçaria.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas , v. 2, n. 41, Florianópolis. 2021.

WILLIAM, Rodney. **Feminismos Plurais - Coordenação, Djamila Ribeiro.** Editora Pólen. São Paulo, 2019.

ZURBACH, Christine. Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade. Casa do Sul editora. Évora, 2002.

Sites visitados:

Blog Pinguim.

https://blog.pinguin.com.br/kuarup-celebracao-indigena/?gclid=CjwKCAjw2rmWBhB4EiwAiJ0mtYSvVrQCrrbifgRZxxHBsAl9jCjrSLs1J8kg81VikxGWF1zDxM-N-BoCrGIQAvD_BwE acessado em 13/07/2022.

Candomblé - O Mundo dos Orixás

https://blog.pinguin.com.br/kuarup-celebracao-indigena/?gclid=CjwKCAjw2rmWBhB4EiwAiJ0mtYSvVrQCrrbifgRZxxHBsAl9jCjrSLs1J8kg81VikxGWF1zDxM-N-BoCrGIQAvD_BwE acessado em 13/07/2022 as 22:17

<https://www.olharconceito.com.br/noticias/exibir.asp?id=1955¬icia=bonecos-ganham-vida-no-palco-e-encantam-o-publico-cuiabano> acessado em 17/03/2023 as 15:33

ANEXO 1 - Documentos, Matérias de Jornal

Declaração

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que o Sr. Gustavo Floriano dos Santos (RG – 1.301.402 SSP/SE; CPF – 784.896.365 - 91) executou a direção artística dos seguintes espetáculos do Mamulengo de Cheirozo para teatro de bonecos, nesta cidade:

- *Vitalina Seta Pé*. Texto de Aglaé Fontes (2018);
- *Cobra Grande*. Domínio popular. (2019);
- *Pasteril de Cheirozo*. Texto de Gustavo Floriano (2019);
- *Baile de Cheirozo*. Texto de Aglaé Fontes (2020).
- Vinhetas sobre cultura popular para a TV Aperipê (2020).
- Vídeo sobre Cultura popular para a Universidade Tiradentes (2020).

José Augusto Barreto Doria
diretor

Rua Igaruana, 127, Beira Mar I, Aeroporto – CEP 49037-670
mamulengocheiros57@gmail.com – 55 79 99987-0847
Aracaju SE – Desde 1978

Folha de São Paulo - Outubro de 1991

Mamulengo conta história de uma viúva em São Paulo

Da Reportagem Local

MAMULENGO DE CHEIROSO - Hoje, 12h, no Masp (av. Paulista, 1.578, Cerqueira César); sexta, nas Casas de Cultura do Iguatemi Paulista: às 14h30, na (r. São Miguel Rachid, 997, Ermelindo Matarazzo) e às 17h30, na (r. Academia de São Paulo, s/n, Jardim Camargo Novo); sábado, às 12h, na Casa de Cultura M'Boi Mirim (r. Início Dias da Silva, s/n, Estrada do M'Boi Mirim); domingo, às 17h, no Muroão São Francisco (r. Morro das Pedras, 200-A, Jardim Rodolfo Pirani); e segunda, às 14h, na Casa de Cultura Raul Seixas (av. Sábado D'Angelo, s/n, Cohab 2, Itaquera).

O Mamulengo de Cheiroso, grupo de Aracaju, Sergipe, apresentará "As Aventuras de Uma Viúva Alucinada" a convite da Secretaria Municipal de Cultura.

"Este não é o fantoche de colégio, é um teatro de feira", diz Aglaê de Alencar, professora da Universidade Federal de Sergipe. Ela criou o grupo em 78 com seu aluno Augusto Barreto.

"As Aventuras..." é uma história de cordel: uma viúva tenta empregar os filhos com ajuda de Tiridá, que quer conquistá-la. Tudo ao som de música da dança de coco, reisado, guerreiro. (TR)

etim da Secretaria de Saúde - Julho de 1998

Fonte: Acervo do Grupo

CINFORM

CLASSIFICADOS E INFORMAÇÕES

ANO IX - Nº 436 - Cr\$ 250,00 Aracaju, 19 à 25 de Agosto de 1991



O grupo de teatro de bonecos "Mamulengo do Cheiroso" (foto) encantou a crítica do Jornal Estado de São Paulo. Maria Lucia Pereira, que, em matéria intitulada "Brincar é o trabalho deles", confessou se inteiramente seduzida pela alegria e ao mesmo tempo profissionalismo do grupo liderado por Augusto Barreto e Pierre Feltosa.

Acervo do grupo

GAZETA DE SERGIPE

Aracaju, 16 de agosto de 1991



Integrantes do Mamulengo do Cheiroso.

- O Mamulengo do Cheiroso estará se apresentando hoje, no Calçadão da Rua João Pessoa, ao lado da Igreja São Salvador. O Mamulengo também estará amanhã no programa Pedrito Barreto em Companhia, pela TV Jornal.

Teatro de Bonecos - C.G.C. nº 15606932/0001-50 - Rua Euclides Góes 130
Jardim Atlântico - Atalaia - CEP 49070 - Telefone: 223-1578 - Aracaju - SE

DIÁRIO de aracaju

Fundador dos Diários Associados ASSIS CHATEAUBRIAND

Sábado, 11.08.1979 — Ano XIII — N. 5.760 — Cr\$ 5,00

17/7

Karimen Social

"MAMULENGO DE CHEIROSO"

Mamulengo de Cheiroso, é o grupo de teatro da UFS, que acaba de fazer sucesso no Festival de Inverno de Campina Grande na Paraíba. Com quatro apresentações, e todas com sucesso.

PROJETO UNIVERSIDADE

A Universidade Federal de Sergipe, só está esperando a liberação das verbas, para colocar em ação, o Projeto Universidade.

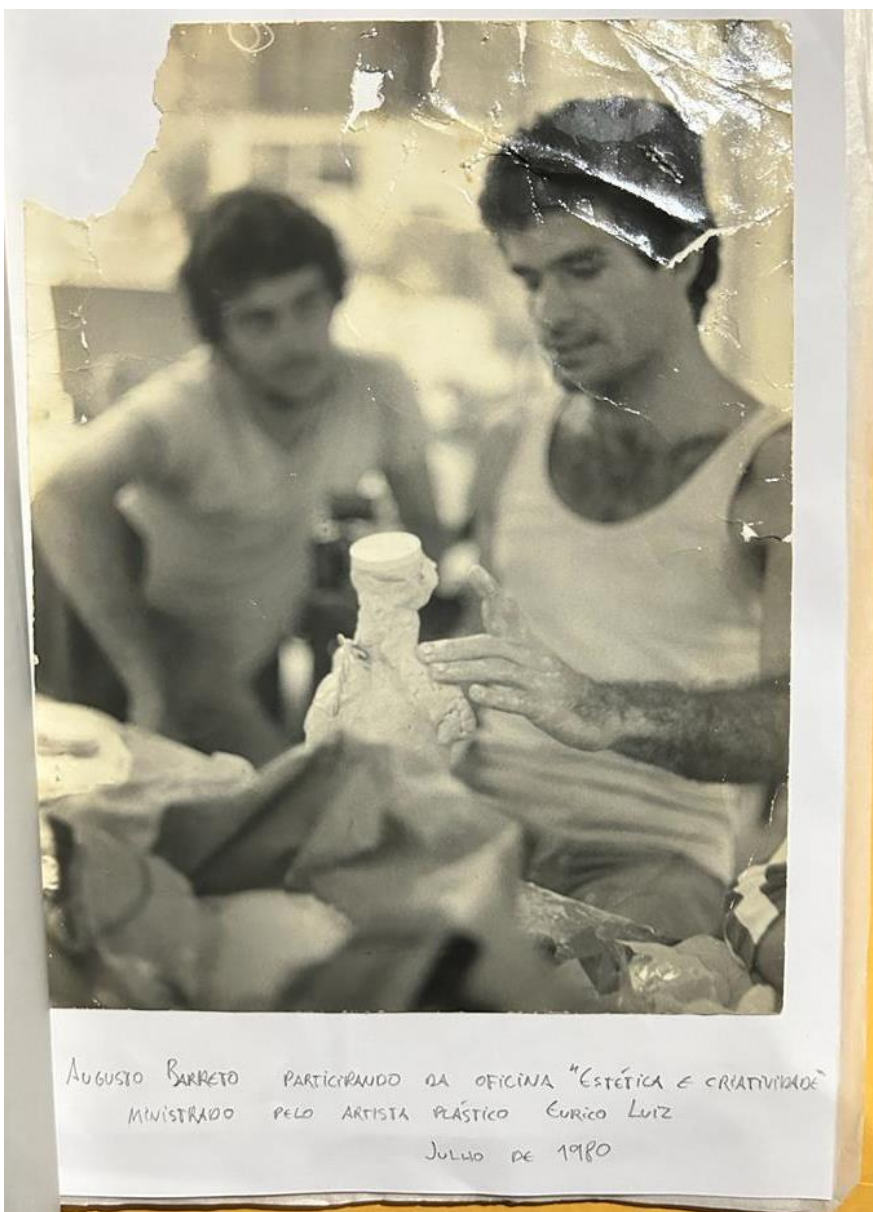
A informação é da Coordenação de Cultura e Arte de Sergipe.

CONCURSO DE POESIA FALADA

Terminaram as inscrições dia 10 passado para o Concurso de Poesia Falada do Nordeste. O Centro de Cultura e Arte, local das inscrições, se encontra com dezenas de poemas, prontos para

ANEXO 2 – Infância, Juventude e Família





AUGUSTO BARRETO PARTICIPANDO DA OFICINA "ESTÉTICA E CRIATIVIDADE"
MINISTRADO PELO ARTISTA PLÁSTICO EURICO LUIZ
JULHO DE 1980







ANEXO 3 – REGISTRO DE VITALINA TIRA PÓ E OUTRAS IMAGENS

Parte do elenco da peça Vitalina Tira Pó



Fonte: Acervo do grupo - Foto: Janaina Vasconcelos

Das Dores e sua Amiga e a Cigana



Pai Juá, Das Dores e Amiga



Fonte: Acervo do Grupo - Foto: Janaína Vasconcelos

Cigana de Vitalina Tira Pó



Fonte: Museu da Gente Sergipana - Foto: Gustavo Floriano

Encontro de Gustavo Floriano com os Cheirosos



Fonte: Acervo do Grupo - Foto: Janaína Vasconcelos



Gravação do Programa Giro Sergipe



Fonte: Acervo Pessoal do Pesquisador - Foto: Gustavo Floriano

Foto do Encontro - Gustavo Floriano, Elói Filho e Augusto Barreto



Fonte: Acervo Pessoal de Augusto Barreto Foto: Gustavo Floriano

Croqui de João Marcelino par Talco no Salão



ANEXO 4 - MÚSICA E TEXTO

LETRA DA MÚSICA BALEIA - DOMÍNIO PÚBLICO

EU SOZINHO AMARREI UMA BALEIA

NO DIA DE SÁBADO DE ALELUIA

ESCOTEI O OCEANO COM UMA CUIA

E DEIXEI O MAR SECO NA AREIA EU SOZINHO AMARREI UMA BALEIA

NO DIA DE SÁBADO DE ALELUIA

EU VI ADÃO CORRER SEM CALÇA

E EVA DEITADA NA AREIA

EU SOZINHO AMARREI UMA BALEIA

NO DIA DE SÁBADO DE ALELUIA

EU VI JUDAS, PROCÓPIO E MATEUS

PESCANDO PEIXE NA AREIA

EU SOZINHO AMARREI UMA BALEIA

NO DIA DE SÁBADO DE ALELUIA

PETIÇÃO DE SALA

MUITO BOM DIA, BOA TARDE

MESTRE CHEIROSO CHEGOU

CHEIROSINHO DAS MENINAS

CONSOLO DE UM GRANDE AMOR

ILUDE VELHOS, MENINAS E NAMORADAS

EU O CHEIROSO, VENDEDOR DE ILUSÃO

FAÇO TROVA, DIGO VERSO

CONCERTO HONRA DE MOÇA

FAÇO “VÉIA”, FICAR BOA DAS “OIÇA”

E OUTRA COISA QUALQUER
MAS PRIMEIRO DO QUE TUDO
E SEGUNDO DO QUE NADA
EU VOU VOS APRESENTAR PRA VOCÊS
O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA
COM VOCÊS (E ANUNCIA O ESPETÁCULO EM QUESTÃO)

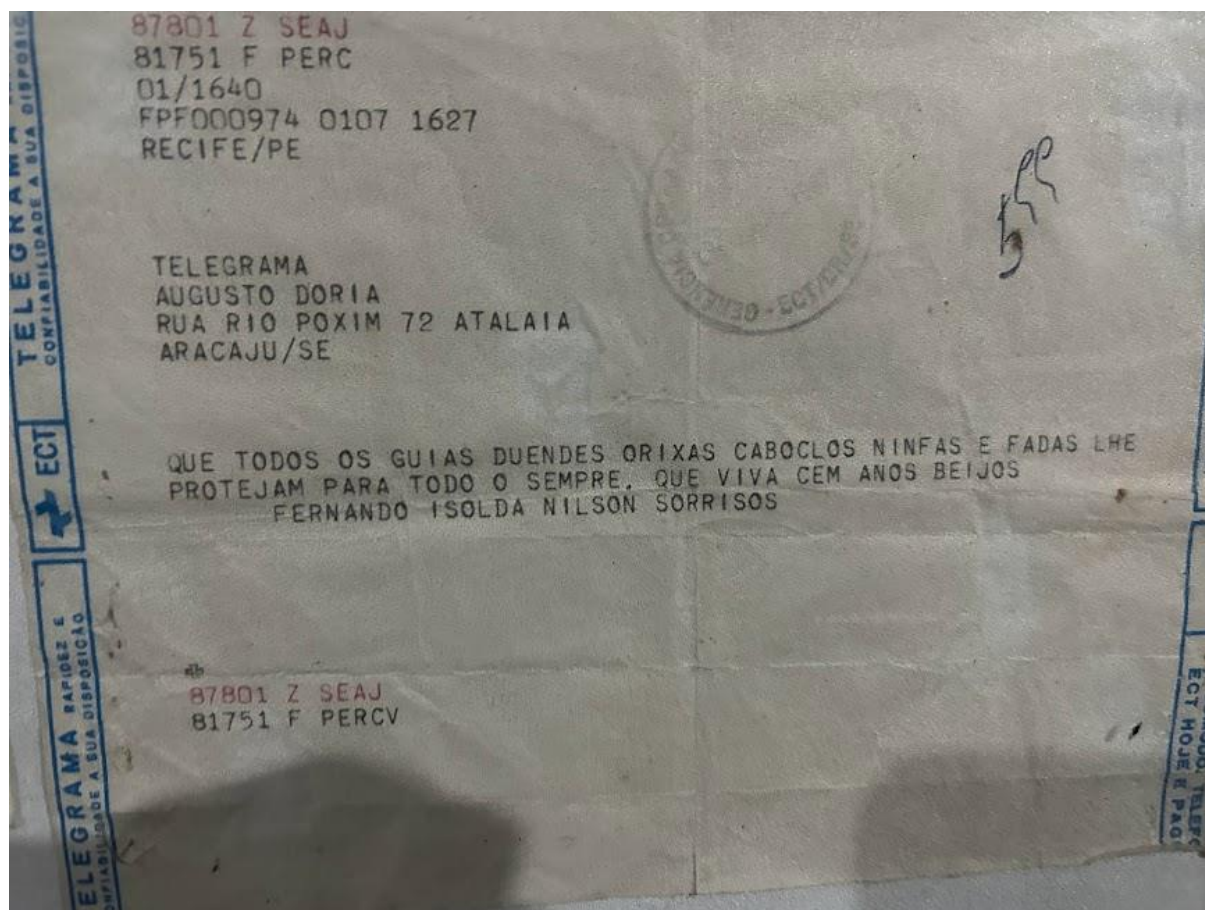
TEMA DE CHEIROSO

(AGLAÉ FONTES)

AI CHEIROSO, AI CHEIROSINHO
AI CHEIROSO DAS MENINAS
AI CHEIROSO, AI CHEIROSINHO
AI CHEIROSO DAS MENINAS
VENHA CÁ MINHA MENINA
VENHA CÁ FAÇA FAVOR
VENHA DAR UM CHEIROSINHO
UM CHEIRINHO NO SEU AMOR

ANEXO 5 - IMAGENS POÉTICAS

Telegrama enviado pelo mestre Fernando Augusto para Augusto Barreto



Fonte: Acervo do Mamulengo de Cheiroso - Foto: Gustavo Floriano

Do professor-amigo-bonequeiro
AUGUSTUS

Nosso afeto e gratidão pela
força, pela boa vontade, pela
deliberação competente e pela ener-
gia doada ao OLINDA OLANDA.

Ho desejo que não nos abandone
nesse trabalho firmamos nosso
pensamento na certeza do seu
encontro com o Marlon Brando
da sua vida

Com carinho nosso beijo

Soldu e Fernando.

21/03/87
L
V
A

LEGAMA RAPIDE E
ECONOMICA A SUA DISPOSICAO

Parede da Sede do Mamulengo de Cheiroso



Fonte: Acervo Pessoal - Foto: Gustavo Floriano

Ensaio na sede com Augusto, Marlene e Artur



Fonte: Acervo Pessoal - Foto: Gustavo Floriano