

TEATRO DE JOÃO REDONDO DO RIO GRANDE DO NORTE: TRANSMISSÃO, NEGOCIAÇÃO E CIRCULAÇÃO DA PRÁTICA E DO SABER¹²

Autora Ms. Zildalte Ramos de Macêdo (UFRN/PPGAS)

Coautor Dr. Luiz Assunção (UFRN/PPGAS)

Palavras chaves: cultura popular, espetacularização, tradição.

1. Introdução

Este artigo objetiva tratar das categorias transmissão, negociação e circulação da prática e do saber no teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte, RN, se constituindo num dos produtos gerados a partir de pesquisa realizada entre os anos de 2012 a 2018. Tais categorias atuam e influenciam na dinâmica do teatro que se transforma dentro de um processo de luta e resistência para manter-se vivo na sociedade contemporânea, marcada pela tecnologia e pelas incertezas. A coleta de dados para a pesquisa aconteceu durante os encontros anuais de Bonecos e Bonequeiros do RN e junto aos mestres do RN, dos quais, cinco foram selecionados para servirem de âncoras durante a escrita etnográfica. Com as observações e análises dos dados procurou-se compreender de que maneira as três categorias agem sobre o processo de transformação do teatro levantando uma questão a ser respondida: o teatro de João Redondo do RN está em processo de espetacularização de sua prática e saber se tornando um teatro diferente do encontrado na tradição? Tal questão parte da ideia de que uma manifestação da cultura popular ao se transformar e se produzir para atender a um mercado consumidor constituído por grupos desvinculados da sua comunidade de origem, dissolve os seus sentidos e valores se tornando outra coisa. Segundo Carvalho

¹Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

(2010, p. 47) a espetacularização da cultura popular ocorre quando um evento seja de caráter ritual ou artístico, criado dentro de um grupo para atender suas necessidades e anseios, e que é preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para atender a um grupo desvinculado de sua origem e muitas vezes, desconhecedores de seus códigos. Um produto pronto para ser consumido por qualquer tipo de plateia, para circular em qualquer espaço para atender a acordos contratuais. Para o autor, a espetacularização é um processo que redireciona o sentido geral do espetáculo para entreter um sujeito consumidor que está fora do processo criador da tradição.

Dentre os diversos autores selecionados para as reflexões dos dados coletados para a pesquisa, além dos já citados, o pensamento de Stuart Hall (2003) serviu de embasamento para a compreensão da cultura quanto produção:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL 2003:43).

O autor nos alerta para a compreensão de que a cultura se constrói e se reconstrói o tempo todo, está sempre em processo. Importa mais compreender os fatores e conhecer os elementos que são acionados durante o processo e de que maneira eles são articulados pelo sujeito, do que o produto final, assim, nas análises e reflexões dos dados da pesquisa importou muito mais considerar os fatores que podem estar sendo utilizados durante o processo de construção e de transformação do teatro de João Redondo do RN em sua possível espetacularização.

Concordando com a ideia de que estamos sempre em processo de formação cultural como Hall afirma, a cultura popular nesta pesquisa foi considerada em seu processo de construção e de transformação por entendê-la como parte de uma cultura maior, embasando esta compreensão no pensamento dos teóricos que contribuíram de alguma forma nas análises dos dados da pesquisa. Sarlo (2000), Carvalho (2010), Hall (2003), Canclini (2003) e Zumthor (2010) compartilham a ideia de que a cultura popular não existe em seu estado puro, que ela se reelabora constantemente dentro das circunstancialidades e relações de poderes entre dominantes e subalternos, se liga à tradição se legitimando, dialoga com a modernidade sem produzir algo genuinamente novo, apresenta pontos de resistências e de superações. Esses teóricos compreendem também a tradição como algo que se transforma, não estática nem tampouco presa num tempo e num espaço. A tradição não se fixa, não mantém uma forma inalterável, ela segue o seu fluxo trazendo elementos que se reorganizam e se articulam a diferentes práticas adquirindo novos significados.

As palavras de Sarlo (2000) contribuíram para a compreensão de que as culturas populares estão passando por profundas transformações na atualidade. Para a autora o que acontece hoje com elas tem uma aceleração e profundidade ainda desconhecidas. É um período de transição em que é possível visualizar o que se perdeu, mas ainda não é possível perceber o que se ganhou com essas mudanças no cenário em que a cultura popular atua. Sarlo (2000, p. 101) esclarece que as culturas populares são artefatos que não existem em seu estado puro. Seu pensamento é de que os meios de comunicação de massa afetam todos os níveis de cultura reconfigurando-a. Assim, a cultura popular que o censo comum requisita como pura guardiã de uma tradição, não existe. Ela tem sua história de reconfigurações, ajustamentos e de continuidade com o passado que não a impede de negociar com instituições que surgem no presente e até mesmo de ser explorada e manipulada por aqueles que a usam para fins comerciais.

Carvalho (1989, p. 32) sustenta a ideia de que certas manifestações da cultura tradicional ainda funcionam na sociedade pós-moderna como um lugar onde o simbólico encontra espaço expressando sentimentos, convivências e visões de mundo. Mesmo passando pelas modernas técnicas de difusão, o simbólico inscrito na memória longa da tradição, ainda é importante para o grupo, pois traz à tona mentalidades estéticas, ideias e concepções do passado que adquirem continuidade no presente

tornando-se modelo a ser utilizado pelo homem no mundo industrializado. Enquanto Hall (2003, p. 259), salienta que a tradição está longe de manter a permanência de velhas formas dentro da cultura, ela “está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos”. Canclini (2003, p. 22) compreende que o culto ao tradicional não se extingue pela industrialização dos bens simbólicos, que a modernização age sobre a tradição, mas não a suprime e que importa compreender o processo de transformação da cultura popular e não o que se extinguiu. Zumthor (2010, p. 129) considera que a transmissão da poesia oral se processa pela repetição de estruturas reconhecíveis incorporando inovações, reatualizando assim a tradição. As ideias dele também foram utilizadas para analisar a recepção da plateia, a construção dos textos e o uso das mídias na transmissão da prática e do saber do teatro.

Para a coleta de dados foi utilizada a observação participante tendo cinco mestres como âncoras para a pesquisa: mestre Heraldo Lins e mestre Emanuel Amaral ambos da cidade de Natal/RN, mestre Felipe de Riachuelo da cidade de Riachuelo/RN, mestre Francisquinho e mestre Alisson ambos da cidade de Passa e Fica/RN. O trabalho de campo consistiu também em observar os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN e seus mestres participantes, meios virtuais, espaços de circulação, plateias e contratantes a fim de compreender o sistema complexo em que os cinco mestres selecionados para a pesquisa estão inseridos.

A pesquisa se justificou pela observação de que as três categorias: transmissão, negociação e circulação, podem estar agindo na forma como cada mestre constrói e reelabora o seu teatro contribuindo para o processo de espetacularização da manifestação. Esperou-se com a pesquisa promover uma maior compreensão do processo de transformação de uma manifestação da cultura popular que resiste em suas tradições, mas que ao se inserir no processo de espetacularização pode vir a se tornar outro produto.

O teatro de João Redondo é uma manifestação da cultura popular com maior concentração no nordeste brasileiro onde seus mestres compartilham um conjunto de práticas e saberes e que passou a ser nomeado de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, TBPNE, segundo nomenclatura adotada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, em seu dossiê de registro do Bem quanto patrimônio

imaterial do Brasil. Recebe nomenclaturas diferentes dependendo do lugar onde é construído, João Redondo no RN e em parte da Paraíba/PB, mamulengo em Pernambuco/PE, Cassimiro Coco no Ceará/CE e Babau na Paraíba/PB, e outros nomes como Capilé, Mané Gostoso, Benedito, Calunga. Possui identidade que foi construída ao percorrer diferentes espaços ao longo do tempo, fazendo uso da memória longa e está inserido numa sociedade complexa que o influencia promovendo transformações no fazer dos mestres. Tais transformações são provocadas por fatores internos e externos à construção e dinâmica do teatro de João Redondo, tais como leis antirraciais e de proteção à mulher, conscientização da não violência, incentivo a condutas morais, plateias não familiarizadas com os seus códigos, plateias infantis, espaços de circulação diferentes dos tradicionais, além de ter o seu processo de transmissão da prática e do saber afetado pela tecnologia. Tais fatores têm levado os mestres a repensar a própria prática e a procurar produzir um teatro politicamente correto³, com tempo fechado e roteirização da apresentação, pouco ou ausência de improvisação com a plateia, se tornando um produto pronto a ser consumido por diferentes plateias e em qualquer espaço.

O TBPN é um tipo de teatro de bonecos, gênero teatral que se diferencia do teatro de atores, por utilizar bonecos que encarnam personagens e ganham vida através da performance e voz do artista, o qual muitas vezes se mantém oculto ao público durante a ação dramática. No Rio Grande do Norte o teatro de bonecos João Redondo compartilha com os demais teatros desse mesmo gênero, em outras regiões do país, de estruturas construídas no passado. O teatro tradicional de João Redondo utiliza bonecos (principalmente os de luvas) e suas personas, *loas*⁴, uso de *tolda*⁵, cenários imaginários, cantorias, cordel, passagens que se desenvolvem a partir de um enredo com temas extraídos do cotidiano tendo suas falas construídas no improviso casual com a

³ Movimento nascido na luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960, amplificado com a queda do muro de Berlim em 1990. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos e adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia. (CARRICO in Móin Móin, 2016, p. 103).

⁴ *Loas* são prólogos com a função de captar a simpatia da plateia. Versos improvisados ou não ditos pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18) também são chamadas de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

⁵ Estrutura desmontável montada pelo artista para suas apresentações. Esta estrutura também é chamada de *biombo*, *empanada*, *rotunda* ou *toda*.

participação da plateia. Esta estrutura está presente tanto nas apresentações tradicionais quanto nas apresentações do teatro que busca o politicamente correto. No teatro dito tradicional o tempo de apresentação é variável podendo durar horas, observa-se o uso de temas de obscenidades, sexo, violência, traições, hierarquias, preconceitos, palavrões, falas de duplo sentido, etc., participando de um corpo que embora possa parecer unificado em sua construção e atuação, se diferencia um do outro por contar com o estilo de cada artista e contextos diferentes.

O teatro de João Redondo, que tradicionalmente foi construído para deleite de uma plateia adulta, se construiu e se transformou pelas mãos do povo, que encontrou nele uma forma não só de diversão, mas também de expressar suas revoltas, seus sofrimentos, suas agonias e de expor o cotidiano do próprio grupo onde o teatro era construído. Tornou-se um espaço livre e democrático, onde o povo podia falar através dos bonecos sem receber grandes punições dos poderes dominantes ou críticas do grupo por isso, afinal, quem falava eram os bonecos e tudo era uma grande brincadeira⁶. Santos, (1979, p. 46), ao falar sobre o teatro tradicional de mamulengos em Pernambuco, comenta que o mestre frequentemente altera o equilíbrio do mundo e as relações de poder, revoltando-se contra o “maniqueísmo da vida” e criando um mundo paralelo onde ele próprio governa a vida através de seus bonecos. A plateia participa desse mundo paralelo, pois é parte dele e se identifica com ele, entra no espetáculo interagindo com os bonecos, construindo as passagens⁷ com novas falas. A plateia oferece ao mestre elementos que ele incorpora ao processo de criação e construção do seu teatro no momento da ação, num verdadeiro processo de improvisação⁸ aleatória e casual em alguns casos, noutros constata-se um tipo de improvisação mais controlada. A improvisação casual das falas dos bonecos se constitui numa característica marcante desse gênero teatral, segundo seus pesquisadores.

⁶ *Brincadeira*, termo utilizado pelos brincantes para as manifestações de teatro ou de dança da cultura popular como o Boi de Reis, o Pastoril, o Mamulengo. *Brincante*, diz-se daquele que participa de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. No teatro de bonecos ele também pode ser chamado de calungueiro, mamulengueiro, bonequeiro ou mestre. *Brinquedo* é o boneco utilizado no teatro de mamulengos. Botar boneco é o mesmo que fazer uma apresentação de mamulengos.

⁷ Termo utilizado pelos brincantes para as histórias contadas, criadas e/ou improvisadas durante o espetáculo. O mesmo que cena. As apresentações do mamulengo são compostas por cenas curtas e que muitas vezes não possuem relação entre uma e outra. Em uma passagem os bonecos podem estar num baile em outra podem estar num consultório médico.

⁸ A improvisação depende de uma plateia que seja familiarizada com os seus códigos e que queira participar da brincadeira para que ela aconteça.

O teatro de João Redondo, que antes era muito mais presente na zona rural e por isso mesmo se impregnou de representações simbólicas e sociais de seu meio, também está presente na zona urbana, onde, mesmo mantendo muitas vezes elementos retirados do meio rural, procura trabalhar com representações simbólicas do cotidiano da cidade, como uma maneira de adaptar-se à coletividade. Dessa forma, vêm atuando e inovando sem romper com o passado, mantendo sua identidade e se transformando principalmente pelos tipos de agenciamentos, de plateias e eventos. Muitos mestres terminam por ajustar seu teatro aos novos contextos sociais impregnados pela cultura de massa e a contratos com entidades públicas ou particulares, que muitas vezes determinam o que e como o mestre deve apresentar o seu teatro. Os próprios mestres sentem essas interferências impostas pelos seus agenciadores ao TBPN e diferenciam os tipos de apresentações entre “tradicional” e “folclórica”, como bem atestada em pesquisa feita por Canella (2004), Alcure (2001) e Macêdo (2015) diante de seus interlocutores.

Os dados coletados para a pesquisa atestaram que o teatro de João Redondo do RN vem passando por transformações de sua prática e saber influenciado por variados fatores, entre eles o modo de transmissão, negociação e circulação. A forma como se aprende a prática e o saber e quem o ensina pode vir a definir a maneira como cada novo mestre faz o seu teatro, a sua performance, os personagens, plástica dos bonecos por ele adotada, a estrutura em si, o olhar construído pelo mestre sobre o próprio teatro. Além de aprender e utilizar o que aprendeu com o seu mestre, o aprendiz também pode criar seu próprio modo de fazer o teatro, mas sempre haverá uma ligação, mesmo que afetiva, com quem o ensinou ou lhe serviu tão somente de referência. Não se aprende sozinho, há sempre uma relação entre os seres que mediam o processo. O olhar que o novo mestre terá sobre o seu próprio teatro começa a ser construído nesta relação mestre/aprendiz.

2. A transmissão da prática e do saber

Durante as análises dos dados obtidos em campo categorizou-se a transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN em duas formas: a forma direta e a forma indireta. Na forma direta observou-se a que ocorre entre membros de uma mesma família e entre mestre e aprendiz que fazem parte da mesma comunidade. É uma forma

de transmissão calcada na experiência dos sujeitos. Esse modelo de transmissão foi observado entre o mestre Francisquinho que transmitiu para o seu filho Elias e o seu neto Alisson e entre o mestre Emanuel Amaral que transmitiu para o seu filho Gabriel e sua filha Luciana. Duas famílias de bonequeiros cujos membros compartilham de um único contexto sócio cultural, vivem o mesmo cotidiano e a transmissão se dá tão somente pela oralidade e observação do fazer. Esta é uma maneira de transmitir a prática e o saber que está muito cristalizada em nossas mentes quando falamos em transmissão de uma manifestação da cultura popular: a ideia de uma prática e de um saber que é transmitido de um mestre para um aprendiz que partilham de convivência familiar ou comunitária e ainda que, o aprendiz deve seguir o seu mestre nas apresentações durante algum tempo podendo até mesmo levar anos para que ele tenha o seu próprio teatro. No caso do mestre Emanuel Amaral os seus filho ainda não criaram o próprio teatro de João Redondo e se apresentam junto com o pai. No caso do mestre Francisquinho somente o seu filho Elias se apresenta com ele, pois o seu neto Alisson já possui o seu próprio teatro de João Redondo.

Existe ainda outra forma de transmissão direta da prática e do saber, a que acontece entre os mestres, ao que Alcure (2001) chamou de rede de compartilhamento de saberes. Nesta rede, mestre aprende com mestre. É comum ouvir dos mestres que aprendeu tal técnica de manipulação ou de confecção dos bonecos, piada ou passagem ao conversar com um mestre e/ou assistir o teatro de outro mestre. Assim, a prática e o saber vão se espalhando entre eles podendo chegar ao ponto de não se saber quem é o autor da técnica, passagem ou piada.

Durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, que acontecem desde o ano de 2011, os mestres se encontram e compartilham suas experiências e criações influenciando um ao outro com os seus olhares e ideias. Esses encontros são um marco na vida dos mestres e na dinâmica do teatro que se fortalece e se realimentam com as novidades. Nesses encontros, que duram três dias com vasta programação, bonequeiros de fora do circuito do RN, podendo ser artista de teatro de bonecos comum ou mestre do TBPN, são convidados para transmitir aos mestres do RN técnicas de manipulação com os bonecos e uso da voz. No IV encontro foi realizada uma oficina em que o mestre

Heraldo Lins⁹ transmitiu técnica utilizada com os seus bonecos e impostação de voz. Nesta oficina o mestre também se preocupou em aconselhar o grupo sobre formas de negociações do teatro, tempo de apresentação, dinâmica das passagens e produção de falas politicamente corretas. A intenção do mestre Heraldo Lins e dos organizadores era de capacitar os mestres, principalmente os considerados da velha geração, a se adaptar aos novos contextos e à sociedade complexa em que o teatro de João Redondo está inserido, pois, muitos mestres reclamavam que tinham dificuldades em conseguir contratos e que a plateia não era a mesma de antigamente, a qual participava ativamente da construção das falas dos bonecos durante as apresentações.

As oficinas ministradas pelos mestres, fora dos encontros, também entram na categoria de transmissão direta. Nelas o mestre ensina desde a confecção dos bonecos, construção de personagens, de falas, criação de vozes para os bonecos e técnicas performáticas. Tal forma de transmissão observada parte de um mestre que repassa a prática e o saber do teatro a um grupo de alunos que não tem experiência com o teatro de João Redondo e que se interessam pela arte de colocar bonecos. Muitas vezes são pessoas que possuem um olhar externo ao teatro, podendo em alguns casos, não serem familiarizados com os seus códigos. Os participantes da oficina trazem em si a sua experiência de vida, sua subjetividade, sua maneira de interpretar signos e precisam aprender a ver o teatro em sua essência para compreendê-lo. A forma como eles conseguem aprender e compreender o teatro vai influenciar na produção do teatro que eles venham a construir. Ademais, a subjetividade e criatividade também entrarão nesta relação no momento da criação do teatro. Para a pesquisa foram observadas as oficinas ministradas pelos mestres Emanuel Amaral e Felipe de Riachuelo. Constatou-se uma repetição da plástica dos bonecos e da forma de utilizar as passagens. Com o mestre Emanuel Amaral o teatro apresenta um roteiro fixo com começo, meio e fim. Já o mestre Felipe de Riachuelo as passagens são colocadas sem sequência fixa, suas apresentações não possuem um tempo fechado, porém dependendo da negociação com o contratante ele reduz o tempo de apresentação. Assim, os aprendizes findaram por construir o teatro de acordo com o modelo ensinado pelos seus mestres.

⁹ O mestre Heraldo Lins é muito bem sucedido com o seu “Show de Mamulengos”. Tem contrato há 16 anos com a CAERN, Companhia de Água e Esgoto do RN. Possui um show didático e um show folclórico. Faz uma média de 150 apresentações por ano. Se considera um artista, seu fazer um trabalho e o seu teatro uma mercadoria pronta para a venda que atende aos mais variados tipos de contratos, tematiza ao gosto do freguês e diverte qualquer tipo de plateia.

A forma indireta foi considerada todas aquelas formas de transmissões da prática e do saber em que existe uma mediação externa a dinâmica tradicional do teatro de João Redondo, que pode ocorrer independente da presença física de mestre, aprendiz e bonecos. Nesta forma encontra-se o uso de mídias, *internet*, pesquisas e eventos acadêmicos entre outros. Durante o trabalho de campo foram encontrados mestres que aprenderam através de pesquisas em livros, em *internet*, em DVDs e estudos com o teatro de João Redondo. São formas de aprendizagem bastante diferente daquela considerada modelo dentro da tradição, de mestre para aprendiz. Compreendeu-se que a forma de transmissão da prática e do saber, que marca o início de tudo para o mestre e que pode ser o definidor do seu teatro, vem desfazendo nós atados no passado quando a transmissão se dava de forma direta e somente pela oralidade. Constatou-se com a pesquisa a multiplicidade de formas de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo.

Os mestres Francisquinho e Felipe de Riachuelo aprenderam pela observação direta assistindo os seus mestres. São considerados mestres da tradição por manter estruturas e elementos utilizados como no passado e que hoje procuram adaptar às negociações feitas durante os contratos tendo que reduzir o tempo de apresentação, selecionar passagens, ter cuidado com as falas mais pesadas, tematizar a pedido do contratante, apresentar-se a qualquer tipo de plateia, principalmente infantil, o que afeta o processo de improvisação das falas dos bonecos.

Os mestres Emanuel Amaral e Heraldo Lins são autodidatas que começaram a botar bonecos por razões diferentes, mas que os levaram a pesquisar em livros e *internet* sobre o tema e a construir o próprio teatro. Ambos também observaram quanto plateia, mestres da tradição em suas apresentações. O teatro deles é um produto sempre pronto para atender as mais diversas plateias, possuem a mesma sequência de passagens apresentadas num tempo fechado, tematizam o espetáculo atendendo ao acordado em contrato, não se preocupam em improvisar as falas dos bonecos com a plateia. No teatro do mestre Emanuel Amaral os personagens principais do teatro sofreram mudanças plásticas e de sentidos: o capitão João Redondo foi substituído pela boneca Vó Zefa e o Baltazar tornou-se uma criança que procura educar a plateia infantil.

O mestre Alisson, apesar de ter tido o seu avô, o mestre Francisquinho como a primeira referência, seguiu caminho de aprendizagem e de construção diferente daquele que poderia ser imaginado. Ele fez uso do *youtube* para conhecer o teatro feito por outros mestres e findou por se espelhar no teatro do mestre Heraldo Lins, fato que o levou a construir o seu teatro seguindo o modelo deste mestre. Seu teatro é uma bricolagem de elementos aprendidos com o seu avô, de elementos aprendidos ao assistir o mestre Heraldo Lins pela *internet* e de criações próprias. Faz um teatro higienizado, com tempo fechado de apresentação, tematizado, quase sem improviso com a plateia e pronto para ser apresentado em qualquer espaço e para qualquer tipo de plateia.

A *internet*, mais especificamente o *youtube*, foi um fator que surgiu durante a pesquisa de campo, mas que ampliou o olhar e fez refletir sobre o quanto este saber da tradição já se enredou pelas linhas que costuram a *internet*, seguindo caminhos, deixando rastros, atando nós, bordando paisagens e figuras que se estendem ao mundo. Um saber que se liberta de suas amarras e que se aventura a romper tempos e espaços, se arriscando a interpretações múltiplas e a traduções variadas, dependendo do olhar, experiências e subjetividades de quem entrar em contato virtual com ele podendo resultar numa prática e num saber construído na releitura da tradição. Aquele que aprende neste processo midiaticizado interpreta e apreende os sentidos e valores simbólicos inseridos nos códigos próprios do teatro, acionando suas experiências subjetivas e culturais. Há uma ressignificação de fora para dentro, podendo vir a produzir um teatro espetacularizado.

3. A negociação da prática e do saber

Durante a pesquisa foram observadas formas de negociações da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN que vão além dos valores financeiros. Os valores variam muito de mestre para mestre podendo até mesmo o mestre optar em apresentar-se gratuitamente para amigos e familiares. Mas ainda é o valor financeiro o grande estímulo para que o mestre faça o seu teatro, por ser tido como uma forma de valorização da sua arte.

A negociação da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN é partícipe do processo de transformação do teatro uma vez que os acordos feitos entre

mestre e contratante visam atingir a um objetivo: agradar a plateia seja ela conhecedora dos códigos do teatro ou não. Foi observado que a negociação se dá também quanto a forma de utilizar os elementos do teatro. O contratante solicita muitas vezes que o mestre trabalhe um tema durante as apresentações. São temas que visam trabalhar um objetivo com determinado grupo, como: economizar água, preservação do meio ambiente, cuidados com a febre aftosa, conscientização de leis, dengue, etc. Temas diversos e diferentes daqueles trabalhados no teatro dito da tradição quando os bonecos tratavam de traições, violências, namoros, sexo, preconceitos, colocando em relevo fatos conhecidos dentro do próprio grupo em que o teatro era construído.

Dos mestres observados durante a pesquisa constatou-se que o teatro produzido pelo mestre Emanuel Amaral e seus filhos é um teatro que se preocupa em transmitir valores morais para a plateia infantil; o teatro do mestre Heraldo Lins é um teatro moral, politicamente correto e tematizado ao gosto do freguês; o mestre Alisson também se preocupa com as falas de seus bonecos para que não choque a plateia e não desagrade ninguém. Todos os mestres pesquisados afirmaram que procuram fazer um teatro politicamente correto devido ao contexto atual da sociedade em que o preconceito, o racismo e a violência precisam ser combatidos. Dessa maneira, a prática e o saber do teatro sofre uma negociação em que o mestre precisa moldar-se para atender a um mercado consumidor e a uma plateia sem experiência com o teatro e/ou infantil, promovendo assim uma transformação dentro do teatro que se tematiza atendendo o consumidor e contratante e vê seus valores simbólicos sendo dissolvidos cedendo lugar a outros articulados e aceitos na sociedade atual.

Ademais, observou-se ainda outra negociação que vem acontecendo com mais frequência nos dias atuais, são os editais de cultura. Alguns mestres submetem projetos e são contemplados nos editais. É uma forma indireta de negociar a prática e o saber, em que o mestre deve seguir algumas regras presentes nos editais para realizar algum projeto por ele arquitetado. Esta é uma fórmula que tem estimulado os mestres a fazer o seu teatro tornando-se multiplicadores ao realizar oficinas e ao se apresentar para diversas plateias.

Um fator bastante presente nas negociações do teatro, além do tema que muitas vezes é o contratante quem define, é o tempo de apresentação que é estipulado no contrato. No teatro tradicional de João Redondo o tempo era ilimitado, podendo uma apresentação durar 2 a 3 horas, dependendo da interação dos bonecos com a plateia

através do improviso e da disposição do mestre, para isso ele carregava sua mala que muitas vezes ultrapassava cinquenta bonecos. Com a determinação do tempo muitos mestres optam em construir um texto com tempo fechado de apresentação, esses textos possuem uma sequencia fixa de passagens que se repetem de uma apresentação à outra e há ausência quase que total da improvisação das falas. Mestre Heraldo Lins e mestre Emanuel Amaral, considerados contemporâneos no Dossiê do IPHAN, possuem um tempo de 25 minutos em suas apresentações. O mesmo acontece com o mestre Alisson. Os mestres Francisquinho e o mestre Felipe de Riachuelo, considerados da tradição, não possuem tempo fixo de apresentação, suas apresentações podem durar horas, não trabalham uma sequencia de passagens fixas que variam de acordo com a vontade e percepção dos mestres.

O teatro de João Redondo do RN, assim como os demais do mesmo tipo, tem o seu saber negociado não só como uma mercadoria com valor de troca, mas também em seus elementos constitutivos que o faz ser um teatro de bonecos que se diferencia dos demais tipos de teatros de bonecos que existem por aí. O mestre pode optar em fazer apresentações gratuitas ou receber dinheiro por elas, mas no momento do contrato, que em sua maioria é verbal, combinações são feitas entre contratante e mestre. O contratante informa ao mestre o tipo de evento, de plateia, o local, muitas vezes determina um tema a ser explorado durante as falas dos bonecos e o tempo que deve durar a apresentação. Há casos em que o contratante determina o que os bonecos devem falar¹⁰. Com base nessas informações, o mestre decide como vai articular a sua prática e o saber para agradar não só ao seu contratante, mas principalmente a plateia. Este é um fator que tem contribuído para que se operacionalizem transformações no teatro levando-o a sua espetacularização, a se tornar um produto pronto a ser negociado como uma mercadoria.

Considerou-se na pesquisa a prática e o saber do teatro como uma coisa, como diria Ingold (2012). Uma coisa que entra e sai do estado de mercadoria, que possui historicidade, que participa de um fluxo e que tem seu valor de troca. O autor entende que objeto e coisa são diferentes. Para ele o objeto é algo pronto, finalizado, fechado em

¹⁰ Como foi o caso de uma apresentação do Mestre Heraldo Lins quando eu fazia o meu trabalho de campo para o meu mestrado. O Mestre todos os anos era contratado pela Sra. Cláudia, do Condomínio Parco Della Verità, Natal, RN. Para fazer uma apresentação na festa de São João organizada por ela em seu condomínio. Antes da apresentação, ela mesma escreveu em meu diário de campo os nomes de condôminos e as piadas que os bonecos deveriam falar. Escreveu em meu diário porque naquele momento era o único recurso disponível. Repassei ao Mestre as informações e ele incluiu nas falas dos bonecos. Mais informações em MACÊDO, 2015, p. 218-219.

si, envolto em superfície, enquanto que coisa é algo que vai além do objeto, é fluído, moldável, em processo de formação, em constante conexão com a vida, agregado de fios.

Os mestres atribuem ao próprio teatro um valor de troca, pelo seu conhecimento, sua performance e a sua criatividade. O teatro de João Redondo seria apenas uma coisa para eles, uma coisa que se transforma em certo momento em mercadoria. Para compreender o teatro de João Redondo como *coisa* que entra e sai do estado de mercadoria e que possui uma vida social, foi buscado um aporte teórico embasado em três autores, são eles: Ingold (2012), Appadurai (2008) e Kopytoff (2008). Ingold (id.) diferencia em suas análises a coisa do objeto, compreendendo que o *objeto* é algo pronto finalizado, encerrado em sua superfície, não permeável, já a *coisa* seria algo que está sempre em processo, transformável, fluído, moldável, em conexão. Para Ingold (2012) a coisa é um “acontecer”: _ “(...) um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião”. Appadurai (id.) e Kopytoff (id.) compartilham a ideia de que a *coisa* tem vida social e entram e saem do estado de mercadoria. Logo, podemos conceber o saber do teatro João Redondo como uma coisa uma vez que ele é fluído, dinâmico, histórico, não fechado em si. Articula-se com novos elementos e contextos sociais mantendo fios vitais para a sua existência quanto um representante da cultura popular.

O teatro de João Redondo possui uma história social uma vez que se construiu tomando como referência arquétipos e códigos do teatro tradicional. Pode ser negociado recebendo valor de troca e se tornando uma mercadoria, um produto em que o cliente pode escolher o tema que deseja expor. É um teatro que se estende para além de sua superfície, se conectando a outros elementos da modernidade, se tornando uma obra aberta para inovações e transformações, uma *coisa*, na ideia de Ingold (2012).

4. A circulação da prática e do saber

Foi observado que os espaços por onde o teatro de João Redondo circula são de naturezas diferentes, um físico e outro virtual. No espaço físico constatou-se que os mestres se apresentam em feiras, ruas, escolas, asilos, clubes, bares, restaurantes, museus, praças, shopping, condomínios, etc. sendo as escolas os lugares com maior

incidência de apresentações e que muitas vezes o conhecimento sobre o teatro é repassado aos alunos pelos professores antes de terem contato com o mestre e seus bonecos. Nos espaços físicos o teatro é efêmero e a performance do mestre com os seus bonecos é mutável, ela está conectada com a recepção da plateia, como na poesia oral analisada por Zumthor (2010, p. 139) que considera que o texto oral possui fluidez orientada e que não permite arranhões nem arrependimentos, a mensagem deve atingir seu objetivo de imediato. Neste meio o teatro nunca é o mesmo da apresentação anterior, pois depende de um diálogo contínuo com a plateia.

O teatro de João Redondo circula também nos meios de comunicação de massa: televisão e *internet*, além de DVDs. Com a pesquisa procurou-se conhecer um pouco mais a natureza desses espaços e de como a prática e o saber do teatro estão dialogando e interagindo com eles. Interessou também saber o que os mestres pensam e como compreendem estes novos espaços de circulação. Não podemos desconsiderar que na sociedade atual o uso da mídia gravada tem facilitado enormemente a propagação da informação. Em se tratando do teatro de João Redondo quando o ouvinte se propõe em assistir a uma gravação deste, ele perde a performance no momento da apresentação, pois esta se encontra congelada no tempo e espaço. Para Zumthor (2010, p. 272) o uso da mídia gravada deixa parte do ouvinte insensível. Este pode rever a gravação várias vezes e esta irá se apresentar sempre da mesma maneira. Ademais, a mídia eleva a um status de estrela o mestre. Aquele que assiste o faz em sua solidão. Zumthor (2010, p. 273) alerta que “O estrelismo constitui, em nosso mundo, um fator indispensável ao funcionamento da mídia”.

O teatro de João Redondo circula em programas de televisão, em *blogs*¹¹, *youtube*, *facebook*, *instagran*, *whats app* mostrando que ele vem se adaptando e se tornando partícipe do contexto atual da sociedade. Rompe com os limites da tolda, ganha o mundo, ultrapassa a própria efemeridade ao pretender ser eterno ao ser gravado e disponibilizado em mídias e *internet*. Sua plateia agora é qualquer um de qualquer parte do planeta, que o assiste e o interpreta através de suas lentes culturais, suas subjetividades e experiências com outros teatros. A prática e o saber do teatro de João Redondo, ao circular por espaços diferentes daqueles tradicionais em suas

¹¹ Mestre Heraldo Lins possui um site: <https://mulengos.wordpress.com/>. Grupo Caquá de Mamulengos um blog: <http://cacuademamulengos.blogspot.com.br/>.

apresentações, o fazem ser um cidadão do mundo. Essa nova dinâmica da prática e do saber faz parte da sociedade atual, que trabalha para que a tradição na cultura popular se reconstrua em diálogo com as inovações, inserida numa “arena de consenso e resistência”, como diria Hall (2003). A tradição da prática e do saber do teatro de João Redondo no *youtube* ou em qualquer outro espaço da *internet*, experimenta e vive nova forma de resistência e de negociação com o poder que pode gerar transformações de valores simbólicos e sentidos que por muito tempo lhe deram identidade. Cria-se assim, novas identidades ao teatro de João Redondo.

Santaella (2003) ao refletir sobre o lugar na *internet* pondera que ele é um evento marcado por mudanças e aberturas, não possui rigidez nem fronteiras, possui sim fluidez e deixa marcas a serem seguidas. “(...) o espaço é híbrido, feito de fluxos interconectados e de rotas em vez de raízes”. (SANTAELLA, 2003, p. 102). Logo, é um espaço não fixo que se conecta em rede levando a informação aos quatro cantos do planeta. Uma informação que atravessa fronteiras físicas, da língua, psicológica e cultural.

É preciso também considerar a “cultura participativa”, defendida por Burgess e Green (2009), do *youtube* como uma relação entre tecnologias digitais mais acessíveis e seus usuários, pois ela é potencialmente libertária. Um vídeo postado no *youtube* rompe com o tempo e o espaço, virtualiza a informação, que pode ser acessada globalmente por pessoas de variadas culturas. O saber e a prática do teatro de João Redondo, ao habitar o universo da *internet*, se abre para o mundo, perde de certa forma os seus domínios, uma vez que agora pode ser visualizado, lido e interpretado de múltiplas formas.

5. Considerações finais

A sociedade atual é a sociedade das urgências, da efemeridade, marcada pela descentralização do sujeito, como enfatiza Stuart Hall (2002). Na sociedade atual, as mudanças são aceleradas, constantes e permanentes se comparadas às sociedades tradicionais, quando havia uma maior veneração pelo passado seus símbolos e valores. Não que hoje não haja tal veneração, sim, ela ainda existe, mas em menor profundidade e muitas vezes, imperceptível. Porém, se a tradição, seus sentidos e valores simbólicos

ainda persistem nesta sociedade de mudanças rápidas onde a efemeridade encontra um campo fértil para seu desenvolvimento, é porque seus elementos ainda possuem sentido para o povo. Apesar da tecnologia, ditar as normas e moralidades da vida social na atualidade, ainda estamos ancorados na tradição, por precisarmos dela para nos dar segurança e legitimidade às nossas ações e crenças, por normatizar e moralizar a sociedade.

Carvalho (1989) considera que hoje tudo está impregnado pela cultura de massa e compreende que esta também produz cultura popular. Para ele, o importante não é tentar compreender o produto gerado pelas expressões da cultura popular, mas sim, como são concebidos, representados e utilizados por seus produtores e consumidores. Carvalho (1989, p. 25), considera que devemos levar em consideração as articulações de diversos fatores que se relacionam com a cultura popular e que podem vir a dissolver fronteiras e espaços que pertenciam exclusivamente à cultura tradicional, como: as produções culturais vinculadas à comunicação de massa, o turismo, as migrações internas e a secularização das sociedades colocando ao indivíduo uma gama maior de escolhas. Eu acrescentaria aqui o fator *internet*.

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo, seja ele de forma direta ou indireta, garante a ele a vida. Vida que se renova a cada novo aprendizado, se revitaliza cada vez que é compartilhado, se reatualiza, se ressignifica e ganha sentidos. Não se começa a fazer o teatro de João Redondo por geração espontânea, mas sim a partir de uma referência ou mais. Interessa observar como essa transmissão está sendo feita na atualidade, a qual natureza ela pertence, e analisar para que possamos compreender melhor como o teatro de João Redondo vem se reinventando e fixando saberes da tradição em conexão com outros novos elementos que se integram à sua estrutura. Diferente de outrora, o processo de ensino e aprendizagem da prática e do saber do teatro de João Redondo no RN, se tornou mais dinâmico muito menos por um querer de seus fazedores e muitos mais pelas transformações sociais a que estamos sujeitos na atualidade.

Com a análise dos dados obtidos durante o trabalho de campo, constatou-se que o teatro de João Redondo do RN está vivendo um processo de transformação de suas estruturas e de seus elementos fixados na tradição que o conduz a uma produção espetacularizada. Embora possa parecer imperceptível este processo em muitas

apresentações feitas pelos mestres do RN, ele já está instalado e se evidencia mais ou menos dependendo do modo como o mestre concebe o seu teatro.

O teatro de João Redondo do RN está inserido na complexa paisagem da cultura popular, e esta é um campo de lutas e resistências, lugar onde poderes hegemônicos tentam exercer seus domínios, mas que encontram outros poderes, muitas vezes não colocados em evidência, que reagem à sua maneira. A cultura popular hoje já não pode mais ser pensada como uma cultura controlada por um poder acachapante, mas sim como uma cultura em que ambas as partes, poder hegemônico e povo, negociam. Os poderes de negociação são oblíquos, atesta Canclini (2003), resta-nos compreender de que maneira se dá essa negociação. A cultura popular é dinâmica, possui um campo aberto e fértil para que as inovações germinem em meio às sementes lançadas no passado; é o povo quem cultiva esse campo, a reelabora, a mantém, a descarta, a resgata, da forma como ele consegue fazer e nas condições em que ele consegue dialogar com a modernidade e negociar com seus agenciadores e poderes que se entendem como dominantes.

Se alguns valores simbólicos permanecem no teatro de João Redondo do RN como no passado é porque ainda possuem um sentido para esta sociedade, algo ainda a liga ao passado, à sua memória longa. Mas se outros valores simbólicos se dissolveram é porque eles são afetados por algo que têm sentido para os indivíduos atuais, que possui uma experiência neste mundo tecnológico, informatizado, urbano, veloz, inquieto, urgente. Uma ideia homogeneizadora de cultura popular impede de ver o fenômeno em suas particularidades em seu processo dinâmico e natural. Há de se observar seus atores, o quê fazem, como o fazem, por que fazem.

O teatro de João Redondo do RN é parte de uma cultura maior, cultura esta que está sempre em processo, que se modifica constantemente afetando comportamentos, identidades, modos de ver o mundo e que tem na tradição a matéria prima para se produzir e se reelaborar de acordo com as circunstâncias e contextos. O importante é compreender como os mestres do teatro de João Redondo do RN trabalham a tradição e a modernidade e entender o processo de formação do teatro quanto um espetáculo na cultura popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Rio de Janeiro, UNIRIO. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. 2001.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.

BROCHADO, Izabela Costa. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo**. Dossiê Interpretativo. Brasília: MinC, IPHAN, UnB, ABTB, 2014.

BURGESS Jean, GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: ALEPH, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, USP. 2003.

CANELLA, Ricardo Elias Eiker. Dissertação - **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel**. Natal, UFRN, Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2004.

CARRICO, André. **Mas será o Benedito? Mudança e permanência no teatro popular**. In: Móin Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 12, v. 15, junho, 2016.

CARVALHO, José Jorge. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. UNB/DAN. Série Antropologia, 77. Brasília, 1989.

_____. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo, Instituto Polis, Brasília, DF, Ministério da Cultura. 232 p. 2010.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2006.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Ed. DP&A, 2003.

INGOLD, TIM. **Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem.** In: Cultura, percepção e ambiente: diálogo com Tim Ingold. Carlos Alberto Steil, Isabel Cristina de Moura Carvalho (org.). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização quanto processo.** In: APPADURAI, ARJUN. A vida social das coisas. Niterói: EDUFF, 2008.

MACÊDO, Zildalte Ramos de. **Show de mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular.** Natal, RN, IFRN Editora, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **A Ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade.** São Paulo, Paulus, 2003.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos.** Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE. 1979.

SARLO, Beatriz. **Culturas populares, velhas e novas.** In: SARLO, B. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ. 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte, Editora UFMG. 2010.