

MULHERES BRINCANTES



**MAMULENGUEIRAS,
CALUNGUEIRAS, MÃES,
PESQUISADORAS
E O QUE MAIS COUBER**

BARBARA DUARTE BENATTI





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Área de Concentração - Artes Cênicas
Linha de Pesquisa - Cultura e Saberes em Artes Cênicas

MULHERES BRINCANTES:
Mamulengueiras, Calungueiras, Mães, Pesquisadoras e o que mais couber

Barbara Duarte Benatti
Mat. 19/0123303

Brasília – DF
2024



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Área de Concentração - Artes Cênicas
Linha de Pesquisa - Cultura e Saberes em Artes Cênicas

MULHERES BRINCANTES:
Mamulengueiras, Calungueiras, Mães, Pesquisadoras e o que mais couber

Barbara Duarte Benatti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira

Brasília – DF
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB456m Benatti, Barbara Duarte
MULHERES BRINCANTES: Mamulengueiras, Calungueiras, Mães,
Pesquisadoras e o que mais couber / Barbara Duarte Benatti;
orientador Fabiana Lazzari de Oliveira. -- Brasília, 2024.
232 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Teatro de Bonecos Popular . 2. Mamulengo. 3. Tradição.
4. Oralidade. 5. Feminino. I. de Oliveira, Fabiana Lazzari,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Área de Concentração - Artes Cênicas
Linha de Pesquisa - Cultura e Saberes em Artes Cênicas

Tese apresentada à banca examinadora, como requisito para o título de doutora em artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

MULHERES BRINCANTES:
Mamulengueiras, Calungueiras, Mães, Pesquisadoras e o que mais couber

Barbara Duarte Benatti

Aprovada em _____ de _____ de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira (Orientadora)
Universidade de Brasília - UnB

Professora Dra. Nitza Tenenblat (Membro interno)
Universidade de Brasília - UnB

Professora (Membro externo) Dra. Kelly Elias de Castro
Universidade Federal do Goiás - UFG

Professora (Membro externo) Dra. Maria das Graças Cavalcanti Pereira

Dedico este trabalho aos meus filhos

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Santo Expedito, de quem sou devota, pela proteção, força e coragem nas horas de aflição e desespero. E olha, o que não faltou durante a realização dessa pesquisa foi aflição e desespero. Desespero (junto com frustração) de ter sido demitida logo no começo da pandemia e a aflição pela espera da vacina do Covid-19.

Obrigada aos meus pais, Paulo Sérgio e Dilma, que nesses dias tão obscuros conseguiram, na medida do possível, cuidar de mim. Também agradeço aos meus filhos, Gustavo e Murilo.

As artistas do Mamulengo, fazendo reverência para a família Lopes: Cida, Neide, Larissa e Téo que tiveram que lidar com a morte do patriarca da família, mestre Zé Lopes, atravessando outras tantas aflições e desesperos.

Aos amigos e amigas do doutorado: Ada Luana, Adriana Lodi, Belister Paulino, Gabriel Coelho, Kleber Damaso e Liubliana. Obrigada às "Amigas Queridas", Débora Vieira, Luciana Gresta e Maria Villar. Adailson Costa e Danilo Mota, obrigada pelas parcerias artísticas e o delicioso camarote paralelo durante os intermináveis eventos que aconteciam *online*.

Não consigo pensar a escrita dessa tese sem a participação, orientação, revisão de texto e leituras aguçadas das minhas amigas Francyne França, Mônica Leite e Vanessa Oliveira, sou muito grata a vocês. Agradeço também a Ana Beatriz Gonçalves Cunha por seu olhar, sempre solícita e generosa. Gratiluz a Rebeca Borges, olhando para o Céu e explicando sobre a Terra. As minhas terapeutas: a holística, Ana Joyce Martins que me alimentou de sonhos e devaneios e a freudiana Renata Fiorini, que me trouxe de volta a realidade e me manteve lúcida. Obrigada Juju Seixas, Jana Azevedo e Kaise Helena. A amiga Fernanda Weber agradeço por todos os áudios, filmes e reflexões sobre gênero e sobre a vida.

Obrigada Paulo Roberto Pereira Pinto, por ouvir, participar, inspirar e pelo fabuloso trabalho de diagramação na tese em suas diferentes etapas: qualificação e defesa.

Agradeço imensamente a minha amiga Joana Vieira Viana: podcasts, parcerias artísticas, escritas em dupla, por tudo e mais um pouco. O agradecimento carinhoso se estende ao produtor cultural Alex Apolonio.

Pela oportunidade de poder participar e aprender com os grupos de pesquisa da UnB: Laboratório de Teatro de Formas Animadas (LATA) sob a coordenação entusiasmada da minha orientadora, Fabiana Lazzari, Grupo de Pesquisa Feminismos EnCena, coordenado por Nitza Tenenblat, ambas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN/UnB).

No PPG-CEN/Unb, agradeço a generosidade de todos os professores e professoras, em especial: Izabela Brochado, Luciana Hartmann, Sulian Vieira, Alice Stefânia, Érico José, César Lignelli, o queridíssimo Graça Veloso e a doce e gentil secretária do programa, Jessica. Obrigada às professoras que participaram da banca de qualificação e defesa: Kelly Elias de Castro e Maria das Graças Cavalcanti.

Agradeço às mulheres maravilhosas da Rede de Bonequeiras Brasileiras (RBB) e a Associação Candanga de Teatro de Bonecos (ACTB).

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

*Plante uma boa semente
Numa terra condizente,
que a semente dá*

*Pegue, regue bem a
planta
Que nem praga não
adianta
Ela vai vingar
Planta é como o
sentimento
Tem o seu momento
Tem o seu lugar*

*Regue bem seu sentimento
Porque rega no momento
Não pode faltar
Gente também é semente
Tem que estar contente
Tem que respirar*

*Plante uma cidade toda
Ponha gente em seu
contorno
E a vida a rodar
Dia-a-dia é corrosivo
E de tudo que está vivo
Se deve cuidar
Planta sem sol e o vento
Dentro do cimento é bom
nem pensar*

*Regue bem seu sentimento
Porque rega no momento
Não pode faltar
Gente também é semente
Tem que estar contente
Tem que respirar*

*(Vinicius de Moraes &
Toquinho: Planta baixa)*

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a investigar as novas gerações de mulheres brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. A finalidade é compreender os mecanismos de subsistência das mulheres da tradição do Teatro de Bonecos Popular Nordeste, a partir de discussões como empoderamento, pertencimento e aclarar quais são as estruturas institucionais que garantem a proteção e continuidade das mulheres dentro dessa cultura. A pesquisa utiliza ferramentas quantitativas e qualitativas, combinando uma abordagem exploratória com estudo de caso e pesquisa-ação. Destaco a importância da escuta afetiva e da etnocenologia, enfatizando a relação entre pesquisadora e pesquisada, a Cida Lopes do grupo “Mamulengando Alegria” de Glória do Goitá-PE, como uma parceria entre iguais. No que tange às reflexões sobre o gênero feminino - dispositivo amoroso e materno, empoderamento e sororidade, dentre outras questões, as principais referências são: Valeska Zanello (2018); Joice Berth (2018); Silvia Federici (2017 - 2019); bell hooks (2017 - 2019 - 2021). Sobre cultura popular e teatro de bonecos popular do nordeste, baseio-me nos estudos de: Adriana Alcure (2001 - 2007); Izabela Brochado (2005 - 2014); Barbara Benatti (2017); Zildalte Macêdo (2019); Ana Beatriz Cunha Gonçalves (2021). Por fim, outro estudo que tangencia essa tese é o campo da etnocenologia, utilizando os escritos de Jorge das Graças Veloso (2011 - 2018).

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Popular; Mamulengo; Tradição; Oralidade; Feminino.

ABSTRACT

This research aims to investigate the new generations of women players in the Popular Puppet Theater of the Northeast. The purpose is to understand the subsistence mechanisms of women in the Northeastern Popular Puppet Theater tradition, based on discussions such as empowerment, belonging and clarifying the institutional structures that guarantee the protection and continuity of women within this culture. The research uses quantitative and qualitative tools, combining an exploratory approach with case study and action research. I highlight the importance of affective listening and ethnocenology, emphasizing the relationship between researcher and researched, Cida Lopes from the “Mamulengando Alegria” group from Glória do Goitá-PE, as a partnership between equals. Regarding reflections on the female gender - loving and maternal disposition, empowerment and sisterhood, among other issues, the main references are: Valeska Zanello (2018); Joice Berth (2018); Silvia Federici (2017 - 2019); bell hooks (2017 - 2019 - 2021). Regarding popular culture and popular puppet theater in the northeast, I am based on the studies of: Adriana Alcure (2001 - 2007); Izabela Brochado (2005 - 2014); Barbara Benatti (2017); Zildalte Macêdo (2019); Ana Beatriz Cunha Gonçalves (2021). Finally, another study that touches on this thesis is the field of ethnocenology, using the writings of Jorge das Graças Veloso (2011 - 2018).

Key-Words: Popular puppet theater; Mamulengo; Tradition; Orality; Female.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Mestre Zé Lopes na Fenearte. Foto: Barbara Benatti, 2016.
- Figura 2: Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Foto: Barbara Benatti, 2016.
- Figura 3: Cida Lopes e mestre Chico Simões. Foto: Barbara Benatti, 2017.
- Figura 4: Mulheres do Congresso Feminino. Foto: Felipe Santos, 2022.
- Figura 5: Árvore de Mulungu. Foto: Renata C. Ribeiro.
- Figura 6: Mestre Zé Lopes e um Mulungu. Foto: Cida Lopes, 2018.
- Figura 7: As grávidas - bonecas para vender (artesã Neide Lopes). Foto: Barbara Benatti, 2023.
- Figura 8: Neide Lopes esculpindo no Mulungu. Foto: Cida Lopes, 2024.
- Figura 9: Bonecos da mala do grupo “Mamulengando Alegria”. Foto: Cida Lopes, 2024.
- Figura 10: Mamulengando Alegria. Foto: Felipe Santos, 2021.
- Figura 11: Diálogos com Artistas, print de tela. Foto: Barbara Benatti, 2021.
- Figura 12: Nós nos Maracatus de Baque Solto. Fotos: Barbara Benatti, 2022.
- Figura 13: Nós batendo papo na casa da Mariana. Fotos: Alex Apolonio, 2022.
- Figura 14: Abertura das malas, Mariana Acioli e Alex Apolonio. Fotos: Barbara Benatti, 2022.
- Figura 15: Momentos na 22ª Fenearte. Fotos: Alex Apolonio, 2022.
- Figura 16: Dona Marlene, Cida e eu. Foto: Alex Apolonio, 2022.
- Figura 17: Três dias de oficina. Foto: Alex Apolonio, 2022.
- Figura 18: Pequenos Brincantes. Foto: Alex Apolonio, 2022.
- Figura 19: Mamulengueiro e Mamulengóloga. Fotos: Alex Apolonio, 2022.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estado da árvore em 2015 no mestrado, imagem da internet.

Tabela 2: Estado da árvore no doutorado.

Tabela 3: *Flyer* do evento, mediação.

Tabela 4: *Flyer* do evento, participantes.

Tabela 5: Trilha do Mamulengo. Autoria: Wagner Porto, 2017.

Tabela 6: Divulgação no *Instagram* @caixaculturaldebrasil.

LISTA DE SIGLAS

- ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.
ACTB - Associação Candanga de Teatro de Bonecos.
Covid-19 - Corona Virus Disease.
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
EaD - Educação a Distância
ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio.
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
LATA - Laboratório de Teatro de Formas Animadas.
MUTA - Mujeres Titireteiras Autônomas.
OMS - Organização Mundial da Saúde.
PPGCEN - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
RBB - Rede de Bonequeiras Brasileiras.
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.
UNB - Universidade de Brasília.
UNIMA - União Internacional de Marionetes.
USP - Universidade de São Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Poema inspirado na Literatura de Cordel

CAPÍTULO 1 - ABRINDO ESPAÇO PARA PLANTAR

- 1.1 Capinando o Mato
- 1.2 Germinando com a Cida
- 1.3 Capim Braquiária - Doutoranda em Vertigem
- 1.4 Escrever é Terapêutico

Poema inspirado na Literatura de Cordel

CAPÍTULO 2 - O ESTADO DAS ÁRVORES

- 2.1 Árvores Brasileiras
- 2.2 Pomar de Mulungus
 - 2.2.1 Nos galhos do Mulungu
- 2.3 Uma Floresta
 - 2.3.1 Dendrologia Florestal

Poema inspirado na Literatura de Cordel

3 O CAMPO

- 3.1 Um pré-campo
- 3.2 A cana de açúcar
- 3.3 Diário em Vertigem
- 3.4 Os Ipês de Brasília

Poema inspirado na Literatura de Cordel

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo geral investigar as novas gerações das mulheres do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste¹, para isso refleti sobre as experiências dessas mulheres, como elas vivem e como constroem suas identidades. O trabalho de pesquisa foi conduzido em diálogo com Cirleide Nascimento, conhecida como Cida Lopes, do grupo “Mamulengando Alegria” de Glória do Goitá-PE, filha do finado mestre² Zé Lopes, uma figura importante que pertence à tradição do Mamulengo. A problemática dessa pesquisa é saber de que forma ser mulher impacta a arte e a condução do trabalho das artistas do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, há elementos nos espetáculos que indicam o fato de serem mulheres?

Por muito tempo o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste seguiu uma tradição aprendida através de uma genealogia masculina: de pai para filho ou de um mestre a um aprendiz, quase sempre de homens para homens. Assim, a minha tese é que essa nova geração de mulheres, assumindo a posição de protagonistas, irá transformar ainda mais o Mamulengo. Especificamente a artista Cida Lopes, principal informante desse trabalho, terá a possibilidade de transmitir seus conhecimentos, passando adiante a tradição para suas filhas (Cida é mãe de três meninas). Pergunto-me como Cida e outras mulheres artistas irão transverter o Mamulengo, que é uma cultura viva em permanente transformação e que dialoga com o tempo presente. Acredito que cada vez mais veremos participação e protagonismo das mulheres no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, e sobretudo, a transmissão desse conhecimento para outras mulheres.

Sendo assim, nos objetivos específicos investiguei como e quando ocorreu o momento em que Cida subverteu algumas histórias do Mamulengo; observei por meio da ida ao campo, em Pernambuco, como está a sustentabilidade da brincadeira; como se vive a tradição e a noção de gestão. Fiz uma breve análise no mapeamento da Rede

¹ Essa forma de Teatro de Bonecos apresenta nomes diversos, dependendo do estado: Cassimiro Coco, no Piauí e também em algumas regiões do Ceará e do Maranhão; João Redondo, no Rio Grande do Norte; Babau, na Paraíba; Mané Gostoso, na Bahia; e Mamulengo, em Pernambuco e no Distrito Federal.

² Mestres e mestras são quem conduzem o espetáculo. Aqui neste trabalho referencio com base na auto designação e seguindo os indícios de Câmara Cascudo (1954), com tratamento respeitoso e Graça Veloso (2018) sobre os próprios léxicos.

de Bonequeiras Brasileiras (RBB), movimento sem liderança fixa que congrega mulheres que atuam no Teatro de Animação, observei o que se refere ao aprendizado de algumas mulheres com a Cultura Popular, e quais perspectivas para realizarem seus trabalhos.

A pesquisa utiliza ferramentas quantitativas e qualitativas, combinando uma abordagem exploratória com estudo de caso e pesquisa-ação. Destaco a importância da escuta afetiva e da etnocologia, enfatizando a relação entre pesquisadora e pesquisada como uma parceria entre iguais. Como pesquisa exploratória, que por vezes se aproxima de um estudo de caso, falo de situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos. Os propósitos não são os de proporcionar o conhecimento global das características da população de mulheres brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, mas sim o de permitir uma visão específica da problemática investigada.

Os títulos dos capítulos dessa tese, remetem a uma das reflexões presentes na introdução histórica de Rose Marie Muraro (1997) em *O martelo das feiticeiras (Malleus Maleficarum)*. Quando fala que as mulheres foram as primeiras a descobrir os ciclos da natureza comparando-os com o ciclo do próprio corpo, e que as mulheres também devem ter sido as primeiras plantadoras. Natureza e o cultivo associam-se ao fazer das mulheres desde a antiguidade, eram as curadoras populares, cultivadoras ancestrais das ervas, parteiras que viajavam de casa em casa, eram as que detinham o saber do corpo transmitindo-os de geração em geração.

Outro ponto está contido metaforicamente no título da obra *A ideia de Cultura* de Terry Eagleton (2005) quando para elucidar a etimologia da palavra “cultura” ele explana que o conceito deriva da natureza e da lavoura. O autor diz que a palavra é proveniente de trabalho e agricultura, remetendo à colheita e ao cultivo.

A tese conta com 3 capítulos. No capítulo 1, intitulado “Abrindo espaço para plantar” divido-o em cinco tópicos: o primeiro tópico, 1.1 “Capim Braquiária” apresento um texto fragmentado que fricciona o tempo de escrita dessa tese, entre os anos de 2020 e 2024. Inspirado na obra de Margo Gratz (2021) a proposta é apresentar uma narrativa agressiva e vertiginosa, destacando barbaridades que as mulheres ainda sofrem no Brasil. Sublinho no tópico, o pensamento de Silvia Federici (2017 - 2019) sobre a violência estar presente, normalizada e intimamente ligada ao desenvolvimento do capitalismo tanto no passado como no presente. No segundo tópico 1.2 “Capinando o Mato” falo do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste desde

a organização da brincadeira, convergência com as tradições europeias, a questão do riso, a estrutura do espetáculo e a entrada das mulheres. Em 1.3 “Adubando a Terra”, terceiro tópico do capítulo, explícito o conceito de gênero, fazendo um breve resumo sobre como ele foi retratado ao longo do tempo pelos movimentos feministas, para isso uso como referências as autoras Guacira Louro (1997), Maria Amélia de Almeida Teles (2017), Judith Butler (2003) e Valeska Zanello (2018). Finalizo o tópico trazendo em relevo as reflexões sobre gênero e dispositivo debatidas por Zanello, pelo viés de como são apresentadas alguns personagens no Mamulengo, embasado nas autoras Ana Beatriz C. Gonçalves (2021), Barbara Benatti (2017), Izabela Brochado (2005 - 2014) e Patrícia Dutra (1998). No quarto tópico, 1.4 “Germinando com a Cida”, rememoro as experiências de como fui afetada pela minha pesquisa de mestrado que resultou na dissertação intitulada: “Mulheres Mamulengueiras - um Estudo de Caso em Glória do Goitá-PE” publicada em 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Trago reflexões de Jeanne Favret (2005) falando das operações de conhecimento que se encontram estendidas, destacando que o tempo de análise não cessa no momento do término da pesquisa. Por fim, no último tópico do capítulo I, intitulado “Escrever é terapêutico” temos uma retomada dos assuntos abordados no capítulo, aprofundando sobre o “ser afetado” de Jeanne Favret, quando a principal colaboradora desse trabalho, Cida Lopes, desenvolve com o seu grupo de Mamulengo uma peça que retrata a violência contra a mulher, falo como fui afetada pelo tema do estupro marital e como me expressei artisticamente.

O capítulo 2 intitulado “O estado das árvores” é precisamente a pesquisa bibliográfica da tese, dividido em cinco tópicos: o primeiro tópico chamado “Árvores Brasileiras” tem por objetivo refletir sobre o conceito de cultura popular e tradição, termos que assim como as espécies de árvores, indicam muitas coisas - produção, valores, símbolos, ideias, costumes e práticas associadas a ela. O segundo tópico “Pomar de Mulungu” falo sobre a árvore do Mulungu, sinalizando a reverência que o saudoso mestre Zé Lopes tinha não só pela madeira utilizada na confecção de bonecos de Mamulengo, mas também por toda beleza da árvore em seu porte, flores e saberes medicinais. Além de informações sobre o Mulungu, no referido tópico, falo brevemente sobre sua utilidade na confecção dos bonecos, destacando os principais personagens da brincadeira. O subtópico seguinte, “Nos galhos do Mulungu” trago o

estado da arte do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, os galhos em que me apoiei desde o início dessa pesquisa no mestrado e por fim, no doutorado. Apresento os principais autores, autoras, sinalizando livros, dissertações, teses, artigos e principais revistas que estudam o tema no meu recorte. O penúltimo tópico, intitulado “Uma Floresta”, a partir das noções de empoderamento, sororidade, falo sobre o coletivo sem liderança fixa da Rede de Bonequeiras Brasileiras - RBB. Conto a história do seu surgimento, sua importância e as principais ações realizadas. Encerro a reflexão com o último subtópico do capítulo 2 “Dendrologia Florestal” momento em que apresento alguns dados e reflexões sobre o mapeamento de mulheres brincantes realizado pela RBB.

No capítulo 3 “O Campo” constam dois tópicos: “Arar a Terra” e “Cana de Açúcar” que abordam a pesquisa de campo com o estudo de caso e uma pesquisa ação. No primeiro tópico chamado: “Arar a terra” apresento o que considere como um pré-campo. Diante da impossibilidade de realizar minha viagem para Pernambuco por conta da pandemia do Covid-19, participei com a minha orientadora do evento “Diálogos com Artistas”. Que fez parte da Semana Universitária da Universidade de Brasília (SEMUNI UnB) em setembro/outubro do ano de 2021, um ciclo de estudos, dividido em três encontros com artistas-pesquisadoras/pesquisadores do Teatro de Formas Animadas, idealizado pela professora Dra. Fabiana Lazzari e proposto como Projeto de Extensão de Ações Contínuas e Grupo de Pesquisa pelo CNPq - Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA da UnB, em parceria com o APós-Explorações – Encontros para a cena, que é um Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGCEN da UnB. No último dia do evento, em 1º de outubro de 2021, atuei como mediadora no qual foi proposto como tema do encontro “A atuação de Mulheres Brincantes no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”. O encontro teve duração de 1h59min e está disponível no *Youtube*³. As artistas convidadas trabalham com a tradição do Teatro de Bonecos Popular, selecionam elementos do que foi aprendido desse passado e fazem uso deles no presente. Foram elas: Cida Lopes, Neide Lopes, Catarina Calungueira e Maria Villar.

³ Disponível em:

https://www.google.com/url?q=https://www.youtube.com/watch?v%3DmD-EZY_peAk%26t%3D4861s&sa=D&source=docs&ust=1699111442866491&usg=AOvVaw320LLBBOOq4_nfLUfEqWR

No segundo tópico “Cana-de-açúcar” refere-se a pesquisa de campo e pesquisa ação, possui dois subtópicos. O primeiro “Diário em Vertigem” utilizou a etnocologia como alicerce da investigação, apresentando o diário de bordo no corpo do trabalho, articulando reflexões fundantes ao tema proposto na tese. Falo dos 8 dias de 09 de julho a 16 de julho de 2022, que realizei viagens rápidas em Pernambuco na companhia de Cida Lopes e Alex Apolonio na intenção de visitar os mestres e suas companheiras, pessoas mais idosas residentes em cidades próximas a Glória do Goitá na região da Zona da Mata pernambucana: Carpina, Lagoa de Itaenga e Nazaré da Mata, que estão de certa forma fora do circuito da brincadeira do Mamulengo. Como também a visita na casa de Mariana Acioli, do grupo “Mamulengo Água de Cacimba” em Olinda-PE. Além desses 8 dias de imersão em Pernambuco, três meses depois recebi Alex e Cida na minha casa em Brasília. Esse é o segundo subtópico intitulado “Os Ipês do Cerrado”, na proposta de pesquisa-ação, retrato sobre o projeto realizado no Gente Arteira da Caixa Cultural em Brasília-DF. A proposta foi elaborada em colaboração com Alex Apolonio via sua produtora Armorial Interações Artísticas. Uma vivência no universo do Mamulengo na intenção de integrar crianças e adultos por meio da formação e fruição. Foram três dias de oficina, nos dias 6, 7 e 8 de outubro de 2022 (de quinta a sábado), com carga horária total de 16 horas, criação de mamulengos, voltada para crianças entre 08 e 12 anos. No domingo, 9 de outubro uma apresentação do grupo “Mamulengando Alegria”, seguida de um bate-papo intitulado “Mamulengueira e Mamulengóloga” entre Cida Lopes e eu - atividade voltada para público adulto: artistas, estudantes universitários e demais pessoas interessadas no tema.

Por fim, apresento as considerações finais deste estudo que se orientam a sugerir que existe um espaço sendo conquistado por mulheres, comprometidas com ressignificar elementos constitutivos do Teatro de Bonecos Popular que indicam sua continuidade e permanência.

Os escritos de caráter performático de Margareth Rago em *A aventura de contar-se* (2013) trazem uma escrita de si que se dá através da reinscrição de outras mulheres, em que a narradora não é a personagem explícita da história, mas ao mesmo tempo ela está presente e de modo central. Escrevi assim como Rago, autora-narradora que além de representar ideias, significar conceitos, também expressa sentimentos e se coloca ativamente no texto. Também penso sobre o que pontua a estadunidense professora, autora, artista e ativista antirracista Gloria Jean

Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks. Seu nome é assim mesmo grafado em letras minúsculas, esse era o seu posicionamento político da recusa egóica intelectual, foi a forma que ela encontrou para subverter a língua e chamar a atenção as políticas segregacionistas, como o racismo, o sexismo, a LGBTQIAPN+fobia e o domínio patriarcal. A autora diz que o feminismo é uma luta política de transformação social cujo objetivo não é apenas beneficiar um grupo específico de mulheres, muito menos tê-lo como estilo de vida, menos ainda como uma identidade pré-fabricada. No livro *Teoria Feminista - da Margem ao Centro* (2019) bell hooks diz que:

[...] precisamos agora encorajar as mulheres a desenvolver uma compreensão abrangente, aguçada, da realidade política da mulher. Perspectivas mais amplas só podem emergir se examinarmos tanto a dimensão pessoal que é política quanto os aspectos políticos da sociedade como um todo, assim como as políticas orientadas à revolução global. (pág.57)

Para ela a escrita é uma forma de resistência, escrever também é uma luta contra a opressão do poder patriarcal e contra a segregação racial.

A artista interdisciplinar, escritora e teórica Grada Kilomba (2019) em *Memórias da Plantação* diz que escreve para entender quem é, o percurso apesar de pessoal, também perpassa uma conscientização coletiva:

Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história. (pág. 28)

A pesquisadora do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, a Zildalte Ramos de Macêdo (2019), em sua tese de doutorado *Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber* também elucubra seus pensamentos nos caminhos perpassados por hooks (2019) e Kilomba (2019) quando diz:

Da maneira que filtramos e selecionamos as informações e o observado. Como disse Ferreira Gullar (1988, pg.218), “[...] o olhar é histórico também na medida em que ele está ligado à história não só do homem como humanidade, mas como indivíduo. Eu não aprendo cada coisa aqui e agora como se eu nascesse neste momento. Eu vejo o mundo com a minha história”. Acredito que ao falar sobre o outro precisamos também falar de nós mesmos, das nossas experiências, para que fique claro de qual posição estamos falando. (Macêdo, 2019, pág.54)

Além dessas autoras que são basilares neste trabalho, percebi que a Etnocenologia, também faz parte, pois me mostrou que as aproximações se dão, antes de tudo, pela escuta afetiva:

E é essa escuta, sensível, que nos leva a adotar, como pressuposto básico e fundante, o reconhecimento de que cada indivíduo e cada grupo social ocupa o lugar que ocupa por direito, inalienável, inquestionável e intransferível. Daí advém o exercício de seus lugares de fala. (Veloso, 2018, pág. 10)

A Etnocenologia me permitiu compreender que sou formada por experiências, por minha história e realizando uma pesquisa, não posso descuidar que a experiência pessoal constitui-se também como base do trabalho etnocenológico:

Se tivéssemos que escolher palavras que sintetizassem nosso entendimento da Etnocenologia, seriam as seguintes: alteridade, pelo reconhecimento do lugar que o Outro ocupa; humildade, pela consciência do lugar que ocupamos, da nossa condição de seres humanos; e, por último, diálogo, pela abertura à penetração de todos os saberes, dos saberes outros. Aliás, o professor [Graça Veloso] sempre encerrava os nossos encontros semanais dizendo: “Por favor, não acreditem em uma palavra do que eu disse”. E essa era a sua forma de nos instigar a desconfiar, pesquisar e buscar outras opiniões, ouvir outras vozes. (Benatti, et al. 2022, pág.219)

Escrevi alguns poemas inspirados pela literatura de cordel, estes aparecem na tese separando os capítulos, mas não só como função estética figurativa, eles iniciam os capítulos na função de apresentá-los trazendo as principais questões discutidas nos tópicos ao qual antecedem. São escritos autorais, alimentados ao longo desses anos de imersão na pesquisa do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Esse teatro diferenciado dos demais, pelo regionalismo, pelo forró, pela fala rápida que às vezes eu não compreendo, pelas falas de duplo sentido, pelo improviso e também é claro, influenciado pela literatura de cordel:

O “falar nordestino” possui peculiaridades que o faz distinto do português falado em outras regiões do país. E, em certas áreas do Nordeste, estas peculiaridades formam um “quase” dialeto. Esta distinção é especialmente percebida nas camadas mais populares que vivem nas áreas mais afastadas dos centros urbanos, pois ali onde muitas expressões e palavras “inventadas” ainda resistem à ação homogeneizadoras dos meios de comunicação. Como dito pelo poeta, [referência à Haroldo de Campos: “O povo é um inventa línguas, na malícia da maestria, no matreiro da maravilha, no visgo do imprevisto tentando a travessia”] a travessia está representada nas poesias e narrativas dramáticas populares escritas e/ou orais, como nos cordéis, nos desafios de cantadores e nos romanceiros[...] (IPHAN, 2014, pág. 123)

Pensar que a aprendizagem nesse tipo de teatro, diz respeito ao que é observado, escutado, repetido e renovado.

Um aviso para quem me lê: adoro notas de rodapé. O que me fez amá-las ainda mais foi o livro *Cartas a Cristina: reflexões sobre minha vida e práxis* (2013) obra de Paulo Freire que conta com notas elaboradas por Ana Maria Araújo Freire e que a respeito delas, pontua que possuem alma própria e certa autonomia:

Não poderia nem deveria ser apenas a “notista” que explica neutramente, desaparecendo enquanto quem escreve. As notas, entendo, devem carregar os sentimentos, a emoção e as reflexões de quem as escreve. Devem também ter a marca, o estilo de quem as escreve. (Freire, 2013, pág.301)

Sim, Ana Maria entendo o mesmo que você: sentimentos, emoções, reflexões e um pouquinho a mais. Outro que ama as notas de rodapé é o pedagogo, poeta, cronista, contador de histórias e acadêmico, Rubem Alves (de quem sou muito fã). No seu livro *Variações sobre o Prazer* (2001), ele as chama de “notas de canapé” e diz que são coisas pequenas, saborosas, algumas doces, outras apimentadas, que abrem o apetite e nos levam para outros lugares. Dessa forma, servi um apetitoso canapé ao longo da tese, com comentários, indicações de leituras, links de vídeos, e etc. Assim como Rubem Alves que avisa aos leitores e leitoras, faço o mesmo: o canapé é opcional.

Dito tudo isso, voltarei um pouco no tempo para contar o meu início e envolvimento com essa temática: mulheres & mamulengo. O ano era 2015, eu sentia que necessitava de um maior aporte teórico e uma nova qualificação para a condução do meu trabalho como educadora de formação multifacetada: Bacharel em Administração com ênfase em Hotelaria, Licenciada em Artes Cênicas, Especialista em Hotelaria Hospitalar. Transitando aqui e acolá nos campos de conhecimento do Turismo e da Hospitalidade. Escolhi seguir a minha intuição, indo pelo rumo do afeto para o curso de Mestrado no recém-inaugurado PPGCEN da UnB.

Considero que o ano de 2015 foi um desses momentos de cortes bruscos na vida, daqueles bastante emblemáticos e caóticos, não só do meu âmbito pessoal, mas também no Brasil⁴. Costumo dizer que é o meu marco do encontro com os

⁴ Durante o andamento do Doutorado, por diversas vezes participei de eventos como Congressos e Seminários que por conta da pandemia, aconteceram no formato remoto. Nos momentos das inscrições o formato de vídeo-pesquisa surgiu como forma de apresentação oral. Assim, criei o “Doutoranda em Vertigem”, nesse tópico está boa parte do texto que falei no relato de vídeo pesquisa “Doutoranda em Vertigem parte II” e foi apresentado no dia 24/05/21 no Seminário Internacional de Estudos sobre Teatro de Animação da Universidade do Estado de Santa Catarina - Anima UDESC disponível em:

feminismos, é o ano em que me divorciei e também pelos protestos e toda articulação que culminou no Golpe⁵ da Presidenta Dilma Rousseff.

Chocava-me ver o que as pessoas escreviam durante os protestos, conteúdos contrários e depreciativos sobre Dilma não foram somente propagados exclusivamente por *memes* no *Whatsapp* e *Facebook*; a campanha construída contra a ex-presidente também foi disseminada pelos principais meios de comunicação.⁶

O espaço público invadiu o privado depreciando as mulheres. Minha mãe também se chama Dilma, durante esse processo até a derrubada do governo de sua homônima, quando precisava informar seus dados em cadastros, entregas e coisas do gênero, minha mãe fingia ter outro nome só para não ter que ouvir as aberrações que diziam a respeito da sua xará. O mais agressivo ocorreu durante a entrega de uma transportadora. Foi solicitado, além do CPF, que ela assinasse com o seu nome completo e legível. Ao ver o nome Dilma, o entregador fez “piada” com as palavras-chaves: presidenta; anta; sentar; mandioca; puta.

Tudo isso me fazia entender que as mudanças ocorridas na vida das mulheres foram de extrema importância, porém ainda insuficientes para retirar a mulher da cruel dimensão de inferioridade, de subordinação, de violência física e simbólica. Considero que o humor político praticado nas redes sociais, nos *memes* e na imprensa, contra Dilma Rousseff, foram indubitavelmente, atravessados por estereótipos sexistas e misóginos.

A filósofa Márcia Tiburi em matéria publicada em julho de 2016 pela revista *Cult*⁷, fala sobre a misoginia (discurso de ódio e aversão às mulheres), pontuando que fazem parte de um sistema de dominação do machismo estrutural. Tiburi pondera:

[...] dizer que Dilma Rousseff viveu um estupro político. Ora, todo estupro é político porque o crime contra uma mulher sempre é político já que desde Simone de Beauvoir podemos dizer que a sexualidade é política. Uma mulher está para um homem na sociedade da cultura do estupro como é a nossa, como Dilma está para os políticos que mancomunados a tiraram de seu cargo. Como um estuprador que considera o corpo de uma mulher um

<https://www.youtube.com/watch?v=GCfWduJ5Cx8&t=2531s> e posteriormente o vídeo também apresentado no Cometas Cenas - mostra semestral de Artes Cênicas da UnB em 29/10/21, disponível no Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=t5_wxmTB3v4&t=16s

⁵ Entendo que o impeachment de 2016 foi um golpe parlamentar articulado com dimensões de preconceitos e estereótipos sexistas para deslegitimar a imagem de Dilma Rousseff.

⁶ Para entender mais esse assunto, sugiro a pesquisa de Susana Corrêa: *Análise de capas da revista Veja: A construção midiática da legitimação do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff à luz dos estudos bakhtinianos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

⁷ Matéria disponível em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/maquina-misoginia-e-o-fator-dilma-rousseff-na-politica-brasileira/>

objeto para seu uso perverso, os golpistas olham para o corpo de quem ocupa o cargo, mas só quando esse corpo a presidir um cargo, é mulher. (Tiburi, Revista Cult, 20/07/2016)

Tiburi nos faz um convite para pensarmos que a luta pela democracia, está intrincada com a luta contra a misoginia. Nesse sentido, o que aconteceu com Dilma Rousseff, nos salta aos olhos, nos faz compreender o poder patriarcal e a questão da misoginia relacionada ao golpe contra a democracia brasileira.

Volto a mencionar como a imprensa cobria os eventos pelos quais passava a ex-presidenta, Dilma era sempre representada como a louca, a má, a agressiva, a doente e como a néscia, incapaz de elaborar frases coerentes.

No mesmo período, 2015, houve a controvérsia prova do ENEM. Interessante pensar que Simone Beauvoir ainda causa rebuliço, mesmo depois de ter se passado tantos anos desde que escreveu o livro *O Segundo Sexo*. O alvoroço causado pela citada avaliação iniciou-se na prova de Ciências Humanas, onde foi abordada uma questão sobre a célebre frase da autora: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Nas redes sociais, diversas pessoas se debruçaram em polemizar e contestar a questão. A discussão aumentou ainda mais no dia seguinte com o tema da redação: “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira”. Muitos vincularam a temática reflexiva alegando uma suposta doutrinação ao governo da então presidenta Dilma Rousseff.

Eu estava acompanhando os protestos, ativa na internet e atravessando um divórcio, afetada por um turbilhão de sentimentos entre cansaço, indignação, desespero, angústia e junto com a sensação de fracasso. A autora Dra. Valeska Zanello em seu livro *Saúde mental, Gênero e Dispositivos – cultura e processos de subjetivação* (2018) deixa claro que o amor para nós mulheres é uma questão identitária.

Dizer que o dispositivo amoroso apresenta-se como caminho privilegiado de subjetivação para as mulheres em nossa cultura, significa dizer que as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem que as “escolha”. Isto é, o amor, ser escolhida por um homem, é um fator identitário para elas. Diz acerca de certa forma de amar que a elas é interpelada. (Zanello, 2018, pág.84)

A autora explica que o dispositivo amoroso, por ser uma questão identitária, leva muitas mulheres, por exemplo, a persistirem em relações falidas ou mesmo abusivas. A autora pondera que terminar uma relação para a mulher é muito diferente

do que é para um homem em nossa cultura: “Não podemos esquecer nunca que o término [...] coloca identitariamente em xeque a mulher, e não o homem, mesmo que o pivô da separação tenha sido algum comportamento dele.” (Zanello, 2018, pág. 95)

bell hooks em seu livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2000) - primeiro livro da chamada Trilogia do Amor - logo na Introdução revela que quando recém-separada de um companheiro depois de quase quinze anos juntos, sentia-se soterrada por um luto profundo: “Meu luto era uma tristeza pesada e desesperadora, causada pela separação de um companheiro de muitos anos, mas, o que é mais importante, era um desespero enraizado no medo de que o amor não existisse, de que não pudesse ser encontrado”(2000, pág. 30).

Descobrir autoras feministas que relataram algo semelhante ao que eu passava, me ajudava a compreender o poder pessoal que se adquire com uma autoafirmação positiva. Na autobiografia de Rose Maria Muraro, *Memórias de uma mulher impossível* (1999) encontrei o relato não só de uma mãe divorciada com 5 filhos, mais de uma intelectual que denunciou e lutou, no auge da ditadura militar brasileira, pela liberdade e autonomia das mulheres. No meio do seu trabalho como escritora, chefe de uma grande editora, lidando com toda a tensão da repressão militar, ela lidava com o desquite (o termo da época) e com a culpa materna. Trabalhava demais como provedora do lar, assumindo o papel de chefe de família, ainda tinha que lidar com a culpa e com o assédio feito pelo ex-marido que dizia que por trabalhar fora, ela não era uma boa mãe.

Na época em que estava me separando eu pensava muito sobre como foi o investimento da minha energia na maternidade, no casamento e sentia que o projeto de vida que eu havia construído estava desmoronado. Rago (2013) também fala sobre as mulheres serem colocadas em posição secundária em relação aos familiares:

Afinal, tendo sido educadas para a maternidade, para serem missionárias, enfermeiras ou professoras, as mulheres foram tacitamente convidadas a se esquecerem de si mesmas, a renunciar aos exames da própria existência, e, acima de tudo, foram estimuladas a cuidar do outro em primeiro lugar. (Rago, 2013, pág.64)

De repente me vi tomada de temor por não saber quem eu era, pois havia deixado de existir de forma autônoma. Eu sabia como eu era antes de ser casada? Como era a minha identidade do estado civil de solteira? Haviam duas Barbaras? Ou eu havia me tornado a identidade plural, eu era *eu* mas também era o *outro*? O

sentimento conflitante de querer e não querer voltar a estudar nesse contexto, era como se o espaço acadêmico não me pertencesse.

Minha vida acadêmica também precisou sofrer um redirecionamento. Antes do tema divórcio aparecer na minha vida, eu havia sido aprovada na seleção de Mestrado do PPGCEN com um projeto que dizia respeito a identidade da Barbara casada, já no primeiro semestre eu abandonara o projeto que havia sido aprovado e buscava um novo direcionamento. A cada semana avisava a minha então orientadora sobre um tema diferente, até que a prof. Dra. Izabela Brochado me entregou o *Dossiê Interpretativo* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para eu ler e disse: “Leva para casa, veja com calma, quem sabe você não encontra o seu tema aí?”

Vivendo um turbilhão de emoções que, inevitavelmente, me afetaram, o material fornecido pela minha orientadora me saltou aos olhos e, particularmente, chamou minha atenção o fato de pouquíssimas mulheres terem sido identificadas entre as centenas de bonequeiros homens levantados no estudo.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste⁸ havia acabado de ser reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil⁹, um trabalho coordenado pela professora Izabela Brochado, juntamente com o IPHAN.

No Ceará, foram identificados treze bonequeiros, todos homens. Na Paraíba, foram identificados quinze bonequeiros, também todos homens. No Rio Grande do Norte, foram identificados quarenta bonequeiros, dentre os quais uma única mulher, Maria Ieda da Silva, conhecida como Dona Dadi¹⁰, da cidade de Carnaúba dos Dantas.

No estado de Pernambuco, dos vinte e sete bonequeiros identificados, três são mulheres, todas jovens brincantes e residentes na cidade de Glória do Goitá. São elas:

⁸ Importante lembrar que ele apresenta nomes diversos, dependendo do estado, contudo essa nomenclatura/estado não é tão rígida, existem relações fronteiriças entre esses estados, fluxos migratórios, ou simplesmente o jeito que o/a brincante escolhe a nomenclatura que melhor lhe representa. Por exemplo: a artista Catarina Calungueira, do Rio Grande do Norte, diz brincar com Calungas, quando essa denominação é mais recorrente no Ceará. Em Brasília, os brincantes nomeiam seu teatro de bonecos de Mamulengo, quando as referências da brincadeira são mais parecidas com o Babau da Paraíba. Informações que são importantes para a compreensão de que não é um único teatro, apesar de possuírem estruturas que lhe confere identidade em comum, possui especificidades de cada região que absorve elementos do local onde se insere.

⁹ O processo de Registro, que incluiu pesquisas de campo e documental, levou quase dez anos e resultou na publicação, em 2014, de dois trabalhos intitulados *Dossiê interpretativo e Dossiê videográfico*, de autoria de Izabela Brochado e Adriana Alcure, respectivamente. Nesse processo, entre os anos de 2008 e 2013, foram realizadas pesquisas de campo e documentais nas capitais e em municípios do interior dos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e no Distrito Federal.

¹⁰ Dona Dadi, Maria Ieda da Silva (1938 - 2021), atuava há mais de duas décadas na arte de dar vida aos bonecos.

Tamires Silva, do grupo “Teatro História do Mamulengo”; Edjane Maria, a Titinha, do grupo “Mamulengo Nova Geração”; e Cida Lopes do grupo “Mamulengando Alegria” (grupo familiar composto por sua irmã Larissa e a mãe Neide) . No Distrito Federal, entre os oito bonequeiros, há sete homens e uma única mulher, a Neide de Nazaré, viúva do mestre Zezito que deu continuidade ao grupo “Circo Boneco e Riso” fundado pelo marido em 1984.

Esses dados me despertaram inquietações não só quanto à participação das mulheres, mas também sobre a forma como as personagens femininas são retratadas, considerando que o Mamulengo se dá em um contexto bastante masculino.

O tema da pesquisa me encontrou nesse contexto tão específico que não só me afetava, mas me fazia refletir sobre ser a mulher que eu sou, sobre o trabalho não remunerado e silencioso da manutenção e cuidado de um lar, o cuidado dos filhos e do marido. Lendo aquele material, eu senti que precisava conhecer essas mulheres de Glória do Goitá. Precisava entrar no universo da “brincadeira”.

Antes de elucidar alguns achados da pesquisa de campo, preciso explicar que para as e os fazedores, a palavra “brincadeira” é entendida como acepção do espetáculo. “Brincante” é o(a) sujeito(a) produtor(a) que executa e “brinquedo” é tudo que compõe o espetáculo – bonecos, tolda ou empanada (estrutura de madeira, pano ou metal que esconde o brincante).

O que percebi durante a pesquisa do Mestrado é que as mulheres sempre estiveram presentes na brincadeira, embora invisibilizadas, tanto nos trabalhos de manufatura, quanto nos bastidores em que raramente assumem a posição de protagonistas. Metidas em barracas ou escondidas nos bastidores, as mulheres estavam a serviço do lar, das artesanias e do fazer artístico dos seus companheiros.

Embora fundamental, o trabalho dessas mulheres não era reconhecido, ou porque elas não eram consideradas igualmente capazes, ou porque a sua presença naquele ambiente era considerada imprópria ou porque o Mamulengo era centrado na figura do mestre e não de um grupo de pessoas envolvidas naquele fazer. Percebo que a trilha percorrida por essas mulheres abriu caminhos para as próximas gerações de mulheres brincantes.

O que também colhi na vivência do trabalho de campo para a dissertação é que as ressignificações propostas pelos espetáculos da nova geração refletem uma preocupação em modificar as piadas e temas ancorados em preconceitos. Compreendi, por meio da bibliografia estudada e também no que observei na pesquisa de campo,

que o Mamulengo é uma cultura viva e como tradição oral é permanentemente ressignificada por seus produtores.

Durante a imersão ao trabalho de campo, fui percebendo o Mamulengo inserido em um contexto muito maior, que uma pesquisa de Mestrado não era suficiente para abarcar. Ainda não tinha a dimensão dele como possibilidade de trabalho, de sustento para a vida.

Paulo Freire (1996), num determinado momento no livro *Pedagogia da Autonomia*, justifica a sua quase obstinação sobre o seu interesse por tudo o que diz respeito aos homens e mulheres:

Quer dizer, mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma presença no mundo, com o mundo e com os outros. Presença que, reconhecendo a outra presença como um “não eu” se reconhece como “si própria”. Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe. (Freire, 2018, pág. 20)

Hoje compreendo que atravessar um divórcio complicado, favoreceu a minha busca ou quase obstinação de entender o contexto das mulheres a partir do meu lugar como mulher, mãe, cis, hétero, educadora e artista. O que Freire fala sobre entender-se como presença consciente, que não pode escapar à responsabilidade ética do mover-me no mundo, ir mais além dos condicionantes.

A pesquisa que desenvolvi no Mestrado apontava algumas perguntas não respondidas e com o seu término em 2017, fui somando mais inquietações. Assim como o Mamulengo, cultura viva, essa arte capaz de mudar a vida das pessoas, acredito que também são as nossas pesquisas.

Nesse ponto, considero epifânico o que Larrosa escreve na obra *Tremores - Escritos sobre experiência* (2018) sobre a experiência e o sabor da experiência, no momento de parar - para pensar, olhar, escutar - quando o autor diz sobre “[...] aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”. (2018, pág. 25)

É sobre poder parar e observar o que nos acontece, essas experiências me dizem sobre isso, sobre o tempo das coisas, sobre o processo de decantação das ideias, sobre os atravessamentos, sobre a possibilidade de retornar, dar continuidade a minha pesquisa e continuar estudando, aprendendo, escutando, me afetando, ouvindo, falando e escrevendo.

Acredito que o processo de escrita seja também sobre a capacidade de transformar, sobre a relação entre o conhecimento e a vida, é sobre o que está ligado ao tempo, as situações concretas e particulares.

Porque se a experiência é o que nos acontece, o que é a vida senão o passar do que nos acontece e nossas torpes, inúteis e sempre provisórias tentativas de elaborar seu sentido ou falta de sentido? A vida, como a experiência, é relação: com o mundo, com a linguagem, com o pensamento, com os outros, com nós mesmos, com o que se diz e o que se pensa, com o que dizemos e o que pensamos, com o que somos e o que fazemos, com o que já estamos deixando de ser. (Larrosa, 2018, pág. 74)

Com a experiência da pesquisa das mulheres no Mamulengo, aprendi sobre mim mesma, sobre a vivência de outras mulheres com experiências distintas das minhas, aprendi sobre aquilo que refleti e escrevi, sobre aquilo que ainda não escrevi e até sobre o que nunca escreverei.

Aprendi sobre resiliência e resignação ao ouvir as mulheres de Glória do Goitá-PE. Ampliei o entendimento sobre o empoderamento na definição epistemológica da Joice Berth (2018), para além do que eu entendia com a autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento, autoconhecimento de si mesmo e das mais variadas habilidades humanas. O empoderamento parte de uma premissa da coletividade, uma comunidade, rede de afetos, sobre mulheres que dão suporte umas às outras, sobretudo mulheres que estão ligadas às ancestralidades, um entendimento que perpassa também a condição social e política, no livro *Interseccionalidade* (2020) Carla Akotirene nos explica sobre isso. Entendi sobre todas as especificidades de ser e fazer parte de uma grande família chamada Mamulengo. bell hooks (2019) fala sobre família como estrutura de pertencimento:

Em muitas sociedades, a família é uma importante estrutura de pertencimento: uma base comum para pessoas ligadas por vínculos de consanguinidade, hereditariedade e laços emotivos; um ambiente de cuidado e afirmação, especialmente para os muitos jovens e os muito velhos, para aqueles que não podem cuidar de si mesmos; um espaço para a partilha comum de recursos. (pág.71)

Dito tudo isso, no Doutorado, procurei dimensionar melhor as minhas experiências do envolvimento com a temática das mulheres brincantes. Jorge Larrosa (2018) fala sobre a experiência ser algo que nos atravessa tremendo, vibrando, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta e diz que quando esses tremores tomam forma, se convertem em canto:

Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. (pág.10)

Uma tese que traz uma escrita sobre Travessias: atravessada de dor, lamentos fúnebres, lembrando histórias, trazendo à tona relatos de Cida Lopes, uma mulher brincante que vai além do que é conhecido, do seguro e do garantido.

Grada Kilomba (2019) me provocou a pensar na maneira de falar sobre pesquisas, independente das áreas, abordagens e temas. Refletindo sobre a experiência no trabalho de campo, entendo que em todos os momentos as relações que são construídas devem ser consideradas. Mais ainda, a noção não hierárquica entre pesquisadores e informantes, pressupõe fazermos a pesquisa entre iguais. Para a autora, é fundamental a paridade: “[...] onde há experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática” (Kilomba, 2019, pág. 82-83).

Falamos sobre pessoas, identidades, narrativas e pertencimento. A partir daí, entendo que o Mamulengo não se representou apenas uma manifestação cultural que estudei, mas tornou-se um meio que me permitiu ampliar o meu olhar sobre ser mulher. O mamulengo foi o COMO - o caminho - o necessário - para despertar meu interesse em ampliar esse olhar sobre ser mulher, mas não ser mulher em qualquer espaço, o lugar de fala ocupado por Cida Lopes: mulher cisgênero, nordestina, do interior de Pernambuco, negra, mãe, provedora do lar e mamulengueira. Perpassa por várias dimensões, de tudo o que a mulher tem que dar conta para poder ocupar um papel social, algo por vezes negado por estar sobrecarregada em todas as outras funções.

CAPÍTULO 1

ABRINDO O ESPAÇO PARA PLANTAR





Vou entoar uma conhecida canção:
diz aos mestres eu peço a bênção
e ao Santo Expedito¹ a proteção,
invoco ele aqui hoje em mais uma apresentação.
São Marcos me marque, São Manso me amanse.
E que Jesus Cristo me abrande o coração,
pelos caminhos que eu transitar.
Vivente de qualidade alguma me possa estorvar,
antes me prestem auxílio naquilo que eu necessitar.

O que eu trago aqui e gostaria de compartilhar,
é um desdobramento do mestrado que irei me aprofundar.
Se quiser ver o começo, ler com mais calma e atenção,
vai lá no diretório e baixe a minha dissertação.
Pode fazer o download que não tá pesado, não.
O que eu quero com o doutorado, que eu pretendo estudar,
é sobre gentes e suas travessias, é isso que irei pesquisar.
O marco zero começa com a história de vida
de uma mamulengueira chamada Cida.



¹ Santo Expedito, me acompanha e sou muito devota, conhecido também como o Santo protetor dos estudantes. Esse cordel teve inspiração de muitas fontes: o cordel “Benedito abençoado e bendizado” de Thiago Francisco, do Mamulengo Fuzuê e “Um forrozinho em Plutão” de Davi Melo, poeta popular, brincante e comunicador social, ambos artistas do DF. Nesse cordel também lancei um feitiço contido no livro de São Marcos e São Manso da autora Adriana de Oxalá.



**Mãe porreta, mulher arretada e atrevida.
Cida vive da brincadeira, com muita arte e devoção,
mas não é uma vida fácil, é muita luta e provação.
Brincadeira porque vive de cultura popular
que é cultura brasileira e ninguém pode negar!**

**Cida vive buscando por informações,
conversa com quem conhece, assimila as lições,
problematiza os costumes e questiona os sermões.**

**Com ela aprendi, por ela me encantei.
Muito mais do que boneco e dramaturgia,
de novo eu digo e repito: é sobre gente e suas travessias.
Falando sobre a Cida, PRECISO FALAR DE MIM TAMBÉM:
De ser uma mãe que estuda, cuida, lida, vai e vem.**

**Tá me dando vertigem, tanta coisa para alcançar,
desse jeito eu vou seguindo, com pouco tempo para estudar.
A manhã passa correndo e os livros me esperando.
Como é que vou escrever se não tenho tempo para ler?**

**Essa conversa tá muito longa,
e prefiro encurtar.
Antes de ir, só preciso te lembrar:
se você não tem costume,
trate de se acostumar.
Tem mulher na brincadeira
e ela veio pra ficar.**



1. CAPIM BRAQUIÁRIA¹² - DOUTORANDA EM VERTIGEM

O gênero *Brachiaria* é de origem africana, o nome da palavra abrigou-se para Braquiária. É uma gramínea perene que se adapta a todo tipo de solo e clima, foi introduzida no Brasil e expandiu-se para todas as regiões tropicais e subtropicais brasileiras. Alguns teorizam que foi utilizada como forragem nos navios negreiros no início do século XVI durante o Período Colonial, juntamente com a chegada da mão de obra forçada de mulheres e homens africanos.

Por ser uma planta pouco exigente em fertilidade do solo, sua expansão para outras áreas se dá com muita facilidade. Quando ela invade o terreno ou quando há necessidade de transformar a pastagem existente em outra cultura econômica, a Braquiária se torna uma invasora de difícil erradicação, por apresentar uma agressividade competitiva incomum, dominando totalmente o ambiente.

O título desse tópico é uma alusão a Braquiária enquanto invasora, o jeito que escolho trazer as informações aqui contidas, também sofrem influência do livro da Margo Glantz *E por olhar tudo, nada via* (2021). Na referida obra a autora por meio de uma escrita fragmentária, conduz a narrativa a partir de um caos de notícias: “*Ao ler as notícias, como decidir o que é mais importante?*” sua pergunta fica sem resposta nas mais de duzentas páginas do livro. Seu texto é quase irrespirável, saturado, interminável, repetitivo e ameaçador.

Pensar que as notícias nos geram emoções profundas, como ao mesmo tempo nos mostra a complexa tarefa de se estabelecer nesse mundo e, mais ainda, a difícil habilidade que é tentar entender ou mesmo assimilar o que está acontecendo ao nosso redor.

¹² Nesse tópico está uma parte do material que produzi utilizando-me do audiovisual, trago no vídeo o relato de pesquisa em andamento, intitulado “Doutoranda em Vertigem parte III”, apresentado na mesa 4 extensão “Mulheres Negras Em Cena: Educação Antirracista, Antissexista, Tecnologia, Artes e Direitos Humanos” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EDqaARqGOA> na Semana Universitária UnB - SEMUNI 2021 que fez parte do grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas públicas, História, Educação das Relações Raciais e Gênero (Geppherg/FE-UnB) em parceria com o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (Neab-Ceam/UnB) organizado por seus membros. Essa mesa visava promover debates epistemológicos sobre ações e movimentações de mulheres negras dentro da academia. Coordenado pela Professora Dra. Renísia Cristina Garcia Filice, promovido pelo Departamento de Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação, a atividade foi realizada no dia 27/09/21. O vídeo “Doutoranda em Vertigem parte III” está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jlAjt1JSY3w>

Rago (2018) diz que a escrita de si, é compreendida como cuidado de si, bem como abertura para o outro, e nesse trabalho sobre o próprio eu, ele perpassa o contexto relacional do local e do tempo de onde se fala:

Portanto, ao contrário dos discursos confessionais - que, aliás, abundam especialmente na internet e em redes sociais, em facebooks, blogs ou twitters -, na escrita de si, não se trata de um desdobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o seu eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade, já que “o indivíduo se auto conforma a partir da relação com os outros, em uma experiência voltada para fora”, como observa Orellana (2008, p.480) [...] (Rago, 2018, pág. 52)

Assim, o que Rago reflete é que a escrita de si assume uma dimensão política necessária para a reconstrução das relações sociais no mundo democrático, dessa forma o que escrevo aqui é um registro irritante e vertiginoso desse tempo em que a escrita da tese percorreu. As informações ganham as raízes da Braquiária e espalham suas sementes com o vigor dessa invasora de difícil erradicação.

A pesquisa que desenvolvi no Doutorado ocorreu em paralelo a uma pandemia. Como se não bastasse, fomos governados por um senhor que chamou o coronavírus de “gripezinha”, o Brasil de um “país de maricas” e as medidas de isolamento de “frescura” e “mimimi”. Distribuiu e incentivou o uso de remédios ineficazes e promoveu diversas aglomerações.

A pandemia do Covid-19 marcou o ano de 2020¹³ até o presente e gerou diversos problemas sociais aos brasileiros: decréscimo econômico, desemprego, aumentou ainda mais as desigualdades sociais: “Para nós mulheres, as desproporções se acentuam nos diversos contextos em que a pandemia tem sido implacável, escancarando a desigual economia do cuidado. Assim, “a pandemia tem gênero” [...]” (Benatti e Viana, 2022, pág. 343)

A responsabilidade e sobrecarga do trabalho doméstico e dos cuidados com doentes, crianças e idosos, na maioria das vezes são das mulheres. Essas são uma das desigualdades entre homens e mulheres no âmbito público, aos homens o trabalho

¹³ Para se ter uma ideia, logo no seu início, em abril do ano de 2020, a OMS emitiu um documento fazendo uma previsão sobre os impactos da pandemia de Covid-19 para as mulheres, estabelecendo possíveis orientações de políticas públicas que poderiam atenuá-las.

assalariado e reconhecimento social e para as mulheres, atividades associadas a “vocação” como o cuidar.

Zanello (2018) explica que a transformação social que constitui um lugar específico para algumas mulheres - casamento e a maternidade (família nuclear) e o lar burguês, se consolidou com o capitalismo. A maternidade sofreu transformações no decorrer da história. Explicando a partir do que diz Muraro (1997):

Nesse contexto, quanto mais filhos, mais soldados e mais mão de obra barata para arar a terra. As mulheres tinham sua sexualidade rigidamente controlada pelos homens. O casamento era monogâmico e a mulher obrigada a sair virgem das mãos do pai para as mãos do marido. [...] fica, então, reduzida ao âmbito doméstico. Perde qualquer capacidade de decisão no domínio público, que fica inteiramente reservado ao homem. (pág.8)

Assim, a mãe foi cada vez mais sacralizada em um longo processo até se tornar a responsável pela família, casamento e procriação.

Além disso, o Estado brasileiro, como em muitos países da Europa, se dirigiu às mulheres-mães como as “responsáveis pela nação”, educadoras dos futuros cidadãos. Assim, para as mulheres, grupo que nunca antes havia gozado historicamente de direitos civis plenos como os homens, e nem de reconhecimento social, foi oferecido um lugar aclamado como o de mãe, de guardadora do futuro da pátria, de rainha do lar e responsável pela economia doméstica. (Zanello, 2018, pág.133)

O trabalho doméstico mantém-se centralizado às mulheres, Zanello pondera que se marchamos em busca de qualificação profissional e acadêmica, seguimos, em um processo de longa duração, como sendo as responsáveis dos trabalhos em casa e dos cuidados com os filhos:

Dados do IBGE, de 2012, apontaram que 94,85% das mulheres exerciam dupla jornada (trabalhavam fora e dentro de casa), contra somente 5,2% dos homens. Esse relatório também apontou que a média de horas semanais gastas com trabalho doméstico para as mulheres é de 27,7 h, enquanto os homens trabalham apenas 11,2h. (Zanello, 2018, pág. 140)

Metade das mulheres brasileiras passou a cuidar de alguém na pandemia. Como disse, vivemos em uma sociedade em que a responsabilidade do cuidado é delegada às mulheres, principalmente no interior de suas casas. Jornada tripla que já recai sobre nós – cuidar da casa, dos filhos e do trabalho – um trabalho que só cessa durante o sono e que não é remunerado.

Enquanto eu fazia o Doutorado, mais de 700 mil pessoas morreram em decorrência da Covid-19. Enquanto eu fazia o Doutorado, mais de 7 milhões de

brasileiras e eu me incluo nesse universo, perderam seus empregos. Enquanto eu fazia o meu Doutorado, estive em confinamento com os meus filhos sendo a única responsável por tudo. Perdi a minha rede de apoio e assim como eu, diversas mulheres ficaram cansadas, irritadas e exaustas.

O antes da pandemia era, em termos de trabalho, um cenário de pressão por produtividade e resultados. O cenário durante a pandemia não só mudou muito em relação a metas como trouxe o agravante dos trabalhos domésticos e dos cuidados com as crianças e suas atividades escolares, com aulas on-line a serem acompanhadas e brincadeiras a serem feitas, triplicados, como se o tempo pudesse magicamente se desdobrar em três dimensões sobrepostas. (Antloga, 2021, pág.17)

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, um major da Polícia Militar do Rio de Janeiro agrediu a empregada doméstica por que ela se atrasou 20 minutos para o serviço. Enquanto eu fazia o meu Doutorado o menino negro Miguel Otávio, filho da empregada doméstica Mirtes Souza, sofreu uma queda e morreu enquanto sua mãe passeava com o cachorro da família para a qual trabalhava. Miguel estava sob os cuidados da patroa branca de sua mãe. Miguel entrou no elevador do prédio, a patroa apertou o botão da cobertura e deixou o menino sozinho.

Carla Antloga em *Trabalho Feminino: desafios e perspectivas no Brasil* (2021) demonstra que o cuidar é uma atividade essencial para a manutenção do sistema capitalista, atividade invisível em termos econômicos e atrelada comumente às mulheres. E essa atividade quando remunerada, “é extremamente desvalorizada em termos financeiros, e, nesse contexto, as mulheres negras e de classe social baixa, a quem esse trabalho é tipicamente destinado, são as mais penalizadas” (Antloga, 2021, pág. 21).

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, vi o desemprego aumentar, a fome bater à porta de milhares de mulheres e políticas de emergência, como o auxílio emergencial, reduzirem de R\$600 para uma média de R\$250, em meio ao recrudescimento da pandemia e da inflação. Teve aumento nos preços dos combustíveis, arroz, tomate, carne bovina, frango, feijão preto, ovos e alface. Enquanto eu fazia o meu Doutorado, vi duas imagens da crise econômica que jamais sairão da minha cabeça, mulheres e crianças em situação de vulnerabilidade social em torno de um caminhão com restos de carne e ossos, na zona sul do Rio de Janeiro e a imagem de moradores de Fortaleza procurando comida em um caminhão de lixo.

Enquanto eu fazia o Doutorado, dados levantados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública apontam um aumento de 22% nos registros de casos de feminicídio no Brasil durante a pandemia do Coronavírus. Durante essa crise, muitas mulheres ficaram confinadas com o agressor, com dificuldade em pedir ajuda e muitas vezes em condições precárias. Mulheres que tiveram sua renda diminuída por conta dos reflexos no mercado de trabalho, mulheres que estavam e continuam vulneráveis.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, uma travesti negra foi amarrada e agredida em frente a guardas municipais no Piauí. Enquanto eu fazia o meu Doutorado, uma menina de dez anos da cidade de São Mateus, no Espírito Santo, engravidou após ser estuprada pelo próprio tio em casa durante a pandemia de Covid. Fanáticos religiosos foram protestar contra o aborto em frente ao hospital.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, uma mulher e seus dois filhos foram descobertos, e foram mantidos por 17 anos em cárcere privado pelo marido. Enquanto eu fazia o meu Doutorado, um professor daqui da UnB, agrediu, ameaçou e manteve em cárcere privado a namorada.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, uma jovem doutoranda da USP, ativista contra a desigualdade de gênero e em defesa da mobilidade ativa, foi atropelada por um motorista bêbado que a atropelou e fugiu sem prestar socorro.

Silvia Federici baseando-se na literatura sobre a propagação de novas formas de caças às bruxas, reflete que a violência contra as mulheres não desapareceu com o fim das caças as bruxas e a abolição da escravidão. A violência esteve presente, normalizada como aspecto estrutural na família nuclear e também tolerada pelo Estado. A autora aponta sobre como ela foi normalizada e aborda sobre as novas formas de violência investigando o impacto do desenvolvimento do capitalismo no passado e presente:

Longe de diminuir, porém, a violência contra a mulher cresceu em todas as partes do mundo, a ponto de as feministas, agora, descrevem sua forma letal como “feminicídio”. A violência, medida pelo número de mulheres assassinadas e violadas, não apenas segue crescente, como, segundo mostraram autoras feministas, tornou-se mais pública e brutal e assume formas antes só vistas em tempos de guerra. (Federici, 2019, pág. 90)

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, a procuradora-geral da cidade de Registro, no interior de São Paulo, Gabriela Samadello Monteiro de Barros foi espancada durante o expediente no trabalho. A ação foi filmada por outra funcionária.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado o Ministério da Saúde fez uma ameaça as meninas e mulheres: em caso de aborto por estupro, as vítimas podem ser investigadas após o aborto.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado outra menina de 11 anos, estuprada, essa foi trancafiada compulsoriamente pelo Estado em um abrigo, para não fazer um aborto previsto em lei e a juíza ainda perguntou: “aguenta mais um pouquinho?” Enquanto eu fazia o Doutorado, um anestesista do Hospital da Mulher no Rio de Janeiro foi preso em flagrante por estupro de uma paciente que passava por uma cesariana. Enquanto eu fazia o meu Doutorado, um médico ginecologista estuprou mais de 21 mulheres no Goiás.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, um professor de preparatório para concursos públicos, em uma aula gravada, narrou o estupro de uma mulher morta, dando inclusive orientações qual melhor posição para realizar o ato, indicando o uso de secador de cabelos para quando o cadáver esfriar e/ou endurecer. Depois da repercussão negativa, o referido professor fez uma transmissão ao vivo em sua rede social dizendo: “Defendo abuso de mulheres? Primeiro que, se ela está morta, ela não é mulher. É um defunto, não é uma pessoa viva. Ela não tem mais personalidade jurídica, porque ela morreu.”

Federici nos mostra evidências de que as novas formas de acumulação de capital são forças que impulsionam esse fenômeno, enfatizando que o desenvolvimento do capitalismo segue em paralelo a violência contra as mulheres.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado uma mulher foi morta com um tiro na cabeça na Zona Norte de Natal-RN, o marido foi preso em flagrante. Ainda na região potiguar, outra mulher também sofreu nas mãos do marido e teve 95% do corpo queimado.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado aqui, no Distrito Federal no ano de 2023 a capital federal chegou ao número de 34 feminicídios ao ano, sendo o maior número de casos desde que a Lei de Feminicídio entrou em vigor em março de 2015.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, Julieta Hernandez, venezuelana, que vivia no Brasil desde 2015, artista, palhaça, bonequeira que também fazia parte da RBB e que percorria o país, atravessando cidades do interior de bicicleta. Compartilhando sua arte, se conectando com pessoas, fotografando, levando o riso e o encanto. Morreu de forma brutal, como tantas outras mulheres para além das que aqui foram citadas. Julieta estava a caminho da Venezuela e foi vítima de latrocínio,

estupro e ocultação de cadáver. Diversas pessoas de cidades nas regiões brasileiras e até mesmo fora do Brasil se mobilizaram em homenagens realizando pedaladas em memória dessa mulher, migrante, palhaça, bonequeira, multiartista, ciclovijante, que foi levada deste plano de forma absurda.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado, lembrando de Margo Glantz (2021) que não soube dizer qual notícia era a mais impactante, vejo que também não consegui elencar qual das vertigens me deixaram literalmente, em vertigem.

Todo dia alguma mulher morre, sem piedade. Seria a violência contra a mulher o capim Braquiária de difícil erradicação? O que precisamos fazer para discutir e sanar a persistência das violências contra as mulheres não só no Brasil, mas também no mundo?

Perguntas sem respostas, dos crimes impunes, vertigens que me chegavam por informações, notícias, leituras, questões atravessadas com as minhas próprias crises internas. Nessa travessia a doutoranda entrou em vertigem, literalmente.

Enquanto eu fazia o meu Doutorado descobri que a labirintite é um distúrbio do ouvido que causa inflamação no labirinto - região de dentro do ouvido que além de me fazer ouvir, me dá noção de equilíbrio do corpo. Inflamamo-nos, eu e os meus ouvidos. Enquanto eu fazia o meu Doutorado não entendi a origem dessa doença. Enquanto eu fazia o meu Doutorado vivi com sensação de pressão, um zumbido frequente no meu ouvido e no fim, não entendi como perdi o meu equilíbrio.

E chego no final dessas linhas perguntando sobre como vai ser a pesquisa sobre as mulheres no Mamulengo? A Travessia é o propósito. Uma tese sobre o que me afeta, sobre o que me atravessa, apresento aqui escritos incorporados de emoção e subjetividade. Escrevo para entender o que eu sou, uma mãe pesquisando sobre outras mulheres, também mães, que acumulam tarefas, que seguem tentando sobreviver e resistir no meio do capim da Braquiária. A principal informante desta pesquisa, a Cida Lopes, é mulher negra, nordestina, que vive da arte do Mamulengo e compartilha comigo suas brincadeiras, suas histórias, memórias, alegrias e injúrias. Mulher que me lembra sobre a importância de uma conscientização coletiva, sobre transformar e ressignificar a realidade.

1.2 CAPINANDO O MATO

Como explicitado na Introdução, no universo do Mamulengo, a expressão “brincadeira” designa o espetáculo de teatro, incluindo o conjunto de materiais e ações apresentados, e mesmo o evento onde o espetáculo acontece. Os(as) bonequeiros(as) e artistas que atuam no teatro de bonecos são também chamados de brincantes. Mestres(as) são aqueles que conduzem a brincadeira, é também o(a) dono(a) do brinquedo e dos materiais que o compõem. Manuseia e, em alguns casos, até mesmo confecciona bonecos com que trabalha. Em se tratando da geração mais antiga, normalmente tratava-se de alguém que passou por um longo período de aprendizado com outros mestres(as) e que já está no processo de transmitir seus ensinamentos a um(a) discípulo(a). Contudo, com o advento da *internet*, oficinas, cursos e novas formas de aprendizagem, jovens brincantes têm aprendido por outras formas e ainda tem-se autodenominado como mestre(a). Não consegui por meio da pesquisa levantar qual o posicionamento dos mestres e mestras mais antigos com relação a autodenominação dos(as) jovens brincantes. Importante pontuar que a autodenominação é algo que acontece na maioria das práticas populares e de saberes orais. Falarei mais adiante sobre essa questão, trazendo em relevo as elucubrações feitas por Câmara Cascudo (1954), Zildalte Macêdo (2019), Graça Veloso (2018), Ana Beatriz Gonçalves (2021) e Alex Apolonio (2022).

Para a brincadeira acontecer, o Dossiê (2014) ressalta que é necessário reunir pessoas diante da empanada¹⁴ sob as condições mínimas para a realização da apresentação: local adequado; condições técnicas favoráveis para ouvir e ver os bonecos; recursos financeiros para que os artistas possam se deslocar até o local da apresentação, dentre outros. Com relação ao número de participantes de um grupo, este pode variar conforme a ocasião. Tendo como base as informações apresentadas por Fernando Augusto Santos (1979), apresento aqui um resumo esquemático dos papéis e das funções que compõem um grupo de Mamulengo:

¹⁴ Empanada, também chamada de barraca, torda, tolda ou tenda. São os nomes que designam o anteparo que tem como função esconder os(as) brincantes do público, deixando o foco apenas nos bonecos que aparecem na parte superior. Existem uma grande variedade, algumas mais simples, com um tecido esticado (comumente chita) e amarrado entre dois anteparos (paredes, árvores, paus) e outras, um pouco mais elaboradas, com armação dobrável de madeira, PVC, ferro ou alumínio, que ficam em pé formando uma caixa e demais ornamentações. Alguns artistas aproveitam para divulgar e incluir mais informações como o nome do grupo; cidade; data de fundação; telefone para contato, e etc.

- Mestre(a) ou mamulengueiro(a): pessoa responsável pelo brinquedo, geralmente é o dono(a) dos bonecos e criador(a) do espetáculo, Comumente, quando o grupo não possui um produtor(a) é o(a) mestre(a) que também se ocupa da produção, negociando preços e marcando as apresentações. Fica dentro da empanada, manipulando e dando voz aos bonecos, marcando o ritmo do espetáculo e conduzindo a brincadeira.
- Contramestre(a): manipula alguns bonecos e dialoga com o mestre(a), sustentando o improviso e, em determinados momentos, assume o seu lugar. Também atua na montagem da empanada e na conservação dos bonecos;
- Folgazão: também chamado de “ajudante”, brinca dentro da empanada e quase nunca fala. Essa pessoa tem como função ajudar na manipulação de bonecos em cenas com muitos personagens, como brigas e danças, além de fazer coro junto aos instrumentistas. Também atua na montagem da empanada e na conservação dos bonecos;
- Mateus ou Catirina: personagens que foram assimilados do Bumba-Meu-Boi, fica do lado de fora da empanada, participando da brincadeira e interagindo tanto com os bonecos quanto com o público. Sua função é mediar a relação entre os espectadores e o espetáculo;
- Instrumentistas; instrumenteiros ou musicistas brincantes: são músicos – ou tocadores(as), podem fazer parte do grupo ou serem contratados conforme demanda. Ficam de fora da empanada e assumem a responsabilidade de conduzir o ritmo e o clima das apresentações. Usualmente, a formação do grupo musical é composta por sanfona de três baixos, triângulo, ganzá, rabeca e bombo ou zabumba.

Sobre as origens do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, o Dossiê interpretativo (2014), destaca a opinião de muitos pesquisadores que acreditam que os bonecos foram trazidos pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Com origem nos presépios de Natal, essas cenas, que representavam o nascimento de Cristo, foram se mesclando a outras expressões de cultura recebendo influências dos povos originários, das culturas dos africanos escravizados e etc. O referido material

destaca, ainda, a relação com as tradições de bonecos populares da europa (Pulcinella italiano, os Robertos portugueses, Kasperl alemão e o Punch inglês) no qual os protagonistas, são sempre identificados com as camadas populares, lutam contra diversos tipos de autoridade. Adriana Alcure (2001) reflete sobre a linha de fantoches populares da Idade Média em toda a Europa, que faziam crítica de costumes, simbolizando a revolta das classes oprimidas. Borba Filho explica a descendência do Mamulengo e compara com a *commedia dell'arte*:

O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros, é, na sua maior parte, improvisado. É claro que ele tem um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*. (1966, págs. 99-128)

Existe também um outro olhar que pondera o peso da tradição europeia e argumenta que o Mamulengo teria nascido aqui mesmo, esse ponto de vista está no Dossiê (2014), quando retrata a visão que os bonequeiros têm sobre a história do Mamulengo. Muitos deles situam o seu surgimento no período da escravidão, como uma reação aos maus tratos e às injustiças praticadas naquela época. (Benatti, 2017).

Considerando não só o teatro de bonecos que passou a ser feito no Brasil, mas também a sua semelhança com as tradições de teatro de bonecos popular europeias, é possível identificar uma estreita relação entre o Mamulengo e os aspectos da carnavalesco apresentados pelos estudos de Mikhail Bakhtin. O autor discorre sobre a natureza do riso na sociedade medieval, observando que havia uma rigorosa separação entre a cultura oficial, de tom sério, e a cultura popular, cujo espírito cômico era a característica essencial. Tanto nas festas como na literatura popular da Europa medieval, o efeito de comicidade era obtido pela inversão da hierarquia das relações familiares, dos sexos e das classes, entre outras. A lógica da inversão é um elemento importante também no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. (Benatti, 2017)

Izabela Brochado aponta para essa convergência, caracterizando o Mamulengo como uma arte que mostra o “mundo ao revés”, expressão que ela toma de empréstimo a Bakhtin. Explica que o conflito central das brincadeiras do Mamulengo se baseia na relação entre os poderosos, apresentados como algozes, e os subalternos, celebrados como heróis, e invariavelmente os vencedores desse enfrentamento, que

pode ser expresso de forma sutil, pela ridicularização, traição e malandragem; ou de forma explícita, pela luta corporal. Como destaca a autora, no espaço e no tempo da brincadeira, as relações de poder determinadas pela hierarquização de classes são invertidas. Essa alteração aparece sob diferentes formas, atingindo representantes do poder tanto no plano terreno – fazendeiros, coronéis, médicos, padres – quanto no plano espiritual/metafísico – morte, diabo e outros seres sobrenaturais. (Benatti, 2017)

Além de falar sobre a questão da inversão de hierarquias, Bakhtin trata do sistema de imagens da arte popular, também presentes nas brincadeiras de Mamulengo, que se expressam pela alusão sempre grotesca ao corpo, sobretudo ao baixo corporal (pênis, vagina, ânus). Sobre o riso no Mamulengo, Borba Filho afirma o seguinte:

O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril. Há uma necessidade do riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto. O mamulengo é um exemplo ideal da teoria do riso. A teoria de Bergson pode ser reduzida a isto: é cômico tudo o que nos dá, por um lado, a ilusão da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. (1966, pág. 257)

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste tem como base o improviso e o riso, os bonecos além humor utilizando o sarcasmo e a ironia, fazem escatologias em cena - arrotam, peidam, vomitam e etc. Como apontado por Brochado e outros autores, as hierarquias são invertidas, o oprimido desmoraliza o opressor, a plateia identifica os signos associados em cena e se diverte com toda a brincadeira.

O teatro de João Redondo, assim como Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau, e outros que possam existir, são partícipes de um universo maior e complexo da cultura popular que articula saberes e valores simbólicos em suas manifestações, transmitidos quase que em sua totalidade, pela oralidade. Diferencia-se dos demais teatros de bonecos existentes mundo afora pelas características que lhe dão identidade, trabalha com códigos próprios, possui estrutura e elementos singulares que foram sendo construídos, reelaborados, incorporados e/ou esquecidos ao longo dos tempos. (Macedo, 2019, pág.19)

De maneira geral, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste explora o humor na escatologia: “No Mamulengo, os personagens vomitam porque beberam demais ou abrem a boca para dar passagem a uma enorme minhoca, como se o boneco estivesse

tomado por vermes.” (Alcure, 2001, p. 55).

Muitos pesquisadores – entre os quais Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001; 2005), Adriana Alcure (2001; 2007), Kaise Helena Ribeiro (2010), Altimar Pimentel (1971), Fernando Augusto Santos (1979), André Carricó (2015), Barbara Benatti (2017), Zildalte Ramos de Macêdo (2019), Ana Beatriz Cunha Gonçalves (2021), Alex Apolonio Soares (2022), entre outros – estudaram o Mamulengo, suas abrangências e peculiaridades. Embora cada um tenha lançado um olhar diferente e abordando aspectos diversos do mesmo fenômeno, todos apontaram o caráter cômico-popular como elemento por excelência do gênero. O Mamulengo se estabeleceu de uma tradição oral com alta adaptabilidade ao tempo, trabalha com elementos capazes de se fixarem e de se mesclarem a outros, conservando códigos próprios e particularidades comuns. (Benatti, 2017)

Alcure, Brochado e Ribeiro entendem que as características do Mamulengo se delinearão ao longo do tempo: o aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos e falas versificadas, cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades produtoras e receptoras, tais como o cotidiano e o imaginário. (Benatti, 2017) Alcure pontua que “não fossem esses atributos singulares [...] o Mamulengo seria apenas teatro de bonecos e não teria as particularidades que o definem como tal” (2001, pág. 107).

Em relação à estrutura do espetáculo, pesquisadores Dutra (1998), Brochado (2001;2005), Alcure (2001;2007), Ribeiro (2010), Santos (1979), entre outros, apontam para uma estrutura episódica, organizada por uma sucessão de cenas, também chamadas de passagens¹⁵, com enredos diversos, permeados por intervenções musicais, números de danças e improvisações.

Brochado sobre a estrutura dramática do Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco a divide em dois tipos básicos. O primeiro apresenta enredo único e foco em uma narrativa com início, meio e fim. O segundo corresponde a uma estrutura mais episódica, composta por uma sucessão de diversas passagens que são selecionadas e ordenadas para a construção do espetáculo. Algumas apresentam um enredo completo, outras são compostas por apenas uma ação, como uma cena de

¹⁵ As apresentações do Teatro de Bonecos Popular são compostas por pequenas cenas, a chamam de “passagens”, esse é o termo utilizado pelos(as) brincantes.

dança, a passagem de personagens que tecem algum comentário ou contam alguma piada, entre outros. (Benatti, 2017)

O tipo mais comumente retratado é a aventura do protagonista que é o empregado na fazenda de um rico latifundiário e, no desenrolar da brincadeira, encontra diferentes oponentes contra os quais vai lutando e, quase sempre, vencendo no final. Esse primeiro tipo, segundo a autora apresenta a seguinte estrutura:

1. Intervenção musical: antes da entrada do primeiro boneco em cena, toca-se uma música para animar o público e preparar a entrada dos bonecos;
2. Entrada dos bonecos: o personagem principal chega ao palco e se apresenta, saudando o público, o que pode incluir uma espécie de loa¹⁶, ou uma música mais específica para o personagem;
3. Apresentação do ‘conflito’ principal da estória;
4. Desenvolvimento das situações dramáticas: neste momento, podem se apresentar novos personagens ou novas situações;
5. Resolução da situação-problema apresentada: pode incluir uma briga, ou outra estratégia para vencer o principal problema, que comumente está concentrado em alguma autoridade;
6. Comemoração ou celebração da situação resolvida e da “vida voltando ao normal”: os personagens comentam a resolução do problema com o público e se despedem;
7. Música: o mamulengueiro(a) sai da empanada e se despede do público.

O Dossiê (2014) apresenta uma sequência de ações que formalizam o espetáculo de estrutura episódica:

O público ainda está disperso. O mestre pede música, que pode ser ao vivo ou mecânica. Entra a música, que pode se prolongar um pouco para que o público se concentre mais. Em alguns casos, antes da entrada dos bonecos,

¹⁶ Loas são falas versificadas, prólogos com função de conquistar. Além do Cavalo Marinho, loa também está presente no Mamulengo, introduzindo o início ou o fim da brincadeira ou de uma cena, apresentando um personagem antes da sua entrada, entre outras.

o mestre já está detrás da tolda cumprimenta o público em *off*. Um ou mais bonecos entram em cena, às vezes dançam e depois pedem para a música parar. Em alguns casos, os bonecos já entram em cena pedindo para a música parar. Apresentam-se, falam o seu nome e procuram se dirigir diretamente à plateia, ao Mateus e aos músicos. Desenvolvimento da cena que pode ser complexa e prolongada, com entrada e saída de personagens, ou ser uma cena curta com personagem contando uma piada e saindo de cena. A brincadeira se desenrola com a escolha e a ordenação de novas passagens que fazem parte do repertório do mestre, variando conforme o contexto da apresentação: tempo disponível, tipo e idade do público, envolvimento do público, disposição do mestre e etc. A finalização da brincadeira em geral se dá com uma cena de dança, com o mamulengueiro se despedindo por meio de uma loa. Saída do mamulengueiro de dentro da empanada, que se despede e agradece o público. (IPHAN, 2014, pág. 129)

A maior parte dessas cenas integra o repertório tradicional, que ao longo do tempo, transmitido oralmente de geração a geração, vai sofrendo alterações. Brochado observa que no processo de quebra-de-molduras, os bonecos se inserem nas experiências vividas pelo cotidiano da comunidade. Por meio do boneco, o(a) mamulengueiro(a) se manifesta em relação aos problemas vivenciados pelo grupo no qual está inserido. (Benatti, 2017)

Grande parte dos bonecos utilizados são os de luva - bonecos que para movimentá-los, precisamos colocar a nossa mão por dentro do tecido no formato de uma luva que representa o corpo do boneco. Vestidos num camisão feito comumente de tecido chita. As cabeças e mãos dos bonecos são feitas utilizando a madeira da árvore Mulungu. O(a) mestre(a) veste o boneco em sua mão posicionando os dedos: um para a cabeça e outros dois nos braços.

Há também alguns bonecos de vara que são sustentados por uma vara que atravessa todo o corpo, até a cabeça. Outras varas mais finas podem ser usadas para movimentar as mãos e, se necessário, as pernas:

São configurados de corpo inteiro que, tanto pode ser inteiramente de tecido, inteiramente de madeira, ou uma mistura dos dois materiais. Quando o tecido é usado, ele é preenchido com retalhos ou espuma que dão materialidade ao corpo do boneco. Possuem uma vara central que dá sustentação à figura e muitas vezes possuem varetas nas pernas e nos braços, que permitem movimentos bastante ágeis aos membros. Aparecem principalmente nas cenas de dança, onde o foco está centrado nos movimentos (cômicos ou sensuais) das figuras. Assim como os de luva, alguns bonecos de vara ou varetas podem apresentar fios que são usados tanto para produzir movimentos faciais, como dos membros. (IPHAN, 2014, pág.99)

Outros tipos de bonecos utilizados são: bonecos de corpo inteiro e madeira (bonecos rígidos com poucos movimentos) são usados para representar as

autoridades; bonecas feitas totalmente de pano - preenchidas com tecido ou algodão, quase sempre representam as figuras femininas (são mais usuais principalmente na Paraíba e Rio Grande do Norte); bonecos mecânicos - usados como elementos de cena, possuem mecanismos com movimentos repetitivos em alusão ao trabalho e bonecos de tamanho natural em que o bonequeiro(a) “abraça” a(o) boneca(o) para dançar e os bonecos de ventriloquia.

Sobre os personagens presentes no Teatro de Bonecos Popular o Dossiê Interpretativo diz que:

[...] majoritariamente, personagens-tipo e estão divididos em três grupos: seres humanos, animais e sobrenaturais. Os personagens humanos são a grande maioria e em linhas gerais podemos dizer que, nas suas configurações, expressam: classe social, raças, idades e gêneros. A combinação destes quatro fatores cria uma extensa gama de tipos que, embora possam aparecer com nomes variados dependendo da região, apresentam funções similares nos espetáculos. (IPHAN, 2014, pág. 104)

A brincadeira e a venda de bonecos gera renda e subsistência para quem brinca. No caso específico da cidade de Glória do Goitá, na pesquisa de campo do Mestrado, eu percebi que também era uma alternativa para as mulheres, uma possibilidade de trabalho, de reconhecimento e de dignidade.

A entrada das mulheres na brincadeira, como mestras, donas da brincadeira, botando voz nos bonecos, enfim, sendo protagonistas e se dedicando exclusivamente a esse ofício, é recente. Comumente as mulheres estavam nos bastidores, atuando como auxiliares de seus maridos, na confecção dos bonecos ou outras tarefas.

Na região metropolitana de Recife, o primeiro [registro sobre bonequeiros] citado por Borba Filho é Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro muito famoso que exerceu grande influência sobre os seus colegas, atuando ao que se sabe a partir da década de 30. Segundo Borba Filho (1987, p.55), “O Mamulengo do Doutor Babau” tinha um repertório de mais de 70 bonecos todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arranjados, outros, porém com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um grande sentido popular firme”. (IPHAN, 2014, pág. 66)

O autor Fernando Augusto Gonçalves Santos no livro *Mamulengo – um povo em forma de bonecos* (1979) menciona algumas mulheres no Mamulengo pernambucano: Maria José de Jesus, Ernestina Onório de Santana e Tereza. Em geral essas mulheres citadas, acompanhavam seus maridos: Mestre Luiz da Serra, o

mamulengueiro João Nazário e Mestre Ginu, respectivamente. Elas se dedicavam aos ofícios de folgazãs.

Santos quando conta a história de vida e de brincadeira do Mestre Luiz da Serra (1908 - 1986) do “Mamulengo Nova Invenção Brasileira” que vivia e atuava na Zona da Mata Pernambucana, fala brevemente sobre a terceira companheira de Luiz da Serra:

[...] Maria José de Jesus, desde que passou a viver com ele [Mestre Luiz da Serra] começou a brincar com o Mamulengo, exercendo as funções de folgazã e sobretudo de cantadeira. Pelo que temos informações era costume nos antigos Mamulengos a existência de um elemento feminino que exercia essas funções. Maria de Jesus foi a única mulher que encontramos na atualidade brincando Mamulengo. Isso ela já fazia há 16 anos, acompanhando o brinquedo, cantando com voz possante e timbre vibrante, orgulhando-se de ser ouvida a distância quanto emite aboios e lamentos que lhe deram fama. (Santos, 1979, pág.85)

Maria José de Jesus cantava e como folgazã, manipulava bonecos: [...]“sobretudo as Quitérias, com nenhuma falando, sendo diálogo dramático sintetizado nos cantos.” (1979, pág.85). Quitéria é uma boneca de vara, tem tamanho maior do que os bonecos de luva. Comumente, apresentações de Mamulengos terminam com ela dançando, sendo levada pelo mamulengueiro para a frente da empanada. Alcure (2001) informa que existe mais de uma boneca desse tipo no Mamulengo, diz-se “as Quitérias” como forma de síntese de uma categoria para referir-se às bonecas com esse tipo de construção e manipulação que lhe é peculiar, provocando movimentos dançados.

A outra mulher mencionada por Santos que também se dedicou ao cuidado das Quitérias foi:

Ernestina Onório de Santana, com 63 anos e nascida aos 15 de fevereiro de 1915, em Pombos, é a figurinista e costureira do grupo [Mamulengo Nova Invenção]. Há 21 anos que trabalha para o Mamulengo, “desde que me casei com ele”[mamulengueiro João Nazário], constituindo-se na mais antiga figurinista de bonecos que conhecemos. Tudo ela faz com esmero, ora vestindo as Quitérias, ora bordando estandartes, remendando ou fazendo novos modelos para determinados bonecos. (Santos, 1979, pág.95)

E sobre a mulher do Mestre Ginu, a Teresa, o que o autor conta é que o Mestre Januário de Oliveira (1910 - 1977), o popular Ginu, também conhecido como Professor Tiridá do “mamulengo Professor Tiridá”, a partir de 1974, já com a saúde seriamente debilitada, continuou a trabalhar sendo ajudado por sua mulher, Teresa.

Essas são as únicas menções sobre a presença de mulheres no livro de Fernando Augusto Gonçalves Santos *Mamulengo – um povo em forma de bonecos* (1979)

Nas pesquisas de Dutra (1998), Brochado (2001; 2005), Alcure (2001; 2007), e Ribeiro (2010), também existem menções referentes as esposas ajudando seus maridos. Com base na literatura e no que foi produzido e referências, considero essas mulheres como a segunda geração de folgazãs, atuantes no Mamulengo da Zona da Mata pernambucana com seus companheiros de vida. Como a Dona Zefa (1955), com seu companheiro o Mestre Zé de Vina (1940-2021) do “Mamulengo Riso do Povo”, a Neide Lopes (1976) com o Mestre Zé Lopes (1950-2020) do “Mamulengo Teatro Riso”, a Dona Marlene (1955) que além de folgazã era cantadeira, do “Mamulengo Nova Geração” acompanhando seu companheiro, o Mestre João Galego (1945) e Maria José (1968) casada com Ermírio José da Silva (1964), conhecido como Miro do “Mamulengo Novo Milênio”.

Em *Gênero e Geração em contextos rurais* (2010), Perry Scott nos revela que, embora indiscernível do trabalho masculino, a participação da mulher em contextos rurais era percebida como uma “ajuda”, uma complementação de menor relevância.

Outro aspecto da cultura mamulengueira de antigamente, apresentado pelas pesquisadoras citadas acima é a predominância quase absoluta do público masculino a partir de certo horário. As esposas, que saíam mais cedo com as crianças, deixavam o evento chamadas à responsabilidade de serem mães.

O público é composto por pessoas de ambos os sexos e diferentes idades; no entanto, a partir de uma determinada hora, ele passa a ser composto basicamente por adultos do sexo masculino, como indicado por seu Manoel do Sítio Taumatá, Paraíba: “há tempos atrás as mulheres e as crianças só podiam assistir um babau até determinada hora, depois só os homens poderiam permanecer assistindo a brincadeira, que a cada hora que se passava mais apimentado ficava, com piadas obscenas e muita bebida”. Embora seu Manoel fale no pretérito, ainda hoje se observa uma predominância de homens nos espetáculos a partir de um determinado horário, uma vez que as mulheres retornam às suas casas levando as crianças para dormir. (IPHAN, 2014, pág.84)

Essa informação contida no Dossiê Interpretativo, diz respeito às apresentações que comumente aconteciam nos sítios e em um contexto mais rural. Hoje o Teatro de Bonecos Popular alcança outros circuitos como: festivais, feiras, aniversários, escolas, dentre outras celebrações e/ou eventos.

1.3 ADUBANDO A TERRA

Uma tese que se propõe a falar sobre mulheres, precisa antes de tudo falar sobre um conceito que requer emergência: gênero. Este é um conceito que requer contingência, como também, um entendimento.

No ano de 2017 a filósofa Judith Butler, uma importante filósofa pós-estruturalista, foi hostilizada por manifestantes no aeroporto internacional de Congonhas em São Paulo. O motivo de tal ato foi a escalada conservadora que assola não só o Brasil, mas também o mundo. E porque incomoda tanto falar sobre gênero? A noção de “ideologia de gênero” já abrange o senso comum e é utilizada nas polêmicas morais em torno de pautas políticas relacionadas a gênero e sexualidade. Argumento de fundamentalistas religiosos/as e extremistas conservadores/as para a ofensiva contra direitos sexuais no Brasil, com ênfase para o cerceamento da educação sobre gênero e sexualidade nas escolas (Lionço, T., Alves, A. C. O., Mattiello, F., & Freire, A. M. 2018).

A educadora Guacira Louro em *Gênero, Sexualidade e Educação* (1997) recorre ao dicionário Aurélio para iniciar o diálogo sobre o assunto. Nos chama a atenção para o fato da palavra “gênero” não estar lá.

Jorge Larrosa (2018) e Paul Feyerabend (2011) dizem que as palavras têm poder, produzem sentido, criam realidades e que algumas vezes funcionam como importantes mecanismos de subjetivação: “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco” (Larrosa, 2018, pág.16). Penso que gênero é uma dessas palavras que geram essa intensidade, assim como pontua os autores sobre a luta pelas palavras, é uma dessas palavras “em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras” (Larrosa, 2018, pág. 18).

Admitindo que as palavras tem história, ou melhor que elas fazem história, o conceito de gênero que pretendo enfatizar está ligado diretamente à história do movimento feminista contemporâneo. Constituinte desse movimento, ele está implicado linguística e politicamente em suas lutas, para melhor compreender o momento e o significado de sua incorporação, é preciso que se recupere um pouco de todo o processo. (Louro, 1997, pág.14).

Para entender um pouco sobre a história e a luta pela palavra “gênero”,

precisamos compreender um pouco o feminismo como movimento social organizado que é usualmente remetido no século XIX no Ocidente. Sua história é dividida em ondas, separadas pelas principais reivindicações de movimentos constituídos por mulheres que em cada momento histórico de seus países, conversam com as ondas do feminismo no resto do mundo - importante frisar que essas ondas não aconteceram necessariamente de forma simultânea. Há uma complexidade nessa ideia de ondas, inclusive existem autores(as) que questionam essa divisão. Alguns, inclusive substituem a palavra “onda”, por “vertentes”.

A Primeira Onda do feminismo, foi pautada na luta por acesso a direitos, se refere a um período extenso de atividade feminista ocorrido durante o século XIX e fim do século XX no Reino Unido e nos Estados Unidos. As manifestações pelo direito ao voto aconteciam nos Estados Unidos desde 1848 e na Inglaterra desde 1865, mas só ganhou corpo no Brasil por volta de 1920. Dessa forma, podemos compreender que o foco da Primeira Onda, diz respeito à promoção da igualdade nos direitos contratuais e de propriedade para homens e mulheres, como também na oposição de casamentos arranjados e da propriedade de mulheres casadas e seus filhos por seus maridos. Sobre as mulheres da classe média no século XIX, Maria Amélia de Almeida Teles, conhecida como Amelinha em seu livro *Breve história do feminismo no Brasil* (2017) diz que:

No século XIX, a mulher competia, tanto quanto no período colonial, o papel de dona-de-casa, esposa e mãe. Algumas coisas, porém, começaram a mudar, devido ao desenvolvimento da industrialização, que ia impulsionando diversas regiões do mundo a se integrar ao sistema capitalista de forma cada vez mais acentuada. (Teles, pág. 37, 2017)

As brasileiras também seguiram aos protestos das sufragistas, tecelãs e costureiras grevistas. Procuraram a conquista do voto, a cidadania negada, enquanto outras trabalhadoras batalharam pela redução da jornada de trabalho e por melhores condições de trabalho.

[...] o sufragismo passou a ser reconhecido, posteriormente, como a “primeira onda” do feminismo. Seus objetivos mais imediatos (eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões) estavam, sem dúvida, ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas (embora circunscrito a alguns países) foi

seguido de uma certa acomodação do movimento. (Louro, 1997, pág.15).

No Brasil o início do século 20 se inicia com a movimentação das mulheres, clamando pelo direito ao voto, aos estudos no âmbito de curso superior, à ampliação do campo de trabalho, até então restrito à função de professoras. Isso no caso das mulheres brancas e burguesas, uma vez que as mulheres negras sempre trabalharam: “Nessa época, a mulher negra teve um papel preponderante ao garantir sozinha a sobrevivência de sua família, quando apenas ela conseguia algum serviço remunerado” (Teles, 2017, pág. 49)

Amelinha conta sobre a história de vida de Nísia Floresta Brasileira Augusta, considerando que o feminismo no Brasil foi introduzido por ela, com a publicação do livro *Direitos das Mulheres e injustiça dos homens*, em 1932. Nísia Floresta lutou pela abolição da escravatura, defendeu propostas de educação, a emancipação das mulheres e a instauração da República.

Aqui no Brasil a luta pelo direito ao voto feminino resultou no surgimento de associações, instituições e também partidos em defesa dessa pauta. A professora Leolinda de Figueiredo Daltro, em 1910 criou o Partido Republicano Feminino e em 1920, uma das associações mais importantes para a causa, a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher (LEIM). Dois anos depois, essa associação teve seu nome modificado para Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, liderada pela feminista Bertha Lutz.

Em 1922, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino realizou um congresso internacional no Rio de Janeiro com o objetivo de defender o voto feminino. O estado pioneiro foi o Rio Grande do Norte, local que aprovou uma lei que garantia o direito de voto às mulheres: Lei Estadual 660, de 25 de outubro de 1927. Esse acontecimento foi explorado pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino para que esse direito se estendesse às mulheres de todo o país. Porém, a conquista do voto no Brasil só veio de fato em 1932 no governo de Getúlio Vargas, o voto foi incorporado à Constituição brasileira de 1934, com ajuda de Carlota Pereira de Queirós, a primeira mulher brasileira a ser eleita deputada federal.

O direito ao voto surgiu com restrições, poderiam exercê-lo apenas as mulheres com renda. Somente no ano de 1934 que as restrições foram retiradas na nova constituição, permitindo que todos os brasileiros alfabetizados maiores de 18

anos pudessem votar (vale lembrar que mais de dez milhões de mulheres eram analfabetas):

Enquanto a Constituição de 1943 não admitia a discriminação por sexo, a de 1946 não tratou da questão. Mas condenou o preconceito racial. Grande polêmica foi travada em torno da definição do casamento como monogâmico e indissolúvel, para evitar qualquer possibilidade posterior de liberar o divórcio. (Teles, 2017, pág.55)

Ja o que se entende por Segunda Onda do feminismo, se refere a um período da atividade feminista que teria começado no início da década de 1960 e durado até o fim da década de 1980. Nesse momento a preocupação era principalmente com a luta pelos direitos reprodutivos, desde o anticoncepcional até a questão da sexualidade feminina. O anticoncepcional se torna um grande aliado das mulheres, permite a mulher desvincular o sexo do amor e da maternidade. Dessa forma, as mulheres passam a questionar o papel de reprodutoras, mães e donas de casa, nesse contexto também ganham destaque as pautas do aborto. A acadêmica Imelda Whelehan indica que a segunda onda teria sido uma continuação da fase anterior do feminismo, se preocupavam principalmente com questões de igualdade e o fim da discriminação (Zanello, 2018).

Para a Segunda Onda, gênero é uma construção social a partir de uma diferença física: “O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente” [...] (Louro, 1997, pág.20)

Uma característica dessa Onda é que ela surge no contexto de efervescência social e política dos anos 60 pelo mundo, marcando presença não só através de grupos de conscientização - marchas, protestos, como também através de revistas, jornais e livros:

Algumas obras hoje clássicas - como, por exemplo, *Le deuxième sexe*, de Simone Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedman (1963), *Sexual politics*, de Kate Millett (1969) - marcaram esse novo momento. Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizaram, impregnando e “contaminando” o seu fazer intelectual - como estudiosas docentes, pesquisadoras - com a paixão política. Surgem os *estudos da mulher*. (Louro, 1997, pág.16)

Importante mencionar que o discurso que caracterizava na época a esfera do privado e do mundo doméstico como o universo da mulher, estava sendo

gradativamente rompido, pois inviabiliza as mulheres das classes trabalhadoras e camponesas que há muito tempo já exerciam atividades fora do lar. Guacira Louro (1997) não deixa de mencionar o caráter político dos estudos feministas:

Objetividade e neutralidade, distanciamento e isenção, que haviam se constituído, convencionalmente, em condições indispensáveis para o fazer acadêmico, eram problematizados, subvertidos, transgredidos. Pesquisas passaram a lançar mão, cada vez com mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida; de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam na primeira pessoa. Assumiam-se, com ousadia, que as questões eram *interessadas*, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinham (e tem) pretensões de mudança. (Louro, 1997, pág.19)

A Terceira Onda começou aproximadamente no fim da década de 80, como uma resposta às falhas da Segunda Onda. O feminismo da Terceira Onda visa desafiar ou mesmo evitar definições essencialistas da feminilidade feitas pela onda anterior que colocavam ênfase nas experiências das mulheres brancas e burguesas (Zanello, 2018).

É através das feministas anglo-saxãs que *gender* passa a ser usado como distinto de sex. Visando “rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual”, elas desejam acentuar através da linguagem, “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (Scott, 1995, p.72). O conceito serve, assim, como uma ferramenta política. (Louro, 1997, pág.21)

A principal crítica da Terceira Onda é a de questionar a diferença física como algo inquestionável e Judith Butler é a referência para esse entendimento. Quando Simone de Beauvoir (1970) diz “não se nasce mulher, torna-se mulher”, entende que o “tornar-se” é sempre feito no contexto de um imperativo cultural a fazê-lo. E a filósofa Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), dirá a partir dessa afirmação, que o gênero é variável e volitivo, comportando uma dimensão de escolha e de agência por parte do sujeito, na possibilidade de tornar-se algo que não está dado a priori. O “tornar-se” trata-se de um livre arbítrio que permitirá ao sujeito, seja de qual sexo for, tornar-se homem ou mulher, essa “escolha” é feita no contexto de uma cultura e de um regime de poder que colocam imperativos aos sexos.

A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da *identidade* dos sujeitos. E aqui nos vemos frente a outro conceito complexo, que pode ser formulado a partir de diferentes perspectivas: o conceito de identidade.

Numa aproximação às formulações mais críticas dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais, compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias. (Louro, 1997, pág.24)

Judith Butler elucida que o conceito de gênero foi forjado como oposição ao determinismo biológico existente na ideia de sexo, que implica na biologia como um destino: o sujeito nasceria homem ou mulher e suas diferentes experiências e lugares na sociedade seriam determinados de acordo com o sexo que o sujeito nasceu. Essa determinação biológica serve à naturalização da desigualdade entre homens e mulheres. Butler fala que a ideia de gênero é construída no tempo, por uma repetição estilizada de atos, para ela o gênero não é estável. A autora desenvolve a noção de gênero como ato performativo, coloca a identidade como efeito desses atos que, com o tempo, adquire a aparência de substância. A esse respeito, Valeska Zanello explica que:

Essa repetição não se dá livremente: há scripts culturais (como agir, pensar, sentir, se locomover etc. para ser considerado como “verdadeiramente” uma mulher ou um homem) que já existem antes de nascermos e são mantidos por práticas sociais. Como nos aponta a pensadora [Judith Butler], há uma “estratégia de sobrevivência”, a qual sugere existir uma situação de coação social, claramente punitiva, na qual esta performance se dá. (Zanello, 2018, pág 46)

Louro (1997) e Zanello (2018) mencionam que a estudiosa feminista Teresa de Lauretis (1986) pontua que o próprio “significado da diferença sexual” é colocado em termos de oposição “natureza ou cultura, biologia ou socialização”:

“Paradoxalmente”, como diz Teresa de Lauretis (1994, p.209), “a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”. Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. (Louro, 1997, pág.35)

Partindo das contribuições de Judith Butler e Teresa de Lauretis, Valeska Zanello fala sobre como são essas performances para representar esses valores de gênero, não só representar, mas também criar e reafirmar:

Segundo Lauretis (1984), o sujeito é constituído no gênero, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais. Partindo das contribuições de Foucault, a autora

sublinha gênero como representação e autorrepresentação, produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, a mídia, mas também as práticas da vida cotidiana, tais como brinquedos e brincadeiras, xingamentos, músicas etc. As tecnologias de gênero não são, portanto, apenas a representação desse sistema de diferenças, mas também produção delas. (Zanello, 2018, pág. 46)

A partir das contribuições de diversos autores, Valeska Zanello (2018) explicita, pela diferença entre homens e mulheres, os caminhos privilegiados de subjetivação, que são mantidos e reafirmados pelas tecnologias de gênero: “Esses caminhos privilegiados de subjetivação são proporcionados, mantidos, interpelados, criados pelos “dispositivos”, tais quais Foucault os compreendeu” (pág.55).”

Com isso, compreendemos que o dispositivo tem uma função estratégica, implica num processo de subjetivação, ou seja, devem produzir o seu sujeito. Em nossa cultura, Zanello destaca para as mulheres dois dispositivos importantes: o amoroso, mediado pelo ideal estético, e o materno. Já os homens teriam dispositivo da eficácia, baseado na virilidade sexual e na virilidade laborativa. Esses processos de subjetivação para homens e mulheres criam também vulnerabilidades identitárias específicas e diferenciadas.

Assim, o que captamos é que as performances que repetimos sobre ser homem e mulher na nossa sociedade, são interpeladas pelas tecnologias de gênero. Valeska exemplifica que existe uma espécie de microfísica do poder, exemplificando: todos os dispositivos presentes na nossa cultura vão nos dar roteiros sobre o que é ser homem e o que é ser mulher de forma binária na nossa cultura.

No Mamulengo as representações femininas que estão presentes nas brincadeiras, dizem respeito a manutenção do dispositivo amoroso e materno. São basicamente três tipos femininos recorrentes nas brincadeiras de Mamulengo: a jovem solteira, a mãe e a velha viúva. É interessante apontar que, ainda que fique evidente o esforço em subverter as relações de classe nas estórias do Mamulengo, as passagens ainda são conservadoras no que diz respeito às relações de gênero. No Mamulengo tradicional, as personagens femininas geralmente aparecem como arquétipos sociais de mãe e esposa. (Benatti, 2017).

Brochado (2014) acredita que esse fato se espelha no contexto da sociedade brasileira, patriarcal e misógina. Observa, contudo, que a personagem constante no Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, a Quitéria é representada por uma figura de proporções maiores que as demais personagens. A personagem tem a função de

cuidar do lar e controlar as filhas. Em algumas passagens, Quitéria é também responsável pela manutenção da moral e dos bons costumes no comportamento das outras mulheres. Sobre as personagens femininas representadas no Rio Grande do Norte com bonecas de pano diz:

Confessando [o mamulengueiro José Petrolino Dutra] “que pega as bonecas de pano apenas pelas pernas, com vergonha de colocar as mãos por baixo da saia.” Embora a justificativa dada pelo mamulengueiro seja baseada em imagem poética, considerando que a beleza feminina é mais bem representada pela leveza do texto do que a dureza da madeira, podemos encontrar outras. Não se trata aqui de desvalorizar esses olhares, mas de desvendar outras representações, aprender outros sentidos. (Borba Filho *apud* Brochado, 2001, pág. 64)

Podemos observar aqui a ideia do dispositivo para a imagem poética e romântica construída para a beleza feminina associando-a a leveza, construção feita para identificar certos atributos como inerentes à mulher: delicadeza e docilidade, por exemplo.

A estética tida como feminina é diferente da do homem. Somos ensinadas e incentivadas por meio dos dispositivos a nos afastar do nosso estado natural para sermos consideradas femininas, por exemplo: arrancamos os pelos do corpo, perfuramos nossas orelhas, escondemos o rosto com camadas de maquiagem e travamos uma batalha perdida contra o envelhecimento (Benatti, 2017).

Sobre os significados das histórias e ações no Mamulengo, Patrícia Dutra (1998) fala que estas reverberam o modo como as atividades sociais são aprendidas e como foram gradualmente construídas através das experiências cotidianas. Aponta, inclusive, a maneira como os personagens masculinos e femininos se relacionam nas cenas do Mamulengo do Professor Benedito, mamulengueiro da comunidade de Chão de Estrelas, em Recife:

O teatro de bonecos representa certos aspectos das relações que se estabelecem entre homens e mulheres em Chão de Estrelas, conduzindo ao esclarecimento do modo como estes relacionamentos são compreendidos entre os moradores locais, e também como homens e mulheres têm se reunido enquanto membros de um mesmo grupo que vivenciam uma realidade comum. (1998, pág. 73)

Dutra argumenta que a presença de piadas machistas expõe um preconceito próprio da sociedade, que tornam risíveis práticas sociais condenáveis, como a

violência, a crueldade, o racismo e o machismo, evidenciando a miserabilidade dos relacionamentos humanos em coletividade (Benatti, 2017).

As brincadeiras do Mamulengo também refletem o que Valeska Zanello diz sobre o dispositivo da eficácia para os homens.

Encontramos no dispositivo da eficácia injunções identitárias positivas (no sentido de que produzem coisas): aquelas relacionadas à virilidade sexual, de um lado, e à laborativa de outro. Um “verdadeiro” homem seria assim um “comedor” e um produtor/trabalhador/provedor. Tanto a virilidade sexual quanto a laborativa firmam-se na potência enquanto quantidade. (Zanello, 2018, pág. 232)

No Mamulengo aparece a questão da honra, que ainda permanece nos domínios masculinos e está diretamente ligada ao dispositivo da eficácia, com afirmação da virilidade masculina. Patrícia Dutra (1998) apresenta passagens em que fica explícito, por um lado, o prestígio do homem que sabe conquistar as mulheres; por outro, que é considerado honrado quando o homem consegue preservar a castidade das filhas e a fidelidade da mulher. (Benatti, 2017)

Na tese de Ana Beatriz C. Gonçalves (2021) há uma descrição da passagem dos personagens de Carolina, Goiaba e Angu apresentada pelo grupo de Glória do Goitá-PE “Mamulengo Nova Geração” que representa bem a questão da virilidade masculina:

Na passagem, o Goiaba, um boneco negro de olhos grandes, chega portando um facão, interrompe o Mamulengo alegando que não pode continuar o Mamulengo sem a presença de uma mulher bonita. [...] É nesse momento que aparece Carolina, manipulada por um suporte de madeira, que tem longos cabelos pretos, pele clara e vestido bonito, é neta de Seu Angu e pergunta ao Mateus: “Moço, porque você parou? Tava tão bonzinho...” [...] Carolina fica encantada com Goiaba, que a convida para dançar: “Você dança comigo” responde Carolina: “Só se for um pouquinho...” Mas Goiaba não respeita o “pouquinho” e quando Carolina quer parar de dançar, ele não a solta. Carolina bate em Goiaba e corre para chamar seu avô. Seu Angu então aparece querendo saber quem agarrou sua neta, o público e o Mateus contam que foi Goiaba e Seu Angu vai atrás dele. Nesse momento começa uma discussão entre os dois, é uma das passagens onde durante a discussão Seu Angu agredia Goiaba com falas racistas e hoje os mamulengueiros não brincam mais dessa forma. Há uma discussão entre os dois, mas sem racismo. (Gonçalves, 2021, pág.160)

O grupo adapta a brincadeira atualizando com valores que não são permitidos na nossa sociedade, no caso do racismo. Na passagem o personagem Goiaba reconhece que errou e que não pode forçar nenhuma mulher a fazer nada. Porém

continua sendo interessante observar que o dispositivo da eficácia está presente. O Goiaba e Angu performam, em diferentes perspectivas, a virilidade masculina. E Carolina precisa recorrer a um homem, seu avô para que Goiaba a respeite e reconheça o erro.

Ainda sobre a reflexão da ideia de adaptação e transformação, retrato o exemplo do projeto “Meu Mamulengo em Cordel” idealizado no ano de 2022 em Glória do Goitá pelo produtor cultural Alex Apolonio, com incentivo do Funcultura (Microprojeto Cultural do Governo Pernambucano), registra histórias do Mamulengo em cordéis escritos na perspectiva de Larissa Lopes do grupo “Mamulengando Alegria”.

O recorte dos 5 cordéis escritos por Larissa estão centrados em três personagens: Xôxa, Quitéria e Carolina. Larissa conta em entrevista no vídeo de divulgação¹⁷ do projeto que tem uma relação afetiva por meio de sua memória de criança, quando o pai Mestre Zé Lopes a pegava pelos pés e a erguia como se ela fosse uma boneca para representar a Carolina. Sobre as personagens retratadas em seus cordéis ela diz:

[...] Para mim elas [as personagens Xôxa, Quitéria e Carolina] são referências porque elas sempre conseguem dar a volta por cima. E em suas histórias, falam sobre assuntos muito importantes como: racismo, o assédio, o preconceito, a violência doméstica. Que são realmente assuntos pesados para falar numa brincadeira de Mamulengo, mas que precisam ser falados, precisam ser ouvidos e conversados. São histórias que eu cresci ouvindo o meu pai e minha mãe contar e que agora eu contei com o meu jeitinho. (Larissa Lopes, 2022)

Neide Lopes participante do grupo “Mamulengando Alegria” falando sobre a escolha das personagens e o trabalho realizado pela filha, analisa que:

Estou muito feliz com esse trabalho que a Larissa está desenvolvendo, né?! Fez uma junção do Mamulengo com o Cordel. Ela teve oportunidade de conhecer o cordelista Davi Teixeira durante a Fenearte [feira de artesanato internacional de Olinda] na qual ela estava ministrando oficina para Davi e conheceu também Meca Moreno [cordelista pernambucano]. Então, ela passou a desenvolver os personagens, a contar a história do Mamulengo em Cordel. Larissa vem retratando as histórias dessas personagens, do Mamulengo, que são mulheres fortes, guerreiras, dentro do Cordel, onde ela expressa de uma maneira diferente. A Carolina, por exemplo, é uma personagem que sofre muito assédio, vindo do personagem Goiaba. Não tem

¹⁷

Disponível no Instagram: https://www.instagram.com/reel/Ck6rGN_tP0X/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

sua decisão respeitada, né?! Ou seja, quando ela diz que “não” o Goiaba insiste e faz o que ele quer, ou seja: dançar com ela. Tem a Xôxa que sofre grande descaso do marido [Praxédio]. O marido não a respeita como mulher, vai embora, passa dois anos sem voltar e quando volta, continua ali com o seu machismo, com sua autoridade. Coisa que também acontece com a Quitéria, né?! Que é um dos personagens principais do Mamulengo, ela é a dona da fazenda e o seu marido [Coronel] é muito machista. A proíbe de fazer tudo: dançar, brincar, sair. Ou seja: ele sai para trabalhar, mas deixa a vontade dele imposta. Até que ela resolve dar uma reviravolta e dizer: “não, eu faço o que me der vontade. É um direito meu!” (Neide Lopes, 2022).

Os homens citados por Neide, perpassam a ideia do dispositivo da eficácia, mencionado por Valeska Zanello. No cordel de Larissa intitulado *As bravatas de Xôxa, Quitéria e Carolina em terra onde machismo não se cria* (2022), em que retrata a briga de Goiaba e o avô de Carolina João Redondo (no Mamulego do grupo “Nova Geração” é o personagem é chamado de Angu) diz *Na briga de Goiaba e João Redondo, Carolina dá o recado: - Não é não! E assunto encerrado:*

Mas eu também fiz errado
Quando lhe peguei a pulso,
Eu lhe fui desrespeitoso,
Fiz agindo pelo impulso,
Devia ter-lhe escutado,
O seu ‘não’ ter respeitado
E não cometer um abuso.
[...]
Carolina então falou:
- Eu lhe digo a verdade!
Toda mulher nesse mundo,
Tem direito à Liberdade
De tomar uma decisão.
Entenda que não é não!
E tenha dignidade!
(Larissa Lopes, 2022)

Outro exemplo ao dispositivo da eficácia é o personagem Simão, um dos personagens principais do Mamulengo Tradicional da Zona da Mata pernambucana. Borba Filho (1987, págs 87-101) transcrevendo a passagem “As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda”, de Januário de Oliveira, o Mestre Ginú, traz as características do personagem, suas artimanhas e relações com seus superiores e principalmente, com as mulheres.

1.4 GERMINANDO COM A CIDA

Entendo que ir ao campo realizar um estudo é como se preparar para algo que não se sabe exatamente o que é. Não temos ideia de como vai ser e nem do que vai sentir até finalmente sentir. Mesmo tendo lido muitas obras sobre o Mamulengo, eu não estava preparada. Fazendo uma reflexão sobre o que vivi no campo e sobre o que não escrevi na dissertação, rememoro aqui nesse tópico algumas questões que me afetaram durante a pesquisa do mestrado na intenção de também apresentar a principal informante desta pesquisa e o nosso primeiro contato.

A primeira viagem de trabalho de campo em Pernambuco, realizada durante o mestrado, aconteceu entre os dias 7 a 17 de julho de 2016. Ao chegar, não sabia o que fazer primeiro, não sabia como cumprimentar as pessoas, como conversar, como ouvir, não sabia se havia um jeito certo de fazer os registros – fotos, vídeos e anotações. Fora o sentimento de culpa por me comportar como turista, nunca fui em uma feira com a estrutura como a da Fenearte que é considerada a maior feira de artesanato da América Latina.

No meu primeiro dia de feira, por exemplo, em menos de duas horas eu já sabia de muitas histórias sobre muitas pessoas. Não sabia como reagir, se sorria ou se perguntava mais, principalmente quando a história não me parecia relevante para a minha pesquisa. Estava obcecada em anotar palavras soltas em uma caderneta, tirar fotos e fazer vídeos curtos no meu *Instagram*. Era algazarra e ruídos comuns às feiras, com o meu celular sempre com a bateria prestes a acabar e uma voz interna me assustando. Como se eu estivesse perdendo o tempo, não fazendo a pesquisa da forma como havia planejado.

Passei muitas horas dos meus dias no *stand* do mestre Zé Lopes que a todo momento perguntava sobre a minha pesquisa. Intrigado, uma vez ele me disse: “Mas você já vai logo falando das mulheres no Mamulengo? E já quer conversar com a Neide, Larissa e Cida?” Eu lhe respondi que não era o meu primeiro contato com o Mamulengo e que sim, gostaria de conversar com sua mulher e filhas. No primeiro momento, achei que ele queria me dar permissão para contatá-las, principalmente quando ele disse: “Mas antes de falar delas, você precisa falar de mim e dos outros.”



Figura 1: Mestre Zé Lopes na Fenearte. Foto: Barbara Benatti, 2016.

No momento da conversa, não tive meios de compreender o que ele queria dizer com “falar de mim e dos outros”. Após a viagem, em diálogo com minha então orientadora, prof. Izabela Brochado, falamos sobre os escritos de Steve Tillis em *Rumo a uma Estética do Boneco*¹⁸ quando na introdução do seu estudo o autor pega emprestado termos da linguística: sincrônico e diacrônico. Diacrônico, é o histórico, o entendimento da genealogia do boneco de onde ele veio e sua história ancestral e o entendimento de sincrônico é a matéria em si, o que é do nosso tempo, da nossa época. A Prof. Izabela jogou luz naquela frase de Zé Lopes como um conselho que ele me deu sobre o que perpassa o diacrônico. Fala que em um primeiro momento, julguei como machista, como se precisasse da autorização dele para conversar com a sua mulher e filhas. O que Zé Lopes me disse foi para me aprofundar nos estudos sobre o Mamulengo, precisava ser diacrônica, entendendo a tradição e a própria história do boneco antes de mergulhar no aqui e no agora.

Das muitas pessoas que conversei na Fenearte, Cida foi a última pessoa que conheci na feira, já haviam passado mais ou menos uns 3 dias de evento. Só a vi uma

¹⁸ No ano de 2007, na disciplina de Metodologia da Encenação e Direção II, Prof. Izabela e eu, na ocasião atuando como monitora de sua disciplina, traduzimos do inglês o tópico “definições consagradas”, parte I do Steve Tillis, onde ele define e explica o boneco. O livro traduzido, pode ser encontrado no anexo A da tese de Mário Piragibe, disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11390/Tese%20-%20Mario%20Piragibe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

vez, no dia da sua apresentação com o grupo “Mamulengando Alegria” no mezanino da feira. O público era composto por crianças, havia muitas.

Nesse dia, o mestre Zé Lopes me deixou com o equipamento de filmagem deles. Sempre atenta ao equipamento dele, aproveitei não só para filmar, conforme o Zé Lopes me solicitou, como também tirei diversas fotos com o meu celular. A angústia prosseguia uma vez que ainda me deparava com a dificuldade de entender o processo de pesquisadora e participante.

Na apresentação da Cida, em um dado momento ela interrompe a cena e pergunta para a Catirina se ela sabe onde está a comadre Barbara. Me apavoro. Catirina pergunta para a plateia, se eles conheciam Barbara e diz ao público: “Ela é da Universidade de Brasília e está aqui estudando sobre o Mamulengo”.

Continuei petrificada sem saber para onde ir ou como permanecer e proceder. O mestre Zé Lopes percebeu minha falta de reação, foi me buscar e de mãos dadas comigo, me conduziu ao palco para dentro da empanada da Cida. A música seguia, entrei na empanada suando frio, me espremendo entre Neide e Cida. Havia um monte de bonecos pendurados pelos arames na estrutura. Era uma cena de dança, cada uma estava com uma boneca na mão. Neide falou baixinho para eu pegar duas bonecas de vara para “botar pra dançar”. A música comendo solta do lado de fora da empanada e a dança acontecendo lá dentro.

Foi uma performance rápida, mas foi o suficiente para me deixar ainda mais confusa sobre o processo de imersão no campo. Havia anos que eu não botava um boneco na mão. Acho até que os bonecos sentiram. Dançaram encabulados. O espetáculo terminou e fui para frente da empanada com a Cida e a Neide. Agradecemos. Estava muito lotado. Eu petrificada. Confusa. Enquanto recolhiam a estrutura toda, me sentei para respirar melhor e acompanhar os meus batimentos acelerados. Cida se aproximou, sentou ao meu lado, extremamente simpática, combinando o nosso próximo encontro.

Na segunda vez que nos encontramos, foi depois da minha qualificação do mestrado na minha segunda viagem para Pernambuco entre os dias 15 e 23 de outubro de 2016 e todo o processo do campo foi diferente. Agora eu estava conhecendo o Mamulengo em Glória do Goitá-PE.

Minha situação financeira para realizar o trabalho de campo estava melhor, havia recebido um recurso da UnB de auxílio à pesquisa pelo Departamento de Artes Cênicas. Graças a ele, pude viajar, me desligar do espiral de endividamentos que a

primeira viagem causou no meu bolso. Passados 3 meses desde a primeira viagem, ainda haviam parcelas das passagens aéreas de ida e volta e parcelas de gastos, totalmente desnecessários que fiz durante o tempo que passei pela feira.

Chegando em Recife, decidi alugar um carro. Era uma viagem curta, pensava em visitar os brincantes das regiões de Carpina, Lagoa de Itaenga e Glória do Goitá. Cida estava trabalhando em Olinda, no Museu do Mamulengo, nem preciso enfatizar como o carro me foi útil. A distância entre Glória do Goitá e Carpina, onde me hospedei, é de mais ou menos uns 50 km. De Glória do Goitá para Olinda são 74 km. Me ofereci para levar Cida ao seu trabalho, a viagem de carro iria estreitar nossos laços e ir ao seu local de trabalho me possibilitou conhecer o Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá e Fernando Augusto dos Santos, um importante artista e pesquisador da Cultura Popular.

Estávamos tímidas no nosso primeiro encontro, o assunto Mamulengo não engatava e às vezes seguíamos em pleno silêncio. Mas também, eu não estava mais ansiosa em puxar assunto, nem obcecada em registrar os momentos como foi na primeira ida ao campo.



Figura 2: Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Foto: Barbara Benatti, 2016.

Ela era a única mulher trabalhando na equipe do Fernando Augusto. O grupo estava incumbido de restaurar os bonecos grandes, usados como alegorias no Carnaval. Nesses dias, conversamos muito além do Mamulengo. Falamos de

programas infantis, do pouco que entendemos de astrologia, trocamos receitas e formas práticas de preparar o almoço, compartilhamos e rimos muito.

Cida é uma pessoa muito divertida, brinca com as palavras e transforma sua voz. O principal alvo de suas piadas é ela mesma. Tem uma habilidade incrível para fazer graça rindo de si. No dia que gravei o seu relato de história de vida, sua fala começou a partir da sua relação com o Mamulengo. Seu relato seguia rápido, eu não queria fazer indagações, enquanto escutava, passava um filme na minha cabeça.

Era como se eu tivesse tido uma permissão para uma visita guiada a sua memória. Do relato de suas histórias de vidas – Neide e Cida, tenho a impressão que participei como facilitadora de um processo de imersão de amor e compreensão entre mãe e filha. Tive o privilégio de acessar um universo absolutamente velado, pertencente ao campo particular de suas vidas. A dimensão humana me foi muito importante até mais do que qualquer análise que fiz sobre o Mamulengo. Numa pesquisa em artes, é muito interessante pensar nesses atravessamentos que iremos levar anos para compreender.

A autora Jeanne Favret, em *Ser afetado* (2005) fala que as operações de conhecimento se encontram estendidas no tempo e separadas umas das outras: no momento em que somos afetados, não podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la. O tempo da análise virá mais tarde. Jeanne Favret compartilha suas experiências pessoais no campo e traz à tona a inoperabilidade da aproximação tradicional, francesa e anglo-saxã. Destaca que para esses antropólogos o que contava não era a participação, mas sim a observação. O dualismo entre participar ou observar, aceitar ser ou não ser afetado, permitiu a consideração sobre ambas:

No começo, não parei de oscilar entre esses dois obstáculos: se eu “participasse”, o trabalho de campo se tornaria uma aventura pessoal, isto é, o contrário de um trabalho; mas se tentasse “observar”, quer dizer, manter-me à distância, não acharia nada para “observar”. No primeiro caso, meu projeto de conhecimento estava ameaçado, no segundo, arruinado. Embora, durante a pesquisa de campo, não soubesse o que estava fazendo, tampouco porquê, surpreendo-me hoje com a clareza das minhas escolhas metodológicas de então: tudo se passou como se tivesse tentado fazer da "participação" um instrumento de conhecimento. (Siqueira, P., & Favret-Saada, J., 2005, pág. 13)

Dez meses depois de ser afetada nessa viagem, chega o momento da minha defesa do Mestrado, em agosto de 2017. Via programa de fidelidade da Cia aérea

resgatei a pontuação das viagens acumuladas para Pernambuco e Brasília, mandei para a Cida as passagens de ida e volta de Recife para Brasília. Queria que ela estivesse junto comigo, assistindo a minha defesa. Foi uma viagem curta para não atrapalhar, durou 3 dias, um bate e volta. Quando chegou na minha casa, Cida me disse que havia conversado com Chico Simões, perguntou se podíamos conhecer a “Vila Mamulengo”.

Achei uma ótima oportunidade para conhecer o espaço e inclusive, convidá-lo para assistir a minha defesa. Chico Simões é um importante Mestre do Mamulengo do Distrito Federal, mora no distrito de Olhos D’Água. A “Vila do Mamulengo” é um espaço que congrega: moradas, ateliê, um teatro de bolso, o café Casa da Dona Lembrança e a suntuosa “Trilha do Baobá”.



Figura 3: Cida Lopes e mestre Chico Simões. Foto: Barbara Benatti, 2017

No outro dia, o da minha defesa, Cida me ofereceu a ideia de quebrar o protocolo e botar uma passagem de Mamulengo durante a apresentação.

Assim, no final da apresentação da defesa da dissertação, com a empanada já pronta, fomos brincar. Dessa vez, entrei com ela dentro da empanada eu já menos tímida e mais empolgada. Já estava me sentindo aliviada, terminei a minha fala da defesa sem uma gota de saliva na boca.

Fomos para a empanada, lá dentro, ela me falou quase cochichando que nunca havia brincado sem música. Chico Simões, que estava na plateia assistindo, com o sentido aguçado de mamulengue, puxou palmas, marcando com batidas de pé, nos dando um toque de Zabumba.

Eu sorri, olhei para a luz e depois para a Cida. De repente o seu corpo mudou, ela me pareceu maior de altura.

Cada braço já tinha um boneco e Cida se transforma num tipo de mulher-polvo. Surgem muitos braços, eles agem e se movimentam com a malemolência dos polvos. Talvez, eu tenha visto uma aparição da Deusa Turga personificada durante a performance da Cida. Em cada tentáculo-braço há um boneco com vida própria, com os signos que são associados pela plateia como seres vivos. Foi muito rápido, ela apontou e falou: “pega aquela ali para dançar.”

Peguei uma mulher com um vestido rosa com detalhes em azul. Botei para dançar e não foi igual na Fenearte. Naquela noite eu olhei para a boneca e consegui vê-la dançando. Havia algo de diferente no meu cérebro na hora que botei a boneca na mão. Eu não estava me escutando mais. Resgatando aquela noite, percebo que foi além de uma cerimônia de encerramento de ciclo do Mestrado.

Se eu fizesse um filme ou documentário sobre essa travessia, aqui seria o momento da jornada do herói. Naquele dia eu soube que eu não voltaria a ser quem era antes do início dessa jornada, ali envolvida e ao mesmo tempo, encantada pela aparição da Deusa Turga, senti que precisava tirar a artista que me habita de dentro do armário da sala dos professores. Naquele momento que representava o término, tive a certeza que tudo aquilo que vivi e me afetei, indicava que a pesquisa estava apenas começando.

1.5 ESCREVER É TERAPÊUTICO

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, que abrange o Mamulengo, o Babau, Cassimiro Coco e o João Redondo, são manifestações da cultura popular brasileira. Por meio dos bonecos, os artistas têm como principal objetivo, fazer o público rir. É sabido, os bonecos lutam, cantam, dançam e alguns morrem. Uma manifestação tão antiga, que não se sabe precisar exatamente quando surgiu por essas bandas de cá, se é que já não estava por aqui.

Uso esse título “Escrever é terapêutico” porque percebo que realizar uma pesquisa - ler, ir ao campo, conhecer, conversar, ouvir tantas mulheres e escrever é algo bastante enriquecedor e também bastante terapêutico. Dessa forma, concordo com a psicanalista, professora universitária e pesquisadora, Ana Suy S. Kuss quando diz:

Para algumas pessoas, escrever é terapêutico, é um modo de atravessar em letras aquilo que se sente. Eu escrevo para sentir. Tenho uma tendência a morrer que me mata. E quando escrevo me sinto viva. Não enquanto escrevo, mas depois que escrevo. É como se eu cutucasse uma ferida em mim, como se eu ligasse algum botão que acende a vida. [...] Escrever é a minha musculação da alma. Quando escrevo descubro partes minhas - pela dor que eu não sabia que existiam. (Kuss, 2017, pág. 33)

Sou uma dessas pessoas mencionada pela autora, escrever me possibilitou curar muitas feridas e criar novas, principalmente por acessar a complexidade das relações entre homens e mulheres. Se me sinto dessa forma realizando a pesquisa, atravessada por diversos sentimentos, Cida Lopes me confirma que viver do Mamulengo também é assim para ela. Mulher que nasceu e foi criada com a presença desse fazer – construir, esculpir, criar formas, pintar, vestir, manipular, dar vida aos personagens diante de um público, recriar e reinventar histórias e etc. Vejo ainda mais forte o entendimento de que o Mamulengo é também terapêutico em diversos sentidos para Cida.

Cirleide Nascimento Silva, nasceu em 1989 em Glória do Goitá. Casada com José Augusto, o casal são pais de Maria Heloísa, Maria Fernanda e Maria Laura. Mais conhecida como Cida Lopes, para ela o Mamulengo é pertencimento, é a sua identidade, como também é a forma que ela tem de manter viva a imagem do pai.

Filha de um grande mestre mamulengueiro, conhecido e reconhecido, o mestre Zé Lopes.

José Lopes da Silva Filho, o mestre Zé Lopes, nasceu em 1950, cometeu suicídio em agosto de 2020. Considerado Patrimônio Vivo de Pernambuco desde 2017 e em 2020, após sua morte, declarado Patrono dos Mamulengos no estado de Pernambuco. Ele pertencia à tradição do Mamulengo da Zona da Mata, atuava com a mulher e filhas no “Mamulengo Teatro Riso”, produzia e vendia bonecos desde 1982. Teve como um dos mentores o mestre Zé de Vina (1940-2021) do “Mamulengo Riso do Povo”.

Importante destacar como o processo da formação de aprendizagem/mentoria do (a) mamulengueiro(a) é discutido por Brochado (2005) e Ribeiro (2010) em suas pesquisas. As autoras distinguem três categorias em função da multiplicidade de situações de aprendizagem:

1. Mestres(as) e mamulengueiros(as) que aprenderam pela via de transmissão oral, por meio do convívio familiar ou comunitário;
2. Mamulengueiros(as) que não pertencem a uma família ou comunidade que tenha relação direta com o Mamulengo, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência, e que escolheram o Mamulengo como principal forma de expressão artística-teatral;
3. Bonequeiros(as) que em seu repertório possuem trabalhos inspirados no Mamulengo, mas que essa não é sua principal forma de expressão teatral.

A característica do Mamulengo de Glória do Goitá, é a de mestres(as) e mamulengueiros que aprenderam pela via de transmissão oral, por meio do convívio familiar ou comunitário. Comumente essa tradição era passada de homens para homens, sejam de pai para filho, ou de mestre a um aprendiz. Essa informação também diz respeito à afirmação de uma comunidade produtora e receptora, espaço para a partilha e troca de saberes. No caso da família Lopes, temos um homem que passa adiante para sua mulher e filhas a tradição aprendida com outros mestres homens. Cida e Larissa são mães de filhas, a tese é que essa terceira geração irá

aprender a brincadeira a partir da avó e das mães. Mulheres transmitindo seus conhecimentos para outras mulheres. Como será que essa nova geração de mulheres brincantes que aprenderam tendo por transmissão, outras mulheres como referências?

Das leituras que fiz sobre os feminismos, algumas autoras como bell hooks (2019; 2000) e Margareth Rago (2013), elucidaram como as mulheres foram encorajadas a dar voz à experiência pessoal e fazer disso o foco de seus estudos. De alguma forma, a habilidade de enxergar e descrever a própria realidade é um passo significativo nos feminismos.

Em 2008, quando Cida retornou a Glória do Goitá, após ter passado um tempo trabalhando e estudando em Salvador-BA, começou a se interessar pelo Mamulengo do pai e a vislumbrar a possibilidade de formar seu próprio grupo ao lado da mãe e das irmãs. A mãe da Cida é Marinês Tereza do Nascimento Silva, nascida em 1976 em Glória do Goitá, conhecida como Neide Lopes, que já atuava há muito tempo como folgazã com o marido na brincadeira do “Mamulengo Teatro Riso” e também com as 3 filhas do casal - Cida, Larissa e Júlia (hoje passando por transição de gênero adotando o nome de Téó) nos processos de manufatura dos bonecos.

As mulheres da família Lopes, inauguraram em 2010 o “Mamulengando Alegria” no qual Cida é a mestra que manipula e dá voz aos bonecos, Neide contramestra atua com ela dentro da empanada e fora, Larissa atua como Catirina e toca o triângulo. Algumas vezes Téó, participa tocando instrumentos. Os demais músicos do grupo são amigos e conhecidos da região, costumam ser convidados conforme evento e disponibilidade.

Com o grupo já atuando, Cida brinca com os personagens que aprendeu com o pai, comumente os mais constantes em Pernambuco: Simão, Quitéria, Mané Pacaru, João Redondo da Alemanha, Soldado, Padre, Doutor, Janeiro, Pisa Pilão, Chica do Cuscuz, Caroca e Catirina, boi e cobra. No Teatro de Bonecos Popular, alguns personagens são fundamentais para caracterizar as formas do Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco:

Dessa forma, podemos dizer que os bonequeiros trabalham circunscritos dentro dos parâmetros da tradição, caso contrário estes personagens principais não seriam reconhecidos pelos seus públicos e, quase com certeza, seriam por eles rejeitados. No entanto, os bonequeiros têm liberdade e buscam imprimir particularidades em seus entalhes, pinturas e adereços, dentro destes limites. Observa-se que certos traços e características de determinados bonecos estão intimamente ligadas ao universo do seu

construtor, que geralmente lhe imprime feições próximas às suas ou mesmo de familiares ou de pessoas de sua comunidade. (IPHAN, 2014, pág. 114)

Ainda que seguindo os personagens da tradição aprendida com mestre Zé Lopes, Cida conta que já estava pensando em trazer brincadeiras novas ao seu Mamulengo, quando viu uma piada na TV e esta serviu de incentivo para pensar na brincadeira “O Congresso Feminino¹⁹”.

Cida relata o impacto que sentiu ao ouvir a piada: “Aí eu pensei, como é que isso é uma piada e as pessoas riem disso?! Então eu falei: bora fazer essa piada no Mamulengo” A ênfase dada por Cida era a de adaptar a piada no Mamulengo não para ser engraçado, mas principalmente para tentar provocar e fazer com que as pessoas se indignassem. (Benatti e Viana, 2022, pág.7)

O chiste gira em torno da conversa entre três mulheres de diferentes contextos e culturas (uma brasileira, americana e chinesa). As mulheres compartilham suas estratégias para que os maridos participem das obrigações, comumente compreendidas como responsabilidades delas no âmbito de seus lares.

Aí no congresso feminino, a americana vai contar o que foi que ela fez para mudar a vida dela com o marido na casa dela, né? Um dia ela chegou para o marido e disse que não ia mais lavar roupa. No primeiro dia ela não viu nada [diferente]. No segundo dia ele já pegou uma cueca e lavou. E hoje em dia ele é dono de uma das maiores lavanderias dos Estados Unidos. Daí vai a chinesa contar como foi a história dela. Ela diz que falou para o marido que não ia mais cozinhar para ele. Aí no primeiro dia o marido fez um miojo, depois fez um sushi e daí ele tá com o maior restaurante da China. Depois tem a brasileira: ela vai contar que falou para o marido que ia fazer greve de sexo. No primeiro dia ela não vê nada. No segundo dia também não. Só no terceiro, que o olho começa a desinchar. (Cida Lopes, entrevista 2022).

Zanello (2018, pág.84) diz que por muito tempo “as mulheres criaram estratégias que foram passadas de mães para filhas, sobretudo para lidar com a sobrevivência e a falta de compromisso emocional masculina.” A antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2011) fala que mulheres acabam por construir uma

¹⁹ O Congresso Feminino é uma brincadeira incluída por Cida no repertório do Mamulengando Alegria. A anedota parte do diálogo de 3 mulheres que compartilham suas artimanhas no matrimônio, me debrucei sobre essa brincadeira na dissertação do Mestrado. No Doutorado, novamente e em parceria da amiga Joana Vieira Viana. Em diálogo com a Cida, nós jogamos mais luz sobre a brincadeira. Desse encontro, publicamos um artigo: BENATTI, B. D.; VIANA, J. V. O riso que queremos – O Congresso Feminino. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 032-049, 2022. DOI: 10.5965/2595034701262022032. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/22113> Acesso em: 8 set. 2022 .

comunicação entre si, na busca por compartilhar experiências de como sobreviver no casamento, compartilham seus mecanismos como forma de sobrevivência à opressão. (Benatti e Viana, 2022).

Interessante observar a comicidade que está na narrativa, sobre quando o marido americano e o chinês passam a desempenhar as tarefas que são vistas socialmente como responsabilidade das mulheres, respectivamente lavar e cozinhar. Os homens convertem os afazeres domésticos em atividades lucrativas: “E hoje em dia ele é dono de uma das maiores lavanderias dos Estados Unidos.” e “[...] daí ele tá com o maior restaurante da China.”

Está em evidência a tese da superioridade masculina e a suposta vocação do homem para a geração de riqueza e sustento do lar. A narrativa supõe também certa incompetência do brasileiro com relação aos outros homens em questão, tendo em vista o “sucesso” dos outros e o fato de que a solução encontrada para resolver o conflito com a mulher seja o uso da violência. Dessa forma, ao fazer o uso da violência, o brasileiro da narrativa se impõe, sem colocar em risco sua masculinidade (ele não faz o serviço dito “feminino” nem para ficar rico), ou seja, para o brasileiro parece ser mais importante não abrir mão da virilidade. (Benatti e Viana, 2022, pág. 8)

Os homens do “Congresso Feminino” reforçam o que Valeska Zanello discorre no seu livro, *Saúde Mental, Gênero e Dispositivos* (2018), sobre caminhos diferenciados de subjetivação de tornar-se homem ou mulher, em culturas sexistas, homens e mulheres são interpelados por questões diferentes. Como já mencionado nos tópicos anteriores, a autora elucida que as mulheres se subjetivam pelo dispositivo amoroso e materno, já os homens, pelo dispositivo da eficácia.

O dispositivo da eficácia é baseado em duas virilidades: a sexual e a laborativa. Ou seja, o homem é o ser trabalhador, provedor e viril. Como está na brincadeira de Cida Lopes, onde os homens convertem as atividades domésticas em empreendimentos lucrativos, e o viril usa da violência para obter o sexo que quer.

Zanello não deixa de destacar que o capitalismo trouxe uma separação entre os âmbitos privado e público, como também dividiu os poderes entre homens e mulheres. O que é feito fora de casa é considerado dos homens, ressarcido e enaltecido. Mulheres, portadoras do útero, cuidadoras, maternais, e relacionadas às tarefas domésticas, funções tidas como vocacionais, não valorizadas e não assalariadas. A autora enfatiza que o capitalismo precisa da divisão sexual do trabalho e a capacidade de reprodução é fundamental para garantir a reserva de mão de obra.

Esse assunto também é apontado por Silvia Federici (2019), em *O Ponto Zero da Revolução*, a força de trabalho não é exercida de forma autônoma em relação ao capitalismo, a mulher da sociedade patriarcal e capitalista, atende as necessidades fisiológicas básicas do homem, como por exemplos: alimentação, funcionamento do lar, atividade sexual, e dentre outras tantas para que assim o capitalismo possa operar. E sobre a relação de violência e trabalho doméstico, a autora disse em entrevista a Úrsula Passos da Folha de São Paulo, que:

A violência é um elemento funcional da organização da reprodução da força de trabalho. Pelo salário, e pelo sistema salarial, o governo e o capital dão aos homens o poder de supervisionar o trabalho das mulheres. O capitalismo dá ao trabalhador o salário e, pelo salário, ele controla o trabalho da mulher. O trabalhador assalariado na família é o representante do Estado. O trabalho doméstico é organizado de forma eficiente a disciplinar a mulher, porque sempre que pensa em dizer “não”, ela acha que vai estar indo contra seu marido e filhos. Não se vê que esse é um trabalho que está beneficiando os empregadores, parte da produtividade que gera acumulação de capital, que é parte da máquina capitalista. A violência é institucional, organizando o trabalho doméstico que, como não é pago, faz da mulher dependente do homem. A partir do momento que se é dependente, há uma relação de poder. A mulher vai para a cama com um homem e não é igual a ele. (Federici, 2019, disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-eles-chamam-de-amor-nos-chamamos-de-trabalho-nao-pago-diz-silvia-federici/> Acesso em 28 de junho de 2023)

Na tentativa de resolver questões íntimas do relacionamento com o marido, a personagem mulher brasileira busca como estratégia fazer “greve de sexo” e a consequência desse ato é um murro no olho. Apesar de o “Congresso Feminino” não tratar diretamente do estupro marital, essa problematização ficou latente, por entender que além da agressão física explícita, a cena deixa implícita a agressão sexual (Benatti e Viana, 2022).

Na brincadeira a partir do momento que a mulher se recusa a fazer sexo com o marido, surge a punição por meio da violência doméstica. O que distancia as duas (a piada e a cena) é que a primeira reforça este comportamento, ridicularizando a mulher, na sua “transgressão”, e a segunda demonstra as consequências da violência, de forma que o homem é o personagem ridicularizado, enquadrado legalmente como agressor.

Outro paradigma que a passagem “Congresso Feminino” traz é tocar no dito popular reproduzido pelos brasileiros: “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”:

No caso da violência doméstica, por exemplo, a maioria das pessoas ainda acredita que “em briga de marido e mulher não se mete a colher” e que “mulher que é agredida e continua com seu parceiro gosta de apanhar”, ao mesmo tempo que majoritariamente, defende a punição dos agressores. Como pessoas defendem que não devemos “meter a colher” em uma briga de casal e ao mesmo tempo acreditam que devemos “meter a colher” para punir os agressores? Isso é apenas um paradoxo aparente. O mesmo ocorre com a cultura do estupro. Não é que as pessoas defendam com afinco e publicamente que o estupro deva existir e que estupradores são pessoas legais, mas, quando analisamos as nuances do imaginário social coletivo, vemos as contradições surgirem. (#Meu Amigo Secreto, 2016, pág.166)

Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, maridos e ex-maridos são responsáveis por 90% dos feminicídios no Brasil. A Agência Patrícia Galvão revela que a cada 40 minutos um estupro marital ocorre no Brasil.

Margareth Rago (2013) diz que graças ao feminismo nós podemos organizar o tempo, espaço, cotidiano, modos de pensar desde a produção científica, as políticas públicas, até as relações corporais, subjetivas, amorosas e sexuais. Diz que o feminismo:

Conferiu novos sentidos às ações das mulheres e à sua participação na vida social, política, econômica e cultural, tanto quanto na esfera privada. Aliás, desfez as tradicionais fronteiras instituídas entre essas dimensões da vida em sociedade, afirmando que os problemas domésticos deveriam ser denunciados como questões de domínio público, o que alterou profundamente a imagem de si mesmas que as mulheres podiam construir. (Rago, 2013, pág.25)

A brincadeira nos permite trazer em relevo discussões sobre a persistência da violência contra as mulheres, tanto esfera privada quanto pública, e as suas manifestações psicológicas, físicas e sexuais. A resignificação da “piada” ouvida por Cida e Neide refletem a inquietação que o grupo tem em modificar as narrativas ancoradas em preconceitos, subverter o modelo tradicional e criar brincadeiras que refletem a condição da mulher (Benatti e Brochado, 2020).



Figura 4: Mulheres do Congresso Feminino. Foto: Felipe Santos, 2022.

A atriz, professora e pesquisadora Adriana Lodi, em seu monólogo teatral *Senhora P.* (2022), resultado de seu processo de investigação no doutorado pelo PPGCEN UnB, concebeu seu espetáculo baseado em memórias e experiências pessoais. Em um determinado momento na encenação, sentada em uma cadeira diante do público ela pede para que os homens fechem seus olhos. Uma mensagem é projetada no fundo do palco perguntando às mulheres da plateia se já sofreram algum abuso. As que sentiam-se confortáveis, levantavam as mãos. Nas duas vezes que assisti ao espetáculo, meus olhos se encheram de lágrimas ao perceber que a minha mão levantada não era a única. Mais ainda, não só olhar uma plateia de mulheres que desconheço, mas perceber que minha amiga ao meu lado também sofreu alguma violência física ou sexual e nós nunca falamos ou compartilhamos sobre isso.

A brincadeira “O Congresso Feminino” funcionou em mim como um espaço para se plantar, ou fazendo alusão ao título deste tópico, o de pensar como a escrita e

o Mamulengo são terapêuticos. Falar de um assunto difícil, que atravessa qualquer mulher de forma visceral.

Vale ressaltar que, por ser uma forma de violência simbólica, a cultura do estupro não opera de maneira escancarada, mas de modo sutil. Isso não quer dizer, no entanto, que não seja perceptível e não tenha efeitos reais na sociedade. Podemos percebê-la em diversas ocasiões: em um discurso, uma propaganda, uma piada, no senso comum etc. Ou seja, a cultura do estupro se materializa de diversas formas e tem um impacto real (não somente simbólico). Então, todas as vezes que ouvimos alguém dizer que “mulheres feias devem ficar agradecidas por terem sido estupradas”, quando vemos uma cena de estupro em uma novela ser romantizada, quando vemos pessoas dizendo sobre uma mulher que foi estuprada que ela “estava pedindo”, quando vemos pessoas justificando a ocorrência de um estupro com base nas roupas que a mulher estava usando ou no fato de ela estar bebendo, entendemos que se trata de exemplos de cultura do estupro. (#Meu Amigo Secreto, 2016, pág.164)

Quando as autoras exemplificam as ocasiões em que a cultura do estupro se materializa, como por exemplo nas propagandas e piadas. A cultura do estupro também se perpetua por meio das tecnologias de gênero, algumas vezes vemos o estupro tratado em filmes, novelas e etc. normalizando o agressor, a impunidade e a culpabilização da vítima. Cenas que não fazem sentido, desconectadas da narrativa, estando presentes apenas para reafirmar a banalização da violência contra as mulheres. Algumas vezes o tema é tratado como romance como no filme polonês *365 dias* de 2020 no qual não só o estupro, abuso sexual, como também a Síndrome de Estocolmo são romantizadas.

Se na saga *365 dias* estupro e abuso sexual são tratados como romance, no caso do filme *O último Tango em Paris* de 1972 do diretor Bernardo Bertolucci o estupro foi literal. A atriz Maria Schneider o denunciou em 2007 e Bertolucci confirmou em 2013. A cena foi protagonizada por Maria Schneider, na época com 19 anos de idade e o consagrado ator Marlon Brando, com 48 anos de idade. Somente o diretor e Brando sabiam. Brando usa manteiga como lubrificante para violentar sua companheira de elenco e nas imagens, vemos as lágrimas e o desespero de Schneider.

Desde o ano de 2020 tenho refletido sobre crimes de violência sexual, partilhado filmes e séries que romantizam ou banalizam a violência contra as mulheres com a amiga e pesquisadora Joana.

Joana Vieira Viana, realiza o doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Nós cursamos juntas a graduação em Artes Cênicas na UnB e fizemos parte como extensionistas no Projeto de Extensão de Ação

Continua do LATA. Perdemos contato e o nosso reencontro se deu 13 anos depois novamente no LATA. Nesse espaço percebemos que nossas pesquisas estavam caminhando com temas similares: Mulheres no Teatro de Animação e Mulheres no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Eu com o olhar específico sobre o fazer artístico das mulheres na Cultura Popular e Joana com o olhar macro sobre a atuação das mulheres no campo do Teatro de Animação no Brasil.

O Teatro de Formas Animadas está relacionado ao termo Formas Animadas como também ao Teatro de Animação. Trata-se de um gênero teatral que inclui o teatro de bonecos, máscaras, objetos, sombras, imagens e formas abstratas. Manifestação cênica contemporânea em que as formas são animadas à vista do público ou ocultas por recursos que os escondem.

Marionete, boneco, figura, objeto ou forma. Qualquer que seja sua nomenclatura, estamos falando de um teatro onde o inanimado é personagem central. Assim, Teatro de Bonecos é um termo insuficiente para abranger todas as manifestações que se pretende expressar, isto é, não apenas a representação do cotidiano humano, mas também ideias simbolicamente colocadas através de objetos e formas abstratas. Daí o nome: Teatro de Animação. (Amaral, 2007, pág. 16)

Um ano antes de desenvolvermos o nosso artigo *O riso que queremos – O Congresso Feminino* (2022) para a revista de estudos sobre o Teatro de Formas Animadas, a Móin-Móin, estávamos problematizando sobre o aumento da violência doméstica por conta da pandemia. Nossas reflexões saíram do espaço dos áudios no *whatsapp* para a criação dramatúrgica.

Já era a segunda chamada que participamos do coletivo MUTA (Mujeres Titireteiras Autônomas). A primeira provocação, ocorrida em fevereiro de 2021, tinha como objetivo convidar as mulheres da América Latina que faziam parte da comunidade do MUTA no *Instagram* a criarem uma cena com duração de 45 segundos a 3 minutos que tivesse como elemento principal, um sutiã.

Joana deu o pontapé na filmagem e me chamou para colaborar, fizemos o vídeo intitulado *Princesa Marcella*²⁰. A cena começa com uma filmagem em plano aberto de uma caixa de música que também é um estojo de maquiagem. A câmera entra dentro da caixa, levando-nos para um outro espaço. Um sutiã preto aparece

²⁰ Disponível na página do MUTA, especificamente aqui: https://www.instagram.com/p/CMYY_WwgMKT/

focado no plano central funcionando como uma empanada. Pequenas bonecas de pano, animadas por Joana, realizam ações: brincar, balançar e escorregar no sutiã.

Joana e eu participamos de uma *Live* realizada pelo MUTA no *Zoom* na qual assistimos aos vídeos de todas as mulheres participantes da proposta e discutimos sobre as percepções de cada uma sobre o que representa o sutiã - opressão, desconforto, conforto, sustentação e no nosso caso, funcionando como uma empanada, entre o que esconde (no caso a bonequeira sem sutiã) e o que revela na brincadeira estabelecida pelas bonecas com ele.

Nosso segundo vídeo, produzido em abril de 2021, relaciona-se diretamente com o título e com as reflexões deste tópico. A segunda convocação feita pelo MUTA era sobre um objeto pandêmico. O objetivo era criar uma cena curta com alguma coisa, algum objeto que nos acompanhou durante a pandemia. Assim como na outra provocação do MUTA o objeto é a parte central, a partir dele que criamos nossas conexões.

Foi difícil eleger o nosso objeto pandêmico. Já que não estávamos conseguindo chegar num consenso, combinamos que gravaríamos cenas do cotidiano testando os objetos. Joana me enviou algumas explorações que fiz com o controle remoto, tirei fotos dos meus controles, testamos uma narrativa e não nos sentimos satisfeitas. Precisávamos encontrar um ponto em comum onde o objeto pudesse cumprir a proposta sugerida pelo MUTA, como também fizesse sentido com tudo o que estávamos conversando.

Já que o controle remoto não havia funcionado, o nosso outro teste precisava começar rápido. Gravei cenas em *Time Lapse* pelo meu celular. O recurso acelera horas de registro de forma curta e dinâmica, coloquei a câmera na bancada da minha cozinha de forma a destacar tudo o que eu fazia. Começo o vídeo preparando o almoço cortando linguiça, bacon, calabresa e cebola para o feijão tropeiro. De tarde, cortei laranjas para fazer suco e de noite cortei limão e fiz uma caipirinha. No fim lavei e embalei como quem coloca para dormir a tábua de carne. Mande o vídeo para a Joana pensar se a tábua fazia sentido como um objeto companheiro nesses tempos de pandemia. No dia seguinte, a Joana me mandou o poema que escreveu pensando sobre SER uma tábua de carne:

Sou tua
Eu, que um dia fui árvore frondosa
hoje nem sequer tronco ou galho.

Apenas um pedaço, gasto
escurecido e marcado pelo tempo.

Sou tua
Disposta a receber sua carne em mim
acolher o vínculo que deixas no meu corpo
e fazer dos cortes, cicatrizes

Sou tua
Sempre pronta para ser teu apoio, porto seguro
Tua
No meu corpo, separo o que é sumo, o que é casca
Sou tua tábua de carne

(Joana Vieira Viana, 2021)

O vídeo foi intitulado de *Sou*²¹ e passava nos espaços de pensar o dispositivo amoroso discutido no livro da Valeska Zanello, a noção equivocada da mulher que tudo aguenta, que tudo suporta, que tudo faz, a que coloca panos quentes na relação para manter a boa convivência no casamento. A mulher que silencia e não nomeia a violência que sofre e principalmente a noção de se pensar nessa mulher que já foi um dia “árvore frondosa”.

Nosso terceiro experimento em audiovisual com o teatro de bonecos ainda não foi colocado em prática, está em banho-maria descansando, ou melhor: cozinhando lentamente. A cena tem o título provisório de “Tampa da Panela”, seguindo as experiências no MUTA seguiríamos no Teatro de Objetos, utilizando uma panela e uma tampa para compor a encenação. Seria uma cena curta para falar sobre estupro marital: tampa não era tão perfeita como a panela idealizou, não cabia nela, mas ela fazia tudo para aquele ajuste funcionar. O casal concebeu uma mini-panela, a tampa não queria participar do espaço de cuidar. Um dia a tampa chegou do trabalho e quis relaxar com a panela. A panela disse que estava com dor de cabeça e muito cansada. Tampa não ouviu e forçou para se encaixar na panela. Imaginava fazer essa cena, provocando a fricção desse encaixe forçado junto com o barulho habitual da panela de pressão. Terminaria a cena um áudio em off dizendo: Algumas pessoas chamam isso de quebrar o resguardo, outras de Estupro Marital e você chama do quê?

²¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COzg5TOAfbJ/>

CAPÍTULO 2

O ESTADO DAS ÁRVORES





O mamulengo é uma brincadeira,
mas também é um modo de vida,
posso até dizer sem medo que ele é uma cultura viva.
Ele se revela de modo próprio e singular.
Um teatro do improviso, do riso e do repente,
os atores são os bonecos, parecidos com a gente.

Os personagens são debochados, fazem críticas ao poder,
invertem as hierarquias, como deve ser.
A brincadeira traz elementos culturais de cada região,
o falar do nordestino com poesia e animação.
As passagens são como cenas e os enredos os mais diversos.

O boneco entra em cena e pede para a música parar,
aparece falando seu nome para a platéia escutar.
A brincadeira acontece na escolha e na ordenação,
As passagens vão variando conforme o contexto da apresentação.

A maior parte das cenas é de repertório tradicional.
É transmitido oralmente e sofre alterações como tal,
mas também tem algumas cenas
que são de um processo individual.

Os personagens são retirados do imaginário popular.
Tem todo tipo de gente que você pode imaginar:
do Jaraguá ao diabo, do bode ao viado,
do padre ao delegado, do fazendeiro ao vaqueiro quebrado,
do poder com os generais, policiais e até o do soldado.

As figuras femininas também estão por lá:
Tem a mãe, a filha e a benzedeira,
também tem a donzela e a negra rezadeira.
Arquétipos dos mais diversos!
Desde a beata de moral duvidosa, até a viúva fogosa.
Mas o legal mesmo é ver é a Chica do Cuscuz
toda prendada e Garbosa!



**A mulherada saiu dos bastidores, veio pra frente da empanada.
Êta, que essa nova geração é muito danada!
Todo mundo inteligente e que leva a tradição pra frente.**

**Batendo palma pro boneco, pedaço de pau com vida,
eu viajo no pensamento.
Vendo o velho mulungu, se embalando sob o vento
de trás de sua folhagem, nas raízes e na elevação.
Êta, que essa árvore é grande, eu falo dela com emoção!
Separei minhas referências, estão todas em muitos galhos.
Tomei essa providência, pois são inúmeros os trabalhos.
O Hermínio Borba Filho, esse cara é o precursor.
E foi ele quem começou o mamulengo a investigar,
chamando o mestre Jinú, trazendo-o para prosear.**

**E nessa caminhada de estudos, se aproxima Altimar Pimentel,
que investigou lá da paraíba, tomando seu coquetel.
Fernando Augusto do Santos é mais outra referência,
com o seu grupo só riso e muita malemolência!
Do povo da academia é a mulherada em labuta,
vem logo me chegando os escritos de Patrícia Angélica Dutra.
E a nossa querida mestra? A mulher é um achado.
Seu nome é Izabela Costa Brochado.
Faz linha dura e exigente.
E a Adriana Alcure também não é diferente.**

**Todos esses e outros tantos nomes estão
nos galhos do suntuoso mulungu.
Cada um percorre um caminho, majestoso como tú:
árvore grande e frondosa de beleza majestosa,
espero que te cuidem bem,
com muito amor e com destreza,
pois o Mulungu nos traz Saúde, vitalidade e beleza.**



2.1 ÁRVORES BRASILEIRAS

Árvores nativas são aquelas proveniente de uma determinada região, ecossistema ou país. Espécies brasileiras, se destacam pela sua beleza e utilidade, algumas são endêmicas, ou seja, nascem apenas em um determinado bioma ou ecossistema.

No prefácio do livro de Harri Lorenzi *Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil* (2000), o engenheiro agrônomo Hermes Moreira de Souza, nos presenteia com reflexões e pequenos poemas de vários autores que têm em comum o amor às árvores. Souza diz que embora seja uma obra de ciência, pesquisa e divulgação, o conteúdo de um livro sobre árvores, é também um conteúdo de poesia. Na introdução do livro, Lorenzi ainda nos traz a seguinte curiosidade:

Dezenas de cidades do país também emprestam seus nomes de árvores nativas que eram importantes ou frequentes em suas regiões geográficas; como exemplos podem ser citados: Guarantã-SP, Imbuia-SC, Louveira-SP, Guaiçara-SP, Angicos-PE, Cabreúva-SP, Cedro-SP, Orindiúva-SP, Castanhal-PA, Juazeiro-BA, etc. [...] Nomes de árvores nativas são também utilizados de norte a sul do país para designar ruas, praças, palácios, bairros, etc. (2000)

Árvores e seus poderes, Deusas com braços uns estendidos para os céus, outros escondidos nas profundezas da terra, fazendo uma conexão entre o céu e a terra. Dependemos das suas funções vitais para a nossa vida. Hermes explica que identificar, classificar, preservar, estudar e ver as almas das árvores é indispensável: [...] “Cada árvore tem uma íntima linguagem fremindo na ramagem, uma alma que nós não vislumbramos, mas que vibra no ar e palpita nos ramos” (Setúbal, 2000 apud Harri Lorenzi).

Penso nas árvores que fizeram história na colonização deste país. O Pau-brasil (*Paubrasil echinata*), como também outras espécies que contam sobre os ciclos econômicos vivenciados, por exemplo o do Café, (*Coffea sp.*), o Cacau (*Theobroma cacao*), o da Borracha (*Hevea brasiliensis*) dentre outras. Árvores para contar um aspecto da nossa história, dos nossos hábitos, de desenvolvimento e exploração, povoamento, entre outros causos.

Neste tópico falarei de um conceito que nos é próprio e nada simples: “cultura” e “tradição”, termos que assim como as árvores, indicam muitas coisas - produção, valores, símbolos, tradições, ideias, costumes e práticas associadas a elas.

Terry Eagleton em *A ideia de cultura* (2005) começa seu livro falando que “cultura” e “natureza” são palavras complexas da nossa língua e que etimologicamente falando, a palavra “cultura” derivou de “natureza”:

Se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. (Eagleton, 2005, pág.11)

Relacionando “cultura” com “natureza” o autor nos explica que se originalmente a palavra “cultura” significa “lavoura”, sugere tanto uma regulação entre o regulado e o não regulado. A cultura também tem uma questão de seguir regras que segundo o autor, não são aleatórias e nem rígidas, ambas envolvem a ideia de liberdade. Também fala sobre uma tensão entre o fazer e o ser feito. O ritmo do texto de Eagleton, nos leva a pensar sobre as inúmeras relações e polaridades, direções opostas e questões que são associadas à cultura.

Para Stuart Hall em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* diz que 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 antologia, de ser, mas de se tornar. (Hall, 2003, pág.43)

A concepção feita pelo autor é que estamos sempre em processo de desenvolvimento cultural, um contínuo processo de formação. Para Peter Burke (1989, pág.10) em *Cultura Popular na Idade Média* o termo “cultura” refere-se a:

[...]“um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas em que eles são expressos ou encarnados.” O autor expressa que cultura é todo o aglomerado de informações e valores que são partilhados na sociedade em que vivemos. Após essa reflexão o autor conceitua cultura popular apresentando uma crítica ao pensamento vigente sobre tal: [...] “quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’, como chamou-as Gramsci” (Burke, 1989, pág. 10). Fazendo uma crítica ao léxico “cultura popular”, Adailson Costa dos Santos (2024) em *Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços* pondera que:

A cultura popular é quase sempre vista, principalmente pelas classes dominantes, como a cultura do outro. Como a cultura na qual eu transito, consumo, “apoio”, “valorizo”, “salvaguardo”, mas que, após fechar a porta do meu carro e dar partida, ela permanece ali, intocada e distante, visto que eu acredito sempre que nada daquilo tem a ver comigo. (Santos, 2024, pág. 23)

O autor traz uma importante reflexão e crítica acerca da noção de “folclore” e “cultura popular”, ambas ancoradas da necessidade dos povos de se afirmarem por uma identidade que os definisse enquanto povo. Sendo a noção de folclore com um viés mais preservacionista do que analítico, invulnerada e longe de influências externas.

Beatriz Sarlo no capítulo 3 intitulado “culturas populares, velhas e novas” do seu livro *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina* (2013) esclarece que a ideia de cultura popular como guardião de uma tradição, não existe em seu estado puro, ela se reelabora constantemente dentro das circunstâncias, das relações de poder entre dominantes e subalternos.

Culturas populares: artefatos que não existem em um estado puro. “Hibridização”, “mestiçagem”, “reciclagem”, “mescla” são palavras usadas para descrever o fenômeno. Os setores populares já não vivem limitados ao espaço físico do bairro, da favela ou da fábrica. [...] É preciso descartar qualquer ideia que relacione o que está acontecendo com o que aconteceu no passado: se é certo que dificilmente se pode evocar a época em que as culturas populares viviam em universos absolutamente fechados, o que hoje se passa tem uma aceleração e uma profundidade desconhecidas. (Sarlo, 2013, pág 129-130)

Os personagens no Mamulengo, por exemplo, evocam uma representação do trabalho rural agrícola canavieiro da Zona da Mata pernambucana que remonta períodos mais longínquos em que essa era a principal fonte de renda da região. Edjane Lima, de Glória do Goitá, conhecida como Mestre Titinha, no vídeo documentário “Conheça os personagens do Mamulengo: Mestre Titinha” (2022) disponível no *Youtube* reforça essa idéia, quando fala sobre a personagem Xica do Cuscuz: “Antigamente, as mulheres da Zona Rural usavam muito chita, então a gente mantém a tradição do personagem, um lembrete do povo pernambucano, do Nordeste, que para mim é orgulho, a Xica”²²

O Mamulengo é realizado em diferentes localidades fora do Nordeste, como a prof. Izabela Brochado nomeia “fora do lugar” ainda se ambienta no imaginário rural agrícola, pertencente às camadas populares da sociedade:

Em primeiro lugar é preciso afirmar que o Mamulengo é, na sua origem, um teatro de bonecos absolutamente popular, praticado por artistas pertencentes às camadas populares da sociedade (pequenos agricultores, pescadores, profissionais de pequenos serviços, entre outros, muitos deles semianalfabetos) e que hoje, mesmo em menor escala, ainda acontece em cidades do interior e nas capitais dos estados nordestinos. Com os deslocamentos dos artistas populares, esse teatro de bonecos migrou para grandes centros da Região Sudeste, como São Paulo e Rio de Janeiro, e também para o Distrito Federal. Neste, o Mamulengo se expandiu junto a novas gerações de bonequeiros e hoje a capital do país conta número significativo de grupos trabalhando exclusivamente com essa linguagem. (Brochado, 2019, pág. 463).

O que existe em sua história é uma reconfiguração, ajustamento e continuidade com o passado, dialogando com a modernidade. Se transforma, não é estática, tampouco presa num tempo e espaço. A autora Maria Laura Cavalcanti, vai dizer em seu artigo *Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica* que:

A cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações. Estabelece assim distinções internas, nunca absolutas ou imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso com as quais inevitavelmente se depara. (Cavalcanti, 2001, pág.9)

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IWssfyh1IBU> Acesso em 07/02/24.

Ainda sobre o vídeo documentário “Conheça os personagens do Mamulengo: Mestra Titinha” (2022), novamente temos um exemplo das transformações e reconfigurações da brincadeira, na já mencionada passagem do Goiaba com a Carolina:

Uma brincadeira que é um pouco pesada é essa gigantesca aqui ó a Carolina [diz exibindo a boneca de vara]. Ela aparece quando o Goiaba interrompe o Mamulengo. O Goiaba chega brabo com um facão dizendo assim: - “Para! Para! Para! Se não tem mulher, não tem brincadeira.” e o Mateus pergunta: “Porque vai parar?” [Goiaba responde] “Porque não tem mulher. Se não tem mulher, não tem brincadeira. Só brinco aqui se tiver mulher”. Até que chega a Carolina: “Ô moço porque você parou tava tão bonzinho.” [Nesse momento do vídeo, a Mestra Titinha está animando os dois personagens]. “O Mateus, chegou uma” e ele encanta ela e diz: “Você dança comigo?” [Carolina responde] “Só se for um pouquinho.” E eles dançam juntos, até que o Goiaba agarra ela e não deixa soltar. Ela bate nele e vai chamar seu avô, o Seu Angu. Ele aparece e quando Seu Angu aparece, vai tomar satisfação de quem foi que agarrou a neta dele a pulso. E quando diz que é Goiaba, a gente tem brincadeiras tradicionais que é racista e a gente não brinca. Quando diz que agarrou ela a pulso, começa a briga e onde as pessoas antigamente pagavam um para bater no outro. Pagavam para matar ou Seu Angú ou pagavam para matar o Goiaba. Então na nossa brincadeira [referindo-se ao grupo Mamulengo Nova Geração] os dois saem unidos e a gente não mata nenhum dos dois. Na nossa brincadeira tradicional a gente tenta improvisar para os personagens saírem juntos e fazerem as pazes. (Mestra Titinha, 2022)

O grupo “Mamulengo Nova Geração” sempre dá ênfase que a brincadeira apreendida e apresentada por eles veio do falecido mestre Zé Divina, que pertencia a geração mais antiga, mais tradicional, cuja brincadeira circulava nos sítios da região da Zona da Mata pernambucana, apresentações que aconteciam tarde da noite, duravam mais de seis horas e para um público majoritariamente masculino:

Por exemplo, as “apresentações nos sítios” [realizadas na zona rural], identificadas pelos mamulengueiros como “tradicionais”, costumam durar a noite toda e, por isso, o repertório de um mamulengo é vasto, com muitas possibilidades. Daí a importância de entender este espaço social singular, que os mamulengueiros claramente identificam, classificando o tipo de apresentação de espetáculos em relação a esse universo social característico. As apresentações contratadas por prefeituras ou outras instituições para eventos, festivais, museus ou centros culturais são distinguidas pelos mamulengueiros como “folclóricas” e duram em torno de uma hora. (Alcure, 2008, pág. 19)

Ressignificam passagens que não fazem mais sentido atualmente, seja por elementos que não são risíveis, ou por valores que estão sendo modificados: machismo, homofobia, racismo, dentre outros. A partir da citação de Alcure (2008)

temos a transformação da própria duração e circulação da brincadeira, se antes ela acontecia em sítios, durava seis horas ou mais e era apresentada para um público majoritariamente masculino, adulto, hoje a brincadeira se reconfigura em mais outros sentidos: voltada para o público infantil, alcançando novos circuitos - feiras, festivais, comemorações e etc, como também a duração, que hoje dura em média uma hora. A autora ainda pontua que:

Também é preciso problematizar a eficácia cômica em outros contextos derivados dos novos circuitos de apresentação das expressões populares, que vêm ganhando amplitude nas últimas décadas. Isto significa uma circulação por outras capitais, outras cidades e até mesmo outros países, ou seja, um público não familiarizado, em princípio, com a dinâmica do mamulengo, portanto resultando em outro tipo de eficácia cômica. (Alcure, 2008, pág.19)

Pela fala de mestra Titinha, podemos perceber que os personagens citados, fazem parte do repertório tradicional, que, transmitido oralmente de geração a geração, sofrem alterações ao longo do tempo, uma reconfiguração de uma história que antes era racista, ressignificada para o contexto atual. O racismo é um crime inafiançável e imprescritível, segundo a Constituição Brasileira. No ano de 2023, foi sancionada a Lei 14.532 que inclui injúria racial na Lei de Crimes Raciais. Conforme Gonçalves:

Isso inclui a mudança em passagens vistas como problemáticas por já não se adequarem mais ao contexto social atual e de apresentação para um público mais novo, que está tendo contato com o mamulengo pela primeira vez. Nesses casos, essas passagens já não teriam o mesmo sentido cômico que já tiveram, agora geraram desconforto. (Gonçalves, 2021, pág. 150)

Em uma ocasião de conversas no *Whatsapp* com Cida Lopes, perguntei se quando ela cria personagens ou novas passagens, se ela se sente à vontade ou se preocupa que isso possa ser lido como não manter a tradição:

Antes eu sentia uma dificuldade em criar algo novo, não pela falta de criatividade, mas pela preocupação em estar quebrando a tradição, o que é uma tolice. A tradição do Mamulengo se renova e ela se renova a partir da sociedade, do meio onde vivemos, das pessoas. Hoje eu sinto muito mais forte o desejo de renovação, a minha mala [de bonecos] está completamente cheia de novas figuras e eles recriam a partir daquilo que sou como mulher, a partir das minhas vivências, o meu meio e isso é maravilhoso. Agora eu sinto que minha brincadeira se torna cada vez mais minha, com minha essência. (Cida Lopes e Barbara Benatti, Whatsapp. Dia 7 de março de 2024, 14h14)

O que Cida reflete, está em consonância com o que é apresentado no Dossiê Interpretativo do IPHAN (2014) sobre algumas cenas serem resultantes de processos criativos individuais, que são incorporados por novos mamulengueiros em seus espetáculos, tornando-se elas também, parte de um repertório compartilhado.

Na ocasião da nossa conversa, perguntei para Cida o que significa para ela “manter a tradição no Mamulengo” que é uma questão presente em muitas falas de pesquisadores e artistas em rodas de conversa, *Lives*, pesquisas e etc.:

Manter a tradição do Mamulengo é não esquecer de onde eu vim e ter certo para onde vou. Não quero manter uma tradição baseada em coisas que não são mais necessárias, algumas coisas passaram e precisam ficar na memória, precisam ser contadas, mas não repetidas, é uma marca daquele tempo e daqueles mestres. Manter a tradição para mim hoje, é não esquecer quem são meus bonecos e suas essências, é cuidar para que todos os conheçam, mas que sejam livres para brincar. Literalmente, brincar com a imaginação. Só sou contra transformar o Mamulengo num teatro da Disney, ele é um teatro do povo, que fala da essência do povo. (Cida Lopes e Barbara Benatti, Whatsapp. Dia 7 de março de 2024, 14h18)

O Dossiê (2014) aponta que a cada formação, as perspectivas se ampliam, que bonequeiros da nova geração, se comparados aos da geração anterior, além de apresentarem seus espetáculos para diferentes públicos, regiões, espaço, festivais, comercializam os seus bonecos, estes possuem uma rede mais bem estruturada de circulação, apresentando assim, melhores condições de sobrevivência do que aqueles que trabalham somente com a apresentação de seu o brinquedo nos sítios:

Em convívio com este universo de novas possibilidades, há, entretanto, algumas tensões e inquietudes que surgem entre estes novos bonequeiros, considerando as suas estreitas vinculações com as formas mais tradicionais deste teatro. Dessa maneira, questionamentos entre manter elementos da tradição e a busca de novos padrões são evidentes. Como evidenciado pela pesquisa, mesmo os bonequeiros da velha geração e que estão inseridos em uma linhagem familiar também introduzem alterações em sua obra, uma vez que a mesma é viva e por isso se modifica com o tempo, adaptando-se aos diversos públicos. No entanto, vê-se que essas mudanças são mais lentas e as alterações propostas estão mais próximas às estruturas tradicionais, como foi o caso de Chico Daniel, bonequeiro já falecido que dizia que teve que mudar aspectos de sua brincadeira para se inserir no mercado [...] Já os bonequeiros mais jovens tendem a transformações mais rápidas, inserindo novos temas, personagens, histórias, introduzindo e assimilando novos materiais para a confecção dos bonecos e demais objetos [...] (IPHAN, 2014, pág 92)

Importante ressaltar que há um paradoxo entre a preocupação de manter e a de compreender os processos de transformação. Nesse sentido, Graça Veloso (2018) também segue os pressupostos de Sarlo quando diz:

Não existe, na história da humanidade, a possibilidade de uma tradição sobreviver, a não ser pela capacidade de se resignificar que ela tem. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer “puro”, “original”, inexoravelmente ele desapareceu. Assim são as práticas humanas. Capazes de se inventar e se reinventar sempre, muitas vezes somente como estratégias de sobrevivência. (pág. 6)

Brochado (2019) quando discorre acerca dos materiais de construção e os materiais utilizados para a representação dos personagens, também reflete sobre o que é pontuado por Veloso (2018) e Sarlo (2013), sobre não existir o estado “puro”:

Estabelecer estudos comparativos entre o acervo de bonecos de mestres da velha geração e das gerações atuais, observando como esses elementos apresentam uma historicidade, tanto no tipo de material utilizado quanto na representação das figuras, indicam muitos caminhos e a partir deles muitas perguntas surgem: Como eram representados antes? Quais materiais eram utilizados? Quais seus significados? Como são representados agora? Que novas figuras surgiram a partir de novos materiais e de novas dramaturgias? Há que se olhar para esse campo sem incorrer no risco do saudosismo muito próximo de visões folcloristas sobre a tradição, que muitas vezes idealiza uma forma “pura”(Brochado, 2019, pág. 468).

Brochado nos provoca a refletir sobre como o objeto não pode ser separado do seu contexto social e humano: “[...] como tradição viva, o Mamulengo é capaz de se transformar e se adaptar, além de concentrar novas informações e materiais” (Brochado, 2005, pág.29, tradução minha). Kely Elias de Castro (2015) além da questão da adaptação e atualização pondera que: “não são apenas ambição artística e humana, mas também formas de resistir, de não deixar que essa arte desapareça, de comprovar que o Mamulengo não é um fenômeno pertencente ao passado” (pág.75).

Dadi Pudumjee (2018) em seu artigo *Patrimônio não é peça de museu* diz que o artista tradicional e o moderno, ambos vivem no presente e são confrontados basicamente com o sentimento ávido de orgulho e continuidade do que estão produzindo:

Nenhuma tradição de teatro de bonecos jamais se tornou estática. Elas surgiram a partir de uma necessidade, uma necessidade de criar, de se comunicar, de controlar, de ser aceitas como documentaristas e

genealogistas da sociedade e continuarão a sê-lo se não forem impedidas de alguma forma. Existem inúmeros exemplos de tradições que absorveram aspectos para se manter vivas, que incorporaram situações e textos para se manter atualizadas. Todas as nossas tradições de bonecos, sejam elas épicas, sejam histórias religiosas ou baladas, têm transmitido, com a ajuda de personagens locais, humor local e comentários mordazes contra a tirania e a opressão, ligando o passado ao presente, com o qual os espectadores estão familiarizados, e que só é possível através da linguagem e do texto utilizados, não se limitando ao elemento visual. (Pudumjee, 2018, págs. 445-446)

Tim Ingold em *Repensando o animado, reanimando o pensamento* (2013) diz que as informações são passadas de geração a geração, mas não são independentes e descoladas em relação ao mundo da experiência e da vida. Conhecimentos que se movimentam num processo de criação, desenvolvem seus saberes, suas habilidades técnicas e conceituais de acordo com seus contextos e atividades.

Em *A Invenção das Tradições* os autores Eric Hobsbawn e Terence Ranger (pág.9, 1997) dizem que as tradições são frutos de repetições, podem ter sido inventadas num passado distante ou recente, estarão sempre vinculadas a um processo de repetição da ação de um saber, estabelecendo assim uma continuidade do passado que se atualiza no presente. Importante frisar que não é tão somente uma continuidade ao passado, mas uma reelaboração de elementos selecionados pela memória em um determinado contexto social e em um determinado tempo.

Zildalte Macêdo (2019) fala que o saber da tradição necessita-se atualizar para ser compreendido e ter sentido no tempo presente:

Assim, o que temos hoje em termos de um saber da tradição é uma matéria prima que é constantemente trabalhada e reavaliada por aqueles que dele fazem uso, que a tomam como base para desenvolver suas ações no presente. O saber é um longo fio que costura e borda uma grande colcha cultural unido elementos, desenhando novas formas, tingindo com outras cores, criando variadas texturas. Se resolvermos puxar esse fio, certamente descobriremos outras figuras bordadas no passado que se conectam às bordadas no presente revelando quem as bordou, a cultura em si, e a sociedade. (Macêdo, 2019, pág.56)

E nessa colcha cultural, a cultura se constrói e reconstrói com a participação ativa da comunidade. E no caso do Teatro de Bonecos Popular, que é marcado pela transmissão oral, constituindo-se com dinamismo, fluidez, que se difere da transmissão pela escrita: “Cada nova experiência vivida reafirma que, para que a tradição siga adiante é fundamental que ela tenha uma comunicação efetiva com o presente” (Brochado, 2019, pág. 474).

2.2 POMAR DE MULUNGUS

Trepando na árvore, irei falar de uma árvore bastante especial chamada Mulungu. Árvore cuja madeira é usada para confeccionar os bonecos de Mamulengo. Lorenzi (2000) descreve quatro espécies de Mulungu: *Erythrina falcata*, *Erythrina mulungu*, *Erythrina speciosa*, *Erythrina velutina* e *Erythrina verna*. No que se consta sobre a etimologia o nome genérico *Erythrina* vem do grego *erythros*, que significa “vermelho”, em alusão à cor das flores. O Mulungu é uma árvore leguminosa. A sua semente se forma numa vagem, parecida com as vagens do feijão. Com flores vistosas, vermelhas ou alaranjadas, dispostas em ramos de até 30 cm de comprimento, tem a sua madeira meio amarelada.

Seus nomes populares são: Molongo, Corticeira-da-Serra, Mulungu, Bico-de-Papagaio, Canivete, Ceibo, Sanandu, Sananduí, Sapatinho-de-Judeu, Ticeiro, Mulungu-Coral, Capa-Homem, Amansa-Senhor, Canivete, Suiná-Suiã, Mulungu-do-litoral e Eritrina-Candelabro.

A sonoridade das palavras Molongo e Mulungu não se parecem com ma-mu-len-go? Me peguei refletindo sobre a hipótese de Borba Filho (1987, pág.69) para o termo “mamulengo”. Ele o pensa a partir do "Mané Gostoso", um dos personagens do Bumba-meu Boi e do nome dado a um tipo de boneco de engonço, que fica suspenso entre duas varetas e preso por cordões semi enrolados, passando pelas mãos do boneco, como se ele estivesse segurando a barra de um trapézio.

Outra hipótese de Borba Filho relaciona a palavra à “brincadeira do molengo” que, segundo ele, existem algumas indicações que este termo era designado para se referir à brincadeira de Mamulengo. Brochado (2005, pág. 5) aponta uma possível derivação da palavra Bantu, "malungo", que significa "companheiro, camarada" e "irmão de criação".

Mestre Chico Simões e Alípio Neto (1999), seguindo as indicações de Borba Filho, indicam "mamu" como derivação de "mão" e "lengo" de "molengo", assim "mamulengo" poderia significar “mão mole” ou “mão molenga.” Certo que a mão molenga é uma habilidade necessária ao mamulengueiro(a). Mas será que na possível reflexão para a origem da palavra “mamulengo” os autores e as autoras, não se questionaram se o nome não teria derivado da própria árvore?



Figura 5: Árvore de Mulungu. Foto: Renata C. Ribeiro²³

Apontamentos que tornam ainda mais divertida a investigação do fenômeno iniciando-se a partir do Mulungu. O que se passou na cabeça da primeira pessoa que se deparou com um galho seco caído no chão, agachou, pegou o tronco e resolveu entalhar uma cabeça a partir daquele pedaço de pau?

Mestre Tonho, em entrevista ao podcast *Fala Mamulengo*, falou para Alex Apolonio sobre a ideia de reinvenção e resistência, fazendo uma relação entre o Mamulengo enquanto fenômeno artístico-cultural e as características do Mulungu:

O Mamulengo tem uma característica muito interessante, eu falo sempre isso nas minhas oficinas, que é a capacidade de se reinventar, de se adaptar. É como a árvore do Mulungu, ela passa por um período de estiagem, e ela se adapta perdendo as folhas pra poder economizar energia. E durante esse processo ela fica aparentemente morta, as pessoas dizem: – Oiá a árvore morreu! Mas ela não morreu, ela tá passando pelo período de estiagem, o sol, o calor, então quando chega o momento da chuva, ela ressurge. O

²³ Dra. Renata Conduru Ribeiro Pós-Doc CAPES/Embrapa Semiárido, Petrolina, PE. Disponível em: <https://www.bdpa.cnptia.embrapa.br/consulta/busca?b=ad&id=1131691&biblioteca=vazio&busca=1131691&qFacets=1131691&sort=&paginacao=t&paginaAtual=1>

Mamulengo é exatamente assim! O Mamulengo passou por crises e crises... Na época em que não existia essa ferramenta de comunicação extraordinária que é a internet, ele sobreviveu, chegou até aqui. E nesse momento é o momento de estiagem, momento de se adaptar, de se preparar para as chuvas que virão, para que a gente possa ressurgir como a árvore de Mulungu faz. (Mestre Tonho de Pombos, em entrevista ao podcast Fala Mamulengo, 2020).

Interessante pensar na quantidade de ramos presentes na fala do mestre Tonho, Podemos notar que ele também fala sobre a tradição e sua movência, que quer viver e ser permanente, mas que se renova a cada ciclo se atualizando com o agora.

O Mulungu é uma árvore endêmica do Brasil, nos biomas do Cerrado, Caatinga, Amazônia e Mata Atlântica. Em todas as espécies, a utilidade da árvore é a mais variada possível, a madeira pode ser empregada para a confecção de palitos de fósforo, forros, brinquedos, capas para calçados, caixotaria, gamelas, tábuas para divisão internas, cerca viva, caixotaria leve, jangadas, tamanco e pasta celulósica.

Fora a destinação utilitária da madeira, há também o aspecto medicinal. No meu primeiro encontro com o mestre Zé Lopes, em 2016 na ocasião da Fenearte, perguntei sobre a ideia investigativa e prática: "porque usar o Mulungu e não outra madeira?"

Antes mesmo de falar sobre a madeira e sobre o boneco, ele me falou sobre a árvore de forma bastante apaixonada: "E você já viu um pé de Mulungu?" me perguntou desconfiado, antes de começar sua digressão. Mestre Zé Lopes falava com uma certa reverência sobre a árvore, era como se ela fosse para além da matéria-prima para a confecção do boneco, algo além da tangibilidade, falava com reverência a uma coisa fantástica.

Primeiro ele me descreveu em detalhes o tronco da árvore, porosidade, o tamanho e resgatou em suas memórias da infância de trepar na árvore e brincar. Falou sobre as sensações que sentia ao deitar sobre a sombra da árvore, admirando suas flores vermelhas como o sangue e o balançar delas sobre o vento.

Me descreveu com a fala de um poeta contemplando a árvore em seus diferentes estados, de verde em folhas, totalmente seca e depois toda coberta de um vermelho flamejante em flores vibrantes. Depois de enaltecer as belezas do Mulungu, o mestre Zé Lopes me falou da árvore enquanto remédio, de dizeres como os de um poeta, ele transitou para as sabedorias de um raizeiro. Eu olhava com certa desconfiança, porque ele parecia falar totalmente enfeitiçado, assim como falava o

meu finado avô Paulo com a sua devoção à planta e ao remédio extraído da Babosa (*Aloe barbadensis*) que é também uma outra planta mágica e curativa.

À primeira vista o Mulungu me pareceu assim, daquele tipo de remédio milagroso que serve para tudo. O mestre me disse que o chá medicinal proporciona o relaxamento, que é eficaz para o alívio da insônia, da ansiedade e também para o estresse. Depois, só depois de falar muito sobre a árvore e seus benefícios, foi que ele me falou de esculpir o boneco do Mamulengo no Mulungu - informando que a madeira é leve, que é bastante resistente e que confere ao boneco, maior durabilidade. Mesmo passado tanto estudando o Mamulengo, nunca investiguei sobre a árvore, tão pouco sobre a relação brincante + boneco + árvore.



Figura 6: Mestre Zé Lopes e um Mulungu. Foto: Cida Lopes, 2018

Conversando com a Cida pelo *whatsapp*, tirei fotos das informações do livro - características morfológicas; ocorrência; madeira; utilidade; informações ecológicas; fenologia; obtenção de sementes; produção de mudas e é claro as imagens das espécies - e por fim, perguntei qual era o Mulungu que elas usam para confeccionar os bonecos:

Agora tu me pegou. Eu nem sabia que era isso tudo. Mas me deixa olhar direito as fotos. Geralmente o nosso aqui é o da semente vermelha. Meu pai falava de dois tipos de mulungu, o outro é o brasileiro. Depois vou no sítio para saber qual é que a gente usa mesmo.

Barbara: Pensar nessa coisa mágica da árvore que além de linda, medicinal, ainda tem uma madeira que se usa para fabricar gente!

Cida: Eu tenho um aqui só para fazer chá. Calmante, também ajuda no emagrecimento, dor de dente, dor de cabeça, também ajuda na cólica. (Cida Lopes e Barbara Benatti, Whatsapp. Dia 14 de abril de 2022, 11h47)

É com o Mulungu que se esculpe a cabeça, mãos, pés e algumas vezes partes do corpo do boneco, estes intrinsecamente ligados aos bonecos/personagens fisionomia e espírito da brincadeira configurando-os em personagens-tipo, que conforme Adriana Alcure são os que:

A concepção de um personagem-tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caráter, o meio sociocultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras passíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se. (2001, pág.141)

Bonequeiros(as) dividem bonecos em duas categorias, uns são para brincar e os outros são os de vender, sendo estes descolados da preocupação quanto a manipulação. Os de brincar, são personagens que estão divididos em três categorias: sobrenaturais, humanos e animais:

1. Personagens sobrenaturais mais comuns: Morte ou Alma e o Diabo. Também tem a presença de vampiros e outros do sobrenatural ligados ao imaginário brasileiro.
2. Personagens humanos expressão classe social, raças, idades e gêneros. Representantes do poder (fazendeiro, policiais, padres, médicos) e os representantes das camadas populares (trabalhadores, bêbados, vagabundos). As personagens

femininas aparecem como namoradas, mulheres e mães. São poucos personagens crianças (uma característica que enfatiza a ligação do Teatro de Bonecos Popular com o universo adulto), há uma grande quantidade de idosos (viúvas assanhadas e velhos maliciosos).

3. Personagens animais (nunca falam) os mais comuns são o boi e a cobra. Outros que aparecem com frequência: pássaros, cavalos e outros que evidenciam o contexto rural.

Além da forma como os bonecos são esculpido no Mulungu, das técnicas de manipulação, são os figurinos e adereços que irão caracterizar as personagens: cabelos e barbas aplicados à cabeça (fios humanos e/ou sintéticos, crinas de cavalo, lã e etc), acessórios, pintura que compõe olhos que realçam as expressões e outros elementos que completam a fisionomia e caracterização das personagens.

O distanciamento da representação naturalista propicia ao bonequeiro uma liberdade na construção plástica, mesmo que este esteja circunscrito dentro de uma determinada tradição, uma vez que a fisionomia do boneco que constrói deverá ter determinadas características relacionadas ao personagem que este representa, caso contrário, não será reconhecido pelo público habitual. (IPHAN, 2014, pág. 96)

O Dossiê Interpretativo do IPHAN (2014) destaca uma fala do mestre João Galego de Carpina-PE que diz: “boneco bom deve ser feio, pois basta subi [entrada do boneco em cena] que o público ri.” (pág.96) Podemos compreender o boneco do Mamulengo como referência dessa alusão da feiura como elemento risível: “A concepção grotesca do corpo constitui assim uma parte integrante, inseparável desse sistema”. (Bakhtin, 1993, pág. 283-4)

Com boca, nariz, sobrancelhas, olhos e mãos exagerados, sua escultura se associa ao conjunto de imagens grotescas da cultura carnavalesca de que trata Bakhtin. Essa relação é percebida não apenas na imagem do corpo, mas também pelas ações dos bonecos, em que as escatologias são abundantes: alguns esguicham água nos espectadores; outros soltam pum, normalmente espirrando farinha na direção do público; existem, ainda, bonecos que representam violeiros que, embriagados, interrompem a execução da viola para vomitar sobre a plateia.



Figura 7: As grávidas - bonecas para vender (artesã Neide Lopes). Foto: Barbara Benatti, 2023.



Figura 8: Neide Lopes esculpindo no Mulungu. Foto: Cida Lopes, 2024.



Figura 9: Bonecos da mala do grupo “Mamulengando Alegria”. Foto: Cida Lopes, 2024.



Figura 10: Mamulengando Alegria. Foto: Felipe Santos, 2021.

2.2.1 NOS GALHOS DO MULUNGU

Na apresentação da defesa de dissertação do meu Mestrado, como também em outras situações²⁴, utilizei uma imagem da árvore Mulungu para falar do estado da arte dessa brincadeira.

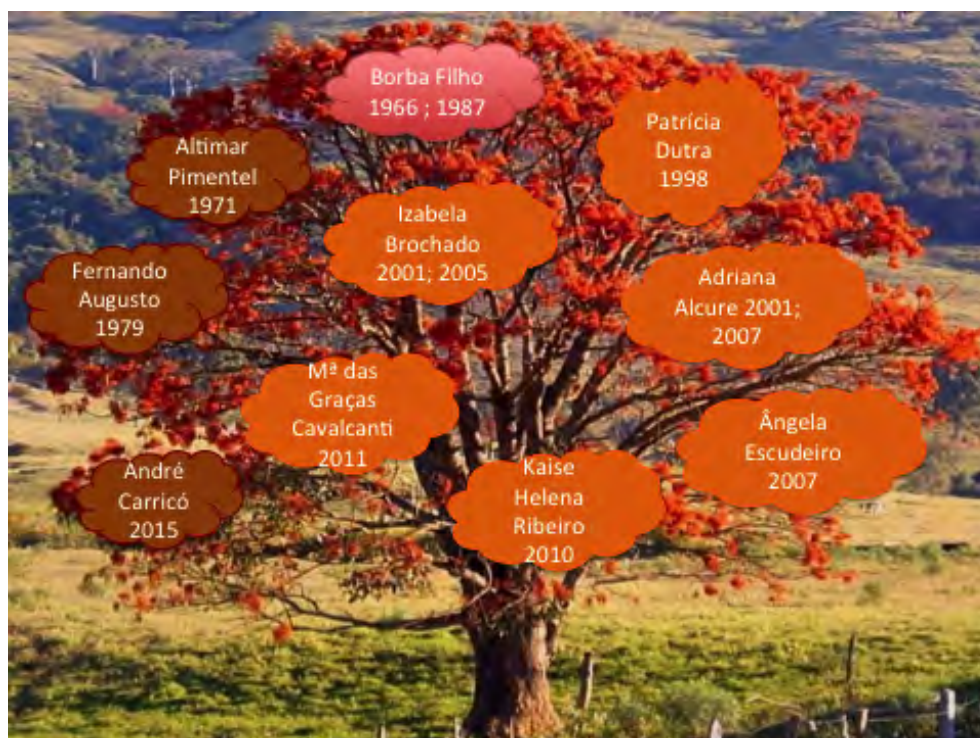


Tabela 1: Estado da árvore em 2015 no mestrado, imagem da Internet²⁵.

Em cada galho um(a) autor(a), e mais a reflexão de que a árvore dá frutos, flores e que não para de crescer. Em cada galho está um caminho percorrido e com o passar dos anos, seguem uma trilha de possibilidades.

²⁴ Ao longo da realização da tese, ministrei palestras que intitulei de “Mamulengóloga em Diálogo”. Uma apropriação que fiz da nomenclatura cunhada pelo mestre Chico Simões sobre quem pesquisa o Mamulengo: mamulengólogo(a). A pesquisadora e brincante Maria Villar participou comigo de modo remoto na UnB nas disciplinas Fundamentos da Educação Artística (2021), ministrada pela prof. Dra. Luciana Hartmann e Teatralidades Brasileiras (2020) da prof. Dra. Rita de Cássia Castro em que falamos sobre os cruzamentos das nossas pesquisas em andamento. Também fizemos uma comunicação oral na 7ª Semana Integrada de Ciência e Tecnologia de Gurupi/TO (2021). Com o mestre Aguinaldo Algodão, de forma presencial em 2019 na disciplina de Teatralidades Brasileiras da prof. Dra. Rita de Cássia apresentamos uma palestra e brincadeira de Mamulengo com o título: “Mamulengueiro e Mamulengóloga: diálogos tradicionais”. Mais adiante falarei sobre o bate-papo Mamulengueira e Mamulengóloga que fiz com Cida Lopes no Projeto Pequenos Brincantes oferecido no projeto Gente Arteira na Caixa Cultural em Brasília-DF.

²⁵ Disponível no site de vendas “Sítio da Mata”, além de fotos dessa espécie de mulungu, outras informações de plantio, utilidade do mulungu (essa nossa mania de ter que dar utilidade para as coisas!). Disponível em: <https://www.sitiodamata.com.br/mulungu-erytrina-velutina.html>

A árvore que subi no mestrado começava com Hermínio Borba Filho e o livro *Fisionomia e espírito do Mamulengo* (1966) obra que fala sobre uma possível origem do teatro de bonecos popular a partir da *commedia dell'arte*, discorre sobre a dramaturgia do Mamulengo, investigando as histórias contadas pelo mestre Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano que viveu no início do século, conhecido como Ginú e outros importantes bonequeiros da região da Zona da Mata pernambucana.

Borba Filho é o primeiro pesquisador que sistematicamente se debruça sobre o fenômeno, fala da circulação da brincadeira, da vida dos mamulengueiros e de diversas histórias, o autor é principal ponto de partida de todos e todas que se dedicam ao tema. Ele explica a descendência do Mamulengo e compara com a *commedia dell'arte*:

O espetáculo, como acontece com todos os mamulengueiros é, na sua maior parte, improvisado. É claro que ele tem um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contrato do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*. (1966, pág. 99-128)

Altimar Pimentel com o livro *O mundo Mágico de João Redondo* (1971) parte das informações sobre o surgimento do teatro de bonecos no Brasil, a partir das hipóteses levantadas por Hermilo Borba Filho. Apresenta notícias antigas sobre referências de espetáculos de bonecos no século XVIII; citando que o Dicionário de Vocábulo Brasileiro (1889), traz a referência mais antiga sobre Mamulengo, que explica tratar-se de espetáculo de teatro de fantoches, popular, destinado ao divertimento, onde eram abordados assuntos bíblicos e da atualidade. Pimentel descreve sobre as apresentações de Babau na Paraíba, na década de 70, e trata-se do único livro publicado sobre o assunto no estado. A terminologia utilizada pelo autor ao se referir ao teatro de bonecos na Paraíba é “João Redondo”, termo também usado no Rio Grande do Norte.

Fernando Augusto Santos no livro *Mamulengo, um povo em forma de bonecos* (1977), seguindo as indicações de Borba Filho, também irá falar sobre uma origem religiosa do Mamulengo ao dizer que as primeiras apresentações de teatro de bonecos chegaram ao Brasil sob a forma de presépio. Nessa obra e em outras, Santos também compartilha a sua experiência como diretor do grupo “Só-Riso” e sobre o Museu do Mamulengo em Olinda.

A primeira dissertação de Mestrado é de Patrícia Dutra (1998) *Trajetórias de criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além* na qual se debruça sobre uma brincadeira de contexto urbano, como busca esclarecer os significados das estórias e ações no Mamulengo que reverberam também no modo como as atividades sociais são aprendidas e como foram gradualmente construídas, representando um determinado modo de vida da comunidade de Chão de Estrelas, em Recife. A autora fala sobre a maneira como os personagens masculinos e femininos se associam nas cenas do “Mamulengo do Professor Benedito” e como elas inserem noções de honra e moral.

As professoras Izabela Brochado (2001; 2005) e Adriana Alcure (2001; 2007), fazem importantes investigações sobre o Mamulengo, seus trabalhos são pontos de partida para muitos pesquisadores(as).

Na sua dissertação, Alcure (2001) investiga por meio da etnografia os trabalhos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina. Na tese de Doutorado (2007) faz um aprofundamento do que iniciou no Mestrado, retornando a etnografia em Pernambuco, com o foco no trabalho do mestre Zé de Vina, refletindo entre outras questões, sobre novos circuitos contemporâneos de circulação do boneco. Alcure dedica o primeiro capítulo de sua tese à descrição histórica e social da Zona da Mata pernambucana, apresentando os que produzem e vivenciam o Mamulengo e sinaliza a conexão entre a cultura da cana-de-açúcar, o Mamulengo e muitas outras brincadeiras na Zona da Mata. Sua percepção enaltece a força dessas brincadeiras nesse universo social, devido ao que ela denomina como fortalecimentos de sentimentos de coesão comunitária:

A integração das brincadeiras na análise desse contexto me parece fundamental para uma compreensão mais integral do modo de vida desses atores sociais. Certamente a cultura da cana-de-açúcar conjuga um legado de instituições e fatos bastante complexos, e, sem dúvida, a instância dos festejos, da religiosidade e das brincadeiras integra também um conjunto de situações férteis para a observação dessa realidade. (2007, pág. 36)

No Mestrado, Brochado (2001) pesquisou sobre o trabalho dos mamulengueiros do Distrito Federal e a sua hipótese de como se deu esse deslocamento para a cidade no período da construção de Brasília (1957 -1960). O Teatro de Bonecos Popular no DF é chamado de Mamulengo, contudo ele recebe mais influência do Babau, do João Redondo e do Cassimiro Coco do que propriamente do Mamulengo pernambucano. Brochado aponta que foi no final da década de 70 que o

Mamulengo ganha força por aqui, destacando a importância de artistas como Paulo de Tarso, Carlos Gomides e Chico Simões. E quando nos anos 90 muda-se definitivamente para o DF o cearense brincante de Cassimiro Coco, José André dos Santos, conhecido como mestre Zezito e sua esposa Neide Aparecida dos Santos.

Em 2005, a sua tese de Doutorado focou no Mamulengo em diálogo com o processo de formação da sociedade brasileira, trajetória histórica e o contexto sócio-cultural de Pernambuco do século XIX até o início do século XXI. Brochado faz uma imersão em documentos históricos existentes sobre o Mamulengo, como também uma análise das narrativas e personagens da brincadeira, elucidando que sintetizam tradições, tensões e contradições presentes nessa sociedade.

A dissertação de Kaise Helena Ribeiro (2010) foi uma pesquisa de campo na qual ela direciona aspectos observados nas apresentações do “Mamulengo Riso do Povo”, do mestre Zé de Vina, apontando características pertinentes à dramaturgia, à musicalidade, à visualidade, às especificidades do público. Ribeiro realiza um percurso para a compreensão das características deste mestre - aspectos e etapas relativos à sua formação, bem como fala do desenvolvimento de habilidades a partir do seu processo de aprendizagem. Utilizando-se do conceito de dialogicidade, ela busca analisar as interações que se estabelecem entre o mestre e o público durante a performance, um processo dinâmico de construção e manutenção de referências culturais compartilhadas.

Outro material importante é o livro *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedo e brincadeira* (2011), de Maria das Graças Cavalcante Pereira. Não é um recorte sobre gênero, mas sim sobre a história de vida e na arte da única mulher brincante reconhecida pelo IPHAN como mestra. Seu trabalho com os bonecos de luva, extrapola na inventividade e manuseio de outras técnicas, pois Dona Dadi também construía e manipulava marionetes de fios, bonecos articulados, bonecos de grande porte e bonecas de pano. Pereira constrói sua narrativa em forma de diálogos entre os diversos personagens idealizados por Dadi, a autora observa que o universo do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste é representado historicamente por uma genealogia masculina e enfatiza que Dona Dadi transgrediu essa genealogia. Para ela, o próprio nome “João Redondo”, como é conhecido o teatro de bonecos do Rio Grande do Norte, evidencia o caráter masculino da tradição. Dona Dadi se intitulava “Calungueira” e era uma raridade no universo dos brincantes pertencentes não apenas à tradição, mas ao teatro de bonecos popular em geral. No livro de Maria das Graças,

podemos mergulhar na história de vida de Dona Dadi e perceber a resiliência e resignação de uma mulher guerreira e batalhadora de uma vida severina. A narrativa da obra é conduzida a partir de três cenários distintos: memória, brinquedo e a brincadeira.

Outro material produzido sobre o Teatro de Bonecos Popular foi o de Ângela Escudeiro, bonequeira e pesquisadora. Seu livro *Cassimiro Coco de cada dia* (2007) investiga a manifestação do Cassimiro Coco no Ceará. Na obra a autora realiza sua pesquisa com diversos bonequeiros e grupos de Fortaleza e outras localidades.

André Carrico (2015) em um artigo na Revista Moringa, intitulado *A poética cômica do Mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante* aponta aspectos formais e de conteúdo que compõem a poética cômica constituída por essa tradição, relacionando-o com a teoria sobre a comédia de Bakhtin (1993), Bergson (2001) e Propp (1992).

O tempo passou e essa árvore mudou, amadureceu e ganhou novos galhos. Alguns percorreram os mesmos caminhos e reflexões dos galhos mais grossos, mais robustos e mais vividos. Se ontem eu subi nessa árvore, hoje eu também sou um galho. Um pedaço de vida nessa história que pulsa e conversa com os pares.

Nas árvores existem galhos bem nutridos e outros malnutridos. Existem mudas que nascem em estufas protegidas de pragas e com os nutrientes certos para crescerem, outras surgem do ambiente externo, sujeitas a diversas intempéries.

Algumas árvores produzem vagens com sementes de Mulungu interagindo com o meio, outras não. Houveram galhos que adoeceram e secaram, hoje não querem saber nem de Mamulengo e nem de Mulungu.

Apresento neste tópico duas tabelas que chamo carinhosamente de “Estado da árvore”, utilizo uma imagem da árvore do Mulungu retirada da *internet* e em cada galho percorrido nas travessias, tanto a do mestrado e agora a do doutorado, penduram-se autores e autoras com seus importantes trabalhos. São pesquisas que são lidas e relidas, sempre. Minha intenção com as árvores e os autores nos galhos é meramente lúdica e ilustrativa, querendo poetizar que a pesquisa é viva, que os trabalhos dão frutos, flores e que nos impactam tamanha beleza e magnitude.

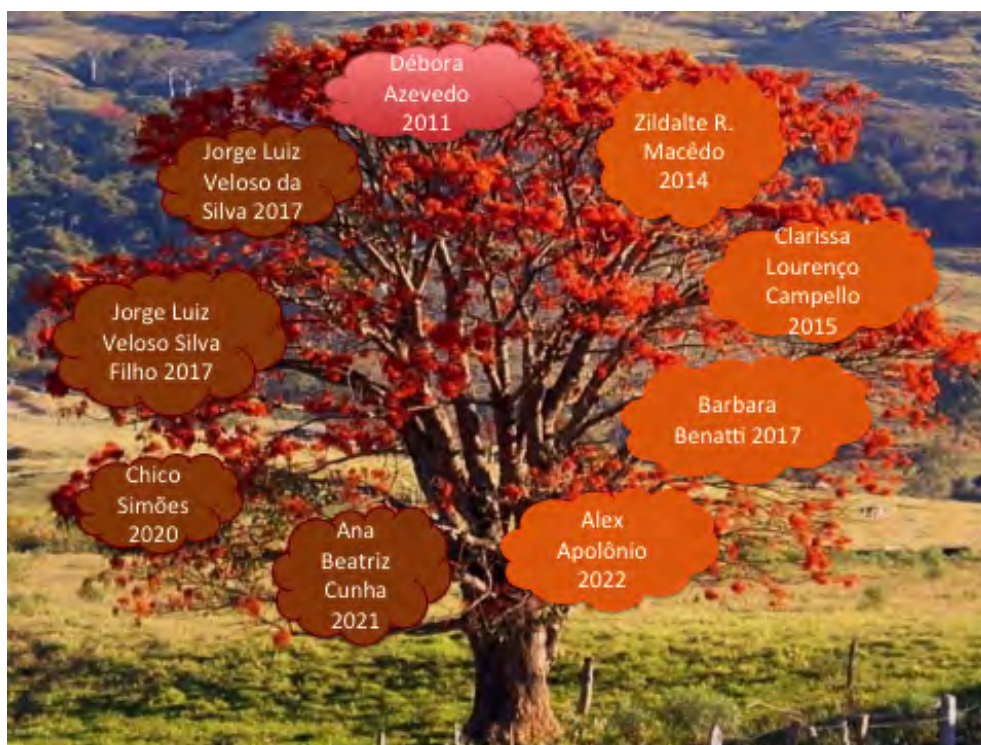


Tabela 2: Estado da árvore no doutorado

Olhando agora para essa árvore do doutorado (tabela 2), temos aqui novos trabalhos e outros que são antigos, mas que só me chegaram agora. Débora Azevedo por exemplo, realizou o seu Mestrado (2011) em Ciências Sociais, explorando na sua dissertação um estudo de caso, com o objetivo principal de compreender as redes de sociabilidade que possibilitam a produção e reprodução da brincadeira de Mamulengo na Zona da Mata de Pernambuco, fazendo um análise sobre de que forma as relações são estabelecidas, vivenciadas e significadas pelos seus praticantes. Dos sujeitos que participaram da sua pesquisa donos de Mamulengo, apenas dois possuem até 35 anos de idade. Os outros seis possuem mais de 55 anos: Bibiu do “Mamulengo Sorriso Encantado”, Biu de Dóia do “Mamulengo Riso das Crianças”, Calu do “Presépio Mamulengo Flor de Jasmim”, Deca “Mamulengo Floresta dos Leões”, João Galego “Mamulengo Nova Geração”, Neide “Mamulengo Ripada”, Vitalino “Mamulengo da Saudade” e o Zé de Vina “Mamulengo Riso do Povo”. Sobre as mulheres nesse fazer, Débora Azevedo aponta:

Um primeiro ponto a ser destacado no quadro anterior é a existência de uma única mamulengueira entre os brincantes contactados. Em que pese a predominância de mamulengueiros homens no grupo pesquisado, a presença feminina tem seu lugar no universo do Mamulengo, como

revelaram os depoimentos. No que foi possível apreender, as mulheres participam predominantemente como auxiliares de seus maridos ou companheiros nas apresentações. Elas permanecem dentro da empanada, atuando como folgazãs na manipulação dos bonecos, na colocação de vozes femininas ou cantando músicas associadas às diferentes figuras do Mamulengo. Podem ser vistas, ainda, como responsáveis pela arrecadação do dinheiro junto ao público, 'passando o prato' no terreiro. (2011, pág. 46).

A autora destaca a presença das mulheres como raridade, cita o mestre João Galego, do município de Carpina (PE), que formava dupla com sua esposa, Dona Marlene. Outros mamulengueiros entrevistados, Zé de Vina, Calú, Bibiu e Vitalino relataram já terem tido o acompanhamento de suas esposas durante as funções. A autora frisa que os motivos que fizeram com que suas mulheres deixassem de acompanhá-los, foram as demandas geradas pelas atividades domésticas, intensificadas principalmente com o nascimento dos filhos. Mestre Zé de Vina e Calú mencionaram casos de mulheres proprietárias de um Mamulengo, ou por que o herdaram com a morte do marido, e continuaram a cumprir com as apresentações, ou simplesmente porque formaram um pelo fato de gostarem da brincadeira. Porém, Debora evidencia que a autonomia das mulheres é relativa nesse universo, uma vez que, na condição do brinquedo, elas comumente formavam duplas com os homens que exercem uma coordenação mais efetiva sobre a brincadeira.

A dissertação de Zildalte Ramos Macêdo, *Show de mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo da cultura popular* (2014), mestrado em antropologia social, como o título indica o foco foi o mamulengueiro Heraldo Lins Marinho Dantas na cidade de Natal-RN. A pesquisa procurou estudar o processo de construção e sobretudo como ocorrem as transformações do teatro realizado pelo artista. Sua pesquisa constata que o mamulengueiro opta pela ressignificação de valores simbólicos presentes nos Mamulengos tradicionais à modernidade, concebendo o seu teatro um serviço a ser negociado e vendido para agradar seu público. Heraldo Lins possui dois tipos de teatros prontos para serem oferecidos: um é o didático com tema sobre economia de água, pensado para educar, com falas sequenciadas e fixas, com tempo de duração de 20 minutos. O outro ele chama de folclórico, com duração de 45 minutos, passagens com sequências fixas, textos compartilhados com outros mestres.

No doutorado (2019), também em antropologia social, ela dá continuidade a sua pesquisa do Mestrado ampliando o foco selecionando cinco mestres, todos

homens, e intercala as reflexões da brincadeira tradicional e contemporânea. Há um ponto que destaco no capítulo 1 de sua pesquisa, quando ela fala que o João Redondo feito atualmente, sofre alterações e transformações impostas por leis:

O teatro de João Redondo do RN feito atualmente é fruto de transformações impostas por leis [em nota de rodapé a autora autora diz: “Como Lei Maria da Penha, lei contra o preconceito racial, contra o *bullying*] vigentes no país e pela própria sociedade, que buscam uma moralização sob a bandeira do politicamente correto. Assim, os mestres vêm cada vez mais procurado satisfazer certos anseios da sociedade amenizando as falas e as cenas. Dessa maneira, no RN, pude observar que convivem dois modelos de teatro de João Redondo: um que mantém a apresentação da forma tradicional, ou seja, como era feita no passado e outra que procura se apresentar dentro das concepções de moralidade acreditada pela sociedade. (Macêdo, 2019, pág. 72)

E com relação às adaptações realizadas pelo mestre Emanuel Amaral²⁶, considerado da nova geração da cidade de Natal-RN que transmitiu os seus saberes do João Redondo aos filhos Gabriel e Luciana e trabalham juntos. Existe uma boneca construída pelo mestre para a sua filha, a boneca Chiquinha. Feita em cabaça e tem cabelos de lã, lábios grossos pintados de vermelho. Quando atua, demora para entrar em cena porque está passando batom. Sobre a boneca Zildate diz que é :

[...] “muito diferente das representações femininas encontradas no teatro tradicional em que a mulher é sempre considerada vulgar, traiçoeira ou uma virgem à procura de um marido. A Chiquinha é uma representação da figura feminina que está em verdadeira escalada na sociedade contemporânea, mulheres negras que se conscientizam não só da história da sua cor, da sua ancestralidade e que buscam uma identidade, respeito e dignidade dentro da sociedade, mas que também reivindicam seus direitos. (Macêdo, 2019, pág.265)

A autora aponta que Luciana Amaral traz para o teatro de João Redondo do RN a representação da mulher negra na contemporaneidade, mulher que trava batalhas contra os poderes e conceitos cristalizados na sociedade. Chiquinha representa também uma busca de identidade para a mulher negra, representação de luta, resistência, consciência e construção de um mundo mais igualitário para todos.

Com sua pesquisa, Zildalte Macêdo concluiu que existe a presença de duas brincadeiras, uma dita tradicional que ainda é mantida por alguns mestres, principalmente aqueles mais antigos com tempo de estrada com os bonecos, e de uma

²⁶ Emanuel Candido Amaral, nasceu em 25 de dezembro de 1951 em Natal/RN. Artista plástico, graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFRN, pesquisador de temáticas da cultura popular, se dedicou ao universo do teatro de bonecos João Redondo ainda muito novo, aos 21 anos de idade. Entrou em contato com os mestres da tradição: Chico Daniel e Relampo.

outra brincadeira de teatro que se apresenta didática, politicamente correta e moral. Os mestres citados em seu trabalho, que primam em manter a tradição o fazem conscientes de que estão desatualizados e perdendo espaço para outras formas de divertimentos mais atrativas, porém, resistem por compreenderem que precisam manter viva a memória longa do teatro de bonecos popular e por acreditarem que a sua identidade está alicerçada no que foi construído no passado.

A tese de Doutorado de Ana Beatriz Cunha Gonçalves (2021), uma etnografia que busca entender a organização da Associação de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá. No referido trabalho a autora investiga como se dá a inserção de novos mamulengueiros e bonequeiros, destaca as tensões, rivalidades, reconhecimento e legitimação entre dois mestres já falecidos, Zé Lopes e Zé de Vina. A autora também reflete sobre as políticas estaduais no âmbito da cultura e o prêmio Patrimônio Vivo²⁷, utilizando o pensamento de Bourdieu (1997) sobre duas espécies do capital científico, distinguindo-os no campo simbólico. Para a autora, o mestre Zé Lopes era detentor de poder “temporal” ou “político”, assim se refere grafando o termo “mestre” em minúsculo, o único detentor do título de Patrimônio Vivo, detinha o poder simbólico do título a nível estadual e internacional enquanto o Mestre com “M” maiúsculo o Zé de Vina, detinha o poder simbólico nacional e local, poder de “prestígio” entre seus pares. Na Tese há também um olhar para o Mamulengo “Flor do Mulungu” formado por Mestra Titinha, Jennifer Maria Ferreira como contramestre, Stefani no ganzá e na zabumba Genilda Felix como Mateus.

Ana Beatriz é uma antropóloga e uma grande amiga que mantenho diálogo constante, assim como o artista e pesquisador, Alex Apolonio. Uma vivência que não tive no Mestrado, essa a troca com pares que pesquisam o mesmo fenômeno que eu pesquiso é enriquecedora. Principalmente por acessar pontos de vistas diferentes do meu e poder dialogar e aprender com eles. Por exemplo, essa tensão entre o título de mestre(a) que permeia os trabalhos dos meus amigos:

- Quem pode e quem não pode ser chamado de mestre ou mestra?
- Com qual a idade que a pessoa já pode ser considerada um(a)?
- Quanto tempo de brincadeira a pessoa precisa ter para ser considerada mestre ou mestra?

²⁷ Patrimônio Vivo é um título outorgado por meio da Lei 12.196/2002 - alterada pela Lei 15.944/2016 que visa reconhecer indivíduos que repassam seus saberes tradicionais para grupos de aprendizes, formando diretamente e indiretamente discípulos(as).

- Quantos requisitos precisa preencher? Quem os determina?
- Qual o papel que os(as) acadêmicos(as) e pesquisadores(as) têm no julgamento e validação a esse respeito e que diferença faz?
- É sobre a autodeterminação ou o título é uma notoriedade dada por outrem? Quem concede o título?

Enquanto Ana Beatriz separa as categorias embasando-se em Bourdieu, Alex Apolonio e Zildalte Macêdo utilizam a autodenominação: “mestre é aquele que tem conhecimento do saber, domina os seus códigos, articula os seus sentidos e valores simbólicos, sabe fazer e sabe ensinar” (Macêdo, 2019, pág. 15).

Zildalte Macêdo (2019) diz que já faz um tempo que o termo vem sendo usado pelos intelectuais ao se referirem aos brincantes de manifestações da cultura popular e com a certificação do IPHAN, se legitimou de vez a nomenclatura. Mas para ela: “todos são mestres” (2019, pág. 15). Por sua vez, Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954) sobre o termo “mestre” diz ser uma imagem do passado, referente a um tratamento respeitoso:

Título dado aos peritos trabalhadores manuais. Mestre carapina, mestre pedreiro, mestre sapateiro. O que ensina, mestre de cavalos, mestre-escola. É uma reminiscência, como nome de tratamento respeitoso, do artesão medieval, consciente de sua dignidade funcional. No sertão nordestino que conheci, ninguém dizia “celeiro” mas “mestre celeiro”, respeitando uma propriedade no ritual, que a tradição conservara [...] (Cascudo, 1954, pág.575)

O professor Graça Veloso (2018), por exemplo, seguindo os pressupostos da Etnocologia, dos estudos culturais, da cultura visual, e de narrativas decoloniais, diz que: “Fiz a escolha de não usar nenhuma generalização para me referir a qualquer recorte de pesquisa que me aproximo, tratando, sempre, cada um deles pelos léxicos adotados internamente por seus praticantes” (pág.2). Isso por entender que as manifestações dos agrupamentos sociais, artísticos ou dos ritos espetaculares, tem suas próprias regras e pressupostos. Ou seja, para Graça Veloso serão tratados a partir de seus próprios lugares, particulares e autorreferenciais. Essa reflexão me chama a atenção e me contempla, no léxico mestre e mestra no Mamulengo, se assim se auto designam, serão tratados como se nomeiam.

Alex Apolonio na sua pesquisa de Mestrado intitulada: “Mamulengo em Tecnovívio: Nós, Quiprocós e Folganças no caminho para a inclusão digital” (2022)

realizou sua pesquisa durante o período da Covid-19. Nesse contexto, o seu trabalho como pesquisador e os trabalhos de artistas de Mamulengo ficaram restritos ao tecnovívio, conceito de Jorge Dubatti (2016).

Diante disso, Apolonio pensou nas relações de trabalho mediadas por suporte tecnológico, ancorando-se na metodologia da pesquisa-ação, trabalhou com algumas estratégias e ações formativas junto a comunidade mamulengueira pernambucana.

Sua atuação foi a de contribuir com o processo de inclusão digital. Alex Apolonio se mudou para Glória do Goitá, articulando o seu trabalho como pesquisador e produtor cultural. Ele enfatiza no decorrer do seu texto que as limitações relativas às tecnologias, já eram sentidas antes da pandemia, salientando que parte dos e das artistas já se encontravam à margem aos bens tecnológicos, de comunicação por internet, dessa forma a pandemia destacou um problema que já existia.

Na metodologia de pesquisa Alex, utilizou ferramentas qualitativas e quantitativas. No questionário que aplicou sobre o perfil socioeconômico da comunidade mamulengueira que por conta das especificidades do momento pandêmico, alcançou apenas 21 respondentes. De modo geral, artistas que preencheram o questionário são mulheres (38%) e homens (62%), entre 19 e 97 anos, residentes em áreas urbanas, em sua maioria no interior do estado, em especial na Zona da Mata. Desse grupo, 80% se definem como pessoas não brancas, ou seja, pessoas autodeclaradas negras, pardas e indígenas.

Com relação à vida escolar, 9,5% dos participantes disseram nunca ter frequentado uma instituição de ensino, enquanto 47,6% afirmaram ter concluído o ensino médio, e apenas 4,8% chegou a concluir um curso superior. Dados que levaram o pesquisador a afirmar que a alfabetização é um fator preeminente para a inclusão digital. E no que tange às mulheres, continuamos vendo uma participação ainda tímida, mas crescente se comparada a época do registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural pelo IPHAN.

Por muitos anos a Revista A Mamulengo – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos ABTB, Centro União Internacional da Marionete UNIMA Brasil - foi a principal referência sobre estudos e práticas acerca do Teatro de Animação no Brasil, teve sua primeira edição no ano de 1973, data que coincide com a fundação da associação, produzindo artigos semestralmente entre os anos de 1973 e 1974. A partir de 1975 até 1982, produção anual. Sua última edição, a de nº 14, se deu

no ano de 1988. Passaram-se mais de 30 anos sem publicar. Não por acaso, retorna no ano de 2020, no período da pandemia do Covid-19 com três edições: número 15, 16 e 17. No ano de 2020 na edição n.17, a Catarina Calungueira faz sua estreia com o artigo *Bonequeiras? Conheço sim, quem são?* Em que reflete sobre as mulheres no Teatro de Bonecos Popular e sobre a RBB.

No ano de 2022 a revista dedica a edição de número 20 com tema “Mulheres no Teatro de Animação” trazendo textos sobre as poéticas de mulheres em diferentes regiões do país e seus modos de trabalho. O primeiro artigo da revista é produzido por Cida Lopes *Mamulengando Alegria: legitimação do fazer feminino na cultura de tradição popular* em que discorre sobre a trajetória de sua família, marcada pela busca de legitimação e obstáculos no ofício. No manuscrito ela conta que a mãe Neide Lopes, acumulava os trabalhos: domésticos, de cuidado com as filhas, de produção de manufatura dos bonecos para vendas, mais ainda, acompanhava o marido mestre Zé Lopes nas apresentações do “Mamulengo Teatro Riso” atuando como contramestre, organizando, brincando, e depois fazendo toda a pós-produção:

A jornada dupla, ou até mesmo tripla de trabalho sempre pareceu algo natural para a mulher interiorana. Cuidar da casa, dos filhos e cuidar da roça... Cuidar da casa, dos filhos e costurar, lavar, passar pra fora... Essa condição por muito tempo pareceu algo entranhado na estrutura da nossa sociedade, dado como uma sentença, passada de avó para mãe, de mãe para filha... Esse peso que o machismo coloca em nossas costas se converte numa desigualdade que, para mulheres brincantes, ganha uma dimensão ainda mais cruel quando o homem, o mestre, é posto como o único autor de um trabalho que é coletivo. Por muito tempo, os visitantes do nosso ateliê, outros brincantes mamulengueiros e entidades pareciam não querer ver, entender e legitimar que junto ao mestre havia três mulheres, integralmente comprometidas com o fazer e, portanto, co-autoras do Mamulengo Teatro Riso. (Lopes, 2022, págs. 18 e 19)

Além desses autores terem sido minhas referências, também me debrucei nas edições da Revista Móin-Móin²⁸ levantando quantas vezes o assunto do Teatro de Bonecos Popular foi retratado no periódico (mais de 20 vezes), sendo três edições totalmente dedicadas ao tema, uma em 2007 (v.1 n°3) edição que também homenageou o finado mestre Chico Daniel e trouxe reflexões feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de

²⁸ Periódico de Teatro de Formas Animadas vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Ação do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. Disponível todas as edições em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/archive>

Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borralho, Valmor Níni Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. A segunda vez foi a edição de 2015 (v.1 nº13) *Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro* em que se retrata a memória de artistas que dedicam suas vidas a esta arte e trabalham com as diferentes manifestações no Brasil, e teve a inclusão de um texto especial sobre a história do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Brasileiro com destaque para impressões de artistas sobre as origens da brincadeira e as memórias de seus próprios percursos. E na terceira vez, a edição de 2016 (v. 1, nº15) toda dedicada ao tema foi a *Teatro de Bonecos - patrimônio cultural imaterial* reunindo textos em torno desse assunto.

No ano de 2020 (v.2, nº23) a revista faz uma publicação histórica: *A atuação das mulheres no Teatro de Animação* e foi a minha estreia neste periódico. Escrevi com minha ex-orientadora Izabela Brochado o artigo: *Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam* um recorte da minha dissertação em que narro a história de vida da Cida Lopes que, por meio da arte que expressa e das narrativas pessoais que conta, nos apresenta uma dimensão política sobre como são perpetuadas as relações de poder e violência na identidade da mulher nordestina negra.

A edição da Revista Móin-Móin foi dedicada às mulheres que contribuíram e contribuem para o Teatro de Animação e abordou questões da representação, focalizada em experiências e processos, participação e ativismo das mulheres nesse fazer.

No que tange ao Teatro de Bonecos Popular, haviam dois artigos além do que escrevi com a Izabela, os escritos de Amanda Viana com o relato de sua pesquisa em andamento sobre a representação das vozes femininas com o grupo paraibano “Cia Boca de Cena” e Daniela Gomes que realizou uma entrevista fantástica com Schirley França, matriarca da trupe familiar “Carroça de Mamulengos”.

Amanda Viana em seu artigo *Vozes femininas no Babau* apresenta a pesquisa desenvolvida na Paraíba pelo grupo em que atua o “Cia Boca de Cena”, um dos grupos mais representativos na pesquisa do Babau na Paraíba. Seu objetivo central era o de identificar as personagens femininas e quais são os lugares ocupados por elas nas narrativas dos bonequeiros.

A problemática levantada pela autora era sobre a necessidade de investigar quem eram as mulheres que alimentam a memória oral dos brincantes, como estas memórias eram repassadas nas brincadeiras e por que as mulheres eram sempre representadas por homens e nunca por mulheres bonequeiras. Para o artigo na revista,

a autora delineou seus achados de campo no processo de observação participante em brincadeiras específicas de 3 bonequeiros: mestre Clóvis, mestre Vaval e Arthur Leonardo. Os critérios para a seleção desses informantes foram a faixa etária, processo de aprendizagem e tempo de brincadeira no Babau.

No trabalho dos três bonequeiros a autora observou a equivalência com relação ao número de personagens femininas em comparação aos masculinos e nos conflitos explorados nas narrativas: a busca por um matrimônio, o medo do pai capitão João Redondo e o preconceito às culturas de origem afro. Amanda Viana também observou que os bonequeiros trazem em suas brincadeiras elementos tradicionais, mas que são recriadas de acordo com a performance de cada artista em relação às respostas dada pelo público:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance: é fruto da enunciação - e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular - origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, por tanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição. (Zumthor, 1993, pág. 143, apud Viana, 2020, pág. 356)

A autora considera que vendo a mesma cena em muitas brincadeiras, a capacidade e aptidão de cada bonequeiro, que ela considera como “jeito” como são apresentadas, são profusos. Nas considerações finais, pontua como é tímido o número de mulheres bonequeiras no Babau da Paraíba e que faltam referências. Sobre a modificação da dramaturgia, Amanda Viana observa que as brincadeiras estão se modificando, embora questões de racismo e intolerância de gênero e religiosa ainda habitam a memória de muitos brincantes.

O outro material que retrata o Teatro de Bonecos Popular é o de Daniela Rosane Gomes com o seu artigo *Shirley P. França e a artesanania do cuidar: Memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos* em que nos apresenta uma entrevista com Shirley P. França. O contexto do recorte do manuscrito se dá a partir do seu Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina, sob orientação da professora Dra. Tereza Mara Franzoni. Daniela desenvolve sua tese a partir da história oral e de situações de convivência entre os sujeitos de pesquisa no trabalho teatral do “Carroça de Mamulengos”, grupo familiar de teatro que percorre o Brasil há 43 anos.

No artigo para a *Móin-Móin*, a autora aborda a carreira, aprendizados da vida, passando pela infância, experiências teatrais da adolescência, da matriarca da trupe, a artista e mãe Shirley P. França:

Shirley: [...] Então eu sou mãe, atriz, bonequeira, artista, e também sou educadora, professora, arte-terapeuta... Enfim, o que mais? [...] Durante muito tempo na minha vida eu não tive condições de ser outra coisa, a não ser mãe, gestora de uma família de oito filhos, e conviver com eles durante 30 anos sem sair de perto deles, e gerenciar a vida cotidiana, para que a vida seja plena. E oito filhos, não é uma coisa muito simples [...] (Gomes; França, 2020, pág. 158)

Shirley fala sobre carga mental e na entrevista, ela torna visível o seu trabalho invisível de planejamento e gerenciamento das tarefas domésticas, junto com a missão desafiante de incluir desde sempre os filhos no trabalho artístico:

Shirley: [...] Uma hora eu estava de oito meses, outra hora estava de resguardo, outra hora estava amamentando. Eu brinco uma boneca e o neném fica chorando do colo dele querendo mamar... Aí eu fui começando a sair... e a entender... essa função, deixa quem puder... Aí a Maria [primogênita de Shirley e Carlos Gomide] entrando em cena, o Antônio crescendo e entrando em cena, e eu cuidando do Antônio, da Maria, dos bonecos e dos outros filhos que foram surgindo e... fazendo um processo, atuando em outros movimentos. Poderia ter sido diferente... mas não foi né... (Gomes; França, 2020, pág. 166)

Além da edição *A atuação das mulheres no Teatro de Animação*, escrevi outros artigos na revista *Móin-Móin*. Dois deles em parceria com a Joana Vieira Viana na edição número 24 do ano de 2021 o artigo *Mulheres no Teatro de Animação, Tecendo Afetos em Rede* no qual lançamos um olhar para as produções feitas por mulheres no período de um ano e meio de pandemia e o já mencionado da edição número 26 no ano de 2022, *O riso que queremos – O Congresso Feminino* sobre a brincadeira da Cida Lopes.

Além dos artigos que escrevemos juntas para a Revista *Móin-Móin*, publicamos um artigo na Revista *Feminismos* edição, (que conjuga o número 3, do volume 9, e o número 1, do 10) voltada para as diferentes contribuições referentes ao Dossiê, "Nossas Vivências, Experiências, Transcendências e Traumas na Pandemia do Covid-19". Organizado por Maíra Kubik Mano e Cecilia M.B. Sardenberg, docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos, da Universidade Federal da Bahia.

O artigo *Quem Cuida de Quem Cuida?* é fruto das reflexões e diálogos entre Joana e eu por *whatsapp* durante um ano e meio de isolamento social, em decorrência da pandemia de Covid-19. Selecionamos alguns trechos desse período, trazendo em relato, experiências em que nós – duas mulheres cis, mães, professoras, divorciadas, pesquisadoras cursando doutorado em Artes Cênicas por diferentes programas de pós-graduação, residentes de localidades distintas (Brasília e João Pessoa), atravessando a pandemia do covid-19 conectadas e enfrentando desafios. O recorte de tempo apresentado foi estabelecido de modo a se concentrar em uma semana o que se vivenciou cotidianamente. Propomos um exercício de f(r)icção (LYRA, 2011), onde há um entrelaçamento entre o passado, o presente e o futuro, em um breve período de tempo. As referências que usamos para nos ajudar a compor esse trabalho foram Ana Maria Amaral (2007), Maria Homem (2021), Valeska Zanello (2018), Gaston Bachelard (1993) e bell hooks (2019).

O artigo nos deu material para produzirmos um vídeo para o Seminário de Vídeo Pesquisas do 3º Seminário de Teatro de Animação de Joinville - Animaneco²⁹. O material teórico do artigo se transformou em uma experiência de Teatro de Animação em audiovisual, o vídeo tem cerca de 10 minutos, foi apresentado no festival e debatido com a professora Dra. Sassá Moretti (UDESC). Elaborei como cenografia uma espécie de Lambe-Lambe, uma caixa cênica com elementos que configuram numa mini-sala de estar, enquanto filmava o espaço minha gata entra em cena e derruba o mini-cenário. Em outro momento do vídeo Joana filma sua filha Maria brincando de casinha. No espaço lúdico do brincar de menina: comidinha e bonecas, nós mães brincamos com as nossas brincadeiras laborais do cotidiano: cozinhar, nutrir, limpar, entreter e maternar nossas crias.

Outro trabalho que realizei com a Joana foi no grupo de estudos Feminismos EnCena, coordenado pela prof.a Dra. Nitza Tenemlat do PPGCEN da UnB. A linha de pesquisa Feminismos EnCena busca investigar através da pesquisa artística, prática e teórica os estudos feministas em diálogo com a cena. Está vinculado ao grupo de pesquisa Criação em Coletivo para a Cena. No 2º semestre de 2020, nossos trabalhos eram mediados pela prof.a Nitza em reuniões via *Microsoft Teams* de quinze em

²⁹ O ANIMANECO - Festival de Teatro de Bonecos de Joinville, está na sua 4ª edição. É um dos maiores festivais de teatro de boneco de Santa Catarina e o maior da região norte. Conta com apresentações teatrais, Seminário de Teatro de Animação, Exposição de bonecos, Oficinas, Workshops. Nosso vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=14GKSHydZho> (a partir de 57 min.)

quinze dias. Organizávamos nossos encontros com duas pesquisadoras-artistas responsáveis pelas atividades do dia. Nesse contexto, Joana e eu apresentamos a “Rádio Xana”, mais uma experiência em audiovisual com o teatro de Formas Animadas com a estética de rádio dos anos 90, ancoradas no espaço de um tempo com músicas machistas, perguntas das ouvintes motivadas por corações partidos e uma narrativa em que a única preocupação das mulheres é ser amada por um homem. Nos ancoramos nos escritos de Valeska Zanello fazendo provocações sobre o dispositivo amoroso.

Esse tipo de material que produzimos, não só os artigos, como também outros experimentos em audiovisual para festivais em que colaboramos em parceria, foi uma retroalimentação entre pesquisadoras e amigas, com realidades e lugares de fala bastante semelhantes. Debates livros, discutimos séries e outras questões sempre com o olhar sobre nossas pesquisas. Nossas teses conversaram desde o início, não só na produção acadêmica, como também o nosso referencial teórico foi construído em diálogo.

Nos galhos do Mulungu, além dos trabalhos em parcerias, das revistas científicas especializadas no Teatro de Animação, como a que referenciei, certamente existem outras teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso e outras pessoas que ainda não conheci e que abordam o Teatro de Bonecos Popular. Penso que a jornada de um doutoramento deveria ser maior, entre o espaço de decantar as ideias como também agita-las.

Outro campo relativamente amplo e com acervos fantásticos foram os sites dos próprios grupos³⁰. Por exemplo: “Mamulengo Água de Cacimba”, no site além de informações sobre a brincadeira e o brinquedo, disponibilizam um *e-book* com a transcrição da brincadeira “A Flor do Mamulengo” adaptada para o texto literário.

O mestre pernambucano Wagner Porto também concentra em seu site informações abrangentes sobre diversos mestres pernambucanos. O site da Associação Candanga de Teatro de Bonecos de Brasília - ACTB reúne bonequeiros, bonequeiras, pesquisadores e estudantes do Teatro de Animação. Filiada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB e a União Internacional da Marioneta –

³⁰ Vou colocar neste canapé os sites que mencionei: <http://mamulengoaguadecacimba.rf.gd/agua-de-cacimba/>, <http://canalbabau.art.br>, <https://teatrodebonecosdf.com.br/>, <https://teatrodeanimacao.wordpress.com/> e por fim: <http://mamulengoteatroriso.com.br>

UNIMA. No site é possível conhecer artistas e acessar trabalhos acadêmicos com o tema.

O site teatrodeanimacao.com faz a difusão e a organização de materiais de estudos sobre o Teatro de Animação no Brasil. Lá estão disponíveis diversos materiais de estudos como revistas, teses, dissertações, TCCs, artigos, informações sobre eventos, festivais e outros documentos importantes para a área.

Uma contribuição importante é o da “Cia Os Tecelões” de Andreisson Quintela com a TV Mamulengo que vem promovendo *Lives* no *Instagram*, desde o início da pandemia, onde são realizadas entrevistas com diversas(os) bonequeiras(os), grupos de teatro e pesquisadores, publicando-as no canal de *Youtube* da TV Mamulengo. A TV Mamulengo criou um excelente acervo na área. O canal antes da pandemia já tinha 226 vídeos publicados, hoje detém mais de 600 vídeos acumulados com mais de 30 mil visualizações.

Outra ação que chama a atenção é a da Associação Cultural dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá-PE. O Museu do Mamulengo se destaca como o principal ponto de cultura, situado no antigo Mercado Público no centro da cidade. Antes da pandemia, o espaço apresentava ao público, diferentes peças do teatro de bonecos, oficinas de mamulengos, além da exposição permanente, com peças históricas e para comercialização.

Na gestão de Edjane Lima, a Titinha, muitas parcerias foram feitas, uma delas com o produtor cultural Pablo Dantas, que em março de 2020 assumiu a presidência da Associação. Na pandemia, o Museu do Mamulengo ficou fechado por 6 meses, o que obviamente trouxe problemas financeiros para seus associados. A situação os obrigou a criar outras possibilidades e no segundo semestre retomaram as atividades, divulgando-as em *Lives* no *Instagram*. Em outubro de 2020, o Museu realizou de forma online e presencial, o 1º Fórum de Brinquedos. Com incentivo do Funcultura, a ação contou com oficinas, rodas de diálogos e apresentações de Cavalo Marinho e Mamulengo, brinquedos populares da Zona da Mata pernambucana. Estabeleceram rodas de debate e em sua programação houve tema específico sobre as mulheres: “A Mulher pode brincar? A influência feminina no folguedo popular nordestino.”

2.3 UMA FLORESTA

Árvores são extraordinárias por suas belezas, aqui em Brasília na época dos Ipês, momento em que o tempo esturrica a terra coberta por uma grama que parece estar morta e a estação castiga a paisagem, eles parecem não se importar. Se destacam no horizonte frondosos e floridos, nos fazendo esquecer da seca no Cerrado. Tempo em que lábios racham, alguns narizes sangram, alérgicos sofrem, mas vemos uma população encantada e que se suspende no tempo das atividades cotidianas para os contemplar em flores nas cores amarela, rosa e branca.

Por vários lugares no mundo, o despertar das árvores em flor anunciam estações e impactam pela beleza, como por exemplo o Sakura no Japão. Falo de flores e cores, mas também há árvores que impactam pelo tamanho, como é o caso da Sequoia, Ficus, Angelim-vermelho, dentre outras.

O engenheiro florestal Peter Wohlleben autor de *A vida secreta das árvores* (2017) diz que árvores são seres sociais, que compartilham seus nutrientes com outras espécies e ajudam as suas concorrentes. Segundo o autor, o pretexto para esse comportamento são os mesmos que influenciam as sociedades humanas “trabalhando juntas elas são mais fortes” (pág.11). Ele ainda esclarece que:

Uma única árvore não forma uma floresta, não produz um microclima equilibrado; fica exposta, desprotegida contra o vento e as intempéries. Por outro lado, muitas árvores juntas criam um ecossistema que atenua o excesso de calor e de frio, armazena um grande volume de água e aumenta a umidade atmosférica - ambiente no qual as árvores conseguem viver protegidas e durar bastante tempo. Para alcançar esse ponto, a comunidade precisa sobreviver a qualquer custo. (pág. 11)

E nessa noção de trabalhar juntas, é como se as árvores estivessem nos ensinando sobre empoderamento e sororidade. Juntas nós somos mais fortes, seguindo as reflexões sobre como se comporta uma floresta e com um ecossistema equilibrado.

A escritora Joice Berth no livro *O que é empoderamento?* (2018) inicia o seu estudo falando da ideia de “dar poder”, como também explica o conceito de poder na definição de Hannah Arendt e Michel Foucault. Após essa discussão, a autora faz uma síntese do que seria o poder a ser desenvolvido no processo de empoderamento:

Seria estimular, em algum nível, a auto aceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para

que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (pág. 14)

Berth explica que o conceito de empoderamento é uma ferramenta de emancipação política e social, discursa sobre as literaturas que indicam que a Teoria da Conscientização de Paulo Freire, fora uma obra referência para a Teoria do Empoderamento.

Na obra *Medo e Ousadia* (1986) Ira Shor e Paulo Freire transcrevem seus diálogos destacando a riqueza da palavra *empowerment*, que em tradução literal para o português, significa: autonomia, emancipação, responsabilização, fortalecimento, estímulo, dar poder a; ativar, dinamizar e desenvolver a potencialidade criativa:

(...) acho curioso como as pessoas nos EUA estão tão preocupadas em usar a palavra e o conceito do *empowerment*. Existe alguma razão para isso, algum sentido. Meu medo de usar a expressão *empowerment* é que algumas pessoas acham que essa prática ativa a potencialidade criativa dos alunos, e então está tudo terminado, nosso trabalho está arruinado, liquidado! Gostaria de poder expressar melhor meu profundo sentimento sobre esse desejo de usar a palavra *empowerment* (...) quando estou contra a posição autoritária, não estou tentando cair naquilo de que falei antes, na posição do *laissez-faire*. Quando critico a manipulação, não quero cair num falso e inexistente não-direcionamento da educação. Isto é, para mim, a educação é sempre diretiva, sempre. A questão é saber em que direção e com quem ela é diretiva. Esta é a questão. Não acredito na auto libertação. A libertação é um ato social. (Freire e Shor. 1986. pág. 70 -71)

Freire pensava a educação como um ato político, o educador acreditava que os próprios grupos subalternos empoderam a si próprios, a partir da consciência crítica de sua realidade aliada a uma prática transformadora.

Esta é uma grande descoberta: a educação é política! Depois de descobrir que também é um político, o professor tem de se perguntar: “Que tipo de política estou fazendo em classe?” Ou seja: “Estou sendo um professor a favor de quem?” Ao se perguntar a favor de quem está educando, o professor também deve perguntar-se contra quem está educando. Claro que o professor que se pergunta a favor de quem e contra quem está educando também deve estar ensinando a favor e contra alguma coisa. Essa “coisa” é o projeto político, o perfil político da sociedade, o “sonho” político. (Freire e Shor. 1986. pág. 34).

Dessa forma, Berth diz que seres humanos empoderados [...] “formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, conseqüentemente será

formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu *eu social*, de suas implicações e agravantes”. (2018, pág.41)

Assim, entendo o empoderamento das árvores e das sociedades humanas como um processo indissociável do coletivo, um processo de dentro para fora e de fora para dentro, que reverbera. Quando falamos de empoderamento, precisamos compreender que é uma noção política, que atravessa o individual ao coletivo, lembrando Freire e Wohlleben:

Se todos os espécimes só cuidassem de si, grande parte morreria cedo demais. As mortes constantes criariam lacunas no dossel verde. Com isso, as tempestades penetrariam a floresta com mais facilidade e poderiam derrubar outras árvores. O calor do verão ressecaria o solo. Todos os espécimes sofreriam. (Wohlleben, 2017, pág.11)

O cuidar do outro, também perpassa a ideia de sororidade, conceito ligado ao feminismo e que, em tese, pressupõem a ideia de irmandade, cooperação e a união entre mulheres. Como irmandade, nós mulheres possuímos uma opressão em comum, porém Grada Kilomba alerta sobre a ideia a partir de uma universalidade entre mulheres:

Elas [feministas ocidentais] conceituam mulheres como um grupo coletivo, genderizado e oprimido em uma sociedade patriarcal. O termo “sororidade” supõe a crença em uma conexão familiar entre todas as mulheres do mundo - as irmãs (sisterhood) e um desejo por uma cumplicidade entre mulheres dentro de um mundo dominado por homens. Quando contextualizada, essa ideia pode parecer bastante poderosa; quando não, ela permanece uma presunção falsa e simplista que negligencia a história da escravização, do colonialismo e do racismo nos quais mulheres brancas têm recebido sua parcela de poder branco masculino em relação tanto a mulheres negras quanto homens negros. (Kilomba, 2019, págs. 100 - 101)

O que a autora propõe enquanto reflexão é que a ideia da sororidade, quando esvaziada de crítica, ignora as estruturas de poder entre mulheres. Grada Kilomba ilustra a incoerência do termo “sororidade” quando relata que quando criança, ela uma menina negra, foi convidada por uma mulher branca para ser sua servente “nessa cena, não há “sororidade”, e não há cumplicidade entre mulheres, mas sim uma hierarquia - racial, pois eu fui interpelada a tornar-me a serva de uma mulher branca” (pg.101). Com esse exemplo, Kilomba demonstra que mulheres também oprimem outras mulheres. Ou seja: raça e privilégio de classe, interfere nas relações com as mulheres de raça e classe sociais distintas.

E assim como Grada Kilomba, bell hooks em *Teoria Feminista - Da Margem ao Centro* (2019) nos chama a atenção para o romantismo ligado a essa ideia de opressão comum:

Algumas feministas de agora parecem sentir que a união das mulheres, dadas as nossas diferenças, é um sonho impossível. Abandonar a ideia de irmandade como expressão da solidariedade política enfraquece e diminui o movimento feminista. A solidariedade fortalece a luta de resistência. Um movimento feminista amplamente empenhado na luta contra o sexismo não é sustentável sem uma frente unida - e cabe as mulheres tomarem a iniciativa e demonstrarem o poder da solidariedade. A menos que demonstremos que as barreiras que separam as mulheres podem ser eliminadas, que a solidariedade é possível, não poderemos ter esperanças de mudar e transformar a sociedade como um todo. (hooks, 2019, pág. 80)

Dessa forma, a autora nos convida a reflexão de que nossa união terá condições de firmar-se com laços duradouros e de solidariedade política, quando conseguirmos abandonar o modelo de irmandade criado pelas ativistas burguesas:

A ideologia sexista ensina às mulheres que, pelo simples fato de serem do sexo feminino, elas já são vítimas. Em vez de repudiarem essa equação (que mistifica a experiência feminina - em sua existência cotidiana a maior parte das mulheres não está, o tempo todo, na condição de vítima passiva, desamparada, impotente), as ativistas da libertação a abraçaram, fazendo da vitimização a base da união das mulheres. (hooks, 2019, pág.82)

hooks enfatiza que o tipo de união a ser encorajada é a partir da ideia de somatório de forças e recurso:

Antes de estarmos aptas a resistir à dominação masculina, precisamos romper com tudo aquilo que nos liga ao sexismo; precisamos trabalhar para transformar a consciência feminina. Trabalhando em conjunto para expor, examinar e eliminar a educação sexista dentro de nós mesmas, poderíamos fortalecer e confirmar umas às outras e construir uma fundação sólida para o desenvolvimento de uma solidariedade política. (pág.85)

Lembrando o que Wohlleben (2017) explica sobre a noção de cuidado das árvores:

Assim, cada árvore é valiosa para a comunidade e deve ser mantida viva o máximo de tempo possível. Mesmo os espécimes doentes recebem ajuda de nutrientes até ficarem curados. E uma árvore que no passado auxiliou outra pode no futuro precisar de uma mãozinha. Quando as enormes faias se comportam dessa forma, me fazem lembrar de uma manada de elefantes. A manada também cuida de seus membros, ajuda os indivíduos doentes e fracos e reluta até em deixar os mortos para trás. (pág.11)

Essa atitude de cuidado solidário, me fez pensar que a etimologia da palavra “solidariedade” um substantivo feminino que indica a qualidade e o ato de ser solidário é um sentimento de identificação em relação ao sofrimento dos outros. Tem origem francesa *solidarité* que também pode se destinar para uma responsabilidade recíproca. Por muito tempo a rivalidade, competição e sabotagem entre as mulheres foi estimulada. O dispositivo tecnológico teve um papel preponderante nessa construção - novelas, filmes, revistas sempre mostrando a competitividade, disputa por atenção, e a busca por um ideal de perfeição e beleza para as mulheres. A competição entre mulheres beneficia o patriarcado:

Fomos ensinadas que nossas relações umas com as outras não nos enriquecem, mas, pelo contrário, deixam-nos ainda mais pobres. Fomos ensinadas que as mulheres são inimigas “naturais” umas das outras, que a solidariedade nunca irá existir entre nós porque não sabemos nem devemos nos unir. E essas lições foram muito bem aprendidas. Precisamos, por isso, desprendê-las, caso queiramos construir um movimento feminista duradouro. Precisamos aprender a viver e trabalhar em solidariedade. Precisamos aprender o verdadeiro sentido e o verdadeiro valor da irmandade. (hooks, 2019, pág. 79)

A partir das reflexões e noções epistemológicas de Joice Berth, Freire e Wohlleben sobre empoderamento e bell hooks e Grada Kilomba sobre sororidade, penso sobre o coletivo da Rede de Bonequeiras Brasileiras, uma floresta que surge dentro desse emaranhado de árvores.

Para contar um pouco do início da Rede, aqui apresento um excerto de um artigo que escrevi e já mencionei brevemente no tópico anterior: *Mulheres no Teatro de Animação, Tecendo Afetos em Rede* que publiquei na Revista de Estudos sobre Teatro de Forma Animadas, a Móin-Móin³¹ em parceria com Joana Vieira Viana. Reflexões que estabelecemos com o propósito de fazer um breve relato das principais ações no teatro de animação no Brasil durante os primeiros quinze meses de isolamento social, com foco na atuação das mulheres, refletindo sobre as transformações vivenciadas em tempos de pandemia. No referido material, primeiramente lançamos o olhar para a Rede de Bonequeiras Brasileiras, relatando o que motivou o início desta coletividade e as principais ações.

Começamos nossas elucubrações, observando que cada vez mais as mulheres têm se organizado em coletivos para tratar de temas que lhe são próprios, formando

³¹ MÓIN-MÓIN (UDESC), v. 1, p. 70-89, 2021.

redes, não só de afeto, como também de atuação política na luta por direitos e no combate ao machismo e à misoginia. Por muito tempo, fomos ensinadas por meio da cultura que nossas amigas perpassam a rivalidade, essa desconstrução de um estereótipo que foi construído na ideia de que estamos sempre competindo umas com as outras. Esse comportamento trouxe diversos efeitos para nossa sociabilidade, tais como: desmerecimento de nossos trabalhos, busca por validação masculina, entre outros.

Recentemente, mulheres que atuam no Teatro de Animação no Brasil, organizaram-se em um movimento sem liderança fixa para troca de saberes e afetos. A ênfase está no fortalecimento de políticas públicas e formas de viabilizar projetos pessoais e coletivos que impulsionam na vida de produções artísticas. Movimento do qual Joana e eu fazemos parte desde o início.

Em dezembro de 2019, Catarina Araújo de Medeiros, conhecida como Catarina Calungueira, criou um grupo por meio do aplicativo *Whatsapp* com a finalidade de reunir pessoas para um evento de mulheres brincantes em homenagem a Mestra Dadi, a se realizar no Rio Grande do Norte.

Como já foi retratado aqui na tese, a Dona Dadi foi a única bonequeira identificada no Rio Grande do Norte, no processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil. Maria Ieda da Silva, conhecida como Dona Dadi, nasceu a 4 de outubro de 1938, no Povoado Flores, hoje município de Jaçanã/RN. Era autodidata, atuou como poeta, filósofa da natureza, ecologista e fazedora de ex-votos³². Faleceu, aos 82 anos, no dia 25 de Janeiro de 2021, em Carnaúba dos Dantas-RN.

Há mais de duas décadas, ela se dedicava à arte de dar ânima e voz aos bonecos, apresentando para diversos públicos os personagens consagrados pela tradição do Teatro de Mamulengo. Além de dar vida e confeccionar os bonecos, Dona Dadi elaborava os enredos das próprias apresentações. No sertão do Seridó, teve 17 filhos, frutos de dois casamentos. Enfrentou e teve que lidar com a morte dos filhos, criou os 5 filhos que sobreviveram e, para se sustentar, assumiu trabalhos na agricultura e nos serviços em carvoaria. Suas coleções de bonecos estão presentes em importantes espaços: Museu do Mamulengo em Olinda/PE; Museu Câmara

³² O ex-voto é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção – normalmente uma representação simbólica da graça alcançada – em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa.

Cascudo/UFRN; CEDOC-RN e no acervo de pesquisadores e colecionadores particulares em todo o Brasil. A pesquisadora e estudiosa Maria das Graças Cavalcanti Pereira é uma disseminadora da cultura norte-rio-grandense, realizou uma importante pesquisa que resultou na publicação do seu livro *Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira* (2011) também estava interessada em participar e viabilizar a merecida homenagem a Dona Dadi.

Em março de 2020, diante da pandemia e da impossibilidade de realizar o evento de forma presencial, Catarina modificou a função das participantes no grupo do *whatsapp*, alterando as configurações do aplicativo, para que cada uma de nós pudéssemos incluir no grupo outras artistas. Dessa forma, uma adicionou outra e assim por diante e em questão de horas, foi formada uma grande rede de conexão entre mulheres do Brasil. Verônica Gerchman na edição nº20 da Revista Mamulengo (2022), discorre em seu artigo *A RBB - Rede de Bonequeiras Brasileiras* sobre o período que vivíamos o contexto pandêmico de isolamento e necropolítica:

Foi dessa forma que me aproximei do grupo, eu atendi ao chamado delas. Naquele momento tão impregnado de morte e medo, ver aquelas mulheres iluminando o trabalho umas das outras, trocando, se fortalecendo mutuamente, foi muito inspirador, uma lufada de vida. Algo extremamente feminino. Como pessoa e como artista me impactou muito. Com a desaceleração da vida pela presença da Covid-19 e o isolamento, a necessidade de ver a outra, de me conectar, era imensa. E eu percebia isso com os meus pares também. Esse espaço que a rede criava era potência, era vitalidade. (Gerchman, 2022, pág. 56)

Joana e eu destacamos no nosso artigo, um debate que ocorreu em torno do termo “bonequeiras”, uma reflexão que surgiu no próprio grupo, no sentido de buscar uma palavra que representasse a unificação - na intenção de abarcar os diversos campos, não só confecção de bonecos, o que seria a leitura mais rápida da palavra, mas na ideia que pudesse abranger as muitas áreas do Teatro de Animação, como o teatro de sombras, máscaras, objetos e o teatro de bonecos. Assim como as funções de produção, direção, dramaturgia, cenografia, iluminação, pesquisa, educação, entre outras.

O termo encontrado, apesar de não dar conta da diversidade proposta, está entranhado na cultura brasileira, foram denominadas “bonequeiras” as mulheres que se dedicam ao Teatro de Animação, em qualquer função ou linguagem. Atualmente, o grupo no *Whatsapp*, conta com 257 mulheres. Por ser esta a quantidade máxima de

participantes no aplicativo, uma parte migrou para o aplicativo *Telegram* com o desejo de agregar mais participantes, onde foi criado o grupo Rede de Bonequeiras Brasileiras, atualmente com 53 mulheres.

Catarina Calungueira, publicou um artigo em setembro de 2020 na revista Mamulengo (v. 01, n. 17): *Bonequeiras? Conheço sim, quem são?* para contar a história da criação do grupo. O título de seu artigo faz uma alusão a brincadeira de João Redondo do mestre Chico Daniel (1946-2007), conterrâneo de Catarina Calungueira, que empregava esse recurso em cena. Um boneco perguntava: - Você conhece fulano de tal? E o outro boneco respondia: - Conheço, quem é? No referido manuscrito, Catarina Calungueira esmiúça as ações da RBB e menciona a questão do nome do grupo: “A Rede de Bonequeiras, como nós denominamos atualmente, já se chamou “Mulheres no Mamulengo” e “Mulheres Bonequeiras”. Surgiu da necessidade de voz e ouvidos ativos, de conhecer outras mulheres e suas histórias e de conhecer e se reconhecer.” (pág.54). Em suas palavras:

Bonequeiras são enredadeiras e rendeiras de sonhos e juntas formam, desde 17 de dezembro de 2019, uma “Rede de Bonequeiras”. Ah, as redes! A rede é palavra-balanço, lugar de encontro, de cambalhotas, brisas, casulos, sono e voo, e é também onde as relações humanas e tecnológicas se conectam e recebem o nome de redes-sociais. São tecidas e se fortalecem, através da internet, e o *WhatsApp* proporcionou os primeiros balanços das bonequeiras com um pequeno impulso gerado a partir de Ipueira (RN), com a intenção de conectar histórias olhando nos olhos, sentindo na pele, na risada, no ouvido. Queríamos um encontro para homenagear Dadi Calungueira [...] (Calungueira, 2020, pág. 54)

Os dois grupos, tanto no *Whatsapp* como o do *Telegram*, têm se mostrado importantes instrumentos de conexão entre nós participantes. Os conteúdos são os mais diversos, desde o tradicional “bom dia”, *gifs* coloridos, figurinhas e outros gracejos, também se compartilham situações do cotidiano, questões subjetivas, conceituais, troca de saberes diversos como os de produção, técnicas de confecção de bonecos, valorização dos produtos e serviços, e também um meio de atuação política.

A primeira reunião da Rede de Bonequeiras Brasileiras (RBB) aconteceu pelo aplicativo ZOOM em junho de 2020, contando com 22 participantes. Foram discutidos temas como representatividade e liderança, identificando-se a necessidade de formar comissões por Estados para que as ações pudessem ser viabilizadas.

Uma das primeiras demandas do grupo foi a de realizar um mapeamento, na tentativa de nos reconhecer e nos organizar melhor, como um coletivo. Formou-se

uma comissão com dez participantes para a formatação do questionário de mapeamento em 27 de junho de 2020. Esta comissão elaborou o questionário, que depois de aprovado pelo grupo das bonequeiras³³, foi disponibilizado para preenchimento, em 30 de agosto do mesmo ano.

Foram criadas outras comissões de trabalho, como a do Mapeamento, que teve uma importância muito grande, pois havia a clara percepção de que o Brasil é um país de dimensão continental e que, na realidade, dentro dele existem vários Brasis. Essa comissão sentiu a necessidade de saber quem eram essas mulheres bonequeiras, suas realidades, suas formações e influências. Composta pelas artistas e pesquisadoras Catarina Calungueira, Daneé Madrid, Fabiana Lazzari, Joana Vieira Viana, Lourdes Rosa, Mariana Acioli, Soledad Garcia e Tádica Veiga, a comissão elaborou um questionário visando obter as respostas a essas perguntas. (Gerchman, 2022, pág. 58)

O lançamento oficial do mapeamento da RBB foi realizado no encerramento do evento 2º Seminário de Teatro de Animação de Joinville, na mesa Reflexões, experiências e pesquisas da atuação da mulher no Teatro de Animação, contando com a participação das convidadas Clorys Daly (RJ), Verônica Gehrman (SP) e Catarina Calungueira (RN); teve a mediação da Prof. Dra. Sassá Moretti (UDESC) e a apresentação da mesa foi realizada pela Prof. Dra. Fabiana Lazzari (UnB).

Para que o questionário do mapeamento pudesse ser acessível ao maior número de mulheres, foram produzidos seis vídeos curtos, individuais, de convite para participar da rede, e três vídeos com imagens de várias bonequeiras, a partir de fotos disponibilizadas pelas mesmas, com texto, narração e produção feitos por integrantes da RBB.

Precisamos nos conhecer cada vez mais e assim poderemos criar mais redes de apoio e fortalecimento mútuos; queremos saber onde estamos, quais são as principais atividades que desenvolvemos e quais são os nossos maiores desafios antes, e durante a pandemia. A Rede de Bonequeiras é um caminho que está sendo construído e os frutos doces e azedos serão colhidos, experimentados, suas sementes serão devolvidas à terra que cuidará de cada uma delas para que novas frutas surjam em políticas públicas, visibilidade, amorosidade, cuidado, oficinas, festivais, encontros presenciais e então, formaremos uma grande ciranda de sonhos palpáveis. (Calungueira, 2020, pág.56)

³³ A aprovação do questionário de mapeamento das bonequeiras brasileiras foi realizada em reunião on-line e registrada em Ata, que depois foi disponibilizada para todas as participantes da RBB, por meio de email e do aplicativo Whatsapp.

Falarei mais adiante sobre alguns dados coletados, entendendo que não representam a realidade, seja por conta da exclusão digital, considerando que algumas mulheres que trabalham com teatro de animação não tiveram acesso ao mapeamento, ou por conta dos algoritmos das redes sociais, ou por não ter acesso à internet e/ou por falta de tempo/interesse.

Além da comissão do mapeamento da RBB, foram formadas outras comissões para viabilizar novas ações: a comissão de análise de dados, de comunicação, de pesquisa e memória, de formação, de apoio e de eventos internos (confraternização). A RBB passa então a povoar o meio digital, em diversas mídias: o canal no *Youtube*, as páginas nas redes sociais *Facebook* e *Instagram* e ainda, um *blog*.

Destacamos dois momentos em que a RBB realizou *Lives*, a primeira em celebração ao dia internacional da mulher, em que promoveu o encontro de algumas de suas participantes no dia 8 de março de 2021, homenageando Ana Maria Amaral³⁴ e realizando o lançamento do nº23 da *Móin-Móin*. O encontro foi emocionante, principalmente por contar com a presença da própria homenageada.

Apesar de não ter sido uma ação direta promovida pela RBB, Dona Dadi recebeu uma homenagem no dia 28 de agosto de 2020 no 2º Seminário Animaneco Joinville³⁵ de Teatro de Animação, que fez parte do 3º Animaneco Joinville transmitido de forma remota pelo Youtube. A homenagem foi conduzida pela professora Dra. Fabiana Lazzari e contou com a presença da professora Dra. Maria das Graças Cavalcante Pereira e as brincantes Catarina Calungueira e Luciana Medeiros.

Na ocasião, a professora Dra. Maria das Graças relatou sobre o seu trabalho e como conheceu Dona Dadi. Falou do seu processo de pesquisa de campo e da pesquisa que iniciou na graduação e posteriormente, diante do volume de materiais acumulados, a pesquisa se desdobrou para o mestrado no Programa de Pós-Graduação

³⁴ Ana Maria Amaral criou duas disciplinas no currículo do curso de Teatro da Universidade de São Paulo, em 1977. O que estimulou a formação de cursos em outras universidades. Seus livros: *Teatro de Formas Animadas*. (EDUSP, 1991); *Teatro de Bonecos no Brasil* (Com Arte, 1994); *Le théâtre de Marionnette au Brésil*. (edição especial, Com Arte, 1994.); *Teatro de Animação* (Ateliê, 1997); *O Ator e Seus Duplos* (SENAC/EDUSP, 2002), são referências importantes na área. Dra. Fabiana Lazzari escreve mais sobre esses feiros na Revista Mamulengo, disponível em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/07/mamulengo-21-14-artigo9-2.pdf>

³⁵ O evento realizado de 22 a 30 de agosto, pela Essaé Produção e Casting, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo com apoio das empresas Celesc, Unisociesc e as Universidades UDESC, UFSC e UnB, promoção Rádio Atlântida e NSC TV. O vídeo da homenagem está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wP9lg1stkd0>

em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) no curso de Ciências Sociais na UFRN, dissertação que após a defesa, foi transformada em livro. Durante a homenagem foi transmitido um vídeo de 30 minutos de duração com imagens e entrevistas diversas da própria Dadi.

Outra *Live* realizada pela RBB aconteceu em 28 de maio de 2021 e deu início a um projeto contínuo de produção de conteúdos, a se realizar uma vez por mês, no período da lua cheia. Intitulada “Conversa de Atelier - Celebração da Lua Cheia / mulheres construtoras” e contou com a mediação de Cida Lopes e Neide Lopes (PE) e as participações de Lena Martins (RJ), Rocio Walls e Júlia Barnabé (Argentina/SP) e Genifer Gerhardt (RS).

Os tempos pandêmicos afastaram o tato do contato, mas nos possibilitaram conexões onipresentes, deusas que se comunicam mantendo uma presença divina causando arrepios, calores e calafrios. As entrevistas e apresentações feitas através da internet abriram portais no tempo, espaço, e dentro das histórias de cada bonequeira para que, juntas, pudéssemos adentrar e realizar um banquete autobiográfico e coletivo unindo forças, desejos e sabores. (Calungueira, 2020, pág.54)

Para além da presença da RBB nos eventos, há também uma preocupação em acolher as mulheres que precisam de ajuda econômica. Assim a “Comissão de Apoio” da RBB disponibiliza mensalmente uma lista com dados bancários de companheiras bonequeiras que estão com dificuldade financeira nos grupos do *Whatsapp* e *Telegram*.

Muitas artistas ficaram impossibilitadas de trabalhar e passaram por situações muito difíceis, econômica e psicologicamente. A rede disponibilizou uma forma de chegar ajuda às mulheres que estavam precisando de auxílio financeiro através de doações diretas e organizou um grupo de terapeutas voluntárias que deram suporte à imensa sobrecarga emocional e anímica que a pandemia trouxe a todas as pessoas. (Gerchman, 2022, pág. 59)

Como Wohlleben (2017) nos lembra sobre floresta juntas serem mais fortes: “Lembra um trabalho de assistência social tentando evitar que o abismo para os indivíduos desfavorecidos da sociedade cresça ainda mais” (pág.20), Corpo árvore dessas mulheres da RBB que carregam sabedoria e nutrem não só a si mesmas e seus frutos, mas tudo o que está ao seu redor.

2.3.1 DENDROLOGIA FLORESTAL

Dendrologia Florestal é o estudo das árvores que inclui reconhecimento das características econômicas, análise morfológica, anatômica, aspectos fisiológicos e classificação das árvores.

Pensando na RBB como uma floresta, o mapeamento teve esse papel de dendrologia florestal. Como mencionei no tópico anterior, logo no começo da rede, surgiu a demanda de realizar um mapeamento entre nós, na tentativa de nos reconhecer e nos organizar como um coletivo. Assim, foi formada uma comissão com 8 participantes, composta pelas artistas e pesquisadoras: Catarina Calungueira, Danee Madrid, Fabiana Lazzari, Joana Vieira Viana, Lourdes Rosa, Mariana Acioli, Soledad Garcia e Tádica Veiga, para atuar na elaboração desse questionário. Após sua elaboração, o lançamento e apresentação do mapeamento aconteceu no encerramento do evento 2º Seminário Internacional de Teatro de Bonecos de Joinville na mesa “Reflexões, experiências e pesquisas da atuação da mulher no Teatro de Animação”.

Joana Vieira Viana em maio do ano de 2021 na ocasião do ANIMA UDESC³⁶ apresentou seu vídeo pesquisa intitulado “AutoEntrevista” em que dialoga com ela mesma (lembrando que ela participou na elaboração das perguntas do mapeamento da RBB). No referido material produzido, de forma poética e criativa, vemos as mãos de Joana em destaque manuseando pedras coloridas de diferentes tipos de miçangas, separando-as em copinhos e dispondo-as numa mesa enquanto ela pergunta e responde. Essa é a forma que Joana escolhe para apresentar alguns dados demográficos coletados pelo mapeamento da RBB e traz a problemática sobre a sua própria pesquisa de doutorado em andamento - “de que forma as realidades das mulheres entram ou não na cena no teatro de animação feito por elas?”

O aplicativo escolhido para realizar o mapeamento da RBB foi o formulário de coleta de dados do *Google Forms*. Fato que facilitou a sua elaboração e veiculação do formulário, realizado de forma coletiva e à distância. Contudo, ao mesmo tempo que o

³⁶ Evento realizado pelo Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, da Universidade do Estado de Santa Catarina (DAC/PPGT/CEART/UDESC), em parceria com o Projeto de Extensão de Ações Continuadas LATA – Laboratório de Teatro de Formas Animadas (PEAC), da Universidade de Brasília (CEN/PPGCEN/IdA/UnB). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMOfXWgd8_o&list=PLFFDM1nqd8lYooC_oR0Fjj1LdQ4wfyPtG&index=10

aplicativo trouxe praticidade, obstáculos surgiram, como por exemplo a impossibilidade de alteração de dados, depois que o mesmo foi enviado para o preenchimento, e por conta de respostas duplicadas e outros erros, não era possível corrigir ou mesmo resolver no próprio formulário, tendo que exportar os dados.

O questionário do mapeamento, continha no total cento e três perguntas de múltipla escolha, com respostas “sim” e “não”, perguntas subjetivas, outras perguntas oferecendo respostas em múltipla escolha e a opção “outro” possibilitando que a bonequeira escrevesse sua própria resposta. Dezesete questões relacionavam-se a características sociodemográficas como: idade, raça, orientação sexual, escolaridade, como se constitui o núcleo familiar, etc. Outras dez questões relacionavam-se à renda, como por exemplo as perguntas: o teatro de animação é sua principal fonte de renda, possui outra renda, qual sua renda mensal e etc. Havia dezanove questões que abordavam o campo das artes: referências, inspirações, criação e formação artística. Três questões abordaram a questão do gênero feminino, se o fato de ser mulher influencia na profissão, se já sofreu preconceito ou tratamento diferenciado por ser mulher. Dez questões do mapeamento, referiam-se ao grupo ou bonequeira possuir ou não uma sede própria, perguntas como: onde, recebe eventos, que tipo de evento, dimensões do espaço, lotação, recursos técnicos disponíveis, dentre outras questões. Outras quarenta e quatro questões continham perguntas diversas. Dessa forma, para preencher o extenso formulário do mapeamento no *Google Forms* a bonequeira precisava de conexão com a internet, como também uma rede estável.

O que foi coletado até agora (o questionário ainda segue em aberto), nas trezentas e duas respostas é que fazemos parte de uma maioria, que é branca, cisgênero, sem deficiência, com formação acadêmica e de classe média. Há uma predominância de bonequeiras nas regiões Sudeste e Centro Oeste, sendo pouco representadas as bonequeiras na região Norte do país.

Na região Nordeste, foram poucas as mulheres que foram mapeadas, totalizando 18,5%, sendo Pernambuco e Bahia a maior representatividade, com 11 bonequeiras em cada estado. É interessante ressaltar que algumas vezes, um grupo formado por mulheres, centralizava a participação em uma só pessoa para preencher o formulário do mapeamento .

Na pergunta: “O teatro de animação é sua principal fonte de renda?” 108 mulheres responderam que “sim” e 194 responderam que o teatro de animação “não” é a principal fonte de renda. A maioria das mulheres mapeadas faz parte do que se

entende por classe C com renda mensal domiciliar entre R\$2,9 mil e R\$7,1 mil. Quando questionadas “quais são suas formas de gerar renda”, 302 mulheres que responderam ao questionário, poderiam assinalar mais de uma opção, entre as nove oferecidas, ou ainda preencher com suas palavras no campo “outro”. Os resultados obtidos foram os seguintes: 227 marcaram a *apresentação de espetáculos* como opções de geração de renda, totalizando 75,2% do total; 22 marcaram a opção *cursos e oficinas*; 194 marcaram a opção *editais públicos*; 120 marcaram *contratos com empresas privadas*; 119 marcaram *construção de bonecos e adereços*; 104 marcaram *chapéu* (arrecadação com espectadores, geralmente em espaços públicos); 77 marcaram *Leis de incentivo à cultura*; 36 marcaram *venda de bonecos em feiras*; houveram ainda 36 respostas pessoais, mais específicas quanto às formas de geração de renda.

Sobre a pergunta: “como se constitui seu núcleo familiar”, o que foi apresentado:

- Família Matrimonial - Aquela formada pelo casamento, tanto entre casais heterossexuais quanto homoafetivos, responderam 85 mulheres;
- Família Informal - Formada por uma união estável, tanto entre casais heterossexuais quanto homoafetivos, responderam 87 mulheres;
- Família Mosaico ou reconstituída - Pais que têm filhos e se separam, e eventualmente começam a viver com outra pessoa que também tem filhos de outros relacionamentos, responderam 26 mulheres;
- Família Unipessoal - Família de uma pessoa só, marcaram 9 mulheres;
- Mãe solo - Família Monoparental - Formada por qualquer um dos pais e seus descendentes, 48 mulheres responderam;
- Família Eudemonista - Família afetiva, formada por uma parentalidade socioafetiva, responderam 5 mulheres;
- Prefiro não responder, responderam 20 mulheres;
- Outras respostas - entre campos em branco, família anaparental, família simultânea, respostas que remetem à maternidade solo, responderam 22 mulheres.

Vemos aqui o surgimento de diversos formatos familiares, o que traz à tona o debate sobre a prevalência de um único modelo de família representado pela família nuclear originada no casamento. O que percebemos nas respostas do mapeamento da

RBB é a diversidade de arranjos familiares. É interessante observar que a opção oferecida como “família mosaico ou reconstituída” é uma estrutura familiar originada de uma nova união, quando um ou ambos integrantes do novo casal têm filho ou filhos de uma relação precedente. Nesta formulação há tanto as novas uniões de pais ou mães viúvos, como a de separados ou divorciados e de pais ou mães solteiros. A noção, exclui os não pais, não leva em conta as uniões sem filhos de uma outra anterior, porque as relações entre um cônjuge ou companheiro e os filhos do outro é o eixo central que define e especializa esta forma de organização familiar.

Um exemplo da complexidade do que o campo “outro” possibilitou, diz respeito a pergunta: “e a cor/etnia”. No mapeamento da RBB oferecia-se quatro opções³⁷: branca, negra, indígena e outro, oferecendo espaço para que a bonequeira pudesse preencher e se definir de uma forma diferente das três anteriores

Na formação da população brasileira, diversos são os povos que a compuseram: negros de várias regiões do continente africano, indígenas de diversas etnias, europeus, asiáticos e etc. O resultado obtido no mapeamento da RBB mostrou que 65,9% das mulheres disseram que são brancas, enquanto 11,3% consideram-se pretas e 3,3% marcaram a opção indígena. Os restantes, do total de respostas: 7% se descreveram como pardas, 0,7% amarela e 10,8% do campo outro deram respostas que aludem à miscigenação, como “não branca”, “ameríndia”, “morena”, “mestiça”, “misturada”, “brasileira”, “miscigenada”, “mesclada”, “vira lata brasileira”, “branca misturada”, “cabocla”, “todas as anteriores”, entre outras respostas que talvez possa significar uma falta de letramento sobre a questão racial.

Sobre a pergunta “qual a sua formação artística”, cerca de 100 mulheres responderam que além de cursos, oficinas e palestras, sua formação artística perpassa o aprendizado com mestres e mestras da cultura popular. Pensando na transformação de como se aprendia no passado, a formação de um brincante do teatro de bonecos popular, não passava por palestras e oficinas, mas sim no acordo entre aprendiz e mestre. A assimilação se dava não na teoria, mas por meio de muito tempo acompanhando e observando um(a) mestre(a), passando etapas como ajudante, até

³⁷ O principal provedor de dados e informações sobre o Brasil, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), quando pergunta a cor ou raça da população brasileira baseia-se em uma categorização que reconhece as seguintes características: branca, preta, parda, amarela e indígena. Segundo o IBGE, a identificação da cor e raça de uma pessoa envolve considerações tanto fenotípicas quanto de ancestralidade, assim como no mapeamento da RBB, quanto no censo do IBGE, quem responde a essa pergunta o faz a partir da autodeclaração.

entrar na barraca como contramestre e por fim, ser autorizado a armar sua própria empanada (Carrico, 2016).

A esse respeito, novamente é preciso compreender que a cultura popular não é imóvel “[...] não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida” (Beltrame e Moretti, 2007, pág. 15). Não só as formas de fazer, apresentar, como também as de aprender perpassam essa ideia. Importante pensar, inclusive na agilidade em virtude da comunicação digital, a aprendizagem já não precisa dispor da proximidade física entre mestre e aprendiz.

O contexto do surgimento da RBB é bastante específico e importante de ser lembrado: a pandemia do Covid-19, momento em que estávamos diante de um crescimento exponencial de mortes, acompanhávamos o seu avanço no Brasil e no mundo. Nesse sentido, o ambiente virtual preenchia um espaço importante, trazendo conforto, entusiasmo com o crescimento da RBB e muita interação.

No mapeamento também houve a preocupação de coletar a percepção das bonequeiras, sobre quais medidas possíveis de serem feitas para o contexto da pandemia. A pergunta: “A Rede das Bonequeiras Brasileiras pode fortalecer ou articular alguma ação que auxilie neste momento de crise? Como?” gerou várias respostas que deram ênfase na RBB como rede de apoio e troca de afetos. Muitas articularam a possibilidade da RBB criar caminhos de troca, saberes, mas também de apoio em regiões diferentes do país. Respostas que refletiam sobre como a pandemia do covid-19 escancarou a fragilidade, o individualismo, as desigualdades já existentes no nosso país, como também desconstruir a ideia da rivalidade entre nós mulheres. Outras respostas fizeram alusão sobre a possibilidade de hospedagem para mulheres que querem se aventurar em outras cidades e que através da RBB, podem encontrar quem lhes dê pouso. As palavras: parcerias, oficinas, divulgação, foram as mais repetidas.

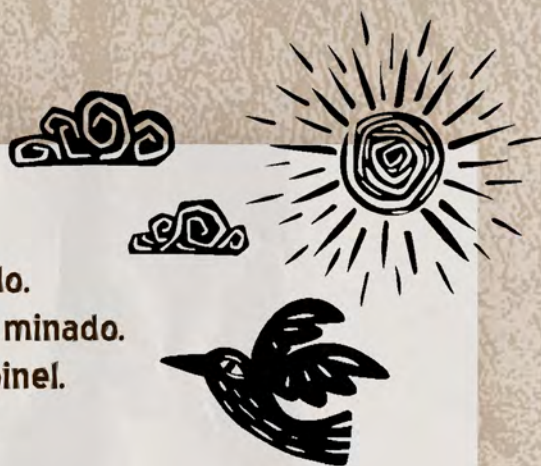
As árvores dessa floresta da RBB se comunicam numa teia colaborativa, por isso a diversidade dentro de uma floresta é tão importante, porque uma pode fornecer a outra nutrientes que faltam e assim manter o bioma. O mapeamento da RBB foi um acertado primeiro passo para conhecer as bonequeiras brasileiras, suas condições de vida e outras tantas questões. Certamente a experiência do questionário do mapeamento, nos servirá para reelaborações futuras, avaliando aspectos positivos e negativos. Como também trazer mais mulheres, aproximar-nos como coletivo e nos manter atuantes, não só no ambiente virtual, mas no presencial.

CAPÍTULO 3

O CAMPO



Meu trabalho de campo foi muito idealizado.
Mal sabia que, na verdade, era um campo minado.
A cabeça ficou confusa, fiquei um pouco pinel.
O papel risca e rabisca, haja tanto pincel.



Sentia que precisava planejar e me organizar,
às vezes pisava em ovos, para não me atropelar.
Medo de tropeçar em conceitos ou mesmo besteiras falar,
até hoje eu não sei o certo sobre a co-autoria,
se falo sobre gentes e suas travessias:
o certo é pesquisar sujeitos, objetos ou firmar parcerias?

Planejar ir para o campo é importante elucidar,
implica em gastar dinheiro e também endividar.
Essa parte tá bem difícil, nem sei como lhes contar...
Mas andar com fé eu vou que a fé não costuma falhar!
Achava que o roteiro era importante
para as perguntas certas questionar.

Me sentia uma forasteira, sem saber me posicionar.
Não tem leitura que te prepare é preciso lhes informar.
O que eu acho engraçado é não saber começar, nem terminar,
parece um trem vivo, sem rumo certo a trilhar.

A gente chega no campo
pensando já nas respostas
e sai é com mais perguntas
e também com novas propostas
dos muitos aprendizados
alguns nem vão para o papel,
mas segue ressoando cantando
feito um xexéu.



3.1 ARAR A TERRA

Diante da impossibilidade de realizar minha viagem para Pernambuco por conta da pandemia, participei com e sem a minha orientadora de inúmeros eventos associados a minha pesquisa de doutorado, dentre eles: seminários, congressos, cursos, atividades de extensão, grupos de pesquisa, dentre outros. Ao longo da tese, mencionei essa informação em algumas notas de canapé, principalmente sobre os experimentos em audiovisual intitulados “Doutoranda em Vertigem”. Trago aqui nesse tópico um diálogo com artistas da cultura popular que me foi muito importante.

Considero o evento “Diálogos com Artistas” como o momento de arar a terra da pesquisa de campo para o Doutorado. O evento fez parte da Semana Universitária - SEMUNI da Universidade de Brasília em setembro/outubro do ano de 2021.

Arar a terra, é a etapa de preparação para o plantio. Quando se revolve a camada superficial do solo, comumente utilizando-se do arado, um instrumento podendo ser de discos ou de aivecas, revolve-se a camada exterior com objetivo de tirar as ervas daninhas, o intuito é facilitar a absorção dos nutrientes necessários ao crescimento das plantas. “Diálogos com Artistas” foi desses momentos como o de arar a terra, uma ocasião muito importante e necessária, para pensar nesse campo idealizado, em suspenso por conta da pandemia do Covid, uma oportunidade para valorizar o que estava diante de mim, o que era possível de ser feito, pensar nas questões que concerne a pesquisa e outras maturações.

“Diálogo com Artistas” foi um ciclo de estudos, dividido em três encontros com artistas-pesquisadoras/pesquisadores do Teatro de Formas Animadas, idealizado pela professora Dra. Fabiana Lazzari e proposto como Projeto de Extensão de Ações Contínuas e Grupo de Pesquisa pelo CNPq - Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA da Universidade de Brasília, em parceria com o APós-Explorações – Encontros para a cena, que é um Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPG-CEN da UnB.

Na segunda edição do Diálogo com Artistas, o momento foi pensado para a programação da Semana Universitária, SEMUNI 2021 da UnB. Cada encontro foi mediado por uma doutoranda ou doutorando do PPGCEN, além da coordenadora do LATA e idealizadora do evento.

O primeiro encontro, mediado pela doutoranda Maysa Carvalho ocorreu no dia 27 de setembro de 2021 discutindo o Teatro de Objetos e suas possibilidades. Nesse dia os artistas que participaram foram: Ana Alvarado (UNSAM/Una - Argentina), Shaday Larios (Cia Oligor y Microscopia - México/Espanha) e Sandra Vargas (Grupo Sobrevento - Brasil). No segundo encontro que ocorreu dia 29 de setembro de 2021, discutiu-se o Teatro de Sombras e suas potencialidades no ciberespaço, mediado pelo doutorando Jajá Carvalho, em diálogo com os grupos: Cia Lumiato (Soledad Garcia e Thiago Bressani - Brasil), Pávio de Abajour (Silvana Marcondes, Amanda Vieira e Evelyn Cristina - Brasil) e Chipotle Teatro (Gabriela González, Ana Cabot - México).

No último dia do evento, em 1º de outubro de 2021, atuei como mediadora no qual foi proposto como tema do encontro a atuação de “Mulheres Brincantes no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”. O encontro teve duração de 1h59min e está disponível no *Youtube*³⁸.



Tabela 3: Flyer do evento, mediação.

38

Disponível

em:

https://www.google.com/url?q=https://www.youtube.com/watch?v%3DmD-EZY_peAk%26t%3D4861s&sa=D&source=docs&ust=1699111442866491&usg=AOvVaw320LLBBOOq4_nfLUfEqWR

Como já mencionado no decorrer da tese, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, desde 2015 é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial, está inscrito no Livro de Formas de Expressão, para o IPHAN, esse Bem imaterial envolve, sobretudo, a produção de conhecimento criativo, artístico com uma forte carga de representação teatral.

Durante o processo do Registro como Patrimônio Cultural, priorizam os estados nordestinos com grande ocorrência do teatro de bonecos popular, como já mencionei: Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco. A equipe de pesquisa, sabia que a manifestação era encontrada em outros estados no centro-sul do país, devido a migração nordestina para diversos centros urbanos. Mas para a inclusão no Registro, era necessário uma representatividade significativa de grupos.

Assim, a inclusão do Distrito Federal se deu como um estudo de caso, considerando a quantidade de bonequeiros existentes e o tempo de atuação. O registro como Patrimônio Cultural Imaterial exprime a originalidade e tradição dessa expressão cênica, repassadas de mestre(a) para discípulo(a), de geração para geração. Tradição que mostra peculiaridades da cultura brasileira, por meio da arte dos bonecos, brincantes exploram histórias apreendidas, falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade e que continuam reverberando, se modificando. Falei em um momento aqui na tese que sinto a pesquisa como um organismo vivo, como também é a tradição. No sentido de pensar que os organismos vivos estão em permanente transformação, eles têm a necessidade de se mover, de se renovar e de se atualizar. Assim é a tradição: não é autônoma e nem fechada em relação ao mundo.

As artistas convidadas para a mesa, trabalham com a tradição do Teatro de Bonecos Popular, selecionam elementos do que foi aprendido desse passado e fazem uso deles no presente. Foram elas: Cida Lopes, Neide Lopes, Catarina Calungueira e Maria Villar.

Prof. Fabiana Lazzari e eu escolhemos essas artistas pensando no escopo do meu doutorado e também o fato delas fazerem parte da Rede de Bonequeiras Brasileiras. Fabiana e eu fizemos reuniões pelo *ZOOM* e planejamos como seria apresentado o bate-papo, algumas provocações que faríamos, principalmente questões sobre o contexto dessas mulheres e os seus fazeres na pandemia - protocolos de segurança e uma retomada ainda lenta, no que diz respeito às apresentações e aglomerações.



Tabela 4: Flyer do evento, participantes.

Cida Lopes - muito referenciada nesta tese - é mãe, atriz, produtora, brincante, educadora popular, aprendeu o ofício das artes do Mamulengo através do processo de transmissão oral com o Patrono dos Mamulengos do Pernambuco, seu pai, o mestre Zé Lopes. Atualmente Cida está cursando Tecnologia em Produção Cultural em EaD pela Faculdade Cruzeiro do Sul, é bonequeira, produtora cultural, integrante do “Mamulengo Teatro Riso” e “Mamulengando Alegria”. Ministra oficinas e já trabalhou com restauração e montagem de exposições no Espaço Tiridá em Olinda. Sua mãe, Neide, também participou ao lado da filha no evento. Neide Lopes, é mãe, avó, brincante do Mamulengo, construtora de Mamulengos, produtora cultural integrando junto com Cida o “Quitérias Produtoras”, integrante do “Mamulengo Teatro Riso” e “Mamulengando Alegria”.

Catarina Calungueira é mãe, artista visual, brincante de calungas, educadora popular, graduada em pedagogia e especialista em arte-educação. Ministra oficinas de construção e brincadeiras com calungas. Em 2019 fez a primeira edição da Revista de

Brincantes de João Redondo do Seridó junto com Lydia Brasileira³⁹, uma de suas Mestras. Organiza o Festival de Artes de Ipueira-RN. Como já mencionei anteriormente, é uma das fundadoras da Rede Brasileira de Bonequeiras, idealizou e organizou o I Festival de Mulheres Bonequeiras do RN e construiu um curta-metragem sobre as Bonequeiras do RN. Catarina pesquisa e escreve sobre educação, arte e cultura popular. Também faz parte da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos e da Rede de Bonequeiras do RN.

Maria Villar é filha do conhecido professor titular de arquitetura da Universidade de Brasília, Cláudio Queiroz. Nasceu na Argélia quando seu pai trabalhava com Oscar Niemeyer, é sobrinha do professor do PPGCEN da UnB Dr. Fernando Villar. Maria é arquiteta e urbanista, cenógrafa, figurinista e bonequeira. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGCEN da UnB, na linha de Pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas. Sua pesquisa investiga a experiência espacial em três escalas proporcionais de teatralidades na rua. Cria, executa e pesquisa cenografia, indumentária desde 2005 e bonecaria desde 2013.

Iniciei o diálogo com essas três artistas fazendo uma provocação, rememorando a fala feita em um outro importante evento o já mencionado Anima UDESC - Seminário Internacional de Estudos sobre Teatro de Animação, que aconteceu de forma online entre os dias 21 e 31 de maio de 2021, transmitido no canal do *Youtube* do evento. O seminário foi uma realização do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Artes da UDESC, em parceria com o LATA.

Nesse referido evento, o doutorando, o Adailson Costa⁴⁰ na ocasião em que mediu uma mesa no ANIMA UDESC, com bom-humor convidou as pessoas dizendo: “vamos fofocar”. Na ocasião do Diálogo com Artistas, rememorei esse

³⁹ Lydia Brasileira nasceu em Caicó-RN em 1936, é pedagoga, artista e professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, assim como Izabela Brochado também dedicou parte de sua vida aos trabalhos de artes, aprendizado, pesquisa e na ação pedagógica por meio do Mamulengo. Compartilhando de uma vida sofrida, como Dona Dadi, experienciou a violência no matrimônio. Lydia Brasileira é reconhecida como mestra na rede de mulheres mamulengueiras em Caicó-RN.

⁴⁰ Professor da Pós Graduação Lato Sensu em Arte e Educação do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Tocantins - Campus Gurupi. Professor do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Tocantins - Campus Gurupi, desde dezembro de 2017. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília, mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás.

momento da fala do Adailson, também nos chamando a fofocar, mas retificando a palavra pensando na importância da fofoca no contexto das mulheres a partir do que diz Silvia Federici.

No livro *Mulheres e a caça às bruxas* Silvia Federici (2019) também fala sobre a história oculta da fofoca e diz que narrar e conhecer a história das palavras é um passo significativo para compreendermos como a opressão de gênero funciona, ainda mais quando são palavras que comumente servem para definir e degradar as mulheres.

Imputar um sentido depreciativo a uma palavra que indicava amizade entre as mulheres ajudou a destruir a sociabilidade feminina que prevaleceu na Idade Média, quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva e, ao menos nas classes baixas, as mulheres formavam uma comunidade coesa que era a causa de uma força sem-par na era moderna. (Federici, 2019, pág. 75)

Também já mencionei que a Grada Kilomba (2019) no tópico intitulado “cartas da autora à edição brasileiras” diz que a língua, por mais poética que seja, tem também uma dimensão política de fixar e perpetuar relações de poder e de violência “pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade.” Jorge Larrosa (2018) e Paul Feyerabend (2011) também falam que as línguas não são meros instrumentos para descrever eventos, palavras produzem sentido, criam realidades, influenciam o pensamento e funcionam como mecanismos de subjetivação:

As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga alto mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras. (Larrosa, 2018, pág.18)

Partindo do contexto ao que pontuam os referidos autores, retificar a palavra fofoca é muito significativo, trata-se de uma reinserção do feminino na história, resgatando o prazer, a solidariedade e a não competição. Silvia Federici elucida que a etimologia da palavra *gossip* (traduzido como fofoca) deriva dos termos em inglês arcaico *God* (Deus) e *sibb* (aparentado), ou seja *gossip* originalmente significava “Godparent” (traduzido como padrinho ou madrinha). Diz que (pg.76) “[...] a palavra tinha fortes conotações emocionais. Reconhecemos isso quando observamos a palavra em ação, denotando os laços a unir mulheres na sociedade inglesa pré-moderna.”

Federici discorre que a transformação da palavra “fofoca” é emblemática, por ter sido transformada em uma expressão pejorativa de conversa fútil, dito maldoso e/ou mexerico entre mulheres. A medida que o século avançou, a conotação negativa sobrepujou, tudo isso em paralelo ao fortalecimento da sociedade patriarcal, assim o poder das mulheres, como as amizades femininas foram enfraquecidos:

Eram até mesmo desencorajadas de fazer muitas visitas a sua família depois do casamento e, sobretudo, de dedicar tempo a suas amigas. Ainda na Inglaterra, em 1547, “foi expedido um decreto proibindo as mulheres de se encontrarem para tagarelar e conversar” e ordenando aos maridos que “mantivessem as esposas dentro de casa”. As amizades femininas foram dos alvos da caça às bruxas, na medida em que, no desenrolar dos julgamentos, as mulheres acusadas foram forçadas, sob tortura, a denunciar umas às outras, amigas entregando amigas, filhas entregando mães. Foi nesse contexto que “gossip” se transformou, de uma expressão de amizade e afeto, em um termo de difamação e ridicularização. (2019, pág. 82)

Dessa maneira, Federici mostra como *gossip* se transformou, de uma expressão de bem-querer e amizade, em uma expressão de ultraje e zombaria. A autora frisa que em diversas partes do mundo as mulheres têm sido vistas como urdidoras da memória “[...] aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão” (pág.84)

Assim, no último dia do evento “Diálogo com Artistas”, em 1º de outubro de 2021 a partir do convite feito por mim, o de “vamos fofocar”, mas com a intenção de trocar e resgatar a fofoca a partir da horizontalidade das relações, restituindo-a o significado medieval de amizade, mencionado por Silvia Federici.

Cada participante da mesa, teve mais ou menos 15 minutos de fala, onde discorreram sobre suas trajetórias e sobre os trabalhos que fizeram no momento pandêmico relacionados às formas de se reinventar para sobreviver. Após a fala de cada participante, expandimos nossa fofoca sobre como cada uma está inserida nessa linguagem, sobre partilhas de materiais e formas de confecção, como também rimos de situações inusitadas nas apresentações *online* que na época foi chamado como “o novo normal”. As apresentações começaram com Cida e Neide Lopes, depois a Catarina Calungueira e por fim, Maria Villar.

No início de sua fala na mesa, Cida faz menção ao pai, mestre Zé Lopes, e nos conta da forma que aprendeu o Mamulengo, por meio da transmissão oral e, claro, do convívio familiar com o grande mestre. Falou sobre seu início ter se dado

primeiramente fora da empanada com os instrumentos musicais e depois ajudando de dentro da empanada sem colocar voz.

Quando eu nasci, ele [mestre Zé Lopes] e minha mãe já estavam nessa luta, nessa brincadeira ali com o Mamulengo, né?! Então eu fui aprendendo com a vivência mesmo ao lado dele. Aprendi a fazer os bonecos, depois aos poucos fui entrando dentro da barraca e também aprendendo a tocar os instrumentos na frente, né?! E entrando na barraca num primeiro momento estava ali só ajudando na manipulação e eu nunca colocava a voz. Ele [o pai] falava muito e insistia muito para a gente colocar a voz dos bonecos, mas a gente ficava assim um pouco receosa, ficava com medo de não fazer direito e tal. (Cida Lopes. SEMUNI, 2021)

Neide, conta que desde pequena tem lembranças de assistir as brincadeiras do Mamulengo e o Cavalo Marinho nos sítios próximos às cidades de Glória do Goitá e Lagoa do Itaenga.

O Mamulengo na minha vida, ele...[pausa] eu conheci o Mamulengo desde criança, muito pequena eu já conhecia o Mamulengo. A brincadeira, né?! Não o mamulengueiro, não o fazer o boneco. Quando eu conheci Zé Lopes aí eu passei a participar, não só como espectadora, mas como pessoa que tava ali ajudando ele na pintura dos bonecos, confeccionando as roupas dos bonecos, até que veio a vontade de fazer um boneco de Mamulengo, de esculpir o boneco. E quando eu mostrei o boneco, ele [Zé Lopes] ficou bem encantado, disse que tava bem feito e tal coisa não era verdade, acho que era para alimentar o meu ego, ou sei lá, para me incentivar. (Neide Lopes. SEMUNI, 2021)

Ao longo dos anos de convivência com mestre Zé Lopes, Neide passou a se dedicar cada vez mais ao Mamulengo, brincando com o marido no “Mamulengo Teatro Riso” e trabalhando assiduamente na marcenaria com o processo de manufatura dos bonecos, até montar o próprio grupo com suas filhas, o grupo “Mamulengando Alegria”. Ela dá ênfase em sua fala que o apoio do finado marido foi essencial e que até então não tinha o costume de ver mulheres nem tocando, nem na frente do Mamulengo, mas que o marido desde sempre, botou as filhas na frente, sempre incentivando e partilhando seus conhecimentos. Em sua fala, Neide conta sobre como esse processo de partilha foi estimulado por Zé Lopes e que ela pensa sobre a necessidade em dar continuidade a isso, no sentido dela agora estar apta a partilhar seus conhecimentos para perpetuar a tradição.

Catarina Calungueira, em sua apresentação explica que conheceu os bonecos por meio do seu companheiro, o artista Ricardo Guti⁴¹:

⁴¹ Ricardo Guti é diretor, ator, dramaturgo, palhaço, compositor e professor de artes no Instituto Federal do Rio Grande do Norte desde 2014, onde dá aulas de teatro e estética, no sertão do Seridó. Possui

Eu sou de Ipueira do sertão do Seridó, uma cidade bem pequenininha [...] Eu conheci os bonecos em 2014 no mesmo ano em que conheci o meu companheiro Ricardo Guti. Eu vi a brincadeira dele com os bonecos, né?! E ele falando dos bonecos e me apresentando: “olha esse aqui chama de João Redondo, de Mamulengo...” e foi me falando os vários nomes que são conhecidos aqui no Nordeste. E ele [Ricardo Guti] vinha de Brasília, né?! E chama os bonecos de Mamulengos, ele aprendeu com Chico Simões e ele chama e brinca o Mamulengo. [...] Me interessei por tudo ali e aí fui pesquisar. (Catarina Calungueira. SEMUNI, 2021)

Quando fala que foi pesquisar, Catarina menciona as mulheres brincantes da própria região do Seridó que eram desconhecidas por ela, mas que por meio da Caravana de Bonecos do mestre Chico Simões⁴², pode acompanhar e conhecer pessoalmente a Mestra Dona Dadi e Lydia Brasileira.

Maria Villar já trabalhava como cenógrafa e figurinista, mas seu trabalho com cultura popular se deu quando começou a participar da brincadeira do Seu Estrelo e Fuá do Terreiro⁴³ no ano de 2008 em Brasília-DF, como ela mesma diz, passou de “fã e agregada à figureira, cenógrafa e figurinista”:

No Estrelo eu botava figura, botei o Guarda, Layá, Caliandra, Esperança, Guaiá, Mané Que Qué, Mané Mula Manca e Mariazinha. Foi no Estrelo que comecei a fazer a indumentária e a cenografia, das figuras e dos Festivais de Cultura Popular. E aí eu fui indo, fui indo e comecei a botar muita figura. Comecei a desenhar cenografia e indumentária para eles. Costurei, desenhei e brinquei bastante. Foi um tempo muito bom. [...] E aí depois, em 2013 eu saí do Seu Estrelo e comecei a fazer outros trabalhos, né?! De cenografia e indumentária. Só que aí um dia me chega o Thiago Francisco do Mamulengo Fuzuê e me pediu para desenhar. Fazer uma tolda, um estandarte, a roupa dele e as roupas dos músicos. Saí desenhando, foi minha primeira tolda de Mamulengo. (Maria Villar. SEMUNI, 2021)

mestrado em comunicação pela Universidade Católica de Brasília e graduação em licenciatura plena em Artes Cênicas pela Faculdade Dulcina de Moraes. Tem experiência na área de Teatro, com ênfase em Cultura Brasileira e em processos de encenação.

⁴² A Caravana 30 Anos do “Mamulengo Presepada” do mestre Chico Simões contou também com a presença de outros artistas como o mamulengueiro Thiago Francisco do “Mamulengo Fuzuê”, a cineclubista Flavia Felipe e o antropólogo Marcelo Manzatti, juntos percorreram, cinco estados (Bahia, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte) e dezenas de cidades, realizando apresentações, rodas de prosa, oficinas, vivências, registros e outras atividades relacionada ao universo das culturas populares e tradicionais. O projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2014

⁴³ Seu Estrelo e o fuá do terreiro, grupo fundado em 2004 por Tico Magalhães com mais ou menos 12 artistas do Distrito Federal, o grupo possuía 40 personagens, criou um ritmo denominado “Samba Pisado” e o “Mito do Calango Voador”, repleto de elementos e figuras do cerrado. O mito é dividido em três partes: a primeira parte conta o surgimento do mundo e do Cerrado, a segunda relata o surgimento do calango voador e a terceira refere-se ao surgimento de Brasília, revelando como a cidade nasceu. Em 2007, o grupo recebeu um Prêmio de Culturas Populares do Ministério da Cultura reconhecendo o Seu Estrelo como sendo o grupo que criou a primeira brincadeira inventada da cidade.

Mencionei que um dos aspectos discutidos nas pesquisas de Brochado (2001; 2005) e Ribeiro (2010) é sobre a formação do mamulengueiro, onde as pesquisadoras distinguem três categorias, destacadas em função da multiplicidade de situações de aprendizagem.

A primeira categoria é pela via de transmissão oral, por meio do convívio familiar ou comunitário; a segunda são os que não pertencem a uma família ou comunidade que tenha relação direta com o Mamulengo, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência, e que escolheram o Mamulengo como principal forma de expressão artística-teatral e por último a terceira categoria, que são os artistas que em seu repertório possuem trabalhos inspirados no Mamulengo, mas que essa não é sua principal forma de expressão teatral. Nas falas apresentadas na mesa do SEMUNI é possível identificar as três categorias apresentadas por Brochado e Ribeiro.

Enquanto Cida aprendeu desde criança pela convivência familiar e comunitária, no cotidiano, transmissão oral e observação direta, Maria não pertence a família e comunidade, também aprendeu a partir da observação, pesquisando, na convivência artística e fica claro que essa não é sua principal forma de expressão. Já Catarina e Neide, quando adultas conheceram e se fascinaram pelo trabalho produzido por seus companheiros. As três falaram sobre o encantamento com o Teatro de Bonecos Popular como fator decisivo para suas escolhas de se tornarem bonequeiras e em momentos chaves, foram chamadas a brincar. O deslumbre de Cida se deu na infância e de forma contínua, com o pai em Glória do Goitá, ou seja, o brinquedo sempre fez parte do cotidiano da família Lopes. O que ela relata vai de encontro ao que é apontado no *Dossiê Interpretativo do IPHAN* no que tange sobre os processos de transmissão da categoria 1:

A maioria aprendeu com um mestre da sua comunidade, seja parente ou não, por meio de um processo de convívio que em geral apresenta esta sequência: observação da brincadeira; auxílio ao mestre bonequeiro em determinados aspectos, como montagem da tolda; a experimentação inicial, principalmente na manipulação dos bonecos e/ou objetos de cena; a manipulação com inserção de vozes de personagens secundários; a substituição parcial (em algumas passagens) ou integral do mestre seja compulsória ou opcional; finalmente a montagem do próprio brinquedo (IPHAN, 2014, pág.149).

Para Catarina e Maria Villar esse processo já foi diferente, pois a primeira vez que assistiram a um Mamulengo já eram adultas. Interessante pensar que embora os

encantamentos sejam diferenciados, os processos relatados foram de suma importância para suas opções em tornarem-se bonequeiras.

Outra questão interessante, presente nas falas de Catarina Calungueira e Maria Villar é a questão do deslocamento do Bem. Arte viva e que, portanto, dialoga com a contemporaneidade, a tradição é permanentemente recriada em outros lugares. Catarina residindo no Rio Grande do Norte toma conhecimento e aprende a brincadeira com um brincante que residia em Brasília, Ricardo Gutierrez e esse, aprendeu com o mestre Chico Simões, que também é mencionado na fala da Maria Villar:

Catarina falou aí de Chico Simões. Chico era uma referência imensa [no Seu Estrelo e Fuá do Terreiro]. Porque Mamulengo é muita fala, né?! Como diz Izabela [se referenciando ao trabalho de pesquisa da prof. Izabela Brochado] é fala assim... e aí, como a gente tinha que improvisar muito, eu prestava muita atenção e depois descobri os livros [...] Agora outras coisas aconteceram além de eu ter conhecido o Mamulengo no Seu Estrelo [...]
(Maria Villar. SEMUNI, 2021)

O mestre Chico Simões passou seus conhecimentos para muitos bonequeiros e bonequeiras do Distrito Federal, já há muito tempo é considerado um dos responsáveis pela difusão do Mamulengo do DF junto à nova geração. Maria cita referências teóricas e outros artistas da cultura popular do Distrito Federal:

O Thiago Francisco do Mamulengo Fuzuê é um grande incentivador e parceiro. Faço parte da Associação de Arte e Cultura Fuzuê e sempre escrevemos projetos juntos para o FAC [Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal]. Um deles foi a ocupação da Casa do Cantador: Caseado para Mamulengo onde montamos uma exposição, demos oficinas, de construção de bonecos, manipulação de bonecos, de costura de estandarte e muitas apresentações para escolas públicas e público em geral. A responsabilidade foi crescendo e na Oficina de Salvaguarda do Mamulengo [evento organizado pelo IPHAN] aqui do DF, em agosto de 2019, o Thiago pediu que eu participasse, para afirmar a participação de muitos no brinquedo. O que ele quer dizer é que além dos bonequeiros, tem os construtores da estrutura de Toldas, costureiras, bonequeiros, músicos e às vezes até cenógrafa e figurinista. Nessa me tornei interlocutora do Bem Mamulengo daqui do DF e uma das coisas em que pude ajudar foi organizar, ilustrar e diagramar o catálogo de mamulengos do DF. (Maria Villar. SEMUNI, 2021)

Maria Villar foi organizadora do *Catálogo dos Mamulengos do Distrito Federal* (2020) publicação do IPHAN que teve iniciativa coletiva de bonequeiros e bonequeiras da Associação Candanga de Teatro de Bonecos (ACTB), em comemoração ao quinto ano da Salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural Brasileiro. O dito material foi atualizado com um

levantamento de quantos grupos de Mamulengo existem atualmente no DF, além dos mamulengueiros, foram incluídos dois grupos teatrais que possuem forte vínculo com a linguagem em suas trajetórias, também apresenta dois importantes bonequeiros que constroem e colaboram com diversos grupos há décadas.

Os artistas são apresentados em ordem cronológica decrescente, ou seja: a partir do ano de criação de seu grupo, do mais antigo ao mais jovem.

Na época do do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil, o Distrito Federal foi incluído como estudo de caso, pensando que poderia fornecer situações de análise relevantes no que diz respeito à expansão e à continuidade da atividade fora da sua delimitação geográfica, considerando, também, a sua presença nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e algumas dispersas ocorrências em outros estados. No DF a maioria dos artistas se enquadra na categoria que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras (IPHAN, 2014).

Quando o Dossiê foi publicado no ano de 2014 constavam oito homens listados como mamulengueiros no Distrito Federal, na publicação do catálogo atualmente são treze os brincantes e seus grupos, o que permite constatar a força, comunicação e a capacidade de atualização dos códigos de linguagem que estruturam esta forma de expressão.

A única mulher presente na publicação do Dossiê em 2014 é Neide Aparecida, viúva do mestre Zezito do grupo “Circo Boneco e Riso”, no ano de 2006 com o falecimento do marido o grupo passa a ser dirigido por Neide, que deu continuidade ao trabalho que já atuava ao lado do companheiro desde 1984. Na publicação do catálogo em 2020, já é possível ver a presença das mulheres em grupos que não mais se concentram na figura de um homem brincante solitário, mas que já trazem a concepção de grupo composto por participantes que são necessários à brincadeira.

No grupo “Mamulengo Presepada” , por exemplo, brincadeira criada no ano de 1983 pelo mestre Chico Simões, no catálogo já se faz uma atualização de que pelo grupo passaram: Rose Nugoli (ex-mulher de Chico que trabalhou com ele por muitos anos), Nonato Natinho e Nilsinho Rodrigues. E na edição, ao invés de concentrar o “Mamulengo Presepada” na figura do brincante solitário, o material apresenta a ideia de grupo, trazendo a tona todos os participantes e suas funções: Clara Nugoli que é filha do Chico e atua na produção, Daniel Carvalho (rabequeiro) e Layza Almeida (zabumbeira) como músicos que compõem a brincadeira.

No “Mamulengo Fuzuê” por exemplo, além da Maria Villar atuando como figurinista, compõem o grupo as musicistas Maísa Arantes (rabequeira) e Layza Almeida.

O grupo totalmente composto por mulheres, o “Vereda dos Mamulengos” , criado em 2007 por Fabíola Resende e suas parceiras da Casa Moringa - Luciana Meireles, Nara Oliveira e Isabela Ribeiro e foi incluído no catálogo de mamulengueiros do DF. A brincadeira faz uma reinvenção das passagens tradicionais do Mamulengo, com uma personagem protagonista criada pelo grupo, a Conceição - agricultora negra. O nome do grupo é inspirado no Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa.

Conversei com Fabíola Resende em diferentes ocasiões em rodas de conversas promovidas pelo IPHAN DF, como também no Seminário Portal do Mamulengo na programação do 10º Festineco, no 5º Festival Internacional Bonecos de Todo Mundo e etc. Em nossas conversas, sempre muito empolgantes, senti necessidade de registrar e refletir sobre algumas questões. Conversamos pelo whatsapp e tornei a perguntar:

Barbara: Quando você cria novos personagens e passagens, você se sente à vontade? Ou se preocupa que isso possa ser lido como não manter a tradição?

Fabíola: Quando criei a Conceição, criei consciente de que ela seria uma provocação para o masculino e sempre me senti muito à vontade para brincar-lá até porque acredito muito que existem pontos da tradição que precisam ser mantidos e outros questionados. (Fabíola Resende e Barbara Benatti, Whatsapp. Dia 9 de março de 2024, 15h59)

No Mamulengo do DF os personagens principais são: Benedito e/ou Baltazar, e/ou Bastião um protagonista negro, pobre e valente que provoca e desafia o antagonista Capitão João Redondo. Quando cria Conceição, uma protagonista mulher, mantém pontos ao mesmo que faz uma adaptação na tradição, trazendo o protagonismo da mulher negra e agricultora. Ainda a esse respeito, perguntei sobre adaptar e ressignificar, como perder o reconhecimento dos pares e do público ao que concerne Mamulengo:

Barbara: No dia em que conversamos, você me contou da sua preocupação com a sua criação artística. Se seria ou não reconhecida pelos pares como Mamulengo. Você ainda sente isso?

Fabíola: Hoje eu sinto que sou reconhecida do tipo: ela sabe fazer, mas ela precisa estar no circuito, precisa se mostrar mais para conquistar espaço. E também sinto que não sou pautada sempre porque tenho outra fonte de

renda, já ouvi falar tipo “pelo menos você tem o seu salário de professora e não precisa do Mamulengo para pagar as contas”. E é claro que por trabalhar 40 horas na secretaria de educação não tenho muito tempo de me produzir e fazer mais apresentações, por isso nesse momento estou buscando parcerias com produtores. (Fabiola Resende e Barbara Benatti, Whatsapp. Dia 9 de março de 2024, 15h59)

Quando fala sobre “estar no circuito”, Fabíola pontua uma característica do Mamulengo no DF, o fato dos artistas estarem em grande parte, vinculados a organizações ligadas ao teatro de bonecos, bem como a outros tipos. O que propicia a circulação de informações importantes, como lançamento de editais, projetos, encontros e eventos, etc. A necessidade de buscar parcerias com produtores, vem de encontro ao que ela pontua com “se mostrar mais para conquistar espaço”.

No catálogo está contido também o grupo “Mamulengo Lengo Tengo” criado em 2017 e que tem três mulheres atuantes: Verônica de Castro, atuando dentro da empanada auxiliando o marido Thales Gomes na manipulação dos bonecos e as brincantes Maria do Amparo e Clarice de Castro.

Mestra Tetê Alcândida, também foi incluída no catálogo, sendo que já praticava o ofício de artesã e cenógrafa há mais de 40 anos. Terezinha Alcândida Borges, a Mestra Tetê nasceu em uma família com tradição em folguedos populares, mudou-se para Brasília quando tinha 18 anos de idade, no ano de 1995 ao lado do mestre Aguinaldo Algodão, fundam o bloco carnavalesco Mamãe Taguá, bloco que contém uma releitura dos bonecos gigantes de Olinda, confeccionados por ela e Algodão.

No artigo *Sim, mulher brinca mamulengo: narrativas de mulheres brincantes* publicado pela Revista Urdimento (2024) material que decorre da dissertação de mestrado (Ferreira da Silva, 2022) as autoras Luanna Ferreira da Silva, Fabíola Resende e o autor Rodrigo Matos de Souza, apresentam narrativas (auto)biográficas da mestra Tetê Alcândida e Fabíola Resende:

Adotamos, como orientação teórico-metodológica, a pesquisa (auto)biográfica, tomando as narrativas de si das entrevistadas como um elemento de análise e problematização do mundo que as circunda. A “[...] narrativa é o texto da experiência por excelência, não somente por guardar o relato do acontecimento, mas também por permitir que uma nova experiência se dê no ato da leitura” (Matos-de-Souza, 2022, p. 13). A experiência, como ato irrepetível ao ser narrada, nos permite acessar os processos de reflexão do sujeito sobre si e sobre o mundo que a circunda, sobre o tempo, as formas e os modos de vida (Breton, 2023) e, nesse caso específico, as formas de representar o ato de ocupação do centro da roda

pelas artistas brincantes. (Silva, Luanna Ferreira da; Resende, Fabíola; Matos-de-Suza, Rodrigo. 2024, pág. 4)

A mestra Tetê Alcândida desenvolve seu trabalho voltado para a arte-educação, não só dentro do espaço de educação formal, como também no âmbito informal: “[...] a mestra, durante sua jornada, lidou com vários enfrentamentos e desafios por ter sempre se colocado como mulher atuante e brincante no centro da roda. A mestra não ficou somente nos bastidores” (Ferreira da Silva, 2022, p. 195).”

Outro grupo que teve sua estréia, assim como o “Vereda dos Mamulengos” que já existia na época do registro do IPHAN, e que se manteve atuante, foi o “Grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores”, criado em 2001 pelos então estudantes de artes cênicas da Universidade de Brasília: Guilherme Carvalho, Kaise Helena Ribeiro e Jana Azevedo. O grupo que nasceu dentro do LATA, por muito tempo teve o Mamulengo como tema fundante. Kaise Helena realizou seu mestrado sobre o tema e participou como coordenadora auxiliar do processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. O grupo já realizou mais de 16 montagens teatrais, participou de festivais nacionais e internacionais.

Uma nova inclusão no catálogo foi a própria professora Izabela Brochado que na sua carreira como docente na UnB sempre esteve totalmente vinculada aos estudos e pesquisas com o Mamulengo, coordenando o LATA, publicando artigos, orientando pesquisas, como também viabilizando a entrada e participações dos mestres de Pernambuco e do Distrito Federal, no âmbito da Universidade. Em 2011, seu marido Marcos Pena, que já atuava seguindo a tradição dos teatros populares, mudou-se para Brasília e passou a trabalhar com ela, juntos montam novos trabalhos com forte influência do Mamulengo.

Alcançando novos circuitos, o Bem se transforma pelo surgimento de novas categorias, de novas palavras, passagens, novas configurações de trabalho, divulgação, formatos e mesmo pela sua inserção em novos contextos culturais para além do Nordeste. A multiplicidade e suas incessantes ressignificações, tornam o Teatro de Bonecos Popular uma manifestação artística complexa e heterogênea:

O Mamulengo está presente em diversos circuitos, que não necessariamente os da Zona da Mata. Mesmo tendo um corpo “tradicional” bem definido, que seria referendado por um conjunto fixo de personagens, passagens, loas, músicas, pelo aprendizado dos mestres, entre outros aspectos [...] justamente por articular uma rede social densa, o Mamulengo põe em questão noções demasiadamente restritas de cultura popular e

localidade. (Alcure, 2010, pág. 191-192)

A presença da manifestação em outros lugares também estabelece uma conexão de valorização da cultura popular. Adriana Alcure em seu artigo *Mamulengo em múltiplos sentidos* publicado em 2010 na *Móin-Móin*, dá exemplos vivos dos deslocamentos de mamulengueiros, como o caso do cearense Lupércio Freire Maia, que se estabeleceu no Acre, levando sua mala de bonecos e fazendo apresentações nos seringais, e o de Waldeck de Garanhuns, que se estabeleceu em São Paulo.

Como o deslocamento evidenciado por Brochado (2001) na época da construção de Brasília, e o legado que a influência dessa arte deixou na cidade. Ainda sobre o deslocamento dos mamulengueiros, é importante destacar o falecido e irreverente Paulo de Tarso ou Paulo Mamulengo. Migrante do sertão da Paraíba, foi com a família para Brasília em 1967, e mais tarde para o Amazonas como sua mulher a terapeuta ocupacional, Rosângela Melo, realizando juntos entre outras ações artísticas, uma importante luta de conscientização sobre a hanseníase, projetos que recriavam lixo, por meio da arte e outros trabalhos.

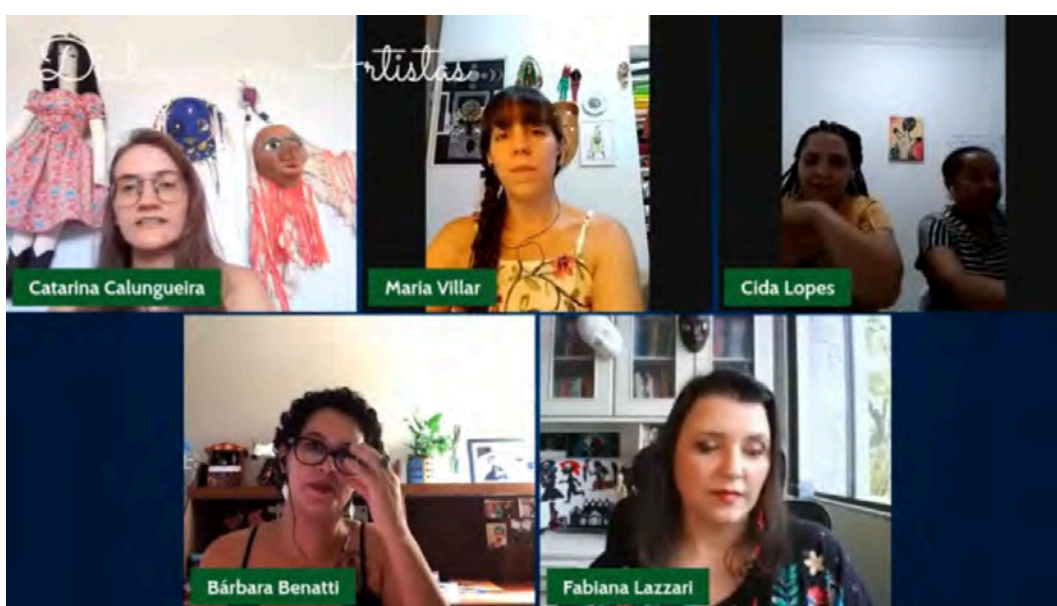


Figura 11: Diálogos com Artistas, print de tela. Foto: Barbara Benatti, 2021.

Em um determinado momento, no “Diálogo com Artistas” a Catarina Calungueira além de falar sobre como aprendeu e quem foram suas Mestras mentoras e inspiração como Lydia Brasileira e Dona Dadi, falou também sobre o processo de abertura de mala:

Aí ela [Dona Dadi] mostrando, tirando os bonecos da mala, que é uma coisa que eu ainda não tinha visto, né?! Chico Simões ainda não tinha visto a mala de Chico, só depois que ele foi brincar por aqui. Só tinha visto a mala do meu companheiro. Então essa foi a segunda mala que eu vi, né?! Que é outra coisa abertura de mala. Geeeeente [sorri, dando ênfase a palavra “gente”] é se mostrar, é mostrar nosso mundo inteiro para as outras pessoas, né?! Tem brincante que não gosta de mostrar mala que é algo tão íntimo, né?! E tá toda sua família ali, tá todo mundo nessa mala, né?! (Calungueira, Catarina. SEMUNI, 2021)

Os bonecos e outros materiais usados na brincadeira são levados em malas ou baús e caixas, assim como nas empanadas/toldas as malas são quase sempre pintadas com figuras que remetem à brincadeira. O que é dito por Catarina Calungueira, quanto a ser “algo tão íntimo” remete ao que está apontado no *Dossiê* do IPHAN (pág. 122) sobre o fato de que alguns bonequeiros tratam suas malas/baús com devoção diante do valor simbólico, íntimo e estético que possuem para seus donos. Afinal, como diz Catarina, este é o espaço onde mora sua família, são “a casa” dos bonecos, nas quais estes ficam a maior parte do tempo quando não estão em cena.

Catarina Calungueira sempre faz reverência a Dona Dadi por ter sido não só a segunda mala de bonecos que viu, como também pelas histórias compartilhadas por Dadi. Citou que a mesma recebia muitas visitas de outros artistas e pesquisadores do Teatro de Bonecos Popular e que esporadicamente, o papo ficava tão bom que ela se esquecia dos afazeres domésticos, deixando a comida queimar no fogão.

Maria Villar já me contou sobre como se sensibiliza ao colar, costurar e furar a cabeça das bonecas inserindo cabelos quando está no processo de manufatura. A ideia de dar vida ao objeto já acontece nesse momento e para ela é como se esse objeto inanimado sentisse “dor”. Pedi para que ela falasse um pouco mais sobre isso e foi interessante que todas se identificaram com esse sentimento, sendo que Cida e Neide ainda riram falando de todos os procedimentos desagradáveis que nós mulheres nos sujeitamos para ficarmos bonitas: produtos capilares de cheiros desagradáveis e que provocam feridas em nosso couro cabeludo, o calor desagradável de uma escova, o risco eminente de queimarmos as orelhas com o uso da chapinha e outros “sacrifícios” feitos em nome da beleza.

Ainda no momento da fofoca, pedi para a Cida rememorar a sua primeira *Live*

no *Instagram*⁴⁴, dia 9 de março de 2021, 7 meses após a morte do pai. Na *Live* estavam presentes: Neide, Larissa, Cida e Théo, Felipe (um grande amigo e parceiro de Cida em muitos projetos). Era uma espécie de abertura de malas e bate papo sobre o envolvimento delas na brincadeira do mestre Zé Lopes, o “Mamulengo Teatro Riso” e sobre quando criaram o próprio grupo, o “Mamulengando Alegria”. Larissa estava com seus dois filhos pequenos ali presentes, sendo que um deles ainda estava mamando no peito. Neide com a neta no colo que obviamente não ficou parada ali durante os 30 minutos de *Live* e Felipe fazendo uma função cinegrafista e de mediador, provocando perguntas, informando o que estava acontecendo no *chat* e viabilizando um diálogo entre os espaços dos que assistiam, perguntavam, mandavam elogios e corações. A *Live* da vida real das mulheres mamulengueiras, entre o exercício na função da maternidade, do cuidado, de exercer o trabalho e o desafio de equilibrar ou possibilitar que tudo aconteça ao mesmo tempo: bonecos e os filhos juntos. Durante a exibição da *Live* podemos escutar os ruídos externos vindos da rua e num determinado momento, se ouve em alto e bom som: “ATENÇÃO! ESTÁ PASSANDO EM SUA RUA O CARRO DO OVO”

Neide levanta da cadeira e sai de supetão do bate-papo, imbuída na função de pedir para que o motorista do carro do ovo saísse de lá, pois estavam ao vivo na *Live*. Mas Neide, não só fez o pedido, como também aproveitou para comprar uma dúzia de ovos.

A situação foi bastante cômica, no mesmo dia, minutos após o encerramento da *Live*, eu mandei um áudio para Cida comentando sobre como achei legal, pensando na carga mental⁴⁵ da mulher que ainda trabalhando com o evento *Live*, se preocupa com o que tem que comprar para a família. É como se não fosse possível “desligar” a cabeça da preocupação de cuidar, cozinhar, alimentar, entreter, educar e estar sempre ligada na necessidade dos outros.

Cida e eu rimos do contexto do agora, que naquele tempo dizia também sobre as situações inusitadas e com as quais não tínhamos nenhum controle. No “novo normal”, limpávamos tudo, cheiro álcool gel, câmeras de vídeo abertas e que às vezes

⁴⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CMNiNsaHSxT/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

⁴⁵ Carga mental é um conceito derivado da psicologia. Refere-se aos indivíduos que liberam uma energia mental (pensamentos) para o trabalho – planejamento para se realizar algo, lista de tarefas/compras/demandas – tudo é transformado numa carga mental.

captavam o cotidiano íntimo das casas, crianças que faziam parte e entravam no cenário do trabalho.

Assim, de maneira geral, considero a atividade de extensão “Diálogos com Artistas” foi um pré-campo, no sentido de poder articular saberes com essas mulheres, perpassando uma ideia de troca e escuta. Naquele momento de tantas incertezas por conta da pandemia, ter mediado esse evento, me fez pensar em como poder realizar o trabalho de campo por outras formas. E mais ainda, observar como as mulheres mamulengueiras realizam seus trabalhos de modo *online*. Pensando no caráter dinâmico e vivo do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

3.2 CANA DE AÇÚCAR

A cana-de-açúcar (*Saccharum officinarum*) não é uma árvore, ela faz parte de um grupo de espécies de gramíneas que a partir de um longo processo da engenharia genética, resultou na planta que temos hoje: um arbusto de caule fino, com folhas longas e verdes, de formato cilíndrico, fibroso e com alto teor de açúcar.

É um produto versátil, uma planta que vai de combustível de carro à aguardente de beber. A grande protagonista no setor sucroenergético, além da produção de açúcar - ingrediente para fazer a rapadura, o melado, também tem outras finalidades: no estado natural poder servir como pasto, como matéria-prima para a produção de xaropes, na indústria alimentícia e em outros produtos.

Ela é plantada na Zona da Mata de Pernambuco, há quase 5 séculos, tendo sido uma das atividades produtivas instaladas no Brasil Colônia. Essa atividade exige uma dimensão territorial grande, gerando impactos sociais, ambientais e econômicos. Estima-se que o cultivo de cana-de-açúcar ocupe mais de oito milhões de hectares das terras brasileiras, dos quais Pernambuco concentra 3,89%, cerca de 330 mil hectares. (Benatti, 2017). Na região da Zona da Mata pernambucana, existem cerca de cinco usinas de cana-de-açúcar: a Cooperativa do Agronegócio da Cana-de-Açúcar (Agrocan), próxima à cidade de Joaquim Nabuco; a Cachool, em Escada; o Grupo JB, em Vitória de Santo Antão; a Coaf, em Timbaúba; e o Grupo Petribu, em Lagoa de Itaenga, bem pertinho de Glória do Goitá.

Alcure (2007) fala sobre a presença da cana-de-açúcar, e como ela influenciou a formação social da região, que se desenvolveu sob forte domínio aristocrata e com a herança do regime escravocrata. O *Dossiê* do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste também aborda esse assunto, ressaltando inclusive que a maioria dos mestres mamulengueiros desenvolvem ou já desenvolveram algum trabalho relacionado à cana-de-açúcar. Seja por uma vivência recente ou pela memória do passado, os engenhos e as usinas são lugares significativos para as pessoas da região. (Benatti, 2017)

Guardo lembranças do gosto do caldo-de-cana, de pedir para o meu avô João cortar e descascar cana para a gente chupar, mais a memória da primeira viagem que fiz para Pernambuco, na época do mestrado em que percorria os caminhos da estrada

da Usina de Petribu. Agora, percorrendo novamente os mesmos espaços, aquela paisagem que eu achava que era a mesma, também já tinham um outro visual, apesar de estar no mesmo relevo. Sou uma viajante que acha que já conhece a rota, que se auto-observa e tenta não criar expectativas ansiosas sobre o que vai experimentar. O barco nem puxou a âncora e eu já sinto enjoo, eu nem catei o feijão e já estou arrotando a feijoada.

Onfray (2007, p.81) diferencia a viagem do viajante daquela que faz o turista; a seu ver, ambos se opõem radicalmente. Enquanto o primeiro busca sem cessar e, às vezes, encontra, o segundo não procura nada e, portanto, nada encontra. O viajante busca outros espaços - “heterotopias”, como diria Foucault (1994, p. 752) - dos quais fazem parte a busca da sua própria verdade, o confronto ou o encontro consigo mesmo; já o turista permanece de fora, nas margens, conferindo o cartão-postal que traz na bagagem. Com seu olhar narcísico, não se abre para o outro e evita o imprevisível. A viagem apenas confirma o que já se sabe. (Rago, 2013, pág. 91)

O que eu sou: uma viajante? Uma turista? É a pesquisadora em ação? Antes de tentar responder qualquer coisa, vou voltar um pouco na narrativa, para situá-los como aconteceu essa pesquisa de campo.

Primeiramente, lhes informo que adotei para a pesquisa de campo em Glória do Goitá-PE a etnocologia como alicerce da investigação e também da forma que irei apresentar os relatos, concordo com Adailson Costa dos Santos (2024) quando diz:

Sendo assim, é preciso que compreendamos que a escuta ativa e afetuosa que propomos como metodologia na Etnocologia, parte do princípio de respeito à alteridade do sujeito. Não se trata apenas de ouvir dos fazedores da cultura aquilo que o pesquisador busca, mas sim de escutar compreendendo e valorizando as características, falas e léxicos daquele interlocutor. (pág.29)

Um campo que está fundamentado no diálogo, no qualitativo, usando a reflexão que se aproxima ao que diz Humberto Maturana (1999) em *Emoções e linguagens na educação e na política*:

[...] em nossa cultura ocidental, estamos imersos na ideia de que temos que controlar a natureza, porque cremos que o conhecimento permite o controle. Mas isto, de fato, não ocorre: o conhecimento não leva ao controle. Se o conhecimento leva a alguma parte, é ao entendimento, à compreensão, e isto leva a uma ação harmônica e ajustada com os outros e o meio. (Maturana, 1999, pág. 55)

Ação harmônica se dá na aproximação da pesquisadora e das pesquisadas, no convívio, no espaço compartilhado, no cotidiano pensado colaborativamente. O diário

de bordo não fica no anexo, ele fica a bordo desta viagem. Trarei em seguida relatos dos 8 dias em que me hospedei na casa do produtor cultural e vizinho da Cida Lopes, Alex Apolonio⁴⁶. Durante toda a minha estadia em Glória, passava todos os dias na companhia de Alex, Cida Lopes e sua família. Realizamos viagens na intenção de visitar os mestres e suas companheiras, pessoas mais idosas residentes em cidades próximas a Glória do Goitá na região da Zona da Mata: Carpina, Lagoa de Itaenga e Nazaré da Mata, que estão de certa forma fora do circuito da brincadeira do Mamuleno. Como também a visita que fizemos em Olinda na casa de Mariana Aciolli. Fizemos uma *road trip* em um pedaço da Trilha do Mamulengo:

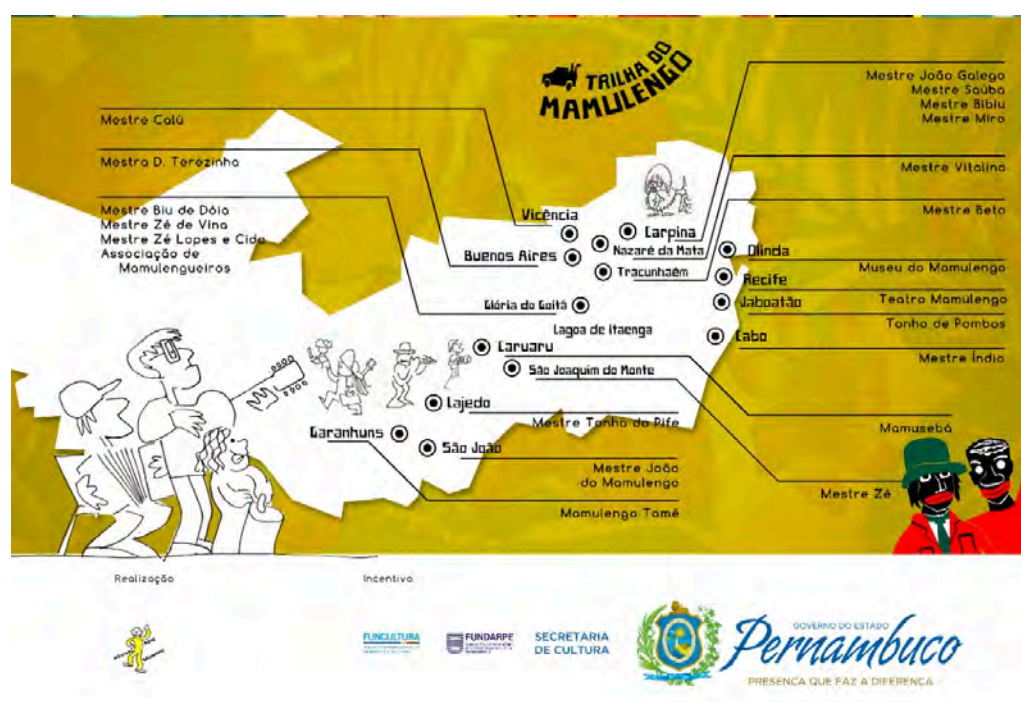


Tabela 5: Trilha do Mamulengo. Autoria: Wagner Porto, 2017⁴⁷

⁴⁶ Alex é artista e produtor cultural desde 2011, possui licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas (2018) e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2022). Em 2021, fundou a produtora Armorial Interações Culturais, empresa que atua com foco em projetos culturais voltados para artes cênicas, culturas populares e comunidades. Em seus projetos com Mamulengo destaque: “Festival Mamulengando Pernambuco” e “Cada Mamulengo Tem Sua Cantoria”. Vive em Glória do Goitá - PE, onde se dedica à pesquisa e produção cultural. Durante o período que me hospedou, além do diálogo constante, também se incubiu de me ajudar com os registros em áudio visual das nossas aventuras.

⁴⁷ A Tabela 5 “Trilha do Mamulengo” de autoria do artista mamulengueiro Wagner Porto de Garanhuns-PE, foi concebida no ano de 2017, portanto está desatualizada levando em conta o falecimento de vários mestres da tradição. Além dessa observação, informo também que houve uma redução na informação sobre os grupos de Mamulengo de Glória do Goitá, concentrados à Associação de Mamulengueiros. Quando recebi esse folder, minha cabeça pipocou com ideias sobre como viabilizar uma rota turística dessa magnitude, pensando nos Sistemas de Turismo de Mario Beni (2007): ecológico, social, econômico, cultural e sobre como o conjunto de relações operacionais e estruturais. É quase uma *road trip* do tipo Estrada Real ou Circuito das Águas Paulista.

A imagem (tabela 5) Trilha do Mamulengo apresenta algumas cidades da Zona da Mata pernambucana, região cuja área é de 3.218,62 km formada por 19 municípios: Aliança, Buenos Aires, Camutanga, Carpina, Chã de Alegria, Condado, Ferreiros, Glória do Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitinga, Lagoa do Itaenga, Lagoa do Carmo, Macaparana, Nazaré da Mata, Paudalho, Timbaúba, Tracunhaém e Vicência. (Gonçalves, 2021)

Além desses 8 dias de imersão em Pernambuco, em julho de 2022, três meses depois da minha viagem, já no mês de outubro, recebi Alex e Cida na minha casa em Brasília. Havíamos construído um projeto para o Gente Arteira da Caixa Cultural em Brasília-DF. A proposta, que apresentamos em 29 de julho, foi elaborada por Alex Apolonio via sua produtora Armorial Interações Artísticas⁴⁸.

Tratava-se de uma vivência no universo do Mamulengo na intenção de integrar crianças e adultos por meio da formação e fruição. Três dias de oficina (de quinta a sábado), dias 6, 7 e 8 de outubro, com carga horária total de 16 horas, criação de mamulengos, voltada para crianças entre 08 e 12 anos. No domingo uma apresentação de Mamulengo (classificação indicativa: livre para todos os públicos), seguida de um bate-papo entre Cida Lopes e eu: “Mamulengueira e Mamulengóloga” - atividade voltada para público adulto: artistas, estudantes universitários e demais pessoas interessadas no tema. Na oficina, as crianças experienciaram o processo de criação de um Mamulengo esculpido da madeira da árvore Mulungu. O espetáculo apresentado pelo grupo “Mamulengando Alegria” foi “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria.”⁴⁹ Assim, organizo esse tópico Cana de Açúcar em duas partes - 3.1 Diário de Bordo da doutoranda em vertigem e 3.2 Os Ipês do Cerrado, de acordo com a linha cronológica do tempo. Os tópicos além das datas, irão conter títulos para esses dias, metáforas com os seres que habitam o campo.

⁴⁸ Quitérias Produtoras é a idealizadora do projeto “Pequenos Brincantes” e já havia realizado a ação em Glória do Goitá, aqui é possível ver a atuação política pedagógica da Cida: https://www.youtube.com/watch?v=jdzM65Q_Ono
Na versão para o Gente Arteira, atuei como auxiliar na oficina de construção e como palestrante em “Mamulengueira e Mamulengóloga”.

⁴⁹ Numa noitada de festa na fazenda de Dona Quitéria, chegam irreverentes personagens como Chica do Cuscuz, fazendo versos de improviso, Janeiro, um contador de histórias, Dr. Rodoleira, um médico charlatão com o seu paciente comilão Arquejo. Entre uma história e outra, os caboclinhos, Caroca, Teca e outros bonecos chegam para cantar, dançar, e animar a festa.

3.3 DIÁRIO EM VERTIGEM

BROCA-DA-CANA-DE-AÇÚCAR, - 1º DIA - SÁBADO 09/07/22

O mais importante para a viagem acontecer eu já tenho: quatro doses da vacina do Covid-19 no braço e não preciso me preocupar com mais nada! É só ir e viver 8 dias de imersão. Penso nisso durante o embarque no avião, durmo durante todo o voo. Chegando em Recife, já fui direto para o balcão da Localiza, empresa de aluguel de carros. Falo o número da minha reserva e confirmo que preciso do LocalizaWay: “oi?” me responde a atendente. Tento lembrar o nome que eles dão para o GPS e o equipamento com internet: “Ah, nós não trabalhamos mais com isso.” Tremo as pernas e gaguejo. “Mas eu reservei isso!” falo com a voz embargada.

A atendente antevê que eu vou dar problemas e começa a me explicar as coisas usando o gerúndio. “Eu só queria um GPS”, torno a repetir. “Mas o seu telefone conecta no som do carro pelo *Bluetooth*” me diz a atendente, chamada Catarina.

As minhas lágrimas do nervosismo já começam a cair, explico que meu celular está lutando contra a obsolescência programada e imediatamente me arrependo de ter usado essa palavra, tento me explicar melhor: “Não dá certo. Meu celular é uma merda!” Catarina, na tentativa de me acalmar, disponibiliza um carro com mais pompa e pelo preço da minha reserva de carro popular, me sorrindo. Solicita um funcionário para me acompanhar para eu conhecer o carro chique, do volante cheio de funções e me prestar auxílio para conectar o meu celular ao som.

Parece piada, mas funcionou perfeitamente. Coloquei a localização que o Alex Apolonio me passou pelo *Whatsapp* e o mapa abriu. Entrei no meu carro suntuoso e parti para uma viagem rápida. De Recife para Glória do Goitá, que está localizada na Zona da Mata Norte, são 66 quilômetros e seguindo a rota do *Google Maps* que o Alex compartilhou, a viagem duraria 1h e pouco. O município de Glória do Goitá está localizado na mesorregião da Mata Pernambucana e na microrregião de Vitória de Santo Antão. A área municipal ocupa 231 km² e representa 0,2352 % do Estado de Pernambuco. O território de Glória do Goitá faz divisa com os municípios de Lagoa do Itaenga, Feira Nova, Passira, Pombos, Chã de Alegria e Vitória de Santo Antão.

Eram 11 horas da manhã quando eu saí da Localiza que fica próxima ao aeroporto de Recife. Cheguei em Glória do Goitá às 17h. Foram 6 horas dirigindo de estômago vazio e percorrendo diversos caminhos errados. O carro alugado com o GPS me dava a falsa sensação de estar em segurança, eu sei que sendo mulher, não estou segura nem dentro de um carro, muito menos sendo um carro tão chamativo.

Dirigi sem o *Google Maps* ou o *Waze* e não havia nenhum mapa físico para me ajudar. Me guiava olhando as placas ao longo das rodovias. Temia por estar sozinha e vulnerável. Fui seguindo as placas e trocando áudios com o Alex. No começo não me parecia tão difícil, eu só precisava ir para a rodovia PE 232 sentido Caruaru. Acontece que eu já estava na BR 101, indo para o Litoral Sul. Por volta das 15 horas, eu ainda estava na rota errada e na altura do campeonato, tentando voltar para Recife. Retornei ao ponto inicial, no aeroporto, segui em mais áudios com Alex que me dizia para ir como se fosse para a UFPE. Naquela altura eu desejava procurar um hotel, tomar banho e descansar. “Deve ter um hotel aqui pelo campus da UFPE”, pensei. Ouço o outro áudio do Alex dizendo que finalmente eu estava no rumo de pegar a bendita rotatória para a PE 232.

Já perto de Glória do Goitá pela PE 232 tem uma placa com a indicação dos ateliês dos mestres Zé Lopes e Zé de Bibi. Assim que vi a placa, parei no posto de gasolina para abastecer, aproveitei para descer e comprar uma bebida energética.

Qualquer ideia de pesquisa, de investigação, do que fazer, como abordar, o que perguntar, tudo isso se perdeu na vontade de chegar. E às 17h eu cheguei já no fim da festa de casamento da Cida, não lembro se mencionei em algum lugar aqui que cheguei para fazer a minha pesquisa de campo no dia da festa de casamento da Cida. Naquela altura do campeonato, todos estavam visivelmente esgotados. A Cida além de planejar e organizar o seu casamento, ela mesma pintou a sua casa.

A recepção pós cerimônia religiosa foi na casa de Cida, que estava decorada com flores, arranjos e decorações para a cerimônia que oficializou perante a Igreja e o Estado os 14 anos de união entre ela e Augusto, duas lindas filhas e muita história. Como disse, eu cheguei no final da festa e sem a menor cerimônia, ataquei a mesa de comes e bebes. Doces, salgados e o bolo de casamento que já havia sido partido. Dia 9 de julho de 2022, irá marcar o dia em que percorri a rota mais maluca da minha vida, como também sela a união do casal Cida e Augusto, é também o aniversário de 145 anos de emancipação política da cidade de Glória do Goitá.

Do momento de recuperar o fôlego perdido na estrada, ao momento da recepção da casa de Cida, depois de algumas horas, partimos para os shows da noite em comemoração aos 145 anos de emancipação política da cidade. Eram shows esperados e desejados pelos habitantes: a artista Priscila Senna, uma grande atração para o palco principal. Será uma pesquisa de campo festiva, penso eu tomando grandes goles de cerveja. Exausta no 1º dia.

CANTE ALTO, CICADIDAE - 2º DIA - DOMINGO 10/07/22

Nossa programação do dia de hoje foi voltada aos festejos do aniversário de 145 anos de emancipação política de Glória do Goitá, comecei a seguir a página da prefeitura no *Instagram*, pois fiquei intrigada com a programação. Confesso que não fazia ideia de quem era Priscila Senna, só entendi a magnitude ao ver drones sobrevoando o *show* absurdamente lotado. Admito que depois de tanto tempo longe de aglomeração e usando máscara toda vez que saía, senti tremores e uma leve sensação de crise de ansiedade por ver tanta gente junta e sem máscara. Plateia cantando em coro os *hits* e depois dos *shows* de ontem, voltando na madrugada e sem sono, além de verificar a programação das festividades, também fui pesquisar o que é emancipação política.

Para uma brasiliense nascida e criada na eterna cidade jovem e moderna, não sabia do significado de “emancipação política.” Pois muito bem, antigamente o município de Glória do Goitá, dominava os distritos de Chã de Alegria e Feira Nova. Anos depois os distritos passaram a ser cidades através de Decreto. A emancipação político-administrativa de um município é o ato através do qual um distrito torna-se um município. Então Glória deixou de estar subordinada ao município de Paudalho em 9 de julho de 1877 e passou a constituir um novo município, com governo próprio, prefeito e vice-prefeito municipais, câmara municipal, vereadores, leis e etc.

Recapitulando a modalidade de pesquisa de campo festiva: cheguei no momento em que se celebrava o casamento de Cida e Augusto e os 145 anos de emancipação política de Glória do Goitá, a capital do Mamulengo. O feriado municipal começou ontem, as repartições públicas, privadas e o comércio estavam de portas fechadas para comemorar. Nossa Senhora da Glória é a padroeira da cidade, o nome Glória do Goitá é a fusão do nome da Santa com o rio Goitá, que vem de São

Lourenço da Mata e percorre a cidade. De tarde, ainda celebrando os festejos da emancipação política de Glória, opa, calma! Só uma pausa para lembrar que tem uma placa indicando que a cidade é o berço do Mamulengo, certo? Pois bem, no feriado e sobre os festejos da emancipação política, ao invés de prestigiar o Mamulengo, ou mesmo incluir algumas apresentações de Mamulengo entre *shows* no palco principal, a prefeitura preferiu contratar artistas de fora com seus sertanejos universitários e o brega, como Priscila Senna, Silvana Salazar, entre outros. Mas vamos pensar sobre o que tange o *marketing* turístico da cidade a partir daquela placa da rodovia que diz que a cidade é o “berço do Mamulengo”. Isso mesmo, o Mamulengo, esse que tem duas placas na Rodovia PE 232, uma indicando o ateliê do mestre Zé Lopes e outra avisando que Glória do Goitá é a capital do Mamulengo. Ele não entrou na programação dos festejos, o Maracatu entrou, mas não no palco principal, ele estava na programação da rua e no horário da tarde. Um horário meio incerto: depois do almoço.

Eram quase 16h horas e ainda não sabíamos muito bem onde seria, até vermos os brincantes chegarem. Eu nunca tinha visto uma apresentação de Maracatu, nesta tarde pude ver os grupos Leão Coroado, Carneiro Manso, Leão do Norte, Águia Dourada e Gavião da Mata. O Maracatu de Baque Solto foi inscrito pelo IPHAN, em dezembro de 2014, no Livro de Registro das Formas de Expressão (no mesmo ano do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste). Também é conhecido por Maracatu Rural, Maracatu de Orquestra, Maracatu de Trombone ou Maracatu de Baque Singelo.

Cida alternava com sua filha Heloísa as explicações sobre a brincadeira que costuma ocorrer durante as comemorações do Carnaval e no período da Páscoa. Nos apontava quem era o personagem central, o Caboclo de Lança. Em êxtase, acompanhamos os personagens imponentes pelo brilho das lantejoulas e o colorido da cabeleira de celofane e os barulhentos chocalhos na cintura. O Maracatu de Baque Solto ocorre principalmente na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Pensei muito nos meus filhos durante as apresentações, e sobre como seria realizar uma pesquisa de campo na companhia de duas crianças. A pesquisadora Adriana Alcure, durante a realização da sua pesquisa etnográfica do mestrado, viajou com sua filha, que naquele momento tinha 5 meses de idade. Pensei como estaria o Murilo ali comigo, observando e comentando sobre tudo e no Gustavo perguntando se podíamos comer algo depois da apresentação. Celular na mão registrando vídeos,

fotos, editando cores, ao mesmo tempo em que tentava não ficar presa no celular, só aproveitar o momento e o evento que estava ali diante de mim.



Figura 12: Nós nos Maracatus de Baque Solto. Fotos: Barbara Benatti, 2022.

Em alguns momentos o Maracatu me parecia uma dança-combate. Cida me disse que o Maracatu Rural teve início entre os canavieiros e da fusão de manifestações populares: cambindas, bumba meu boi, cavalo-marinho e a coroação dos reis de congo. Fomos caminhando pelas ruas, seguindo os grupos até um lugar que parecia um balcão de feira, tipo CEASA, perguntei mas não memorizei o nome específico do lugar. Era um espaço coberto e que comportava um grupo inteiro de Maracatu, um palco com mesa de som e caixas, e o público cercando o espaço.

No momento em que os mestres cantam as loas, o grupo se ajoelhava e silenciava. Após o refrão, os cordões respondem e a música se inicia. Os cordões eram formados pelos caboclos de lança, com um efeito cênico surpreendente, junto com os sons dos instrumentos de percussão, como disse, os chocalhos de metal.

Algumas loas entoaram agradecimentos à prefeita Adriana Paes, aos organizadores do evento e ao povo por estar por perto. Achei engraçado que ninguém batia palmas após as apresentações.

QUEM-TE-VESTIU - 3º DIA - SEGUNDA 11/07/22

O aluguel da roupa de casamento do Augusto termina hoje. Fui com ela à cidade de Vitória de Santo Antão devolver o terno. Segundo o velocímetro do carro alugado, a distância entre Glória e Vitória é de 16 km. Nesse trajeto, conversamos sobre assuntos importantes para a minha pesquisa e eu lamentei muito não estar gravando. Mas oscilei entre lamentar e saber que nesse tipo de imersão no campo não tem uma divisão entre um espaço de ativação de quando começa e de quando termina a pesquisa, “tudo é pesquisa”, pensei.

Vou citar de novo sobre a apreensão do que me acontece, do que me atravessa e ainda sobre o que diz Jorge Larrosa em *Tremores* (2018) sobre os processos de elaboração de sentidos. Processos lentos, que precisam do tempo para decantar: [...] “é preciso resistir à pergunta ‘o que é?’ É preciso resistir a fazer da experiência um conceito, é preciso resistir a determinar o que é a experiência, a determinar o ser da experiência.” (Larrosa, 2018, pág. 43). E assim, cada vez mais entendo que é uma pesquisa de campo que irá tratar da experiência da pesquisadora com a pesquisada, não é sobre conceituar, é como diz Larrosa [...] “não como o que é e sim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma lógica do acontecimento, a partir de um *logos* do acontecimento.” (pág.43)

Penso sobre como o cotidiano não pode ser desconsiderado, pensar onde comer, que horas vamos para tal lugar, qual a rota e por onde iremos andar, quando vamos parar, o espaço entre planejar e vislumbrar sonhar com alguns projetos juntas, conversar, rir, brincar e de quando ficar em silêncio. Suspensão e ativação de assuntos importantes no que concerne o ser e se saber mulher, esposa, mãe, irmã, filha, professora, mulher brincante e a responsável pela continuidade de uma tradição. E não só os assuntos do Mamulengo produzido por Cida, a mulher por trás dos bonecos, mas também as trocas sobre nossas vidas.

Em um dado momento no caminho da volta, após devolvermos o terno e depois de uma mini-caminhada pelo centro comercial de Vitória de Santo Antão, Cida

me contou sobre como está vivendo o luto desde a morte do seu pai. Relembrou como foi importante as *Lives* que fez seja para enfrentar o luto recente, como falar sobre suicídio. Em outubro de 2020, dois meses após a morte do pai, Cida Lopes organizou e conduziu uma emocionante homenagem no dia em que o mestre Zé Lopes completaria 70 anos. A homenagem intitulada de “Relembrando Mestre Zé Lopes”⁵⁰ foi divulgada pelas redes sociais e teve adesão da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), transmitido ao vivo no *Facebook* da Cia Quase Cinema com duração de mais de 3 horas de transmissão. Teve a participação de familiares, amigos, artistas da cultura popular e de vários pesquisadores que conviveram com o saudoso mestre. Cida estava como a mestre de cerimônias, passou a *Live* entre cantar de improviso, emocionar-se e no final da homenagem, leu uma carta que escreveu para o pai.

Depois promoveu outra *Live* transmitida pelo *Instagram* “Cuidemos uns dos outros” em setembro de 2021, um ano após o suicídio do seu pai. A *Live* foi apresentada por ela com a participação de sua psicóloga Thaís Monteiro e a mediação de Alex Apolonio. Abordaram sobre o cuidado com a saúde mental dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e a prevenção ao suicídio.

Foi um momento de autocuidado, acolhimento e aprendizado. No contexto de isolamento em decorrência do Covid-19, se fala da epidemia da solidão, das narrativas de sofrimento, onde muitas vezes a ajuda terapêutica e a medicação não dão conta e nem chegam a tempo de salvar. Cida me diz que suicídio não é algo fácil de lidar, de compreender e para os que ficam, há muita auto-cobrança, além da dor pela perda. “Não estamos preparados para lidar com a morte”, eu disse completando que a coisa mais certa da vida é a morte e nós não estamos preparados para ela, seja a morte matada ou morte morrida. Falei isso e depois me arrependi. Me senti uma Pollyanna⁵¹ da positividade tóxica. Às vezes não é sobre dizer uma fala boa de consolo, é sobre a escuta. O silêncio também tem a sua forma de acolher. Apesar de eu ter tido um grande número de pessoas, entre amigos e conhecidos que cometeram suicídio durante a Pandemia do Covid, não faço ideia de como é a dor de perder o meu pai, assim como a Cida perdeu o seu. E conversando com ela, perto de completar dois anos da partida do seu pai, falar sobre essa dor, olhar para essa ferida e perceber a

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rXTjrit14w>

⁵¹ A referência é daquele filme clássico dos anos 60 "Pollyanna" do David Swift com Hayley Mills, Jane Wyman. Brinco que sou a Pollyanna Doutoranda fazendo o jogo do contente, quando tento ser otimista em excesso.

frágil casca que a protege é sempre muito difícil. Vejo os seus olhos brilhando, a sua voz embargando e o silêncio que nos tomou depois disso. É como se a casca dessa ferida fosse sempre frágil, uma casca que não cicatriza, o tempo ainda não deu e talvez nem dê conta de curar.

Falando da morte do mestre Zé Lopes, lembrei do artigo do prof. Graça Veloso *Paradoxos e Paradigmas: a etnocologia, os saberes e os seus léxicos* (2016) quando ele cita o astrofísico brasileiro Marcelo Gleiser (2001), refletindo Nietzsche, e disse que nós seres humanos nos guiamos, para nos perpetuar no planeta, pela dor da consciência da nossa finitude. Veloso completa que Teorias, Religião e Arte são tentativas de sobreviver à nossa curta vida, sendo assim aspirações de eternidade. Os saberes científicos buscam eternizar o físico. Os saberes sagracionais, para aliviar o medo da morte e a dor da perda de um ente querido, transformam o fim da vida numa passagem a outro estado, numa transcendência de eternidade, seja qual for a abordagem religiosa. E, finalmente, os saberes artísticos nos proporcionam a possibilidade de eternização através de nossa obra. (Veloso, 2016). Assim sendo, a arte e o legado do mestre Zé Lopes, perpassa a busca no consolo e na fé, cultivar e rememorar o Mamulengo realizado por seu pai, são formas de eternizá-lo.

“O que você está investigando no Doutorado?” Cida me pergunta, rompendo o silêncio que nos atravessou por um tempo. Me percebo como aquele meme do palhaço Tiririca⁵² ao tentar explicar, gaguejando e dizendo um monte de nada sobre muitas coisas. “Aquela coisa, sabe Cida?” e ela “hummm?” e eu tentando engatar: “é essa coisa de ser mulher nesse país” digo reticente. O silêncio nos interrompe de novo. “É muita coisa”, Cida conclui. Conversamos sobre a notícia de hoje, a de um anestesista que foi preso por cometer um ato de tortura. “Hoje em dia, com o celular e com a agilidade das redes sociais, tomamos conhecimento desse tipo de violência que sempre atormentou a vida de todas as mulheres”, comentou.

⁵² A página do Instagram Doutorado da Depressão, alegrou meus dias. Talvez no futuro não existam mais memes, então melhor registrar: meme é uma imagem transmitida para viralizar na internet, normalmente uma foto ou vídeo, como também pode ser um bloco de texto, comumente muito engraçados. Esse do Tiririca está disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cflw5O9FUCV/>

Dados do Fórum de Segurança Pública⁵³, apontam que no Brasil a cada 10 minutos uma mulher é estuprada e já tem um tempo que esses 10 minutos se mantêm. Estávamos falando de um estupro a uma mulher fragilizada e desacordada, em um processo de cesárea. Um corpo exposto e entregue a quem deveria cuidá-la, mas ao invés de exercer o seu ofício, o médico a anestesiou e a violou.

A cena foi filmada para que a denúncia se concretizasse. Concluímos que não é fácil pegar um médico estuprador em flagrante no país em que no crime do estupro, se condena a vítima e não o criminoso. Ela foi estuprada pelo profissional que deveria estar zelando por ela, Cida reflete.

Conto para Cida do livro *Bem-vindo ao inferno* (2015) a biografia da Vana Lopes, o livro mais difícil que já li na minha vida. Cida conhecia a história das mulheres violentadas pelo médico especialista em reprodução humana, Roger Abdelmassih. Não só pelo o que foi noticiado pela TV, na época do caso, como também por meio da série "Assédio" que passou na Globo Play. Falamos das coisas horríveis cometidas por um monstro só. E sobre como a união das mulheres fez com que a denúncia ganhasse uma repercussão muito maior.

Perguntei se Cida assistiu ao documentário da Netflix "Jeffrey Epstein: Poder e Perversão". Ela me respondeu que não e eu começo a destrinchar a história que investiga o financista pedófilo predador sexual Jeffrey Epstein. As vítimas têm voz ativa ao longo da série, compartilham seus abusos e como Epstein as manipulou, como era o esquema de pirâmide sexual e acompanhamos as etapas do julgamento no tribunal. Assim como no caso Roger Abdelmassih, as sobreviventes se uniram e se engajaram na busca por justiça.

Quando começo a falar sobre a união das sobreviventes, comentei sobre o pensamento de bell hooks (2019) sobre a irmandade, a solidariedade política entre as mulheres. Mencionei para Cida que bell hooks fala que nós fomos ensinadas a acreditar que nossas relações uma com as outras, não nos enriquecem e que a escritora fala que nós precisamos desaprender o que foi aprendido.

Concluímos que esses casos nos mostram didaticamente - e tragicamente - o valor da irmandade entre as mulheres. Unidas pela dor, estabeleceram um vínculo

⁵³ Levantamento do Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostra que mais de 100 mil meninas e mulheres sofreram violência sexual entre março de 2020 e dezembro de 2021. Matéria do G1 publicada em 07/03/2022, disponível em: https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/07/brasil-teve-um-estupro-a-cada-10-minutos-e-um-feminicidio-a-cada-7-horas-em-2021_ghtml

sólido entre si e mobilizaram-se na luta pela justiça. Refletindo sobre tudo o que conversamos naquela ida a Vitória de Santo Antão, no fundo eu sabia que não era só: “Vou ali com a Cida em outra cidade entregar um terno alugado”. Falamos da morte, do luto, dos traumas, do que nos faz vibrar e sorrir, do que nos mata aos poucos, do que se sente e do que se vive.

Cida fala dando sentido ao vivido, para processar a experiência e elaborar o luto. E nesse dia, falamos muito dos seus lutos: o vivido recentemente como filha, com a morte do pai e do luto mais antigo, como mãe. Na minha dissertação de mestrado, ao ligar o gravador, sem roteiro de perguntas específicas, pedi para que ela me contasse sua história de vida. Em um primeiro momento, me contou suas memórias de infância, passando pela relação com o Mamulengo até chegar na maternidade. Aos 19 anos de idade, engravidou e foi praticamente na mesma época que sua mãe Neide também estava grávida, as duas tinham diferença de apenas dois meses de gestação. Neide estava grávida de uma menina e Cida esperava um menino. Cida descobriu aos 6 meses de gestação que Mirael, o nome que deu para seu filho, era um bebê anencéfalo. Levou a gravidez de risco até culminar no parto, mesmo ciente que o filho não tinha expectativa fora da vida uterina, ela queria ver o seu rosto, embalá-lo nos braços e se despedir dele. Também se apegou à ideia de doar os órgãos do Mirael, pensando nos propósitos divinos e em poder ajudar outros bebês. Cida entrou em trabalho de parto, chegou no hospital com contrações e sentindo o filho vivo em sua barriga. Deu entrada na internação sem acompanhante, segundo ela, não deixaram a mãe e nem o marido entrar. Na enfermaria, recebeu a ocitocina para acelerar o trabalho de parto, após longas horas de espera, Mirael parou de se mexer. O parto traumático foi feito com fórceps, uma pinça de metal com duas hastes grandes, parecendo uma colher que puxa o bebê para fora. Quando teve alta hospitalar, saindo da maternidade estraçalhada e de braços vazios, o médico fez alarde para Cida dizendo que era possível que os mesmos problemas ocorressem nas próximas gestações. Cida me disse que tem vontade de escrever sobre a morte⁵⁴ não só a do pai, mas também de Mirael. Me disse que na gestação e parto do Mirael, ela não teve acompanhamento psicológico, mas que com o suicídio do pai, buscou na terapia e na fé, um amparo para lidar com a dor extrema.

⁵⁴ Em maio de 2023, Cida teve que lidar novamente com o luto. Grávida de 6 meses, o filho chamado de João, foi para o céu ao encontro do irmão mais velho.

Em *Sujeitos que lembram: história oral e histórias de vida* (2003), Jorge Luiz da Cunha e Alexssandro dos Santos Machado, dizem que rememorar através da oralização das histórias de vida é uma forma de reconstruir não apenas a memória, mas também a subjetividade. A sociedade contemporânea, como explicitam os autores, é marcada pela desumanização dos indivíduos, a energia criativa é convertida em força de trabalho para a riqueza alheia. Privado de sua liberdade e afastado daquilo que lhe dá o sentido de sua humanidade, ele perde, portanto, o sentido de si mesmo: “[...] há uma psicologia popular contida na narrativa oral” (pág.75) dizem os autores. Narrar a própria vida é uma forma do sujeito se reapropriar da sua história, despertando a consciência de si e o fluxo dos afetos ligados às suas vivências. (Benatti, 2017).

Quanto mais os meus laços afetivos com a Cida se estreitam, mais eu entendo que as dificuldades que ela enfrenta ao longo da vida, reverberam em quem ela é e no que faz. Através da arte, ela se volta para a realidade que a cerca e reconstrói sua historicidade, isso fica evidente, por exemplo, na adaptação dos enredos - a partir da problematização de elementos do repertório tradicional do Mamulengo - e sobretudo na oportunidade do agora, a genealogia da aprendizagem no Mamulengo de sua família, derivar do feminino. Cida, Neide e Larissa serão as mulheres que irão ensinar a próxima geração de mulheres da família Lopes.

A CIGARRA E A FORMIGA - 4º DIA - TERÇA 12/07/2022

Hoje eu acompanhei a Cida no seu trabalho na Casa das Juventudes de Glória do Goitá. A Casa das Juventudes está vinculada a Secretaria Municipal de Políticas Sociais e Desenvolvimento, trata-se de um projeto de convivência vinculado à prefeitura da cidade.

O espaço é bem amplo, possui diversas salas onde são prestados os serviços aos jovens da comunidade: cursos de formação, oficinas de música, dança, teatro, entre outras modalidades. Cida coordena as atividades pedagógicas. Passamos o dia (manhã e tarde) por lá. Ela estava no computador fazendo o planejamento das atividades do segundo semestre e eu passei o dia trabalhando com o meu computador, brinquei com ela dizendo que não iria atrapalhar-lá: “não vou quebrar e nem mexer em nada.”

Durante o período da manhã, trabalhei na minha função de Tutora de Teatro na Universidade Aberta do Brasil, corrigindo tarefas e outras demandas do curso. De tarde alternei entre ler notícias do Brasil e revisar os meus escritos. Em um dado momento, perguntei para Cida se ela gostaria de ouvir um tópico que escrevi na tese: “Quero a sua opinião”, enfatizei. O tópico “Pomar de Desamores”, estava presente aqui num dos capítulos da tese, depois coloquei-o no apêndice e por último, descartei-o. Tratava sobre o meu dispositivo amoroso, todas as vezes que me apaixonei perdidamente e recorri a simpatias de adoçar e manter.

Li em voz alta, Cida riu sobre o tópico começar com o ato de fazer simpatias e a partir daí, começou a contar sobre as simpatias que ela também já fez. Rimos dos pequenos e diversos rituais e sobre como é para nós mulheres a idealização do amor. Cida começou a falar sobre como hoje ela entende o real significado do amor, fiquei um pouco em estado de choque, porque parecia que ela tinha lido o livro da bell hooks *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2021).

Falou sobre a festa do seu casamento, da sua vontade de comungar, qual foi o significado que ela deu para todo aquele ritual, expandindo o amor pelo Augusto, pelas filhas e principalmente por Deus. Foi me explicando sobre como se entende o amor como ação, sobre o amor edificante, o amor próprio que transmuta o medo e liberta a alma. E ao lembrarmos as simpatias que já fizemos, falamos sobre a falsa sensação de controle e segurança que ela nos dá, parecia que estávamos estabelecendo uma conversa com bell hooks sobre como fomos ensinadas desde a infância as noções equivocadas em relação ao amor como posse e a noção que nos chega agora: a de abraçar o amor como força transformadora.

Ainda empolgada em compartilhar meus escritos, li em voz alta para ela uma carta que escrevi direcionada a Simone de Beauvoir. Isso sem explicar muito bem o que eu queria ou que iria fazer com aquilo, até porque essa carta surgiu como um processo de catarse entre a vida e pesquisa. Cida me pergunta após me ouvir: “e essa é a sua tese?” Volto a gaguejar como o palhaço Tiririca e digo que estou escrevendo, parafraseando e adaptando o título da obra de Jorge Larrosa para: “escrevendo não se sabe o quê”. Respiro fundo e falo que escrevi a carta para falar como a minha jornada de pesquisa no Mamulengo desde o mestrado, está imbricada com esse processo de amadurecimento e o de defender os feminismos, não só a partir da narrativa e histórias de vida dela e de sua mãe Neide, como também por todo o referencial teórico e interminável. Disse a ela que o Mamulengo não é só o meu objeto de estudo, mas

um ponto de partida para investigar interações, afetividades, olhar para mim e outras tantas questões que foram aparecendo durante o processo. Após a leitura em voz alta, fechei o computador com a Cida me recomendando não parar de escrever e atualizar sempre que puder a carta póstuma para a amiga que nunca conheci, Simone de Beauvoir. Ela mesma recordou novamente, a carta que escreveu para seu pai, desejando que de algum lugar ele pudesse ouvir e ter certeza que foi muito amado, admirado e respeitado. Falou sobre como é significativo e transformador o processo de escrever e ler uma carta para alguém que não está mais entre nós no plano carnal. Voltou a falar da vontade de elaborar mais e escrever sobre a gestação, o parto traumático e a morte de Mirael. Mesmo que nossas cartas tenham simbologias distintas, sendo que a minha carta para Simone assume um caráter lúdico, perpassando o crítico, pensei sobre quando Ana Suy Kuss (2017) diz que escrever é um modo de atravessar em letras aquilo que se sente. Pensei também sobre como o Mamulengo ocupa na vida da Cida um lugar para além do prazer de brincar, garantir o próprio sustento, produzir mudança social - subvertendo o preconceito, mas também uma conexão e permanência com a memória do pai falecido.

De noite, ao voltarmos para casa, dava para ouvir os sons do palco principal lá na praça de eventos. A programação de hoje é evangélica com Silvania Lira, Armando Filho e Marcos Freire. É triste pensar que coube na programação dos festejos de emancipação política de Glória do Goitá o estilo do sertanejo universitário, brega e outros ritmos, uma programação de louvor católica e outra evangélica. De novo me lembro que a cidade berço do Mamulengo, se esqueceu dele nos seus festejos de 135 anos.

PIOLHOS DE PAREDE - 5º DIA - QUARTA 13/07/2022

Hoje foi uma *roadtrip* entre Cida, Alex e eu. Saímos de Glória do Goitá, rumo a Olinda, uma viagem de 72km pela agora familiarizada BR 232. Falei para eles que queria fazer um “ensaio” até o aeroporto de Recife e a agência da Localiza. Não daria tempo para tal, o que o Alex fez foi me mostrar de longe, apontando a entrada do CEASA “é aquela pista ali você vai virar como aquele caminhão”.

Pegamos um longo engarrafamento até chegarmos em Olinda, acabamos almoçando na rua antes de ir para a casa da Mariana Acioli, que com seu parceiro Allan de Freitas brincam juntos no “Mamulengo Água de Cacimba”.

O plano era visitá-los e depois irmos para a 22ª Fenearte. Passamos por perto da casa onde morava o artista Fernando Augusto dos Santos e depois passamos na frente do Espaço Tiridá, que antigamente comportava um museu de bonecos.

Cida contou um pouco do “Mamulengo Só Riso”, fundado em 1975, por Fernando Augusto, Nilson de Moura e Luiz Maurício Carvalheira. Depois, Cida e eu, contamos para o Alex sobre quando eu estava realizando o campo no Mestrado e acompanhei ela no momento em que prestava serviço de restauração de bonecos gigantes lá no Espaço Tiridá. Graças a Cida, naquela ocasião, que consegui uma entrevista com o Fernando Augusto.

A entrevista que não estava nos meus planos, foi bastante importante, pois Fernando Augusto além de possuir um acervo físico incrível, possui um conhecimento profundo sobre o Mamulengo pernambucano. Cida nos atualizou sobre o frágil estado de saúde dele desde que teve Covid-19 e descobriu um câncer, que segue frágil e internado no hospital. Engraçado que percorrendo esquinas de Olinda, Cida tinha sempre alguma história do Fernando Augusto e do “Mamulengo Só Riso” para contar.

Faço um adendo nesse relato, para contar e ressaltar outra coleção riquíssima de Mamulengos, dentre outros tipos de bonecos, a da Magda Augusta Castanheira Modesto (1925 -2011). Curadora, pesquisadora, colecionadora, pedagoga do teatro e diretora, era conhecida pelo nome artístico de Magda Modesto⁵⁵, foi uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e possuía um acervo riquíssimo de bonecos de todos os tipos e de vários cantos do mundo.

Mas voltando ao dia, Cida falou sobre como foi importante ter a presença de Fernando Augusto no velório do seu pai e enquanto conversávamos, o *Google Maps* ia nos mandando para algum lugar errado. Desliguei o carro numa rua íngreme e apertada, enquanto Alex mandava mensagem para a Mariana. Alguns áudios, novas

⁵⁵ É possível conhecer um pouco da relevância de Magda Modesto nessa entrevista fantástica: BELTRAME, Valmor Níni; BRAGA, Humberto; FALEIRO, José Ronaldo; VELLINHO, Miguel; MORETTI, Gilmar Antônio. Entrevista - Magda Modesto. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 222–239, 2018. DOI: 10.5965/2595034701082011222. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011222>. Acesso em: 21 out. 2024.

direções e reformulamos a rota. Já estávamos bem perto da rua da Mariana, encontrei um lugar para deixar o carro e seguimos caminhando.

Ao chegarmos na casa da Mariana Acioli fomos recebidos com a tradicional hospitalidade pernambucana, havia café e doces em uma mesa gentilmente bem servida. No início da nossa chegada eu dei uma monopolizada na conversa, relatando empolgada sobre como foi que me perdi na chegada de Recife até Glória, sobre como o *Google Maps* nos deixa na mão, mas ainda bem que a conversa tomou outro rumo quando a Mariana nos perguntou se queríamos ver bonecos: “O que vocês acham de eu abrir algumas malas de bonecos?” A partir daí uma nova mágica aconteceu.

Como já mencionei, os materiais usados na brincadeira são levados em malas. A “a casa” dos bonecos quando estes não estão em cena, é um universo muito peculiar. Mariana abriu 3 malas de bonecos, nos apresentando personagens, histórias e memórias.

Assim como Cida, Mariana também é herdeira da tradição brincante, seus pais, mestre Afonso Miguel⁵⁶ e Ceíça Acioli⁵⁷, ambos já falecidos, lhe transmitiram o encantamento e lhe deixaram essa herança imaterial. Seus pais também trabalharam com Fernando Augusto no “Mamulengo Só Riso” em Olinda.

⁵⁶Afonso Miguel (1957 - 2019) , também conhecido por Fofão foi considerado o mestre dos bonecos gigantes do Piauí, criou o primeiro grupo de Teatro de Bonecos de Teresina “Mamulengo Fantochito” em 1975, o Mamulengo Fantochito. Viajou com seus bonecos pelo mundo e se dedicou ao trabalho de transmitir a arte bonequeira.

⁵⁷ Conceição Acioli, a Ceça (1949 - 2005) foi uma bonequeira, atriz e educadora. Comandou um grupo de teatro de rua em Olinda chamado Fruta Pão, que tinha várias atividades: palhaço, pernas de pau, e mamulengo. Dissertação de Ceça está disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001219169>



Figura 13: Nós batendo papo na casa da Mariana. Fotos: Alex Apolonio, 2022.

O Dossiê do IPHAN (pág. 149) retrata sobre bonequeiros que recebem malas de bonecos de “herança” e de outros que compraram sua mala de bonecos devido ao falecimento ou desistência do seu dono, como é o caso de Waldick Soriano, que adquiriu a sua mala de bonecos integral do bonequeiro Zeca de Lima, de Quixadá, Ceará. A artista e pesquisadora Kely Elias de Castro (2015) elucida que o termo “patrimônio” está também ligado à ideia de propriedade, no sentido de pertencimento:

Assim como a identidade de um indivíduo ou de uma família pode ser definida pela posse de objetos que foram “herdados” e “permanecem” na família por várias gerações; também a identidade de uma nação pode ser definida pelos seus momentos - aquele conjunto de bens culturais associados ao passado nacional. Estes constituem um tipo especial de “propriedade”: a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a “continuidade” da nação no tempo. (Gonçalves, 2007, pág.122 apud Castro, 2015, pág. 78)

Mariana compartilhou conosco uma mala do acervo de bonecos deixado como herança pelo seu pai. Havia bonecos de sua autoria e outros confeccionados por outras mãos, como as dos mestres Solón e Saúba, de Carpina-PE. Além da memória do seu pai, também contou-nos sobre sua mãe e como ela influenciou o grupo. Ceça, foi bastante atuante na cena teatral e artística de Olinda, educadora, pesquisadora e brincante, deixou a Mariana um enorme acervo de bonecos, uma biblioteca, e pesquisas sobre o tema. Em 2001, sua mãe defendeu a dissertação de mestrado: “Quando pirilampos desafiam faróis: um estudo sobre a atualidade das tradições brasileiras do teatro de bonecos” na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Alguns personagens da brincadeira “A Flor do Mamulengo”, são criação do grupo, e há também um fato interessantíssimo que é a história da Dona Prazeres, uma homenagem a Maria dos Prazeres de Souza, parteira tradicional, Patrimônio Vivo de Pernambuco, a música cantada durante a apresentação, inclusive foi composta pela própria homenageada, Mariana nos explica que:

As figuras que surgem são criadas a partir de dois movimentos, o de que a arte e a vida se misturam, e os fundamentos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como tradição. Por exemplo, a personagem Dona Prazeres, a parteira de “A Flor do Mamulengo”, foi incluída na brincadeira que herdei do meu pai, por já haver um parto na história. No encruzamento da vida, a Maria dos Prazeres de Sousa fez o parto da minha filha no ano de 2007, sendo ela inspiração para a criação da personagem. Interessante que essa boneca, que era de minha mãe, feita provavelmente por Antônio Biló, já tinha sido uma pereira na brincadeira dela. Me lembro da voz dessa boneca quando a minha mãe brincava com ela, era uma voz grave. O arquétipo que a boneca representava na época de minha mãe, se manteve como uma essência, mesmo sendo outra figura evocada. (Mariana Acioli, entrevista, 2022)

Em “A Flor do Mamulengo”, os bonecos apresentam cenas do cotidiano e do trabalho no campo, o enredo encena o tradicional vaqueiro Benedito, a agricultora Joanhina e de Dona Prazeres, parteira que vem ajudar o filho do casal a nascer. A brincadeira também traz o boi e a cobra, além dos personagens Janeiro-vai-Janeiro-vem, Palhaço da Vitória e Quitéria, (bonecos de dança do mamulengo pernambucano).

[...] utilização de arquétipos - o herói, a velha sábia, a jovem namorada, o senhor autoritário, o doutor mau caráter, entre muitos outros, trazem temas e posicionamentos na própria figura que dialogam com a realidade do brincante. É significativo pensar que o Teatro de Bonecos Popular do

Nordeste é feito de muitas tradições, sotaques construídos através de gerações. O mais pra trás que conseguimos ir na constituição da tradição do Mamulengo Água de Cacimba é o mestre Antônio do Babau de Mari [cidade do interior da Paraíba], depois veio Carlinhos Babau e depois meu pai, Afonso Miguel. Que também teve como mestre Saúba de Carpina, daí veio a mistura do Babau paraibano com o Mamulengo pernambucano que é o nosso brinquedo. Dessa mistura nós brincamos o Vaqueiro Benedito, figura do sertão paraibano e temos bonecas e bonecos de dança, próprios de Pernambuco, onde a musicalidade é mais presente. (Mariana Acioli, entrevista, 2022)

Nas apresentações do “Água de Cacimba”, Mariana conta que ela e Allan incluíram quatro músicas autorais nas cenas do Janeiro-vai-Janeiro-vem, do Palhaço da Vitória, Quitérias e na cena de trabalho de Joanhina e Benedito. Allan nos mostra o boneco Palhaço da Vitória, contando que o boneco pertencia ao mestre Sólon, depois foi adquirido pelo pai de Mariana e que pensando nisso, fizeram uma música contando essa genealogia do boneco. A música que cantam para o boneco Janeiro, foi a partir de uma história que ouviram do pai de Cida, o mestre Zé Lopes.

A abertura de mala é um ato de partilha muito rico, inclusive esse momento de abertura de malas foi utilizado como metodologia de pesquisa de campo no momento da pesquisa de campo do registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio no IPHAN.

Achei interessante quando num dado momento do nosso bate-papo, Mariana e Allan falaram da intenção de otimizar suas viagens, com uma mala que além dos bonecos, coubesse a empanada do grupo. Uma redução no tamanho e na quantidade de peças utilizadas para o transporte de materiais na intenção de facilitar e otimizar os deslocamentos entre grandes distâncias. Cida também compartilhou com eles a mudança do material da empanada, lembrou da antiga empanada do seu pai - grande e de madeira pesada: “era difícil de carregar”. Falou também sobre a sua própria empanada, que gostaria de fabricar uma nova, dobrável de alumínio que pudesse ser despachada como uma mala comum. Refletiu sobre a mudança e redução do número de personagens apresentados pelos mestres mamulengueiros mais antigos da tradição, como também falaram sobre as apresentações dos sítios que atravessavam a noite e dessa forma o repertório de bonecos levados na mala deveria ser grande.

Ao falarem sobre o tamanho da empanada, número de bonecos para levar nos espetáculos a outros estados, percebi que Cida e Mariana também procuram

transformar seus teatros para atender a contratos e plateias que não possuem familiaridade com os códigos e sentidos. Sobre espetacularização Carvalho diz:

Defino espetacularização como a operação típica da sociedade de massa, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (2010, pág.47)

A espetacularização conforme pontua Carvalho seria o espetáculo que se transforma para cumprir um consumo (e não vamos nos esquecer que obviamente fomenta a subsistência do artista) sem necessariamente unificar o grupo social. Comentei com elas que a primeira vez que vi apresentações de Mamulengo na Fenearte, percebi os grupos mais jovens que adaptaram a linguagem e outros, mais tradicionais e antigos, que não fizeram. Assim, as loas, passagens rápidas e todos os signos associados à brincadeira mais tradicional, não eram compreendidos pelo público, predominantemente infantil. Cida e Mariana falaram que procuram manter elementos importantes e caros a manifestação, sendo que Cida nos disse que quando o pai era vivo e os contratos contemplavam apresentações de ambos os grupos: “Mamulengando Alegria” e “Mamulengo Teatro Riso”, tomava o cuidado de não repetir passagens e personagens, para não ficar repetitivo e maçante ao público. Sobre a ideia de manter a tradição, Mariana diz que:

Para mim, manter a tradição é manter vivo. Sempre respeitando os fundamentos e aquilo que há de mais precioso, nossos mestres e mestras. Como uma jovem, não tão jovem, e recente brincante, vivo para aprender esses fundamentos e histórias humanas que são a substância de todas as brincadeiras. Acredito que um importante fundamento é o riso, o elemento primordial é ser engraçado. Percebo um fundamento histórico, no qual é narrado a história da “construção” do Brasil, retratando as relações sociais e de poder, estruturas presentes na sociedade da época colonial até os dias de hoje. Recria o passado para falar do futuro. (Mariana Acioli, entrevista, 2022)

Em um determinado momento, o assunto internet também entrou no nosso bate-papo, no gancho da pauta “linguagem” do Mamulengo, uma vez que Alex Apolonio falou sobre a internet possuir uma linguagem/códigos próprios, trazendo outra dinâmica e que no contexto da pandemia, configurou-se também um novo espaço de circulação. Como fica a figura do Mateus e da Catirina diante do público no *chat*? Como tornar dinâmica a interação entre o boneco e a plateia *online*? Alex

questiona mais ainda sobre a duração da apresentação, quando funcionava nas mais de 6 horas, avançando a madrugada nos sítios. Nas apresentações de uma hora em feiras, escolas e festivais, e na internet que demanda mais agilidade e outras dinâmicas e linguagens. Falamos de muitos assuntos sobre produção cultural, acervo, uma preocupação em manter a memória e o patrimônio. O encontro estava tão agradável, parecia uma grande reunião de velhos amigos que compartilhavam uma paixão em comum. Era assunto para conversas de uma tarde inteira, mas eu já estava ficando angustiada pelo horário avançado e pela possibilidade de voltar dirigindo a noite.

Da casa da Mariana, seguimos rumo ao Centro de Convenções, em Olinda, local em que acontece a Fenearte.



Figura 14: Abertura das malas, Mariana Acioli e Alex Apolonio. Fotos: Barbara Benatti, 2022.

A feira nesta sua 22ª edição teve como tema-homenagem o Mangubeat, uma revolução cultural que eclodiu em Pernambuco na década de 1990 e que reverbera até

hoje. Logo na entrada uma cenografia monumental assinada pelo arquiteto Carlos Augusto Lira e projeto visual ilustrado pelo designer André Rebouças. A entrada principal onde estava a suntuosa cenografia é a “Alameda dos Mestres”, que nessa edição continha 64 artistas provenientes de todas as regiões pernambucanas, desse total 13 mulheres.

Os mestres não pagam os *stands* da “Alameda dos Mestres”, são convidados pela Fenearte tem hospedagem, traslado e alimentação custeadas pelo evento. Em cada *stand* da Alameda, havia uma placa com foto, nome do ou da artista e uma mini biografia. Entre as Mestras e artesãs da Fenearte destacaram-se as rendedeiras, tapeceiras, louceiras: Dona Odete Primo, por exemplo, uma senhora de 94 anos, que há mais de 70 trabalha na confecção da renda renascença.

Maria Lúcia Firmino dos Santos, natural de Passira, pratica o bordado desde criança, com a técnica, que foi ensinada pela sua mãe, ela tirou o sustento para criar os seus três filhos. As tapeceiras de Timbi, bairro mais populoso do município de Camaragibe, Região Metropolitana do Recife, com suas narrativas sobre empoderamento feminino. Associação das Tapeceiras de Lagoa do Carro, na Mata Norte de Pernambuco; Dona Damiana Maria de Lima, com a renda francesa frivolité que executa desde os 13 anos de idade, vestidos, blusas, passadeiras, sapatos e até acessórios.

Dos artistas que representavam o Mamulengo estavam presentes: Wagner Porto Cruz, artista popular, cordelista, escultor, mamulengueiro, bonequeiro, músico, xilogravurista que atualmente mora em Nazaré da Mata-PE. Ermírio José da Silva, conhecido como o Miro dos Bonecos, de Carpina-PE, na sua produção, além dos bonecos, estão suas engenhosas casas de farinha e bandas de pífano, que ganham vida ao serem acionadas. Miro também é dono do grupo “Mamulengo Novo Milênio”, na qual exerce o papel de músico, Mateus e de dançarino. Lá na feira também estava dançando forró com a Maria Grande, uma boneca de tamanho humano, medindo cerca de 1,60 de altura, manipulada horizontalmente pelo tronco (como se fosse a coluna da boneca) e os pés conectados aos do Miro. Dançando sintonizados e provocando espanto e dúvida no público: “é de verdade?”. E por fim o *stand* da Família Lopes, com informações sobre o saudoso mestre Zé Lopes e bonecos produzidos por eles.

A Fenearte é a principal plataforma de geração de negócios do setor de artesanato e atua como instrumento de fomento à diversidade da economia criativa

com 5 mil expositores distribuídos em 700 espaços, em uma área de 30 mil m². Investimento de R\$7 milhões, com a expectativa que gere cerca de 2,5 mil postos de trabalhos temporários e uma movimentação financeira de R\$40 milhões. Uma retomada econômica com a flexibilização das medidas de isolamento da pandemia. Realização do Governo do Estado, Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Estado (SDEC) e da Agência de Desenvolvimento de Pernambuco (Adepe). Tem o reconhecimento do IPHAN, por valorizar e difundir os saberes tradicionais como uma iniciativa de preservação do patrimônio cultural imaterial.

Neide Lopes estava no mezanino oferecendo uma oficina de construção de bonecos de Mamulengo, o objetivo da oficina é o de fortalecer os saberes e preservar a tradição, contribuindo para que conhecimentos, técnicas e formas de expressão se perpetuem e sejam instrumento para preservação do Patrimônio Cultural. Passamos por lá para conversar rapidamente com Neide, que nos recebeu entre um intervalo de uma oficina e outra. E nos separamos de Mariana e Allan, fomos embora bem tarde e exaustos.



Figura 15: Momentos na 22ª Fenearte. Fotos: Alex Apolonio, 2022.

CUITELINHOS - 6º DIA - QUINTA 14/07/2022

Mais um dia de *roadtrip* entre Cida, Alex e eu. Dessa vez saímos mais cedo e percorremos maiores distâncias. O primeiro itinerário foi de Glória do Goitá para a cidade de Carpina, 25km pela PE 053 com destino a casa do mestre João Galego e sua esposa Dona Marlene, do grupo “Mamulengo Nova Geração”.

Atravessamos as estradas empolgados fazendo projetos delirantes. Primeiro Alex pensou em produzir um projeto de Mamulengo itinerante, comigo de motorista, atravessando cidades e Cida apresentando o Mamulengo. Eu por sua vez, falava sobre a possibilidade de tornar a Trilha do Mamulengo em uma rota turística nos domínios da hospitalidade - alimentar, hospedar e entreter. Cida também entrou na brincadeira de sonhos megalomaniacos, investindo o dinheiro da loteria que não jogamos, mas já estávamos investindo e gastando.

Logo ao chegar na casa de João Galego e Dona Marlene, observei a parede repleta de certificados e declarações, expostos lá orgulhosamente. Uma narrativa que conta a história de tempo de trabalho e dedicação ao Mamulengo. Mestre João Galego chegou a Carpina em 1950, desde muito cedo, trabalhou com seu pai na roça e no canavial da Usina de Pitribu. Quando pequeno fazia boneco de maniva e de vassoura, em 1985 começou a fazer boneco de Mamulengo.

Dona Marlene, sua companheira de muitos anos, cantava na frente da empanada e juntos, faziam muitas apresentações em Recife e Olinda. Atualmente Dona Marlene está com saúde bastante debilitada, há mais de 10 anos sofreu um AVC que não lhe tirou a vida, mas lhe tirou a mobilidade de andar, a agilidade e a alegria de cantar.

Muitos dizem que o Mamulengo de João Galego perdeu a alegria e por conta disso, desde 2015 ele se apresenta mais no interior de Pernambuco, pelas regiões da Zona da Mata. No auge, já percorreram muitos lugares pelo Brasil, alguns dos lugares mencionados durante nossas conversas foram: Rio de Janeiro, Brasília, João Pessoa e por todo o estado de Pernambuco.

Mestre João Galego fundou o “Mamulengo Nova Geração” em 1985 na cidade de Carpina, ele também produz bonecos e estruturas com bonecos de mesa que se

movimentam. Antigamente, o grupo era musicado por sanfona, zabumba e triângulo, e Dona Marlene lá na frente da empanada fazendo a cantoria.

Quando chegamos na casa deles, o mestre João Galego estava ausente, Dona Marlene, nos esperava muito feliz, porém impaciente. Sua filha Djanira, nos relatou da empolgação e da ansiedade que a mãe estava por nossa chegada. Ela é contramestre e tocadora na brincadeira do “Mamulengo Nova Geração”. Sentamos em volta de Dona Marlene e começamos a conversar sobre seu passado de cantadeira.

Com certa dificuldade na fala, um resquício do AVC, ela lembrava saudosa das viagens que fazia com o marido por vários lugares Brasil afora. Por alguns momentos intercalava as memórias do passado com queixas sobre seu estado de saúde e nos falava das dores generalizadas pelo corpo.

Alex fazia-lhe perguntas sobre como é que eles faziam para viajar com a família, perguntava se ela levava os filhos, perguntava de músicas e as perguntas iam se acumulando, algumas sem respostas. Ou talvez ela respondia e nós é que não captamos as sutilezas do silêncio. Ela tentava estabelecer uma narrativa sobre sua juventude e falava de alguns nomes de artistas que conviveu e que cantou junto.

Falou sobre quando acompanhou o músico Sivuca, no Rio de Janeiro, sempre lembrando de nos dizer que ele era um grande amigo e que tocava muito. Outro artista que Dona Marlene mencionou com ares de saudade foi o mestre Solon.

Por uns momentos quando recordava o passado, ela me pareceu triste, mas essa energia mudou, uma alegria amorosa contaminou o olhar de Dona Marlene, quando seu companheiro o mestre João Galego chegou. A alegria estava no seu sorriso e na sua fala estimulante: “mostre a eles!” ela dizia repetidas vezes. A nossa atenção foi compartilhada, envaidecido de seus bonecos, repentinos/desafios e de suas poesias, apresentou-nos várias passagens.

O repente mescla música e poesia, predominando o improvisado “versos de repente”, comumente acontece entre dois repentistas. Existem diversas modalidades relacionadas a métrica no Nordeste, como também o instrumento musical utilizado ou ainda sua ausência. Comumente usa-se o pandeiro “côco de embolada”, quando acompanhado por viola caipira ou rabeça é “Cantoria” e tem também os aboios, toadas e entoadas. João Galego e Dona Marlene os fazem com maestria. Nesse dia ouvimos versos, vimos danças com bonecos e João Galego, carinhosamente botou Dona Marlene para cantar. Seu sorriso e seus olhos brilhavam com intensidade, mas às vezes o sorriso se fechava frustrado por não lembrar das músicas, por não

conseguir falar e João Galego, não parava, inclusive, puxava uma tímida Cida para cantar junto. Por um momento, também lhe contaminou a vontade de compartilhar seus conhecimentos de mestre. Falou das brincadeiras com cachaça e fez o duelo de versos de dois bonecos violeiros.

Depois, ainda animado e sem dar tempo, obedecendo uma Dona Marlene sorridente que dizia o tempo todo: “mostre a eles!”. Ele pegou na estante de bonecos, uma garrafa de coca-cola bem antiga, em tom professoral falou do jogo de garrafas, uma cena na qual os personagens estão bêbados e jogam garrafas um para o outro, como no duelo de versos entre dois violeiros. Avisou para o Alex que só quem brinca com essa passagem era o finado mestre Zé de Vina de Lagoa de Itaenga, e ele.

Fez mais algumas loas de aguardente⁵⁸, sempre estimulando Dona Marlene a participar: “ela sabe!” nos dizia empolgado e sempre estimulando a mulher. Cida comenta que seu pai também tinha passagens com repente/desafio entre dois bonecos: “Violeiros”, um duelo entre dois personagens um com uma viola e outro com garrafa.

O tempo estava avançando, já estávamos naquele horário de almoço em que sabemos que estamos atrapalhando, mas Dona Marlene sorria tanto e o mestre João Galego estava tão empolgado, quase fechando curto circuito de tanta energia. Nem percebemos quando a filha deles, a Djanira saiu. Quando voltou, nos convidou para o almoço em sua casa e já eram quase 14h.

Uma hospitalidade e generosidade sem tamanho, almoçamos falando sobre o prêmio do Patrimônio Vivo e sobre a Lei Aldir Blanc. Djanira falava da sua dificuldade em entender os requisitos dos editais e de enviar arquivos, converter documentos para PDF, entre outros. No caso da Lei Estadual nº 12.196, de 02 de maio de 2002 - alterada pela Lei 15.944 de 14 de dezembro de 2016, que instituiu a concessão do título de Patrimônio Vivo do Estado Pernambuco, a lei tem o objetivo de reconhecer aqueles que repassam seus saberes tradicionais, prevê o pagamento de uma pensão vitalícia para os mestres e ou grupos culturais, selecionados por meio de edital público, lançado anualmente:

São homens e mulheres, que, individualmente ou junto aos seus coletivos, mantêm tradições centradas na oralidade, tecem redes de compartilhamento

⁵⁸ Kaise Helena Ribeiro em sua dissertação de mestrado (2010) retrata algumas loas e as “glosas de aguardente”. Loas estão presentes nas passagens de Caroca e Catirina, de Janeiro, dos Glosadores, da Polícia, dos Caboclinhos, etc. Sua função varia dependendo dos diferentes momentos da brincadeira, pode acontecer para fazer um discurso de apresentação, para compor um desafio entre dois ou mais personagens, como no caso da passagem dos glosadores, ou mesmo para dar agilidade à cena, por meio de uma sentença métrica mais curta.

e aprendizado pautados na valorização dos conhecimentos técnicos e das vivências, intercâmbios e histórias que são passadas para novas gerações de acordo com os contextos específicos de suas comunidades e localidades, preservando a grande diversidade de bens culturais aos quais se vinculam. Assim temos, por exemplo, a presença de parteira tradicional, artista circense, mestres e mestras da poesia popular, do repente e da literatura de cordel. Temos também conquistas, maestros de frevo, artesãos modeladores de barro e de brinquedos populares. Cada qual, com seu conjunto de saberes, relaciona-se com uma variedade muito grande de aprendizes formando diariamente e indiretamente discípulos (as).⁵⁹

Djanira diz que sempre tenta incluir seu pai nas chamadas, mas por falta de conhecimento e acesso, nunca consegue. Ela nos disse que às vezes se desloca para o Museu do Mamulengo de Glória do Goitá para obter ajuda com as exigências dos editais, além de ter o acesso a um computador. Em Glória do Goitá, o pai de Cida, o mestre Zé Lopes era o único detentor do título de Patrimônio Vivo. Lembrei da pesquisa da Ana Beatriz (2021) quando ela sinaliza que as tensões que o prêmio traz:

A legitimidade assegurada pelo título de “Patrimônio Vivo” é inegavelmente importante. Os convites para grandes feiras e outros eventos direcionados para os que possuem o título são benefícios concedidos ao Patrimônio Vivo, podendo desencadear ou reafirmar disputas a respeito da legitimidade do “saber fazer” em relação a outros artesãos e mestres, principalmente em torno das narrativas acerca do seu caráter tradicional. (2021, pág. 67)

Em um estado como Pernambuco, tão rico culturalmente um prêmio como esse, parece não dar conta da quantidade de artistas, seja pela demanda, seja pela falta de recursos disponíveis e ao que Djanira compartilha conosco, acessibilidade. A Constituição Brasileira, no Artigo 216 menciona que entre os bens culturais incluem-se “as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver” e deixa claro que “o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”.

Para proteger um bem, existem três instrumentos básicos: mapeamento e inventário de referências culturais, registro e ação de salvaguarda. Kely Elias de Castro (2015) chama a atenção para as propostas de ações de salvaguarda publicadas do Dossiê (2014) às ações destinadas aos mestres e mestras, apoio à transmissão dos saberes e habilidades, a promoção e divulgação do bem cultural; a melhoria das condições de produção, reprodução e circulação; e a organização dos detentores e de

⁵⁹ Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/>

atividades comunitárias, reivindicam, entre outras coisas, um plano de aposentadoria. Ações de salvaguarda perpassam o tempo de curto, médio e longo prazo. Envolvem múltiplas instâncias, além do poder público. Se após a destituição da presidenta Dilma Rousseff em 2016, as políticas sociais e culturais sofreram um corte orçamentário, a situação se agrava na gestão de Jair Bolsonaro em 2018 com a estagnação de investimentos para a salvaguarda.



Figura 16: Dona Marlene, Cida e eu. Foto: Alex Apolonio, 2022.

Depois do almoço, seguimos viagem por mais 13 km de estrada rumo a visita a casa do mestre Vitalino em Nazaré da Mata. Chegamos com muita dificuldade, se não fosse o filho do mestre Vitalino, o Carlinhos, que foi até a rodovia para nos sinalizar a entrada do loteamento Cinco Corações, se não fosse por isso, continuaríamos perdidos sem nenhuma sinalização até o ateliê do seu pai. Carlinhos atua como contramestre na brincadeira do “Mamulengo da Saudade”, grupo fundado por seu pai, o mestre Vitalino.

José Vitalino da Silva, conhecido como mestre Vitalino, é um senhor de 92 anos. Um homem lúcido, empolgado e exibia para nós, todo brioso os seus brinquedos, manipulava e pegava uma quantidade grande de bonecos para nos mostrar. Bonecos de mesa ativados por eletricidade: um trio elétrico com bonecos

forrozeiros, que sua companheira Dona Bia se incumbiu de avisar que era uma encomenda já paga e com destino ao futuro dono.

Outro cenário movido pelo movimento de hélice de um ventilador, bonecos com movimentos e muita música. Havia também um boneco do tipo ventríloquo, com uma voz gravada e usando roupas de criança. Alex Apolonio, o seguia com brilho nos olhos e com a câmera atenta registrando tudo. Cida me explicava sobre alguns detalhes que vi na parede, eram referências ao Maracatu.

Demorou o tempo de sentarmos perto do mestre Vitalino, do Carlinhos e da Dona Bia. Havia muitos homens do lado de fora do ateliê, jogavam dama e eram frequentadores assíduos do espaço. Alguns deles eram artistas do Maracatu, inclusive um deles mencionou que o que há de mais forte em Nazaré da Mata é o Maracatu, Dona Bia completa dizendo que a cidade é conhecida pela tradição dos Caboclos de Lança e do Maracatu de Baque-Solto.

Na cidade existe um Espaço Cultural “Mauro Mota” que abriga uma exposição permanente com os materiais da tradicional brincadeira. Carlinhos mencionou que lá em Nazaré tem o grupo mais antigo do Brasil, o “Cambinda Brasileira”, há também um grupo de Maracatu exclusivamente feminino, chamado “Coração Nazareno”, além do Maracatu mirim ”Sonho de Criança”.

Além do Maracatu Rural, em Nazaré da Mata há manifestações de Cavalo-Marinho, Ciranda, Coco de Roda e de Mamulengo, só há o do mestre Vitalino, o “Mamulengo da Saudade”. A partir do Maracatu, o assunto converteu-se nas dificuldades vividas com o Mamulengo, mestre Vitalino falou sobre a cidade enaltecer o Maracatu e acabar privilegiando-o nas festividades “tem pouco espaço para Mamulengo”, falou sobre se sentir isolado dos demais brincantes, das dificuldades enfrentadas pela pandemia e da venda de bonecos ser escassa.

Discretamente Dona Bia levantou-se para buscar suco e bolo para nós. Voltou com passos de gata, silenciosamente nos servindo enquanto o marido falava. Tentei puxar assunto só com ela, mas nosso papo não engatou. Perguntei se ela costurava bonecos, se fazia alguma coisa na brincadeira, ela reticente me disse que “só gosto de brincar”.

Dona Bia, companheira de muitos anos do mestre Vitalino nos recebeu com muita hospitalidade, mas ficou quietinha e parecia se espantar quando era incluída na conversa. Ela não entrava dentro da barraca com o mestre, na parte da manufatura, ela dizia que não costurava, estava cuidando das crianças e da casa. Depois ela me disse

timidamente: “Eu gostava de brincar de fora”. Quando eu perguntei mais sobre o que ela fazia brincando de fora, me ignorou e continuou olhando fixamente para o marido. Era como se ela estivesse me dizendo que eu estava atravessando a conversa, quando o foco e o brilho no seu olhar era para o mestre Vitalino. Toda atenção era respeitosa para ele. Mestre Vitalino começou a brincar em Condado (PE), onde nasceu seu Mamulengo no final dos anos 70.

Pelos relatos do mesmo, Nazaré da Mata pareceu estar fora do circuito das brincadeiras de Mamulengo, das visitas dos pesquisadores e das pesquisadoras. Na geração de Dona Bia, Dona Marlene e Dona Zefa, respectivamente esposas dos mestres Vitalino, João Galego e Zé de Vina, a ideia de fazer parte do grupo de Mamulengo ainda não está firmada. O Mamulengo dessa geração de mulheres é personificado na figura do mestre, no dono do brinquedo. Como já mencionei, percebo que permanece a ideia da participação como “ajuda”. Neide Lopes já faz parte de outra geração de mulheres que entende a ideia de grupo de Mamulengo, como uma construção coletiva - músicos, mestre, contramestre, mateus/catirina, produtor(a) cultural e mais ainda, faz a inclusão de toda a família nesse fazer coletivo.

Sáímos de lá por volta das 17h, seguíamos empolgados conversando sobre muitas coisas do dia, entre devaneios sobre como seria viabilizar uma rota turística de Mamulengo. Falei de novo sobre o sistema do turismo e sobre os domínios da hospitalidade, entre hospedar, alimentar e entreter. Alex com a cabeça de produtor cultural, pensava em como sistematizar as ideias em formato de um projeto com festejos populares e um calendário fixo para as brincadeiras, enquanto Cida estava tocada com a idade avançada dos mestres, rememorando quantos da geração do seu pai que já morreram: “quanto tempo meu pai ainda teria por aqui se não tivesse escolhido ir antes?” E assim, o silêncio nos encontrou um pouco.

De noite, quando cheguei na casa do Alex, o mamulengueiro de Brasília, o Tales do grupo “Mamulengo Lengo Tengo” me mandou mensagem via *whatsapp* perguntando sobre os meus *Stores* no *Instagram* (passei o dia publicando vídeos e imagens diversas) ele queria saber das experiências do dia. Ficamos conversando sobre a necessidade de visitar e conhecer enquanto ainda temos tempo, essa geração mais idosa e mais isolada do circuito do Mamulengo. Expliquei para o Tales que eu tive condições financeiras de alugar um carro e contar com a generosidade e hospitalidade do Alex e da Cida. Pontuando que estava hospedada na casa do Alex e que lá Glória do Goitá, existe um hotel no posto de gasolina que mais cumpre os

requisitos de motel de beira de estrada. Comentei com o Tales sobre a hospitalidade que vivenciei, observando que as mulheres se imbricam na função de fazer a sala, oferecendo comida e tornando as visitas ainda mais agradáveis. Tales me perguntou sobre a possibilidade de fazer os deslocamentos que fiz naquele dia - Glória do Goitá, Carpina e Nazaré da Mata por ônibus intermunicipal. Concluímos que só com um carro próprio para dar conta da mobilidade e da facilidade de visitar três cidades em um único dia. E voltei aos devaneios batendo papo com Tales pelo *whatsapp* na ideia megalomaniaca e transdisciplinar da Trilha do Mamulengo, não só como caminho para pesquisadores e artistas percorrerem, mas como possibilidade de pensar o turismo patrimonial, agregando valores econômicos nas mais diversas áreas de serviços - transporte, hospedagem, alimentação e entretenimento.

UM DIA DE LUTO - 7º DIA - SEXTA 15/07/2022

Hoje cedo, fui verificar se havia alguma avaria no carro. Esqueci de comentar, mas ontem na volta para Glória do Goitá atolamos o carro. Uma frase que meu pai sempre diz sobre viagens: “cuidado quando estiver chegando”. Segundo o meu pai, acidentes acontecem quando já estamos perto de casa e ansiosos pela chegada.

Alex propôs um caminho não asfaltado e mais rápido para chegar em Glória. Já era noite, estávamos exaustos do dia de viagem e de alguma forma com a nossa bateria social estava um pouco esgotada depois de tanta conversa. A rua estava com uma iluminação fraca, enfim. Atolamos o carro e aquela saga de atrapalhar o fluxo da rua e contar com a ajuda das pessoas estranhas para resolver. Junto com o estresse e medo de danificar um carro alugado.

Hoje vi que o indicador de combustível do carro está com problemas. Já havia me planejado para ficar em Glória do Goitá e ir ao Museu do Mamulengo conversar com a Mestra Edjane que esteve por muitos anos como presidenta da Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá (2012-2020), o local fica sediado no Museu do Mamulengo.

O espaço como Museu teve reconhecimento de instituições ligadas à políticas culturais como Secretarias de Cultura e Turismo de Pernambuco e outros setores. O foco hoje seria o de conversar sobre o “Mamulengo Flor do Mulungu” grupo formado por mestra Titinha (Edjane), Jeneffer Maria como contramestra, Stefani no ganzá e na

zabumba, Genilda Felix como Mateus (o grupo escolheu manter a denominação masculina do nome Mateus acreditando ser uma forma de manter a tradição. O nome Catirina é adotado nos grupos da família Lopes) e tocadora de triângulo.

Um grupo totalmente feminino que dá ênfase à tradição que foi apreendida veio do mestre Zé de Vina. Na ocasião do 1º Feirão de Mamulengo promovido em novembro de 2020 pelo Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, transmitido pelo *Facebook* a Mestra Titinha disse para o produtor cultural Pablo Dantas sobre a ideia de formar o grupo: “Flor do Mulungu a gente já tinha um pensamento de formar porque eu faço parte do [Mamulengo] Nova Geração e desde sua fundação já tinha mais mulheres no brinquedo e a necessidade das mulheres da Associação [de Mamulengueiros de Glória do Goitá] que são bonequeiras e mamulengueiras também participar de um grupo só com mulheres”.

Assim, a minha intenção de encontrar com Edjane era também como parte dessa investigação dos trabalhos das mulheres brincantes, tinha elaborado um roteiro de perguntas na intenção de saber mais sobre o grupo, sobre essa vontade que ela mencionou na *Live* (apud Gonçalves, 2021, pág. 193):

[...] Eu era contramestre do mestre Bila e depois fiquei contramestre do mestre Bel e com isso tinha a necessidade da gente fazer o espetáculo. Você fica muito fechado dentro da barraca quando tem um homem predominando dentro, então chegou o patamar que o Nova Geração eu fazia o feminino e o Bel o masculino e Bel dominou até a voz feminina, ou seja, você sem querer foi escanteado dentro da barraca, da torda de Mamulengo e Bel é meu esposo, mas mesmo assim eu sentia essa masculinidade tomando conta da brincadeira dentro da barraca e com isso eu disse a ele: eu vou fazer um grupo porque a gente faz só com mulher [...] Porque eu acho que a mulher tem que estar onde ela quiser, então não tem que ter vergonha para brincar, não tem que ter vergonha para tá lá na frente apresentando ou tocando tudo. (Entrevista de Mestra Titinha a Pablo Dantas no 1ª Feirão de Mamulengo 29/11/2020 transmitido *Facebook* apud Gonçalves, 2021, pág. 193)⁶⁰

O roteiro com as perguntas para Mestra Edjane, era pensando inclusive já no texto da minha tese. Daqueles fenômenos do Universo que nos ensinam didaticamente que não temos controle sobre nada.

De forma inesperada, hoje de manhã, logo após voltar da oficina mecânica, peguei o celular para confirmar o encontro com Mestra Edjane e soube do falecimento

⁶⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/museudomamulengo/videos/o-1%C2%BA-feir%C3%A3o-de-mamulengo-apresenta-o-diabo-e-a-morte-na-perspectiva-do-mestre-be/752960038650426/>

de Fernando Augusto dos Santos. Cida, Alex e eu falamos tanto dele na quarta-feira quando visitamos Olinda!

Um artista muito importante para a cultura popular, mais um da geração do mestre Zé Lopes, Zé de Vina, Zé Doido e da Mestra Dona Dadi. Lembrei da minha conversa com o Tales, sobre o tempo e aproveitar a oportunidade de estarmos aqui nessa terra. A Morte, é um personagem existente no Mamulengo, está na galeria dos sobrenaturais e junto com ela está também o Diabo, também chamado de Capeta ou Coisa Ruim. Enquanto o Diabo aparece como um personagem mais cômico, a Morte se mostra com pompa e suntuosidade, em geral representada por uma figura branca, com longos braços e que carrega a sua tradicional foice, a morte faz cortes e não somos avisados quando. Fico pensando sobre como a Morte está por perto, sempre surgindo nesta história de uma maneira surpreendente.

Não fui ao Museu, não encontrei Edjane e não tinha clima algum para fazer nada além de nada. Ficamos na casa da Cida o dia inteiro, meio de bodes, meio cansados e de certa forma tristes. No finalzinho da noite fizemos uma fogueira na porta da casa da Cida, seus sogros trouxeram milho e assamos. O álcool subiu e transformou o meu bode numa vontade de ouvir a Cida cantar os cânticos católicos que tanto gosta. De certa forma, mesmo tendo optado por não irmos ao enterro do Fernando Augusto em Olinda, ali, entendo que fizemos uma despedida.

CIGANA CALON - 8º DIA - SÁBADO 16/07/2022

Dizem que cigano quando levanta o acampamento não se despede, só vai embora. Eu parti assim. Peguei o meu computador e fiquei estudando a rota que me levaria ao aeroporto. A tensão de pensar em me perder de novo, com horários de entrega do carro e partida para Brasília. Abri o *Google Maps Street View* e fui literalmente estudar o cenário. Depois de dias ensolarados, começou a chover.

Arrumei as minhas coisas e às 5 horas da manhã fiz o meu café, mandei mensagem para o Alex avisando que eu já estava de saída, preferi não acordá-lo. Não abracei e não me despedi, fizemos isso ontem na noite da fogueira. Minha cabeça não parava de pensar, o coração batendo acelerado e uma vontade insistente de chorar. A culpa da pesquisadora também me chegou junto com um pensamento repetitivo de “eu deveria ter...” seguido de diversas coisas que eu achava que deveria ter feito.

3.4 OS IPÊS DO CERRADO

Essa é uma nova aventura que começou assim: no início de agosto de 2022 Rebeca Borges, minha amiga que atuava como coordenadora pedagógica do programa educativo Gente Arteira do espaço Caixa Cultural Brasília⁶¹, me mandou um áudio falando dos projetos pedagógicos que pretendia apresentar para a diretoria. Dentre elas, pensava em apresentar uma proposta com o tema da cultura popular e assim, me incentivou a elaborar alguma coisa com o tema do meu doutorado. Minha réplica foi a de “Não tenho tempo, Rebeca” e “Não sei como fazer isso”. Rebeca, seguiu na tréplica, me incentivando com “Mas é claro que você sabe, é só montar um projeto”.

Um hiato no tempo entre as minhas muitas demandas, entre revisão de artigos submetidos, a vida doméstica, estudar com o meu filho para as provas de recuperação, as atribuições de Tutora da Universidade Aberta do Brasil, a rotina de estudante concurseira e a parte de organizar tudo o que vivenciei na minha recente viagem de campo para Pernambuco. “Não vou conseguir fazer isso sozinha” pensei, imediatamente lembrando da oração que sempre iniciava o dia de trabalho no CAPS ad⁶²: “Eu coloco a minha mão sobre a sua, para que possamos fazer juntos(as) aquilo que sozinho(a) eu não consigo”.

Pergunto para a Rebeca se posso chamar o Alex Apolonio para ser o executor e proponente do projeto, enfatizo que ele tem experiência com produção artística. Mando áudios para o Alex e nesse meio tempo, acabei aprendendo com ele muito sobre produção e execução de um projeto. Durante a pesquisa de campo em Pernambuco, na companhia de Alex e Cida, praticamente todos os dias nós brincávamos de produzir alguma coisa em conjunto. Alex quase sempre vislumbrava multiprojetos, Cida falava de oficinas e eu no campo como turismóloga insistindo no tema: Trilha do Mamulengo. Quando voltei para Brasília, era como se nossa

⁶¹ O Programa Educativo CAIXA Gente Arteira, é um dos mais respeitados programas institucionais de arte-educação e de educação patrimonial do Brasil. Teve início em 2006 na CAIXA Cultural Brasília, ampliou suas atividades para outras capitais, estendendo o atendimento ao público de todas as idades e segmentos.

⁶² Publiquei um artigo na Revista Rascunhos revisitando a minha experiência de um ano como oficina de Teatro de Formas Animadas em um Centro de Atenção Psicossocial para usuários de álcool e outras drogas (CAPS ad), uma instituição de saúde pública voltada a tratamento de transtornos mentais decorrentes do uso de álcool e outras drogas. Considerando que o tempo não liquida a experiência, fica aí a reflexão sobre a busca por uma metodologia de ensino no âmbito da saúde mental. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/63903>

brincadeira estivesse apenas no campo das ideias mirabolantes, mas Rebeca me convoca a viabilizá-las.

A Armorial Interações Culturais é a pessoa jurídica de Alex, assim ele organizou e propôs ao Programa Educativo Caixa Gente Arteira essa imersão chamada “Pequenos Brincantes⁶³: adentrando o mundo encantado dos mamulengos, patrimônio cultural brasileiro”.

Trocamos muitas mensagens e áudios por *whatsapp* eu sempre enfatizando que não tinha experiência alguma com elaboração de um projeto daquele porte. Alex gentilmente, além de produtor, atuou também como um professor paciente, me mostrando e ensinando o passo a passo de um projeto desde a concepção, objetivos, metodologia e cronograma: “Barbara não é tão diferente de um pré-projeto acadêmico” me dizia aos risos. A imersão contemplou oficina, apresentação de Mamulengo e um bate-papo após a apresentação. Três dias de oficina 6, 7 e 8 de outubro de 2022 (de quinta a sábado), com carga horária total de 16 horas. No domingo 9 de outubro, uma apresentação de Mamulengo do grupo “Mamulengando Alegria” com o espetáculo “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria”, seguida de um bate-papo entre Cida Lopes e eu: “Mamulengueira e Mamulengóloga” - atividade voltada para público adulto: artistas, estudantes universitários e demais pessoas interessadas no tema.

Alex, esteve atuando como produtor do projeto, Cida Lopes comoicineira e artista, eu como motorista deles, auxiliar na oficina e mediadora do bate-papo. Para a apresentação do espetáculo, vieram de Glória do Goitá-PE: Neide Lopes e Felipe Santos, atuando como contramestra e mateus, respectivamente. As musicistas contratadas para a apresentação foram artistas de Brasília: a rabequista Maísa Arantes e a zabumbeira Layza Chrystiane.

Retribuí a hospitalidade que recebi em Pernambuco, hospedando Cida e Alex em minha casa. Alugamos um carro para o deslocamento da minha casa até a Caixa, contemplando também alguns momentos de passeios turísticos por Brasília.

A oficina prática e presencial, teve como público-alvo da proposta crianças entre 8 e 12 anos acompanhadas por um responsável, disponibilizamos 20 vagas. O objetivo geral da oficina foi o de proporcionar às crianças e seus acompanhantes a experiência do processo de manufatura de um boneco de Mamulengo, por meio de

⁶³ Pequenos

vivências artístico pedagógicas ancoradas nos valores estéticos e pedagógicos do Bem. Pensar que ações como essa, possibilitam que as novas gerações reconheçam a relevância deste brinquedo para a identidade cultural brasileira, e nessa difusão do saber popular, contribuir para a salvaguarda deste patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Ao longo da vivência, as crianças e adultos conheceram sobre a tradição do brinquedo, além de brincar de criar histórias com os personagens. Ao fim do curso, os participantes foram convidados a apresentar seus bonecos dentro da barraca de mamulengo.



Figura 17: Três dias de oficina. Foto: Alex Apolonio, 2022.

No primeiro dia, Cida se apresentou, propôs a todos presentes que se apresentassem, depois seguiu explanando sobre o que seria trabalhado ao longo dos três dias de processo.

Por meio de uma exposição dialogada sobre a história do Mamulengo, Cida compartilhou, no momento da abertura de sua mala de bonecos, apresentando alguns dos personagens principais do seu Mamulengo. Além disso, propiciou que as crianças tocassem e analisassem cada um dos bonecos que haviam ali diante delas. Depois foi o momento de falar do Mulungu, mostrando as etapas da madeira no estado bruto, depois lapidando-a fazendo uma breve demonstração da escultura de um boneco - manuseio de ferramentas, concepção da personagem e linhas de expressividade.

Cida trouxe para Brasília os bonecos de Mulungu já esculpidos, pois as ferramentas para a manufatura dos bonecos são pérfuro cortantes, o que acaba sendo perigoso para quem não tem prática. O segundo dia foi dedicado para lixamento, pintura, caracterização e customização das roupas dos bonecos. No terceiro dia, apresentamos os princípios básicos da manipulação; investigação cênica do personagem, criação de uma cena curta a ser apresentada para turma como finalização do processo pedagógico.

Ver Cida atuando como professora foi algo novo para mim. Observar entusiasmada a forma amorosa como ela conduzia as atividades e como se relacionava com os participantes, me atravessou como arte educadora que sou. Interessante pensar que o Mamulengo vai além do território das artes cênicas, na construção de bonecos, o fazer de arte-educação perpassa um saber que atua com as artes visuais. Observava a forma como ela explicava sobre cores primárias/secundárias/terciárias, como ela ouvia e auxiliava cada participante a tornar suas ideias possíveis. Outro ponto que me chamou a atenção foi perceber como ela me orientava na organização dos materiais e no pré-preparo das atividades, era a atuação da mestra Cida - título que ela não se sente confortável em dizer que é.

Fiquei pensando no trabalho realizado por Cida a partir do artigo de Ana Maria Amaral *Teatro de Bonecos na Educação* (1977), segundo a autora ele pode ser visto por dois aspectos: quando a criança assiste ao Teatro de Bonecos e quando a criança o cria. Quando assiste, às imagens se prendem e a transporta internamente, enquanto a criança o cria, este possui valor educativo por seus aspectos lúdicos, criativos, atividades motoras, além de propiciar expressão verbal e a importância do trabalho em equipe:

1 - Teatro de Bonecos-Instrumento: Quando se trata do espetáculo, ou seja quando é assistido como manifestação artística. Quando ele é usado na mão do professor, em pequenos espetáculos, pequenas histórias, ou apenas um boneco, para transmitir um ensinamento, temas simples ou conceitos

abstratos [...].

2 - Teatro de Bonecos-Processo: Quando a criança confecciona ela mesma seus bonecos ou objetos, quando ela os manipula, cria seus temas, desenvolvendo-os em roteiros. (Amaral, 1977, pág. 38)

Ana Maria Amaral explana a riqueza da linguagem, não só por seu conteúdo histórico mas também por suas possibilidades plásticas e complexidade de métodos; o boneco opera em níveis que a objetividade da realidade não atinge, um poder emocional por assim dizer. Nesse artigo a autora segue aprofundando o Teatro de Bonecos-Processo, quando a criança confecciona, manipula, cria seus temas, desenvolve roteiros. A autora divide esse processo em 7 etapas:

- Etapa 1 - Motivação: provocar a criança com uma apresentação de teatro de bonecos prévia, dando-lhes outras referências além das estereotipadas experiências da TV;
- Etapa 2 - Diálogo: iniciar uma conversa durante ou depois da apresentação entre o boneco e a criança;
- Etapa 3 - Manusear o Boneco: é importante que a criança sinta o boneco, no momento que a criança pega e brinca com o boneco, dando-lhe vida, ela se projeta nele;
- Etapa 4 - Manipulação e Expressão Verbal: estimula-se a coordenação motora ludicamente. Na educação os bonecos mais recomendados são os de luva, não só por serem mais fáceis de serem confeccionados, como também por permitirem maior expressão manual. Apenas confeccionar um boneco não é criá-lo, pois ele se cria na medida em que recebe vida, através da animação. Através do boneco ela também desenvolve sua própria expressão verbal, mostrando situações que na vida real não o faria;
- Etapa 5 - Confeção: W.R Jacoby, dá 3 pontos básicos para a confecção: simplicidade, rapidez e satisfação. Vantagens da confecção: ao rasgar ou recortar, colar, pintar, costurar, a criança desenvolve motricidade. Aprende anatomia humana e animal. Desenvolve a criatividade e imaginação;
- Etapa 6 - Improvisação e Dramatização: exercícios de manipulação e voz devem ser feitos concomitante à confecção, de maneira que

estando o boneco pronto ele quase que já ganha uma determinada voz, conforme suas particularidades ou personalidade;

- Etapa 7 - Participação e Análise: o mais importante nesse processo é a combinação do trabalho com o lúdico. (Amaral, 1977, pág. 40)

Não se trata aqui do estabelecimento de “fórmulas” para uma oficina desse porte, até porque o que percebi no trabalho da Cida foi o envolvimento emocional, social e intelectual com os participantes. Percebo que o principal objetivo do trabalho pedagógico com essa linguagem é se permitir explorar, perpassando o compromisso e a responsabilidade com a prática educativa.

Em *Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor*, (2018), livro de Jorge Larrosa Bondía, *Alegria de ensinar* (2000) de Rubem Alves e *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2017) de bell hooks, esse autores acreditam que a educação tem a ver sobretudo com amor e com a responsabilidade.

Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor, (2018), Jorge Larrosa Bondía na primeira parte do livro, transcreve as experiências de um curso de mestrado, os tópicos são separados por temas e transitam principalmente pela ideia do amor, da vocação, da fé e finaliza com uma fábula sobre abrir mundos, retratando o filme de Naomi Kawase.

Amar é sentir-se atraído por mundos que nos excluem, dos quais não fazemos parte, mas que de alguma forma nos são oferecidos e nos convidam a entrar em si. Os signos do amor são enganosos, às vezes levam ao sofrimento (quando aquilo que amamos resiste a nós, ou nos ignora) ou ao desengano (quando aquilo que amamos não nos entrega o segredo que esperávamos). Porém não há descoberta de um mundo que não tenha sua origem em um tipo de arrebatamento amoroso ou que o provoque e o impulsiona. (Larrosa, 2018, pág. 100)

Essa reflexão se faz presente em outros escritos do autor, como no livro *Tremores* (2014) “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” no qual ele fala precisamente sobre a etimologia da palavra *paixão*, especificando o *pathos* do sofrimento de desejar e não possuir. O que difere do sentido de amar. O amor não deseja a posse, o amor é benevolente. O amor da doação, da entrega, no qual o autor retrata, se justapõe ao amor vocacional daqueles que escolhem o ofício de professores. A reflexão se aprofunda quando o autor aproxima as percepções dos autores Gilles Deleuze, Vilem Flusser, Martin Heidegger e Rüdiger Safranski.

Larrosa explica que em Flusser o amor vem no final, no entanto esse amor que vem no final, não é uma atração, nem uma satisfação e sim uma oferta. No texto de Heidegger, o autor explica que o amor aparece em dois momentos da descoberta da vocação, atração pelo que nos toca e nos absorve. Heidegger relaciona com o cuidar, pois a palavra “amor” não pertence ao vocabulário heideggeriano. Rudiger Safranski sugere o tempo na constituição do amor. O que Larrosa nos provoca com esses percursos é a tentativa de demonstrar que o amor perpassa o indivíduo e se reverbera pelo mundo.

E de novo, pensando sobre o que a psicanalista Ana Suy diz sobre a escrita ter uma função terapêutica, no tópico seguinte “Cartas de Amor” (pág. 102) Larrosa retrata de um exercício proposto durante um curso, em que se solicitava ao participante a escrita de uma carta de amor que tivesse a ver com o ofício de professor ou com o local onde esse ofício é exercido. Em seguida ele transcreve partes de algumas dessas cartas.

O primeiro fragmento é de Raquel Leão, sua carta é intitulada: “Palavras de outro, minhas palavras” onde declara o seu amor pela palavra como matéria educativa. No geral, são cartas que elucidam o amor de diversas maneiras: o professor que ama as palavras, o amor que relaciona ciência e educação com a arte, o amor à comunicação educativa, outra carta que versa sobre questões espaciais da escola, como por exemplo uma carta de amor dedicada a biblioteca da escola da infância. São cartas que defendem o valor educacional daquilo para o qual declaram seu amor, no que têm fé:

A declaração de amor que sugeri como exercício poderia ser substituída, se os alunos quisessem, por uma profissão de fé. De fato, a declaração de amor à palavra de Raquel poderia ser lida como uma profissão de fé na palavra, como um credo, como “creio na palavra, na força da palavra, na capacidade educativa da palavra.” Pode-se dizer o mesmo das outras cartas que poderiam ser lidas como declarações de fé na educação como a que abre mundos, ou no olhar, ou na carteira, ou na lousa, ou nos textos sublinhados com lápis de cor, ou na porta de sala de aula, ou na biblioteca da escola. (Larrosa, 2018 pág. 109)

Impossível não pensar nessa escrita-catar-se, na ação transformadora pelas artes, na forma como a Cida ama o Mamulengo e como conduziu o trabalho da oficina, fazendo a defesa daquilo que ama, daquilo que acredita. Assim vivendo essa experiência, atuando como facilitadora ao lado da Cida, penso que a minha carta de amor é sobre o espaço da troca, da escrita, da fala e da escuta. Sobretudo poder parar e

observar o que me acontece, sobre o tempo das coisas e sobre os atravessamentos.

Jorge Larrosa veio me lembrar que “Amar algo relacionado ao ofício é, então, acreditar nela, defendê-la, assumir a responsabilidade por ela, comprometer-se com ela, aceitar um dever para com ela” (pág. 110). Se hoje sou uma doutoranda temendo, no futuro ser qualificada e desempregada, tenho certeza que ainda assim como todas as dificuldades e ansiedades pelo incerto, penso a docência com mais amor, como também sobre a responsabilidade afetiva com os educandos. Certamente esta tese não é o trabalho da minha vida, trata-se apenas de um estado de um tempo da minha vida e que inclusive é datado no tempo em que existe. Não é um trabalho atemporal, sem sombra de dúvidas, após a conclusão dessa tese haverão mais mulheres, mais transformações e tantas outras questões para serem refletidas. Mas o caminho percorrido até aqui, as coisas que aprendi, estão impactando de diversas formas. E o ser afetada por essas experiências, levarão tempo para decantar.

Em “Credos de professor” (pág.; 112) o autor transita suas ideias com as de Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia* (1996), quando diz [...] “talvez, uma ideia da profissão de fé do professor em que ele não só se compromete publicamente com sua matéria de estudo, como também se compromete com as novas gerações e talvez, acima de tudo, com a escola.” (pág. 113). E Rubem Alves para falar o amor pela docência diz que ensinar é um gerador de alegria:

O mestre nasce da exuberância da felicidade. E, por isso mesmo, quando perguntados sobre a sua profissão, os professores deveriam ter coragem para dar a absurda resposta: “Sou um pastor da alegria...” Mas, é claro, somente os seus alunos poderão atestar a verdade da sua declaração. (Alves, pág. 13, 2000.)

Para Alves, ser mestre é ensinar a felicidade. Porém, elucida que a escola é um lugar de sofrimento, obrigações, um espaço de muros altos, com banho de sol e comida ruim. Se observarmos bem, temos o toque de recolher e a contagem regressiva para irmos embora. A escola para Alves tem uma classe dominante, formada por professores e administradores (monopólio do saber) e os dominados formados pelos alunos (monopólio da ignorância). A escola que conhecemos é uma máquina, o autor cita Hermann Hesse e Nietzsche para endossar o entendimento de que a escola tem como função nos tornar usáveis e abusáveis, a serviço da economia. No capítulo “Vacacões e Moedores”, Rubem Alves descreve sua admiração pelo olhar das vacas, pontuando que as mesmas além de serem um objeto com vantagens práticas e

econômicas, é um ser onírico e que os hindus a elegeram como seres sagrados: “As vacas parecem estar em paz com a vida – muito embora o seu destino possa ser trágico”. (ALVES, pág. 41, 2000).

A reflexão é que os seres humanos, transformam o ser vaca em outra coisa útil. Para o autor assim é a relação da escola com as crianças:

As crianças são seres oníricos, seus pensamentos têm asas. Sonham sonhos de alegria. Querem brincar. Como as vacas de olhos mansos, são belas, mais inúteis. E a sociedade não tolera a inutilidade. Tudo tem de ser transformado em lucro. Como as vacas, elas têm de passar pelo moedor de carne. Pelos discos furados, às redes curriculares, seus corpos e pensamentos vão passando. Todas são transformadas numa pasta homogênea. Estão preparadas para se tornar socialmente úteis. (pág. 43, 2000)

Nossos currículos, sejam os da educação infantil, ensino médio e superior, estão nos preparando para o contexto utilitário, assim como o autor descreve sobre as vacas. Vamos sendo transformados em ferramentas utilitárias que não sabem sonhar. Interessante observar que a cada capítulo o autor usa de comparações e exemplos, falando sempre por metáforas, tudo aparentemente diferente, palavras, na concepção de Alves, são mágicas:

A palavra tanto pode invocar príncipes quanto sapos, tanto pode acordar borboletas quanto lagartas... A educação pode ser um feitiço que nos faz esquecer o que somos, a fim de nos recriar a imagem e semelhança de um Outro. (pág. 55, 2000)

Em seu outro livro, *Variações sobre o Prazer*, Rubem Alves retoma esse assunto sobre o poder das palavras, José Bondía também se debruça sobre essa reflexão da força das palavras e como elas fazem coisas conosco e o que fazemos com elas. Larrosa e Alves falam sobre escolher palavras. E escolher palavras é também eliminar palavras. São autores que nos convencem de que a educação tem a ver com construir sujeitos que sejam capazes de se colocar em relação com o que dizem, com o que fazem e com o que pensam.

bell hooks em *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2017) a autora fala sobre a pedagogia que apoia e aplica em suas aulas como professora e ativista. Argumenta através de anedotas a sua experiência enquanto professora/aluna e discute, como as obras do Freire foram inspiração para a mesma pensar na forma que poderia aplicar uma pedagogia engajada. hooks apresenta uma

análise crítica da prática pedagógica tradicional e ressalta a importância do fazer educativo com vistas à autonomia dos sujeitos sociais, tendo como base o referencial teórico do educador Paulo Freire. Assim, propõe abordar as diferentes disputas de sentidos acerca da Educação e o papel dos(as) professores(as) nesse processo.

A autora também fala sobre o aprendizado como revolução, assim como Rubem Alves, acredita que a sala de aula deve ser um lugar de entusiasmo e de prazer:

Ensinar é um ato teatral. E é esse aspecto do nosso trabalho que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma. Para abraçar o aspecto teatral do ensino, temos de interagir como “plateia”, de pensar na questão da reciprocidade. Os professores não são atores no sentido tradicional do termo, pois nosso trabalho não é um espetáculo. Por outro lado, esse trabalho deve ser um catalisador que conchama todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas no aprendizado. (hooks, pág.22, 2017)

De novo penso sobre o Mamulengo me afetando em diversos lugares. Pensar no próprio trabalho de anos de dedicação da professora Izabela Brochado, no qual a mesma investia sua energia no ensino não só no que concerne a educação patrimonial, como também em metodologias das artes, sempre articulando as possibilidades educativas do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, por suas características lúdicas, na possibilidade de expandir a experiência conectando diferentes campos de conhecimento, com o manuseio da relação entre matéria, corpo e signos para a expressão de ideias e sentimentos. No meu processo de investigação do tema desta tese, não previa a execução de uma oficina, porém os laços estreitados com Cida Lopes e com Alex Apolonio, no percurso da vida que não para em função da escrita, simplesmente caiu no meu colo uma oportunidade riquíssima de perceber o trabalho para além da mamulegueira. Compreender que essa mulher também é uma educadora, mais ainda, pela oportunidade de vislumbrar um trabalho que até então não me passava pela cabeça, o de articular as potencialidades do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, para o âmbito da educação formal e não formal.

Mas encurtando o devaneio e voltando a focar na oficina em si. Posso resumir em uma frase que a oficina foi um sucesso, saímos com o sentimento de plenitude e orgulhosos pelo trabalho cumprido. No último dia de oficina, com tudo pronto, fizemos o batizado dos bonecos. Momento que vai de encontro e contempla o pensamento de Ana Maria Amaral (1977) sobre o processo de ensino e aprendizagem com suas 7 etapas. Cida convidou todos a sentarem em círculo, explicou que faríamos

o batizado dos bonecos e solicitou que todos botassem os bonecos (no sentido de “vestir” o boneco de luva na mão). Todos sentados em círculo, com os bonecos de Mamulengo “vestidos” em suas mãos, olhavam atentos para a Cida que com o triângulo em mãos entoou a seguinte loa:

*É hoje, mamãe! É hoje.
Dia do seu batizado.
É hoje, mamãe! É hoje.
Dia do seu batizado.*

*Cavo cacimba no seco⁶⁴
De noite tá no molhado
Cavo cacimba no seco
De noite tá no molhado*

Eu acompanhava Cida, tocando no improviso a zabumba. Os participantes rapidamente pegaram os versos da loa, entoaram em coro, segurando os bonecos que “despertaram” a dançar. A loa foi cantada por mais alguns minutos, enquanto os bonecos dançavam, giravam e se chacoalhavam, Cida vocalizou um “Ooooooo” como quem sinaliza que o tempo de cantar, tocar e dançar estava chegando ao fim. Em seguida, com o término da cantoria, ela pediu para que cada criança e cada adulto presente, apresentasse seu boneco mostrando a voz e algumas características da personalidade. Esse processo de improvisação e dramatização foi bastante interessante, era como se todos ali já estivessem familiarizados com aquele objeto vivo, ganhando ânima através de movimentos, sons, sendo que alguns participantes já conseguiam colocar no boneco peso e respiração, dando ideia de vida a matéria morta.

Após o “batizado” todos foram brincar na barraca da Cida que estava montada desde o primeiro dia de oficina. No final, já na etapa de abraços e despedidas, uma avó de uma criança me perguntou se a oficina aconteceria em outras unidades da Caixa Cultural, o que para nós foi algo motivador para pensar em outros projetos futuros. Tivemos ótimos retornos de todos, adultos e crianças felizes e muitos bonecos

⁶⁴ A cacimba é uma escavação rasa, feita no leito rios ou riachos. Um recurso bastante utilizado por agricultores no Sertão, servindo para garantir água na estiagem, principalmente para os animais. A expressão “cavar no seco” e “de noite tá no molhado” implica que a pessoa tem sorte, se comunica com a natureza.

interessantes.

Domingo foi o dia da apresentação do Mamulengo. Tive uma sensação de viver emoções de 365 dias em um dia só. Minha avó morreu no sábado 8 de outubro e foi enterrada no domingo dia 9 de outubro no período da manhã. Na mesma hora da prova do concurso da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF), concurso que já tinha quase um ano que estava me preparando. Também nesse mesmo domingo, finalizamos as ações na Caixa. Após a apresentação do “Mamulengando Alegria”, mediei um bate-papo em um teatro repleto de pessoas. Depois de tanto tempo com atividades virtuais, com um corpo treinado no *ZOOM*, no *Google Meet*.



Tabela 6: Divulgação no *Instagram* @caixaculturaldebrasil.

O espetáculo “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria” foi apresentado gratuitamente no dia 9 de outubro às 16 horas. É importante salientar que o espaço teatral do Mamulengo - terreiro, praça, feiras e etc é comumente apresentado num lugar no qual a empanada fica muito próxima do público. Os brincantes vestindo os bonecos de luva, os animam com os braços para cima e o espetáculo “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria” foi apresentado no Teatro da Caixa, local que Cida não estava familiarizada: um palco italiano. Ficando com a empanada em cima do palco, mais alta ainda e mais distante do público, que conforme foi elucidado ao longo da tese, o público é co-criador e possui muita relevância na efetivação da brincadeira.

Outro ponto importante para ser ressaltado é que a eleição presidencial no Brasil em 2022 foi realizada em dois turnos, nos dias 2 e 30 de outubro, o primeiro e o último domingo de outubro, respectivamente. Cida e Alex durante o período da oficina em Brasília ficaram bastante impactados diante da quantidade de demonstrações dos eleitores e signos associados ao candidato à reeleição, Jair Bolsonaro⁶⁵ - bandeiras do Brasil, pessoas com camisas da seleção brasileira, faixas com o rosto do então presidente e etc.

Cida se preocupou em não ter certeza das referências do público e optou em não botar cenas de briga. Cada personagem mencionado na divulgação - Chica do Cuscuz, Janeiro, Caroca e etc., fazem parte do repertório tradicional e cada qual tem sua passagem e loa. Brochado (2005), apresenta um estudo que classifica as passagens em:

- cenas de abertura - a primeira passagem que é apresentada na estrutura da brincadeira;
- cenas de enredo - são as que, geralmente, abordam determinados assuntos mais ligados ao cotidiano, situações familiares, de trabalho, envolvendo autoridades, entre outras;
- cenas de briga - são as que envolvem embate verbal e físico, as mais comuns tem como pivô da briga uma personagem feminina;
- cenas- pretexto - as que podem ser consideradas cenas de intermeio;
- cenas narrativas - são as que predominam o verso recitado ou cantado.

Importante trazer o pensamentos de Santos (1979, pág. 24) para refletir o sobre uma brincadeira de Mamulengo:

[...] o mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro). Enquanto tenha um roteiro básico para a história que não é escrita, os diálogos são criados no momento mesmo do espetáculo, de acordo com as circunstâncias e com a forma de reação do público. Não podendo existir sem a música e sem a dança, o mamulengo exige do público uma participação constante e ativa, um dinamismo imaginativo e uma criatividade enormes, que lhe permitam completar, por exemplo, o que os bonecos muitas vezes lhe irão apenas sugerir. Requer-se, portanto, uma imensa interação boneco/plateia, que não se torna difícil por conta do incrível poder de

⁶⁵ Em Brasília, o ex-presidente Jair Bolsonaro teve uma expressiva simpatia de 58,81% da preferência dos eleitores. Luiz Inácio Lula da Silva obteve 66,93% dos votos válidos dos eleitores de Pernambuco, ante os 33,07% recebidos por seu opositor.

improvisação e capacidade imaginativa que tipifica esses artistas chamados mamulengueiros.

A respeito do improviso no Mamulengo o Dossiê (2014) aponta que na verdade, o que se observa é que há um arcabouço, ao qual os brincantes mais experientes se pautam para brincar. O improviso de qualidade acontece quando há a habilidade do brincante de complementar as estruturas pré-estabelecidas: “Mesmo com roteiros pré-fixados para cada cena e para cada personagem, variações podem ocorrer em um mesmo repertório. (pág. 132).

A música tem uma importância muito grande nas brincadeiras de Mamulengo. Cida Lopes tem uma capacidade vocal impressionante, além de possuir uma belíssima voz. A música tem as funções de: anunciar a brincadeira; um personagem em cena; intermediá-las; apresentar uma narrativa musical; ou uma determinada participação do público, entre outras. O Dossiê (2014) diz que [...] “ a musicalidade no Mamulengo vai do explícito ao sugerido, do poético ao prosódico narrativo. Anuncia e reanuncia a brincadeira, cria tensões e diferentes estados de atenção do público.” (pág.133)

A organização feita no espetáculo “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria” segue a organização elucidada por Brochado, transcrevo⁶⁶ resumidamente algumas dessas passagens utilizadas na apresentação do “Mamulengando Alegria”:

- cena de abertura - tradicionalmente é apresentada como uma espécie de “oração” que os mamulengueiros e mamulengueiras de Glória do Goitá comumente apresentam. Para acompanhar o “Mamulengando Alegria” a Armorial contratou musicistas brincantes daqui de Brasília, que já atuam e têm familiaridade com o Mamulengo. Maísa Arantes na rabeça e Laysa na zabumba, musicistas brincantes que acompanham o grupo “Mamulengo Fuzuê”. Felipe e Neide vieram de Glória do Goitá no sábado a noite para a apresentação de domingo do espetáculo “A Festa na Fazenda de Dona Quitéria”. Felipe tocando triângulo e atuando como Mateus. Neide auxiliava Cida de dentro da empanada. Cida puxa a loa com os musicistas-brincantes improvisando do lado de fora :

⁶⁶ No dia da apresentação, solicitei para uma amiga que filmasse o espetáculo, enquanto eu assistia e fazia anotações na minha caderneta sobre a estrutura da brincadeira, os improvisos de Cida e os risos/interação com o público. O HD do meu computador queimou e eu perdi o registro gravado naquele dia. Optei por seguir minhas anotações, sabendo que a brincadeira segue basicamente a mesma estrutura utilizei a apresentação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yheYfFuD5X0&t=309s> como referência.

*Ô pai e filho, Espírito Santo, ô lelé
Ô pai e filho, Espírito Santo, ô lelé
Nas horas de Deus amém lelé ô
Ô pai, filho e Espírito Santo nas horas de Deus, amém
Minha primeira toada, ô lelé
Minha primeira toada, ô lelé
Quando eu pego vadiar, ô lelé ô
Minha primeira toada, quando eu pego vadiar...*

Cida sinaliza com a voz um “oooooooooh” pontuando para as musicista-brincantes e o Mateus a hora de parar com a música. A loa tem uma importância muito grande nas brincadeiras do Mamulengo, servindo para sinalizar a transição das passagens (cenas).

- cenas de enredo - no momento seguinte entra o personagem Caroca, representando um agricultor negro, vestindo roupa colorida e chapéu de palha. Carrega seus instrumentos utilizados nas tarefas de roçado. É um boneco de vara, cujas pernas podem ser manipuladas executando movimentos frenéticos. Personagem tradicional dos Mamulengos da Zona da Mata pernambucana, comumente nas brincadeiras ele é o primeiro a se apresentar e estabelece o seguinte diálogo em forma de loa com o Mateus:

*Caroca: Ô Mateus, vou dizer uma loa da minha terra.
Mateus: Pois, diga!
Caroca: Boa tarde, meu povo todo, que eu cheguei dando louvor. Nesse campo de flor, louvado seja...
Mateus: Meu Deus
Caroca: Se houver outro como eu, que preste melhor serviço. Eu quero deixar-me disso. Eu não quero ser mais...
Mateus: Mateus!*

Caroca pergunta para o Mateus onde está sua mulher Catirina, que logo chega. Catirina também é uma agricultora negra, boneca com manipulação semelhante a do Caroca, apresenta-se segurando uma criança branca ao colo e em geral tem barriga protuberante, indicando outra gravidez:

Caroca: Ô Catirina, vem logo minha nega véia que eu I love yooooou [fazendo um sotaque inglês exagerado]

Catirina [ainda sem aparecer, grita de dentro da empanada]: *O Mateus toque uma música que eu gosto de chegar é dançando...*

*Catarina, nega véia que veio ver
Caiu na roda pro provo ver
Catarina, nega véia que veio ver
Catarina, nega véia que veio ver*

[*Catirina* chega dançando]

Caroca: Ô Ô Ô Ô [sinalizando para a música parar] *Ô minha nega véia, se chega dançando desse jeito o que o povo vai pensar?*

Catirina: Eles pensa o que quiser, eu chego como eu quiser e seu eu quiser mostrar minhas perna eu mostro: óia [a boneca coloca as perninhas para fora, provocando o riso na platéia].

Caroca: O Catirina, minha nega véia. E esse menino branco?

Catirina: Ô Caroca, toda vez é isso? Deixe de besteira. Eu já lhe disse que eu tava fazendo um bolo e o menino caiu na massa do trigo.

Caroca: É mermo, toda vez eu lhe pergunto. Né minha nega?

Catirina: Meu nego véio, cê sabe o tanto que eu lhe sou fiel. No dia que eu lhe trair, quero ser furada com uma nota de duzentos real.

Caroca: Êta que mulher fiel. Mas bora, minha Nega véia que ainda tem muita brincadeira.

Como mencionei, *Caroca* e *Catirina* são personagens do Mamulengo Tradicional da Zona da Mata pernambucana, comumente nas brincadeiras se menciona que juntos tiveram mais ou menos 116 meninos, de uma “mesma barrigada”. *Cida* não fez essa menção ao momento risível da impossibilidade de uma gestação de 116 meninos. A comicidade dessa passagem está nas artimanhas que *Catirina* usa para ludibriar as perguntas do seu companheiro *Caroca*, uma vez que ambos são negros e o filho que carrega no colo é branco. Os bonecos saem de cena dançando e outra loa já anuncia a próxima passagem.

*Ô chuva vai, chuva vem
Chuva miúda não molha ninguém
Ô chuva vai, chuva vem
Chuva miúda não molha ninguém*

*Plantei meu pé de coco na beirinha do riacho
Plantei meu pé de coco na beirinha do riacho
Cortei o casco em cima e aparei o coco embaixo
Cortei o casco em cima e aparei o coco embaixo*

Plantei meu pé de coco na beirinha do riacho

*Plantei meu pé de coco na beirinha do riacho
Cortei o casco em cima e aparei o coco embaixo
Cortei o casco em cima e aparei o coco embaixo*

- Cena de enredo - Nesse momento de dentro da empanada Cida grita: “ôooooo” e entra com outro personagem, o Praxédio. Esse personagem é casado com Xôxa, mas ficou um tempão sumido e nesse tempo, sua mulher teve um filho que afirma ser dele. Praxédio é namorador e finge ser solteiro. Quando aparece, estabelece um diálogo com o Mateus e fica tentando conquistar as moças que estão na platéia.

Praxédio: Olé! Mateus?

Mateus: Diga!

Praxédio: Quando eu quiser namorar, procuro uma moça bonita. Que meu coração palpita. Ô Mateus?

Mateus: Diga!

Praxédio: Eu tô aqui, meu nome é Praxédio Mané da Una, sou bonito que a ripuna, Mateus, bandido!

Mateus: Bandido não, rapaz!

Praxédio: Ô Mateus? Arranje uma namorada para mim? Uma mulher aí solteira para me apresentar? Livre e desimpedida?

Mateus: Rapaz, será que tem aqui? [olhando para a plateia]

Praxédio: O Mateus, eu quero uma moça pra namorar.

Mateus: E o que eu ganho com isso?

Praxédio: Eu te dou um presente. Te dou um frango, que galinha tá caro.

Mateus: Rapaz...

Praxédio: Arruma uma namorada prá eu?

Mateus: Rapaz, aqui agora? [falando para o público] e aí minha gente, tem esse rapaz aqui. Não é bonito. Não é inteligente. Não tem dinheiro. Mas deve dar pro gasto.

Praxédio: Óia que eu sou livre, desimpedido, não tenho uma patativa pra dar. Ô Mateus, me apresente uma moça aí?

Por trás da empanada se ouve a voz de Xôxa, companheira de Praxédio. Até que ela aparece provocando risadas no público. A boneca possui dentes tortos protuberantes e é levemente vesga.

Xôxa: Mas será possível, que eu tô escutando a voz de Praxedio? Ô Mateus, tu viu o meu marido?

Mateus: Tá aí atrás de você. E ele tava com conversa de ir atrás de namorada.

Praxédio: Eu num sou casado. Sou livre, desimpedido.

Xôxa: Tu não é meu marido, não? Cabra safado.

Praxédio: Ô Xoxa, não me chame de safado

Xôxa: É safado, sim!

Praxédio: Tá bom, sou safado.

Xôxa: Você saiu de casa para comprar açúcar. Já faz um ano!

Praxédio: Foi que eu não soube voltar

Xôxa: Cabra safado, mentiroso.

Praxédio: Eu num sou casado.

Xôxa: Óia, Mateus. Vou te mostrar que ele é meu marido. Abaix a cabeça Praxédio.

Praxédio: Eu não abaixo.

Xôxa [repetindo com a voz mais firme]: Abaix a cabeça, Praxédio.

Praxédio: Eu abaixo.

Xoxa repete o comando e segue fazendo outras ordens, nessa dinâmica entre mandar, ele negar, mandar de novo e ele acatar. O público a cada interação dos personagens gargalhava e interagiam sugerindo outras ordens para Xôxa.

Xôxa: Óia, Praxédio. Enquanto você sumiu, apareceu uma coisa melhor.

Praxédio: O que foi, você ganhou na Lotofácil?

Xôxa: Não foi melhor do que isso!

Praxédio: Então você acertou os cinco números na Quina?

Xôxa: Eu vou jogar amanhã, mas não foi isso não. Foi melhor!

Praxédio: Então, melhor que isso só pode ter sido a Mega Sena!

Nesse momento o público gargalhava, na plateia havia muitos funcionários da própria Caixa Econômica (banco responsável pelo controle das loterias federais).

Xôxa: Foi isso não, abestalhada. Foi coisa melhor, foi é um menino.

Praxédio: Mas o menino não é meu. Que eu saí de casa faz um ano.

Xôxa: O menino é seu, sim. Eu te provo que é teu. Faz as contas, tu saiu de casa quando?

Praxédio: Eu saí pelo fevereiro.

Xôxa: Mas fevereiro não se bota em conta. Aí vem março, abril...

Praxédio: São três

Xôxa: Maio, marçaranguaio do mês de maio.

Praxédio: São seis.

Xôxa: Junho, São João e São Inácio.

Praxédio: São nove, o menino é meu mesmo. Certeza que o menino é meu. Mas Xôxa e como é que ele nasceu?

Xôxa explica como a criança nasceu, envolvendo mais pessoas e nomes na história. Utiliza como estratégia, brincar com os nomes das pessoas da platéia e das que estavam na oficina. A brincadeira segue com ela apresentando o filho para o pai, cantando algumas canções de ninar. Entre loas cantadas por Xôxa embalando o filho com carinho e o embalando o filho sem muito jeito. Os personagens saem de cena dançando.

- Cena pretexto - Cida apresentou o boneco Janeiro que é um boneco que possui um recurso de manipulação diferente dos demais bonecos, por possuir um mecanismo capaz de fazer o pescoço do boneco se esticar por mais ou menos um metro de altura. O próprio nome do boneco “Janeiro Vai, Janeiro vem” antecipa a questão do movimento de ir e vir que o boneco faz com a cabeça. A movimentação inusitada comumente, surpreende a plateia provocando o riso.
- Cena narrativa - A passagem que mais me chamou a atenção observando a reação da plateia, foi a da Chica do Cuscuz, uma boneca negra, entra em cena mexendo uma peneira e anuncia a venda do cuscuz. O cuscuz, seja pernambucano, baiano, cearense, paulista ou de qualquer Estado do Brasil é uma comida apreciada como parte da nossa culinária. De raízes africanas, abraçou-se. Já havia assistido essa passagem há alguns anos com o mestre Zé Lopes em Brasília e na Fenearte. Com versos musicados, improviso, rima, associados com o nome de alguma pessoa da plateia que “pediu” o cuscuz:

*Aplantei meu mio
E botei na caneca
Aplatei meu mio
E botei na caneca
Fazer um cuscuz
pra dar pra Rebeca!*

Brochado (2015) e Alcure (2001) apontam que tanto a Chica do Cuscuz como Pisa-Pilão eram personagens que comumente eram usados para momentos de doações espontâneas do público no transcurso da brincadeira. Os “compradores” pagam os versos, o dinheiro ora era coletado pelo Mateus ou colocado diretamente pelo pagante na peneira de Chica do Cuscuz.

Cida fez um cuscuz para cada funcionário do Gente Arteira que nos acompanhou, também teve cuscuz para as crianças e adultos que participaram da oficina e para a prof. Fabiana Lazarri que também estava na plateia. É uma passagem interessantíssima, principalmente por pensar na inventividade e capacidade que a artista tem que ter para elaborar rimas com o nome das pessoas no improviso.

Após a apresentação, Cida e Neide foram para frente da empanada. Entre aplausos e agradecimentos, apresentaram as musicistas brincantes, o Mateus e mais agradecimentos ao público presente.

Rebeca subiu ao palco para anunciar aos interessados em permanecer para o bate-papo. Enquanto metade do público dispersou, rapidamente a equipe do Gente Arteira dispôs cadeiras em cima no palco para dar seguimento a mais uma etapa do projeto.



Figura 18: Pequenos Brincantes. Foto: Alex Apolonio, 2022.

Sentei entre Cida e Neide e apresentei a proposta do bate papo: “Mamulengueira e Mamulengóloga” explicando que: “Mamulengueira é a pessoa por trás dos bonecos e Mamulengóloga é a pessoa que estuda os bonecos”, não lembrei de entrar em detalhes, mencionando que o termo é uma brincadeira a partir de um comentário do mestre Chico Simões. Na roda estavam presentes o grupo “Mamulengando Alegria”, o produtor Alex Apolonio, alguns pais que participaram da oficina; equipe de educadores do Gente arteira: Dariane Resende, Sarah de Melo, Bruno Gil, Clarice Lima e a coordenadora pedagógica Rebeca Borges. Outros gestores da Caixa Cultural; o músico e arte-educador Dr. Diogo Queiroz, minha orientadora Dra. Fabiana Lazzari, brincantes do Mamulengo do DF como Thiago Francisco do “Mamulengo Fuzuê”, as musicistas brincantes Maísa Arantes e Laysa, Gilson Mota e Marcelo Nader, a bonequeira e pesquisadora Maria Villar e outras pessoas.

No decorrer da conversa, tomei o cuidado de puxar assunto com todos os participantes, estimulando a falarem também de seus trabalhos e perspectivas sobre os assuntos que por ventura surgiam.

No tema patrimônio e preservação, pedi para que Maria Villar nos contasse do seu trabalho de pesquisa iconográfica e diagramação do catálogo⁶⁷ de Mamulengo do Distrito Federal, uma iniciativa coletiva em comemoração ao 5º ano da salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural brasileiro no Distrito Federal. Maria compartilhou sobre a “Oficina de Salvaguarda do Teatro de Bonecos do Distrito Federal” que aconteceu antes da pandemia, em agosto de 2019. Assim como com as várias reuniões que a precederam, tudo isso culminou na mobilização necessária para que se iniciasse reuniões de salvaguarda entre IPHAN e brincantes. Em maio e junho de 2022 houve o “II Encontro de Mamulengos do Distrito Federal”. Integrando os grupos que compõem o Catálogo de Mamulengos do DF, aconteceram apresentações, oficinas e diálogos abertos entre a comunidade de brincantes. Além dessas ações, entre os dias 30 de maio e 15 de junho, aconteceram apresentações com o foco na educação patrimonial em escolas públicas. Foram 28 apresentações no formato de aula-espetáculo e duas oficinas de confecção de bonecos com a mestra Tetê Alcândida, em diferentes regiões administrativas.

A partir do que Maria falava, pedi para que o Thiago Francisco nos compartilhasse sobre as apresentações do grupo “Mamulengo Fuzuê” realizadas nas escolas do Distrito Federal. Thiago trouxe para o bate-papo um assunto que foi constante no período das *Lives*: a questão do que se entende por “politicamente correto”. Comentou que comumente sofre uma espécie de censura nas apresentações de Mamulengo que acontecem nas escolas do DF. Personagens do Mamulengo como o Diabo e a Morte, são impelidos a aparecer na brincadeira, principalmente por questões religiosas. Outros signos que remetem as armas (facões, cacetetes, espingardas gigantescas e etc) utilizados em duelos entre os personagens poderosos e os oprimidos, também foram cortados ao longo dos anos. As piadas de duplo sentido e palavrões que antes eram constantes, também dependendo do contexto das apresentações, foram retirados. A adaptação ao politicamente correto, remete ao movimento de correção política nascido na época da década de 60, no contexto da luta pelos direitos civis nos EUA. Com a queda do muro de Berlim, foi amplificado pelos movimentos de esquerda. O objetivo é isentar a linguagem de discriminação, de ofensa, adaptando e substituindo termos, expressões, adjetivos, piadas, imagens e etc, com o intuito de evitar o racismo, o sexismo, machismo e a LGBTQIAPN+fobia

⁶⁷

(Carrico, 2013). Comentei sobre uma *Live* da “TV Mamulengo”⁶⁸, em que o termo “politicamente correto” entrou na pauta. A questão do humor e diversão foram refletidos a partir de como é sem graça criar uma história a partir da ideia de humilhar o outro, ainda mais sendo pessoas que comumente já são alvos de grande parte da sociedade e que sofrem preconceitos e discriminações. Thiago concordou com a minha fala e retificou a informação dizendo que se incomoda quando pedem a retirada do Diabo e da Morte a partir da ideia de “censura” feita na narrativa, enfatizando que os bonecos trazem uma memória de outros tempos, da importância de trazer esse passado a ser lembrado, perpetuado e referenciado.

Interessante observar que quando Thiago menciona que por conta de questões religiosas, os personagens do Diabo e da Morte são solicitados pelas escolas a não entrarem na brincadeira, isso nos dá informações de um tempo em que estamos vivendo. A força neopentecostal reflete no comportamento e no que as pessoas consomem e acreditam. Um teatro como o Mamulengo, que pertence a tradição e que ao mesmo tempo é vivo no presente, tem se deparado com alguns conflitos que geram algumas discussões importantes de serem refletidas. Neide, a partir da fala do Thiago, comenta sobre uma personagem anciã, a Chica, que é apresentada como “macumbeira”. Descreve uma boneca negra, com contas/guias coloridas que remetem às religiões de matrizes africanas, usa um turbante na cabeça e possui um mecanismo para dar baforadas de charuto. Nas apresentações, por possuir uma cintura articulada, comumente se usa o artifício para simular uma incorporação. Na brincadeira, Chica é chamada para intervir e auxiliar Dona Quitéria, Carolina e o Coronel. Os personagens desmaiam, enquanto o grupo musical canta uma música que remete ao “ponto” usado nas cerimônias. Com os personagens desmaiados, a velha Chica aparece, bafora o seu charuto e aos poucos acorda os personagens que abraçam ela e saem de cena.

Comentei que tive a oportunidade de ver o mestre Zé Lopes realizando essa brincadeira por duas vezes, em diferentes contextos - na Fenearte em Olinda, para um público majoritariamente infantil e na Feira da Torre de TV aqui em Brasília, para um público misto. E que em ambas as vezes, após a apresentação e com a boneca na mão, vi o mestre Zé Lopes explicando para o público que a passagem é uma homenagem às

⁶⁸ TV Mamulengo - Andreisson Quintela mediando um bate-papo com o grupo “Mamulengo Água de Cacimba”, mestre Tonho de Pombos-PE e o professor Nimi Beltrame. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R-9VKvEeggo&t=43s>

religiões de matrizes africanas e Neide disse que normalmente além de explicar isso ele ainda pedia desculpas caso tivesse ofendido algum evangélico na plateia.

Em outro momento, a prof. Fabiana Lazzari pontuou sobre o escopo da minha pesquisa, falando sobre a Rede de Bonequeiras Brasileiras, sobre as mulheres ocupando outros postos de trabalho no que diz respeito às artes, não só ao protagonismo da mulher artista, mas também no lugar de produtoras culturais, empreendedoras que por conta da pandemia, se desdobraram e se reinventaram com outros fazeres.

Outro assunto que surgiu na roda, foi sobre a questão do riso como um elemento principal do Mamulengo. Falamos sobre a expressão usada para designar o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: brincadeira. Alex comenta que a palavra carrega o sentido de agregar a diversão para todos. Cida e Neide falam que a comicidade, que a diversão e o riso estão também imbricados nos próprios bonecos, que acreditam, serem em si muito engraçados. Cida aproveitou o momento para contar uma história que trouxe a questão do riso a partir de uma *loa* que seu pai cantava:

*Mulher não corte o cabelo
Que seu marido não quer
Mulher não corte o cabelo
Que seu marido não quer.
Não faça cachorro-quente
Tenha vergonha, mulher.*

Explicou que o pai dizia “cachorro-quente” era sobre quando a mulher partia o cabelo ao meio, em suas teorias, ele dizia que era algo imoral e inadequado: “Vai ter alguém para querer botar a salsicha no meio do seu pão”[disse imitando a voz do pai]. Cida conta que cantando com o pai, improvisou uma nova versão para a música: “mas o cabelo é meu e corto se eu quiser” provocando riso de todos que estavam presentes.

Pedi para Cida e Neide falarem um pouco dos personagens no Mamulengo. Neide explica que no Mamulengo mais tradicional as personagens femininas aparecem como namoradas, mulheres e mães dos personagens masculinos. Que na mala do mestre Zé Lopes havia muitos personagens e parentescos entre eles, mas de modo geral os personagens principais são: Simão, Quitéria, João Redondo da Alemanha, Mané Pacaru, Padre, Doutor, Soldado, Janeiro, Pisa Pilão, Xica do Cuscuz, Caroca e Catirina, os Caboclinhos, boi e cobra. Thiago Francisco explica que

a principal diferença entre o Mamulengo do DF e o da Zona da Mata pernambucana é o Simão, que difere dos personagens negro Benedito. Completou dizendo quais são os personagens principais no Mamulengo do DF: Benedito, Bastião, Futrica, Rosinha, Capitão João Redondo, Palhaço da Vitória; Cabo Setenta, Quitéria; Janeiro, o boi Fuzarca e a cobra Anaconda. E Cida já emendou contando do amor que tem pelo Simão, um boneco de luva, rico em articulações – remexe os olhos, abre e fecha a boca, alguns botam a língua para fora. Um dos personagens principais dos bonecos do Mamulengo Tradicional da Zona da Mata pernambucana, por fim cantou a loa:

*Vou para Limeira, Simão
Apanhar limão, Simão
A fruta é boa, Simão
Vou chupar lima, Simão.
Eu vou me embora dessa ribeira
Só tenho pena das moça namoradeira
Ai, meu xexéu, meu xexéu de bananeira
Eu morro, mas não caso com moça dessa ribeira
Só não caso se ela não quiser
Porque se ela quiser telecotecoteco, talacotacotaco.*

Depois de descrições sobre os personagens do Mamulengo Tradicional, o filho do Thiago Francisco, pequeno Inácio de 10 anos de idade, acostumado a brincar com o pai no “Mamulengo Fuzuê” direcionou a sua pergunta para a Cida, querendo saber o que precisa fazer para ser considerado um mestre. A pergunta provocou risadas na roda, uma vez que nos parece uma pergunta capciosa tamanha a delicadeza do assunto. Uma geração muito jovem tem se autodeclarado mestre, alguns pesquisadores vêem problema nisso, Gilson Mota presenta na roda, imediatamente citou a frase do mestre Solón: “mestre é aquele que já pode ensinar”, provoqueei perguntando sobre quem é que designa ou não quem pode ou não pode ensinar. Neide Lopes argumentou que considera mestre aqueles que já têm muitos anos de prática e vivência na brincadeira, Cida completou que não se sente à vontade e não gosta de ser referenciada como mestra.

O bate-papo durou mais ou menos 2 horas e meia. Não foi gravado, no decorrer fiz anotações e no pós-bate-papo eu coletei algumas anotações do Alex Apolonio. Encerramos abruptamente, empolgados e surpresos pelo tempo ter transcorrido tão rápido.



Figura 19: Mamulengueira e Mamulengóloga. Fotos: Alex Apolonio, 2022

CONSIDERAÇÕES FINAIS



**Cheguei aqui num momento em que decidi terminar.
o mamulengo é vivo e dinâmico e a escrita é também.
todo dia eu abro essa tese e acrescento mais um trem!
Cada vez que leio, tem coisa nova para modificar.
Agora eu bato o pé e termino quando acabar.
Não tem como concluir porque tem muito o que falar
e eu sinto vontade é de perguntar e perguntar.**

**A minha tese é: tem mulher na brincadeira e ela veio para ficar.
Como também acho que o papel delas agora é o de ensinar.
Saíram dos bastidores e foram para frente da empanada.
Eu digo e repito que essa mulherada é bem informada.
E como será que a tradição irá transcórrer daqui para frente?
Com tanta mulher forte, criativa e inteligente?**

**Meu trabalho se sustentou em cima da relação:
de pesquisadora e pesquisada.
Trouxe escritos sobre trajetividades, elaborados com emoção.
Falo de uma amizade construída e bem firmada.**

**Cida já enterrou dois filhos, enterrou um pai também.
São muitos infortúnios na vida que têm.
O que mais me impressiona é preciso admirar
a força que essa mulher tem sua habilidade de superar.**

**Esculpir, pintar o boneco, brincar com o mamulengo,
fazer rir e aprontar, não é só um modo de vida,
é sua arma, identidade é o remédio que cura a ferida.**

**O Mamulengo vem de uma tradição oral
que também tem função política e social.
se adapta com o tempo,
o aprendizado é pela observação,
desse jeito ele é vivo e dinâmico
e em permanente transformação.**



Tenho visto alguns trabalhos que dizem “para não concluir”. Acho uma boa provocação, pois não quero encerrar. Desejo que esse assunto reverbere e que não conclua, na ideia de término ou de uma pedra sobre o assunto e sim, que ele se ramifique. Que seja vivo e profundo como as raízes de uma árvore.

A escrita desta tese me possibilitou pensar metaforicamente na relação entre cultura e natureza, pensando nos ciclos, não só o ciclo do feminino, mas também o ciclo da vida, das estações que marcam tempos - de plantio, de colheita, de celebração, de renovar a terra, de queimar tudo (como se queima no canavial), enfim, inclusive, pensar sobre a nossa relação sagrational com as árvores. Todas as culturas têm uma relação divina com as árvores. O Carvalho é símbolo dos Druidas celtas, o Baobá, árvore africana consagrada, a Virola encantada na Colômbia, Iroko, Gameleira Branca, Jurema Preta, árvores sagradas em algumas vertentes do Candomblé brasileiro. A nossa árvore divinizada é o Mulungu. Nós temos uma relação utilitária com a madeira, acordamos deitadas em cima de uma madeira e nos despedimos da vida dentro de um caixão, também de madeira. Com a madeira do Mulungu, é possível termos uma experiência excelsa enquanto comprazimento, uma calmante e a outra em júbilo, o brincar e o sorrir.

Me propus a investigar as novas gerações das mulheres do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, refletindo sobre as experiências dessas mulheres, como elas sobrevivem e como constroem suas identidades. O diálogo com Cida Lopes foi muito importante e continuará constante, pulsante e vigoroso assim, como o Mulungu.

No capítulo 1 apresento um texto fragmentado onde falo não só de aspectos constitutivos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste desde a organização da brincadeira, convergência com as tradições européias, a questão do riso, a estrutura do espetáculo e a entrada das mulheres, como também eu me coloco no texto. Fricciono o tempo de escrita desta tese, por que acredito ser importante enfatizar que a persistência da violência contra as mulheres está presente, normalizada e intimamente ligada ao desenvolvimento do capitalismo tanto no passado como no presente, por traz de um boneco tem uma bonequeira e por traz de uma tese tem uma escritora. Mulheres que se implicam com o que está ao redor, que lutam, vivem e reagem. Acredito que o maior desafio do capítulo, tenha sido manter um sentido entre explicitar o conceito de gênero, fazendo um breve resumo sobre como ele foi retratado ao longo do tempo pelos movimentos feministas, mas o de trazer em relevo

as reflexões sobre gênero e dispositivo debatidas por Zanello, pelo viés de como são apresentadas alguns personagens no Mamulengo. O que destaco ser mais importante no referido capítulo, foi lembrar as experiências de como fui afetada, afinal de contas essa é uma tese que tem uma trajetória desdobrada a partir do meu mestrado.

No capítulo 2 trouxe precisamente a pesquisa bibliográfica da tese, refletindo sobre o conceito de cultura popular e tradição, termos que, assim como as espécies de árvores, indicam muitas coisas. Neste capítulo as árvores ganham mais espaço e representatividade para mostrar os galhos em que me apoiei desde o início dessa pesquisa no mestrado e por fim, no doutorado. Tenho percebido que os trabalhos que discutem sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, ancoram-se nos autores e autoras que foram os precursores: Borba Filho, Izabela Brochado e Adriana Alcure. Sendo que no caso das autoras, tenho percebido que o percurso feito é sob o viés ou da antropologia ou das artes. Acredito que a força do tópico “O estado da árvore” seja o de mostrar outros autores e autoras, fazendo reverência, claro, aos precursores desse caminho, mas também mostrando que podemos também nos renovar. Outra questão que também discuti no capítulo, foi a partir das noções de empoderamento, sororidade, falei sobre o coletivo sem liderança fixa da RBB.

No capítulo 3 abordei a pesquisa de campo com o estudo de caso e uma pesquisa ação, a etnociologia me serviu como alicerce da investigação, apresentando o diário de bordo no corpo do trabalho, articulando reflexões fundantes ao tema proposto na tese. Aqui é possível ver a experiência e a simbiose entre pesquisadora e pesquisada, pessoas que se afetam e que conversam sobre muitas questões, ampliando o Mamulengo em mais além.

Refletir sobre o contexto das mulheres na cultura popular, sem esquecer que o mundo é cambiante e conversa com outros tantos domínios, é elucubrar em que universo ela está inserida, pensar sobre quais são as potências que estão agindo em seu processo de promoção e como eles se concatenam. Pensar sobre as mulheres na cultura popular é assimilar como as conflagrações de campos de forças se dão, observar pontos de energia e de superação, considerar o que está conectado ao passado e atualizado no presente, numa ligação entre poder e subalternidade em tensão contínua.

E principalmente, compreender que a tradição é feita de alicerce que sustenta toda arquitetura de elementos velhos e novos que dialogam entre si, criando algo ajustável aos novos e oferecendo uma ressignificação de valores figurativos, sentidos e idealizações.

Constatai, com essa pesquisa, que por muito tempo o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste seguiu uma tradição aprendida através de uma genealogia masculina: de pai para filho ou de um mestre a um aprendiz, quase sempre de homens para homens. Assim, a minha tese é que essa nova geração de mulheres, assumindo a posição de protagonistas, transforma ainda mais o Mamulengo.

Acredito que cada vez mais veremos participação das mulheres nesse fazer, tendo cada vez mais protagonismo, e mulheres transmitindo seus conhecimentos a outras mulheres. A pesquisa sugere que há um espaço sendo conquistado por mulheres comprometidas com a ressignificação de elementos constitutivos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, indicando a continuidade e permanência dessa cultura. Reflete sobre a experiência pessoal e coletiva, destacando a importância da conscientização e transformação social promovida pelo feminismo.

A identidade artística da Cida Lopes está alicerçada no que foi construído no pretérito, aprendido com seu pai, o mestre Zé Lopes, há um compromisso com o passado, mas que escapa no presente quando ela cria ou adere algo novo para seu grupo. E não só com a passagem “Congresso Feminino”, como também o seu trabalho como produtora cultural e arte educadora, ocupando outros espaços, ampliando possibilidades de trabalho, perspectivas para o futuro e de produzir mudança social.

A pandemia do covid-19 nos trouxe a necessidade de estarmos abertos às inovações e com o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, isto não foi diferente. O uso de tecnologias possibilitou transformações no modo de apresentar, trazendo ainda mais dinamismo à brincadeira. O espaço que a *internet* ocupa em nossas vidas está para além de divulgar o trabalho, práticas e saberes, mas também a possibilidade de vivenciar outras técnicas, conhecer outros tipos de teatro de bonecos, trocar experiências com outros artistas. Inclusive, a RBB nos mostrou a potência da rede de compartilhamento, capaz de romper os limites de fronteiras geográficas e culturais. Não tenho dúvidas que tudo isso já está influenciando de forma dinâmica e rápida nas transformações do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

O mapeamento da RBB nos confirma que a forma como a prática e o saber do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste está sendo transmitida, aprender diretamente com um mestre, uma mestra ou indiretamente através de oficinas, cursos, pesquisas e na *internet* tudo isso é um diferencial que marca a nova geração de mulheres que estão surgindo.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste completa 9 anos como Patrimônio Cultural do Brasil e desde então circula por diversos espaços - em festas de

aniversário, encontros, festivais, feiras das mais diversas abrangências, espaços públicos como praças, e privados como bares, *shoppings*, assim como nas universidades, no *youtube*, em escolas, clubes, teatros e etc. É polivalente por conseguir circular em espaços tão abrangentes e diversos.

Cida Lopes na apresentação do grupo “Mamulengando Alegria” no Teatro da Caixa, um espaço com palco italiano - retangular e com a plateia distante, nos comprova que é preciso saber ser eclético, se articular e adaptar sua brincadeira para os mais diferentes lugares e públicos.

Acredito que as palavras-chaves que representaram a construção desse trabalho de doutorado são: conversa e colaboração. Impossível pensar na elaboração dessa escrita sem dialogar diariamente com Cida Lopes e Joana Vieira Viana, mais do que colaboradoras e parceiras de trabalho, se configuram como amigas que viabilizam algo muito maior e mais profundo do que uma tese.

Outra impossibilidade de realizar um trabalho como esse é seguir isolada e sem me afetar pelos meus pares. Dessa forma, a sinergia com os pesquisadores Alex Apolônio, Mônica Leite, Ana Beatriz Cunha Gonçalves e Francyne França, foram também cruciais. Uma tese arquitetada com a troca de ideias, também reverbera no trabalho de diagramação do Paulo Roberto Pereira Pinto. Não é tão somente buscar por iconografias e elementos constitutivos que remetem ao Mamulengo, mas também buscar compreender o fenômeno, as pessoas que fazem parte deste estudo e a partir daí, criar uma identidade visual. Essa é a minha floresta particular, o crescimento é mútuo, uma árvore vai ajudando a outra, vão se complementando.

Ainda que eu tenha escolhido falar de empoderamento das mulheres a partir das elucubrações de Joice Berth (2018) pensando o empoderamento como uma ferramenta de emancipação política e social, trazendo à tona a Teoria da Conscientização de Paulo Freire, chego no fim do doutorado compreendendo o que discorre Carla Antloga (2020, 2021). A autora fala da necessidade de fazermos mais críticas ao conceito de empoderamento feminino.

Precisamos começar a pensar se a única forma de funcionamento no contexto social é a partir do poder. A perspectiva de empoderamento está bastante vinculada à forma como nos colocamos no mundo do trabalho e Carla Antloga sempre nos lembra que o trabalho, na perspectiva capitalista, foi desenhado por homens e para homens. Nós entramos nesse espaço fazendo o mesmo jogo, o jogo do poder, para competir e para podermos ocupar os mesmos lugares que os homens. Tivemos que fazer isso por muito tempo e está na hora de repensarmos essa performance.

A lógica de poder, faz com que a gente se submeta a esse desenho do mundo do trabalho que não é saudável e não é o melhor para nós mulheres.

A prova disso, conforme pontua Antloga, é que nós estamos muito mais adoecidas que os homens, os acometimentos psicológicos são muito mais críticos nas mulheres e não só isso, esse cenário é favorável a promover o apagamento feminino - de vários femininos, inclusive o biológico. Temos que negar nossas dores e nossos ciclos. A ideia de poder é subjugar o outro ao mais fraco, para entrar nessa lógica as mulheres negam a si próprias, seus sonhos, desejos, vontades e isso termina sendo adoecedor para a maior parte das mulheres. Berth (2018) fala da ideia de promover, em algum nível, a auto aceitação das nossas características. Problematizar a ideia do empoderamento feminino é munir-se de informações e novas percepções críticas sobre si mesma e sobre o mundo que nos cerca. Não mais na ideia do poder individual, e sim em prol da coletividade.

Outra palavra que tentei não romantizar, foi a ideia de sororidade, buscando dissociar a ideia de que, como irmandade, nós mulheres possuímos uma opressão em comum. Tentei refletir a partir do pensamento de Grada Kilomba (2019) que faz o alerta para lembrarmos que nós não somos apenas um grupo coletivo, genderizado e oprimido em uma sociedade patriarcal. Essa crença que a ideia romântica do termo sororidade nos traz é que há uma conexão familiar entre nós. Existe um desejo por cumplicidade entre nós mulheres num mundo dominado por homens. Sororidade quando contextualizada, é uma ideia poderosa; quando não refletida e debatida, a sororidade permanece como uma presunção falsa e simplista que negligencia a história do colonialismo e do racismo nos quais mulheres brancas têm recebido sua parcela de poder branco masculino em relação a mulheres e homens negros.

Talvez o alerta tanto para o termo sororidade, quanto empoderamento, seja a ideia de poder.

Conforme nos lembra bell hooks (2019) a solidariedade fortalece a luta de resistência, precisamos dessas palavras: solidariedade e esperança, para podermos transformar a sociedade como um todo. hooks enfatiza que o tipo de união a ser encorajada é a partir da ideia de somatório de forças e recurso.

Por fim, concluo que o investimento desse estudo foi sobre ser afetada pela experiência - seja a de fazer uma pesquisa desdobrada do mestrado, seja a de estreitar os laços afetivos com meus parceiros e parceiras, como também elaborar uma escrita parafraseando o título da obra de Jorge Larrosa: “esperando não se sabe o quê.”

REFERÊNCIAS



ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação: da teoria à prática**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Bonecos na Educação. **Revista Mamulengo - Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**. Laranjeiras - Rio de Janeiro. Ano 6. nº6 - 1977.

ANTLOGA, C. S., MONTEIRO, R., MAIA, M., PORTO, M., & MACIEL, M. (2020). Trabalho Feminino: Uma Revisão Sistemática da Literatura em Psicodinâmica do Trabalho. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Universidade de Brasília, v.36. n. Especial ISSN: 1806-3446

ANTLOGA, C. S., MAIA, Marina, SANTOS, Noemia (orgs.). **Trabalho feminino: desafios e perspectivas no Brasil**. 1. ed. - Curitiba: Appris, 2021.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra (Feminismos Plurais/ coordenação Djamila Ribeiro), 2020.

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Dissertação (Mestrado em Teatro)–Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.

ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

ALCURE, Adriana Schneider. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.5, n.1 - 2008

ALCURE, Adriana Schneider. Mamulengo em múltiplos sentidos. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC Ano 6. nº 7 – 2010. ISSN: 1809 1385

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette. Ed. Planeta: São Paulo, 2001.

ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

AZEVEDO, Débora Silva de. **Nas redes dos donos da brincadeira: um estudo do Mamulengo da Zona da Mata pernambucana**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Seropédica, 2011.

BARROS, Ana Luísa Xavier. **A produção da sexualidade feminina e o mercado capitalista**. Sociedade em Debate, Pelotas, v. 7, n.1. pp. 47-54, abr. 2001.

BASTOS, R. L. de .; BRITO, E. N. R. de .; MEDEIROS, J. F. D. .; OLIVEIRA, R. T. F. de . Lydia Brasileira: A velhice do Sertão e a peleja decolonial na pandemia. **Vivência: Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 1, n. 58, 2021.

BELTRAME, Valmor N.; MORETTI, Gilmar A. Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular. **MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007. ISSN 1809-1385

BENATTI, Barbara D. **Mulheres Mamulengueiras – um Estudo de Caso em Glória do Goitá-PE**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BENATTI, Barbara D. A EXPERIÊNCIA REVISITADA: TEATRO NA CLÍNICA. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, Universidade Federal de Uberlândia, v. 10, n. 1 (2022) Sala de Ensaio - Edição Especial. ISSN: 2358-3703.

BENATTI, Barbara D.; et al. "Cabelo de Bombril" ou "Cabelo Alisabel?" Reflexões sobre memória, infâncias e identidade negra. **Revista Humanidade & Inovação**. Interseccionalidades das diferenças. v. 8 n. 58 (2021). Palmas-Tocantins. ISSN: 2358-8322

BENATTI, Barbara D.; BROCHADO, I. C. Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 044-064, 2020. ISSN: 2595-0347.

BENATTI, Barbara D.; VIANA, J. V. Mulheres no teatro de animação, tecendo afetos em rede. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 70 - 89, 2021. ISSN: 2595-0347.

BENATTI, Barbara D.; VIANA, J. V. O riso que queremos – O Congresso Feminino. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 032-049, 2022. ISSN: 2595-0347.

BENATTI, Barbara D.; VIANA, J. V. QUEM CUIDA DE QUEM CUIDA?. **Revista Feminismos**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2022. DOI: 10.9771/rf.v10i1.45592.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 1980.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte-MG: Letramento: Justificando, 2018.

- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. São Paulo: brasiliense, volume 332. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1966.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: Editora São Paulo, 1987.
- BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: o Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001**. 113 f. Dissertação (Mestrado em História)–Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- BROCHADO, Izabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. Tese (Doutorado em Teatro em Filosofia) - Samuel Beckett School of Drama. Trinity College University of Dublin, Ireland, 2005.
- BROCHADO, Izabela. **Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília: Minc; Iphan; UnB; ABTB, 2014.
- BROCHADO, Izabela. A participação do público no Mamulengo Pernambucano. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007 n°3. ISSN 1809-1385
- BROCHADO, Izabela. Representações femininas no teatro de Mamulengo. In: **Adágio**. Revista do Centro Dramático de Évora. Pág. 63 - 67 Évora: Portugal. N°30/31, 2001. ISSN 08724997
- BROCHADO, Izabela. Só posso passar à frente o que me afeta, o que conheço. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 458–476, 2019. ISSN: 2595-0347.
- BROCHADO, Izabela.; RIBEIRO, K. H. Palavra, Som e Música no Mamulengo Riso do Povo: Organização Sonora de um Espetáculo Popular de Teatro de Bonecos. In: COSTA, Cléria Botelho da (org.). **Brasília: diferentes olhares sobre a cidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2015.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução: Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16° ed. Tradução de Renato Aguiar. - 16° ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALUNGUEIRA, Catarina. Bonequeiras? Conheço sim, quem são? **Revista Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB**. N.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 46, n. 17, setembro de 2020. Semestral 1973-1974. ISSN: 2675-3383 1.
- CAMPELLO, Clarissa Lourenço Jorge. **A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas. Estudo comparativo entre Roberto, Mamulengos e companhia de Teatro de Marionetas do Porto**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015

- CARRICÓ, André. **A poética cômica do Mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante**. Moringá-Artes do Espetáculo. João Pessoa, V.6 N.2 jul-dez 2015.
- CARRICÓ, André. Mudança e permanência no boneco popular. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 099–112, 2018. ISSN: 2595-0347.
- CASTRO, Kely Elias de. O Teatro de Mamulengos de ontem e de hoje: a importância do reconhecimento do Teatro de Bonecos Tradicional Brasileiro como patrimônio imaterial cultural do Brasil. **Resgate - Rev. Interdiscip. Cult.** Campinas, v. 23, n.30, p.69-80, jul/dez.2015. e-ISSN: 2178-3284.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 147, p.69-78 - 2001.
- COELHO, Ângela Maria Escudeiro Luna. **Cassimiro coco de cada dia: botando boneco no Ceará**. Fortaleza: IMEPH, 2007
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi Pinsky (cord. Textos). **História das mulheres no Brasil**. 10ª ed. 3ª impressão – São Paulo: Contexto, 2015
- DUTRA, Patrícia Angélica. **Trajetórias de criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além**. Dissertação (Mestrado em Teatro)–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESCP, 2005.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FÉLIX, Cícero; VELOSO, Graça (organização). **Etnocenologia: saberes de vida, fazeres de cenas**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2024.
- FEYERABEND, Paul K., 1924-1994. **Contra o método**. Tradução Cezar Augusto Mortari. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FREIRE, Paulo e SHOR, Ira. **Medo e Ousadia: O Cotidiano do Professor**. Tradução de Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis**. Organização e notas Ana Maria Araújo Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GERCHMAN, Veronica. A RBB - Rede de Bonequeiras Brasileiras. **Revista Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB**. N.1,julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n. 20, agosto de 2022. ISSN: 2675-3383

GOMES, D. R.; FRANÇA, S. P. Schirley P. França e a artesanaria do cuidar: memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 146-178, 2020. ISSN: 2595-0347

GONÇALVES, Ana Beatriz Cunha. **Do Mulungu ao Museu: Uma Etnografia do Museu do Mamulengo e da Nova Geração de Glória do Goitá**. Tese. (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense - PPGA-UFF, 2021.

GLANTZ, Margo. **E por olhar tudo, nada via**. 1ªed. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: E.UFMG, 2003.

HENNINGM, Carlos Eduardo. **Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença**. Mediações, Londrina, v.20, n. 2, p. 97-128, 2015.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

hooks, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. Tradução: Rainer Patriota. - São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

INGOLD, Timot. Repensando o animado, reanimando o pensamento. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, 2013. DOI: 10.22456/1982-6524.43552.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed.. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras (malleus maleficarum)**; introdução histórica, Rose Marie Muraro; prefácio Carlos Byington; tradução Paulo Fróes. 12ªed - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

KUSS, Ana Suy Sesarino. **Não pise no meu vazio**. São Paulo: Patuá, 2017

LARA, Bruna de et al. **#Meu Amigo Secreto**: Feminismo além das redes. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê - Sobre o ofício de professor**. Tradução Cristina Antunes. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LIEBEL, Silvia. **A construção social do prazer**. Revista de Estudos Feministas. Vol. 16 nº 2 Florianópolis-SC, 2008. ISSN 1806-9584.

LIONÇO, T., ALVES, A. C. O., MATTIELLO, F., & FREIRE, A. M. (2018) “Ideologia de gênero”: estratégia argumentativa que forja cientificidade para o fundamentalismo religioso. **Revista Psicologia Política** [online]. 2018, vol. 18, n.43, pgs. 599-621. ISSN 1519-549X

LOPES, Cida. Mamulengando Alegria: legitimação do fazer feminino na cultura da tradição popular. **Revista Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB**. N.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n. 20, agosto de 2022. ISSN: 2675-3383

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Vol.1 3. ed. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2000.

MACÊDO, Zildalte Ramos de. **“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. BH: Ed. UFMG, 1999.

MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma Mulher Impossível**. 1ªed. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1999.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. **Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira**. Natal (RN): Fundação José Augusto, 2011.

- PIMENTEL, Altimar. **O mundo mágico de João Redondo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1971.
- PUDUMJEE, Dadi. Patrimônio não é peça de museu. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 242-248, 2018. ISSN: 2595-0347.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- RIBEIRO, Djamilá. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1º Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2018.
- RIBEIRO, Kaise Helena. **A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da Performance**. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.
- ROWLEY, Hazel. **Tête-à-Tête: Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sarte**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2006
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia das Formas Sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 107-117, jul/set. 1995.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: O teatro de bonecos popular brasileiro**. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007 nº3. ISSN 1809-1385.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectualidades, arte e vídeo na cultura Argentina**. Tradução de Sérgio Alcides, 5. ed. Rio de Janeiro: Editora. UFRJ, 2013.
- SILVA FILHO, Jorge Luiz Veloso da. **Do teatro ao museu: A Criação do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.
- SILVA, Luanna Ferreira da. **Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. p. 54-84.
- SILVA, Luanna Ferreira da. RESENDE, Fabíola; MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. Sim, mulher brinca mamulengo: narrativas de mulheres brincantes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–25, 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0206.
- SCOTT, Parry; CORDEIRO, Rosilene; MENEZES, Marilda (org.) **Gênero e geração em contextos rurais**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2010.

SIMÕES, Chico. **Arte e manha do mamulengo**. 1ªed. Brasília, 2020.

SIMÕES, Chico; NETO, Alipio Carvalho. Mamulengo: O Teatro de Bonecos no Nordeste Brasileiro, **Adagio**, No. 20 (1999).

SORJ, Bila. O feminismo e os dilemas da sociedade brasileira. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: FCC: Ed. 34, 2002.

SIQUEIRA, P., Favret-Saada, J. (2005). “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos De Campo**, São Paulo - 1991, 13, 155-161. ISSN 2316-9133.v13i13p155-161

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do Feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

SOARES, Alex Apolonio. **Mamulengo em tecnóvício: nós, quiprocós e folganças no caminho para a inclusão digital do teatro de bonecos popular pernambucano**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Natal, 2022.

VELOSO, Jorge das Graças et al; [bordados] Maria Oliveira Villar de Queiroz. **Cartas de minh'alma**. 1ed. Brasília, DF: Ed. dos Editores, 2022.

VELOSO, Jorge das Graças. **Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários**. In: Anais Abrace. v. 19 n. 1 (2018): X Congresso da ABRACE

VELOSO, Jorge das Graças. **Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos**. In: Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, pp. 88-94.

VIANA, Amanda de Andrade. Vozes femininas no Babau. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 346-359, 2020. ISSN: 2595-0347.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

Fala Mamulengo. Episódio 03. Entrevistador Alex Apolonio. Entrevistados: mestre Tonho de Pombos, mestre Vitorino de Igarassu e Júnior Pernambuco. Programa gravado em 01/10/2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6mC5sz4qNmAyVtwE7C9d11>

Fala Mamulengo. Episódio 04. Entrevistador Alex Apolonio. Entrevistados: mestre Tonho de Pombos, mestre Vitorino de Igarassu e Júnior Pernambuco. Programa

gravado em 01/10/2020. Disponível em:
<https://open.spotify.com/episode/7fGo8NFRzmDIrT6Ycj23tc>

Links e vídeos do grupo Mamulengando Alegria:

<https://www.youtube.com/watch?v=yheYfFuD5X0&pp=ygUUbWFtdWxlbmdhbmRvIGFsZWdyaWE%3D>

<https://www.youtube.com/watch?v=YEjNJghVPPk>

<https://www.youtube.com/watch?v=I0cMz2x5UWs&t=14s>

<https://www.youtube.com/watch?v=KKRWPRRKZx4>

<https://www.youtube.com/watch?v=5rXTjrit14w&t=6s>