

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Sim, mulher brinca mamulengo: narrativas de mulheres brincantes

Luanna Ferreira da Silva  
Fabíola Resende  
Rodrigo Matos-de-Souza

Para citar este artigo:

FERREIRA DA SILVA, Luanna; 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, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0206

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Sim, mulher brinca mamulengo<sup>1</sup>: narrativas<sup>2</sup> de mulheres brincantes<sup>3</sup>

Luanna Ferreira da Silva<sup>4</sup>  
Fabíola Resende<sup>5</sup>  
Rodrigo Matos-de-Souza<sup>6</sup>

### Resumo

Este artigo apresenta duas narrativas (auto)biográficas de mulheres brincantes do Distrito Federal do Teatro de Bonecos Popular, mais especificamente o Mamulengo. Ancorado nas perspectivas decoloniais e feministas, no contexto de periferia do Ocidente, o artigo se propõe a relatar como mulheres artistas brincantes ocupam o centro da roda, protagonizando brincadeiras.

**Palavras-chave:** Mulheres. Cultura. Pesquisa (Auto)biográfica. Decolonialidade. Educação.

---

<sup>1</sup> Este trabalho resulta em 67% de reescrita da dissertação de Mestrado de Luanna Ferreira da Silva, defendida na Universidade de Brasília (UnB), em 2022.

<sup>2</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Antonio Carlos Monteiro Teixeira Sobrinho. Doutor em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). Mestre em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Licenciado em Letras (UNEB).

<sup>3</sup> Este artigo recebeu recursos do Edital Nº DPI/DPG n. 02/2023 - Apoio à execução de projetos de pesquisas científicas, tecnológicas e de inovação; e deriva da dissertação de mestrado “Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF”, orientada pelo prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional da Faculdade de Educação, da Universidade de Brasília (UnB).

<sup>4</sup> Mestrado em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Especialização em Gestão Universitária na UnB. Graduação em Letras na UnB. Técnica em Assuntos Educacionais da Universidade de Brasília (UnB).  [luannasilva@unb.br](mailto:luannasilva@unb.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/2099334061652266>  <https://orcid.org/0000-0002-6596-6151>

<sup>5</sup> Graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Atriz, brincante de mamulengo. Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal (DF).  [fabiolaresende@gmail.com](mailto:fabiolaresende@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/1837227359764800>  <https://orcid.org/0009-0007-8106-918X>

<sup>6</sup> Doutorado em Educação e Contemporaneidade. Mestrado em Estudo de Linguagens e Graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Fez estágios de pós-doutoramento na Universidad de Sevilla, Espanha e na Université de Tours, França. Professor da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília.  [rodrigomatos@unb.br](mailto:rodrigomatos@unb.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/9030544883937519>  <https://orcid.org/0000-0002-8788-4966>



## Yes, women play mamulengo: narratives of women players

### Abstract

This article presents two (auto)biographical narratives of female actors from the Federal District of the Popular Puppet Theater, specifically the Mamulengo. Anchored in decolonial perspectives and feminism, in the context of the periphery of the West, the article proposes to report on how women puppeteers occupy the center of the wheel, playing the leading roles.

**Keywords:** Women. Culture. (Auto)biographical research. Decoloniality. Education.

## Sí, las mujeres juegan mamulengo: narrativas de tiritereras

### Resumen

Este artículo presenta dos narrativas (auto)biográficas de mujeres titiriteras del Teatro Popular de Títeres del Distrito Federal, más específicamente del Mamulengo. Anclado en perspectivas decoloniales y feministas, en el contexto de la periferia de Occidente, el artículo propone dar cuenta de cómo las mujeres artistas del teatro ocupan el centro de la rueda, desempeñando los papeles protagónicos.

**Palabras clave:** Mujeres. Cultura. Investigación (auto)biográfica. Decolonialidad. Educación.



## Introdução

As manifestações do machismo estão em todos os espaços da sociedade brasileira (Hintze, 2020), daí afirmar que há machismos em um movimento artístico de arte popular brasileira poderia significar a reprodução de um lugar-comum. Porém, o senso comum reserva para a arte uma percepção de que, nesse espaço, mesmo dentro de uma sociedade estruturalmente machista, as disputas seriam arrefecidas ou diminuídas pelas ideias de liberdade e horizontalidade que supostamente circundam os grupos de artistas. Ledo engano. As mulheres, como em todos os outros espaços da sociedade, passaram por um longo período de conquistas e avanços e, sempre com algum nível de luta e dissabores, precisaram ocupar literalmente os espaços de representação na arte.

Esta pesquisa aborda um movimento de ocupação de um território ao mesmo tempo simbólico e físico, o centro da roda (Ferreira da Silva, 2022; Ferreira da Silva, 2023). Discute, assim, como um espaço majoritariamente feminino tem o centro ocupado por figuras masculinas e como um grupo de mulheres decidiu ocupar o centro da roda para brincar.

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.

Nesse sentido, também nos articulamos com os estudos feministas naquilo que eles provocam a sociedade em termos formativos e de avanços em nosso

arranjo societário (Rodrigues, 2022; hooks, 2019). Partindo desse pressuposto, entendemos as artistas entrevistadas não somente como autoras de suas narrativas, mas de elaborações teóricas sobre o campo que disputam. Portanto, mesmo não estando publicadas, decidimos convocá-las como autoras, citando-as, mencionando-as e não apenas utilizando-as como fonte. Entendemos esta tomada de posição como um processo de desobediência às ordenações do que se chama academia, mas também uma inversão da ordem – e, por que não dizer, da hierarquia – escolástica e da busca por outras fontes (Cusicanqui, 2018).

[...] desobedecer epistemologicamente pode significar um ato de produção teórica e metodológica. Ou seja, de dar nome ao que estamos fazendo ao significar nossos contextos, sem malabarismos para caber em um desejo de adesão teórico-metodológica qualquer. Reconhecer que o que fazemos pode ter um nome próprio, uma marca, que apresente o que fazemos ao mundo. Talvez, precisemos negociar geopoliticamente o que estamos produzindo localmente, mas só conseguiremos isso se tivermos antes um nome para o que fazemos (Matos-de-Souza, 2023, p. 25-26).

E aqui, entendemos os atos de descolonização como um processo que não é mera adesão conceitual, mas uma dimensão ética que identifica os atos de colonialidade presentes na organização do cotidiano e da vida subjetiva das sociedades que foram tomadas por objeto no arranjo da modernidade (Quijano, 2014, Clímaco, 2023). Considerando descolonizar como a criação e/ou também reinvenção de outras formas de pensamento a partir da busca de um novo olhar, da construção de epistemologias que não possuam sua estrutura na colonialidade, buscamos utilizar ferramentas que promovam um movimento de descolonização das formas como o conhecimento se apresenta em nosso tempo. Optou-se por uma disposição do texto das entrevistadas que subverte o formato “tradicional” das inserções dos textos dos “informantes” das pesquisas realizadas em artigos científicos: no decorrer desta escrita, encontram-se citações com falas das mulheres artistas brincantes interagindo o mais horizontalmente possível com as elaborações dos teóricos, consagrados ou não, da academia.

Este artigo decorre da dissertação de mestrado (Ferreira da Silva, 2022) que trouxe as narrativas (auto)biográficas de artistas brincantes de uma coletiva<sup>7</sup> de mulheres brincantes. Neste texto, somente duas das artistas foram convocadas para o debate, tendo em vista a pertinência para a compreensão da ocupação do centro da roda pelas artistas brincantes. O Apêndice da dissertação, no qual se encontram transcritas as falas de todas as artistas entrevistadas, foi tomado como repositório das narrativas às quais faremos referência ao longo do texto. Realizamos as citações<sup>8</sup> referenciando as falas de cada artista brincante dentro daquele estudo maior.

### Mulheres brincantes e sua (não)ocupação no centro da roda

As culturas populares originam terrenos de lutas onde memórias, tradições e identidades são convocadas como força motriz que demarcará posições e reverberações de vozes, buscando reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica (Abib, 2019).

O termo “culturas populares”, na contemporaneidade, tem se renovado, provocado debates e produções, proporcionando diversas e contraditórias interpretações. Todavia, queremos salientar o caráter político de atuação de grupos e comunidades que “se empoderam ao reivindicar suas identidades e direitos sociais a partir da afirmação de suas práticas tradicionais, regidas pela ancestralidade que faz vigorar o passado e a memória desses povos” (Ferreira da Silva, 2022, p. 42).

Muitos exemplos poderiam ser estudados no âmbito das culturas populares – de expressões, manifestações ou celebrações – que foram criadas como forma de se afirmar, de resistir ou de se contrapor às normas e padrões das

---

7 Optou-se por manter a nomenclatura adotada pelas artistas para a identificação de seu grupo: Coletiva, em detrimento do masculino coletivo.

8 As citações referentes às falas das artistas durante este artigo acontecerão da seguinte forma: (nome da autora, data, Apêndice 5, p. xx). A saber, a padronização com os nomes das artistas aconteceu de acordo com a identidade em que elas se reconhecem culturalmente no DF. Descrevo-as aqui para conhecimento: Terezinha Alcândida Borges Brito (Mestra Tetê Alcândida); Luciana Meireles Cardoso (Luciana Meireles); Fabíola Resende (Fabíola Resende). As referências encontram-se na lista final em conjunto com os demais autores citados.

sociedades a que pertencem. Neste artigo, apresentamos as manifestações artísticas de brincantes de culturas populares que “criam e recriam sua arte com expressões significativas de nossas culturas populares brasileiras, que carregam em suas origens nossos ancestrais indígenas e africanos” (Ferreira da Silva, 2022, p. 43).

Quando abordamos as manifestações das culturas populares, tais como o coco, o jongo, a ciranda, o cavalo marinho, a capoeira, o mamulengo, entre outras, podemos perceber que as pessoas que participam dessas manifestações se identificam como *brincantes*. São adultos brincantes que brincam durante as “feituas” dessas manifestações. “A cultura popular é o *brinquedo* do adulto e isto se evidencia na própria autodenominação dos artistas populares [...] eles se dizem brincantes” (Forain, 2019, p. 2).

Se a/o brincante é aquela/aquele adulta/o que brinca nas manifestações de culturas populares, o que seria adicionar a palavra “mulher” antes da palavra “brincante”? O que seria a *mulher brincante*?

Então, que é a mulher brincante? [...] ela é uma trabalhadora, porque a gente tá falando da classe trabalhadora, quando a gente tá falando de cultura popular, e ela brinca na vida pra que a vida tenha sentido, pra que a vida tenha graça, pra que a vida tenha alegria, pra que a vida tenha beleza. Então, ela inventa, ela faz roda, ela conta história, ela junta a molecada na rua pra brincar, ela junta as mulheres pra dançar, ela canta, ela costura, ela borda, ela se diverte inventando boneca, inventando algum brinquedo [...]. Então a mulher brincante ela vai fazer isso. Ela vai trabalhar porque ela é uma adulta [...] muitas vezes ela vai ter uma família para sustentar [...]. Ela vai buscar espaços, ela vai buscar criar espaços onde ela possa alimentar esse fogo interno, essas águas, esse vento, onde ela possa criar, inventar, brincar, se divertir (Luciana Meireles, 2022, Apêndice 5, p. 61)<sup>9</sup>.

A mulher brincante é aquela que irá brincar seu brinquedo ou algum brinquedo que queira brincar. “São mulheres que brincam a capoeira, o maracatu, o jongo, a ciranda, o coco, o mamulengo, o cordel, a poesia, entre tantas outras manifestações, ofícios e tradições” (Ferreira da Silva, 2022, p. 165).

---

<sup>9</sup> Há diferentes perspectivas sobre as transcrições das entrevistas concedidas em pesquisas. Algumas realizam a correção gramatical das falas, outras escolhem a transcrição pela oralidade. Nós, que trabalhamos dentro da perspectiva das narrativas, autobiografias e histórias de vida, optamos por manter as transcrições tal como as recebemos, sem tratamento.

Para que a brincadeira aconteça, vale uma reflexão sobre os lugares que têm sido ocupados pelas mulheres nas culturas populares.

A mulher tem ocupado espaços de sustentação e manutenção dentro das culturas populares. Ou seja, para que uma brincadeira de mamulengo aconteça, é necessária, por exemplo, a confecção dos bonecos, das roupas desses bonecos, da tolda do mamulengo. Esse trabalho ainda tem sido feito predominantemente pelas mulheres:

Eu vejo muito ainda a mulher é aquela que costura a roupinha do boneco, a que borda, que faz o pano da tolda, ainda muito no lado da costureira, não reconhecida como a mulher que faz, a mulher brincante (Mestra Tetê Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 27).

Mais do que serviços ainda predominantemente realizados por mulheres, como a confecção e a produção de cenários, os figurinos, entre outros, “a mulher brincante é a mulher que irá protagonizar a brincadeira, é a mulher que irá ocupar o centro da roda” (Ferreira da Silva, 2022, p. 166). A mulher brincante brinca sua brincadeira, seja ela qual for, ocupando espaços de protagonismo dentro desse universo do machismo estrutural, também reinante nas culturas populares:

Criamos um espetáculo que se chamava Mulheres Brincantes. Que depois deu o nome à oficina que eu segui dando, essa oficina de criação e investigação desse lugar da mulher que brinca, *da mulher que ocupa o centro da roda* [...]. Porque a maioria das mulheres que a gente conheceu como brincante, em algum momento pra elas seguirem fazendo, trabalhando com cultura, elas tiveram que ir para os bastidores, elas tiveram que virar produtoras culturais, que davam suporte à sustentação e a manutenção para que homens recebessem o título de mestres e de brincantes. Então, a gente como essa nova geração, a gente começou a perceber essa incoerência... por que as mulheres não estão? Por que só existem mestres reconhecidos? (Luciana Meireles, 2022, Apêndice 5, p. 54, grifo nosso).

A mestra Tetê Alcândida nos fala da pouca visibilidade das mulheres como brincantes nas culturas populares. Ela entende que já houve algum avanço; porém, também alerta que ainda é preciso muita luta para uma equidade de gênero nas manifestações de culturas populares, de modo que a mulher ocupe mais vezes o centro da roda como brincante:



Hoje eu acho que a gente tem uma conquista muito boa, no Catálogo do IPHAN que acabou de lançar, eu sou uma das brincantes que tá neste Catálogo [...]. Acho que somos três mulheres que estamos neste Catálogo, como patrimônio cultural do Brasil. [...] Então a gente conquista aí esse espaço, pequeno, né, três para dez, mas enfim estamos indo (Mestra Tetê Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 19).

O Catálogo do IPHAN relatado pela mestra se chama *Mamulengos do Distrito Federal: Patrimônio cultural do Brasil*. Trata-se de um catálogo desenvolvido coletivamente pelos bonequeiros e pelas bonequeiras, apresentando as histórias e os elementos identificados no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste brasileiro (IPHAN, 2020).

De um universo de dezoito Mamulengos apresentados nesse catálogo, apenas três são protagonizados por mulheres, restando alguns outros em que também há mulheres mamulengueiras, porém inseridas em algum grupo ou dupla. Ou seja, o mamulengo ainda é predominantemente protagonizado por brincantes homens.

Vale ressaltar que as duas protagonistas brincantes desse catálogo são mulheres brincantes da Casa Moringa<sup>10</sup> – a Mestra Tetê Alcândida e a mamulengueira Fabíola Resende, mulheres brincantes mamulengueiras que iremos abordar neste artigo.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste é uma manifestação marcante das culturas populares em estados como Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e o Distrito Federal. “Em 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – que abrange o Mamulengo, o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco – foi reconhecido pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil, passando a ter proteção institucional” (Benatti; Brochado, 2020, p. 46). No processo de registro, com duração de aproximadamente dez anos, foi realizado um inventário dos brincantes de diversos lugares do Nordeste, resultando em dois trabalhos, intitulados *Dossiê interpretativo* e *Dossiê videográfico*, de autoria das professoras Izabela Brochado e Adriana Alcure (Ministério da Cultura, 2014).

---

<sup>10</sup> A Casa Moringa é uma coletiva de mulheres artistas, ativistas culturais, educadoras, pesquisadoras, brincantes populares, comunicadoras que desenvolvem projetos, trabalhos e ações no Distrito Federal desde 2011.



A partir desse levantamento materializado no *Dossiê Interpretativo*, Benatti e Brochado nos dizem:

O Dossiê Interpretativo chama a nossa atenção sobre o pequeno número de mamulengueiras. Esse dado nos despertou 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 (Benatti; Brochado, 2020, p. 46).

Barbara Benatti (2021, p. 5) nos conta que chamou sua atenção o fato de terem “centenas de bonequeiros homens nos estados pesquisados incluídos na pesquisa e pouquíssimas mulheres”. É neste contexto que conheceremos um pouco mais da Mestra Tetê Alcândida e da mamulengueira Fabíola Resende, mulheres brincantes de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no Distrito Federal.

### Mestra Tetê Alcândida: mulher brincante e educadora popular

A Mestra Tetê Alcândida<sup>11</sup> possui uma multiplicidade de ofícios, artes e saberes em sua jornada. Nasceu em família cigana, no município de Novo Brasil (GO), e foi criada nesse mesmo interior de Goiás até se mudar para Brasília, quando tinha 17 anos de idade. Morou em Planaltina e lá se encontrou com pessoas que também estavam produzindo cultura e educação. Em 1989, mudou-se para Taguatinga para exercer o ofício de sapateira que havia herdado de seu tio:

Eu tinha um tio que era sapateiro [...] e eu queria muito fazer sapatos. E aí quando eu cheguei aqui em Taguatinga eu fui fazer sapatos, e ficava na frente de uma área de circo... aí eu tinha um relacionamento bom com o pessoal do circo, eu comecei a fazer sapatos artísticos para eles; e a partir dos sapatos artísticos eu comecei a ir para a cenografia também além dos bonecos, para o figurino e tal (Mestra Tete Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 18).

“Menina, você é uma artista!” (ACTB, 2020), ouviu de um palhaço de circo que lhe encomendara o conserto de um par de sapatos, surpreso com o resultado. “Eu acreditei no que ele me disse e não parei mais” (ACTB, 2020).

---

<sup>11</sup> Tetê Alcândida é artesã, bonequeira, educadora popular e mulher brincante, uma griô de tradição oral. Disponível em: <https://pareiacomunicacao.com.br/1o-encontro-de-mestras-e-grios-do-df/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

Eu abri uma associação de mulheres, fazia recreação com orientação de resgate de brincadeiras com as crianças trazendo lá de dentro do meu universo. E depois só mais tarde, quando eu cheguei aqui em Taguatinga, com os meus bonecos, com as minhas coisas, e com a convivência com o pessoal já da arte que já estava despontando, *carroça de mamulengos*, pouco contato, mas já tinha um contato. Aí tive contato com o Mestre Zezito<sup>12</sup>, ele tinha acabado de chegar do Ceará; eu fui morar no P Sul e por um acaso ele foi morar vizinho de um amigo meu, do Aroldo que era militante comigo no partido, e aí olha... tem um homem com uns troços aqui que você precisa ver, precisa chegar... e aí cheguei no Mestre Zezito e aí ele disse: olha, mas como assim, isso é arte! [...]. Aí o mestre viu meus bonecos, minhas criações, ele disse 'nossa, que bacana'. Ele tava num processo de resgatar as brincadeiras dele [...]. Aí ele disse: Nossa, Tetê, que bonitos os seus bonecos! [...] aí eu disse, mestre deixa eu ficar perto de você só para mim viver essas coisas e tal e eu fiquei perto do mestre e fiquei discipula (Mestra Tetê Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 17).

Deste encontro com Mestre Zezito, com o reconhecimento da produção de sua arte na criação de bonecos, eles passam a fazer teatro-escola e, a partir disso, a conviverem com outras pessoas das artes. A mestra nos conta que eles resolveram participar de um evento popular chamado "Temporadas populares", o qual era financiado pela Secretaria de Cultura do DF. Montaram o espetáculo *Romance do pavão misterioso*, uma história de cordel. Com a participação deste espetáculo, a mestra Tetê Alcândida amplia seus contatos ainda mais, tais como Aguinaldo Algodão, Chico Simões e Izabela Brochado:

A gente montou o espetáculo do *Romance do pavão misterioso*, que eu comecei fazendo o teatro de sombras, que era uma coisa que me encantava muito. [...] Eu fazia sombra, então assim, eu tenho a Isabela Brochado, mulher, mestra, doutora, fez doutorado neste segmento, né... é uma referência muito forte para mim, que até então não tinham mulheres; eram poucas mulheres, atrizes, poucas mulheres brincantes, e neste universo das bonecas eram pouquíssimas, tinha a Zete que era anterior a gente, a Bela e as esposas dos mestres, mas essas não eram nem citadas, né. O machismo deles não permitia. Agora, hoje já tem mestres que agora já reconhece isso, 'ah era o machismo da gente que não deixava vocês despontarem' (Mestra Tetê Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 18).

Quase não existiam mulheres brincantes no Distrito Federal. Segundo

---

12 Mestre Zezito foi o fundador do "Circo Boneco e Riso", o mestre foi um dos primeiros brincantes do DF. Transformou a vida de crianças e adolescentes em situação de risco e se tornou figura inesquecível para o circo e para a cultura popular do DF. (Cultura Candanga, 2023).

Barbara Benatti (2021, p. 5-6), nos dados levantados entre 2008 e 2013, no Distrito Federal, entre oito bonequeiros, havia sete homens e uma única mulher, Neide Nazaré, viúva do mestre Zezito. Já ali, naquele momento, a mestra Tetê protagonizava seu espaço junto à professora Isabela Brochado como brincantes em um universo predominantemente masculino.

A mestra Tetê Alcândida teve seu trabalho voltado para a arte-educação, sempre desenvolvendo ações dentro e fora das escolas. Também teve vários contratos com a Secretaria de Educação como arte-educadora:

Eu tava na CNB 14 (Taguatinga) e já fazia a coisa da perna de pau, já fazia o Carnaval, já fazia os bonecos... e pensei preciso mostrar mais isso. E aí, coloquei as pernas de pau lá fora do prédio e pensei deixa ver o que vai acontecer... e aí a meninada: tia, o que é isso? [...] mostrar como era... aí a meninada: tia, como é que anda nisso? E tal, tal, tal... quando eu vi, eu fiquei lá por sei lá, 10 anos brincando na rua com essas crianças [...] juntava 200 crianças, 50 crianças, e era bem bacana... [...] e eu me dei conta que isso fazia parte da educação quando uma pessoa da televisão me procurou, o Marcelo Canellas, ele estava na Rede Globo, e fez um programa inteiro comigo, uma reportagem sobre *a arte de brincar na rua*. E eu me dei conta que eu criava regras com os meninos, que era não falar palavrão, obedecer o pai e a mãe, respeitar os mais velhos, não jogar lixo na rua e ser amigos de todos. [...] quer mais educação que isso, né amiga? [...] fui educadora de rua, amiga! Não só neste projeto, mas fui educadora de rua em um Projeto que se chamava *Casa aberta*, que trabalhava com crianças em situação de risco [...]. Então, a minha arte é uma forma de educar (Mestra Tetê Alcândida, 2022, Apêndice 5, p. 27-28).

A Mestra Tetê nos relatou diversas outras experiências que viveu com crianças e adolescentes em projetos nas escolas onde ela passou e deixou plantado o amor e a paixão pela arte, promovendo educação em periferias do DF. Para além de sua missão como arte-educadora, “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).

Fabíola Resende nos traz para reflexão o motivo de a Mestra Tetê Alcândida não ser reconhecida devidamente como mestra de culturas populares aqui, no Distrito Federal:



A Tetê é uma mestra fundamental na nossa jornada, sabe. E a Tetê só não é mais do que ela é hoje, enquanto artista, porque ela foi oprimida pelos homens. [...]. Por ela ser uma mulher que fala, uma mulher que se coloca e que sempre se colocou. Ela foi excluída, sabe? De processos criativos artísticos, eu não tenho dúvida disso. A arte e a criação da Tetê, ela tinha que tá em um outro patamar hoje, de reconhecimento nacional. [...] A Tetê é um patrimônio material de Taguatinga, da Ceilândia. [...]. Ela é uma líder comunitária, ela é uma artista, ela é uma mulher que precisa ser colocada no lugar que ela merece, sabe? E eu tenho certeza absoluta que ela só não foi pelo patriarcado. (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 84).

Dando continuidade à história das brincantes de bonecas e bonecos do Distrito Federal, vamos abordar, no próximo item, a trajetória da artista brincante Fabíola Resende, também protagonista de sua brincadeira dentro do Teatro de Bonecos Popular no Distrito Federal.

### **Fabíola Resende: mulher brincante mamulengueira**

Fabíola Resende é arte-educadora, brincante, mamulengueira, mãe de Tainã e professora da rede pública do Distrito Federal. Graduada em artes cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). “O encantamento da artista brincante com as/os bonecas/os começou bem muito cedo, em sua primeira infância” (Ferreira da Silva, 2022, p. 196). Em São João Del Rei (MG), aos quatro anos, em uma escola pública, Fabíola inicia sua vida escolar e seu encantamento com a arte por meio das apresentações de teatro de bonecos que aconteciam ali: “toda sexta-feira a gente ia pra uma salinha e tinham as professoras fazendo teatro de fantoches, eu amava, amava essa escola” (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 69).

Fabíola foi criada em Nazareno, Minas Gerais, uma cidade do interior onde ela não deixou de ser uma verdadeira criança:

Tive uma infância, sempre falo, muito privilegiada, porque eu brinquei muito. [...] chegava da escola, tirava a mochila e ia pra rua, brincar de beto, pique esconde, pique bandeira... ai, tudo, cai no poço, mês castigo (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 69).

Fabíola explica que, em Nazareno, não existia o Ensino Médio. Logo, para continuar a estudar, era preciso ir para as cidades mais próximas. Ela nos conta que seus irmãos, quando chegaram neste momento, saíram de casa e foram fazer o ensino médio em outras cidades. Fabíola, por ser a caçula, ficou sozinha

com seus pais durante os anos em que esperava para ir ao ensino médio. Para onde ela iria quando chegasse sua vez?

Em 2002, Fabíola veio para Brasília. Fez o ensino médio no colégio Objetivo com bolsa de estudos e já se preparava para a prova específica do vestibular em Artes Cênicas da UnB:

Em 2003, eu trouxe umas bijuterias pra vender, aí com o dinheiro da bijuteria eu vou pagar um curso de teatro, porque eu sabia que na UnB tinha prova específica. Aí um dia eu comprei um jornalzinho e tava lá, curso de teatro no Sesi, 45 reais por mês. [...] Aí chego lá no teatro do Sesi e tá o Chico Simões, Walter Cedro e Rose Nugoli<sup>13</sup>. Eles iam ser os professores de teatro. E aí eu começo a entrar na Cultura Popular e muito me identificar, né. Porque é isso, quem é do interior se identifica com a cultura popular, não tem jeito. Quem não é do erudito vai se identificar, porque vai sentir a cultura popular (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 71).

Em 2005, Fabíola é aprovada na UnB e inicia o curso de Artes Cênicas. Ela nos conta que, naquela época, frequentava duas faculdades ao mesmo tempo e o “chamado” para as culturas populares falava alto:

Comecei a frequentar a UnB. As pessoas falam, você conhece fulano da UnB? E eu falo, não. Porque eu fazia duas faculdades ao mesmo tempo, porque eu fazia a UnB e o Mercado Sul. Então, eu ia pra lá e falava, vou voltar pro Beco, né, porque era lá no Beco que eu sentia que tinha que tá (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 72).

Ainda em 2005, com o lançamento do Programa Cultura Viva pelo Governo Lula, o grupo de teatro Mamulengo Presepada<sup>14</sup>, de Taguatinga (DF), desenvolveu suas atividades no Mercado Sul<sup>15</sup>, em sua sede no Ponto de Cultura Invenção Brasileira, com aulas de teatro, percussão, mamulengo e cultura digital. Ali, Fabíola<sup>16</sup> também se encontra com Luciana Meireles, aprendendo a arte e o

---

13 Chico Simões, Walter Cedro e Rose Nugoli são artistas e produtores das culturas populares do DF.

14 “O Mamulengo Presepada nasce da convivência de Chico Simões, seu criador, com o trabalho do amigo Carlinhos do Babau (Carroça de Mamulengos). [...] A instalação da sede do grupo no Mercado Sul, marcou profundamente esta trajetória, permitindo o desenvolvimento de inúmeros projetos com viés social e educativo” (MAMULENGO PRESEPADA, s. d.).

15 O Mercado Sul é um território de uma ocupação cultural em Taguatinga Sul - DF que acolhe diferentes propostas e experiências, constituindo uma comunidade.

16 Fabíola Resende, Luciana Meireles e Nara Oliveira são três amigas que, juntamente a Mestre Tetê Alcândida, deram origem a Casa Moringa.

ofício de teatro de bonecos com a Mestre Tetê Alcândida e outras manifestações das culturas populares, com a convivência entre artistas e comunidade.

No ano seguinte de seu ingresso na UnB e das vivências no Mercado Sul, Fabíola conhece a Pedagogia Griô<sup>17</sup>. Um encontro com sua ancestralidade e o reconhecimento da importância da oralidade e das tradições orais irão traçar os novos caminhos da artista:

Em 2006, eu conheci a Pedagogia Griô [...] me conectando com a minha mãe, com a minha avó, minha bisavó [...]. Nesse evento eles lançaram o edital da Ação Griô nacional. Que era um edital pra pontos de cultura escreverem mestres e mestras de tradição oral e um griô aprendiz (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 72).

Fabíola conta que os criadores da Pedagogia Griô olharam para ela e Luciana Meireles como potência para dar continuidade às ações griôs, porque eles estavam sempre as provocando, sempre sugerindo e incentivando novas ações: “Tudo o que eu fiz fui provocada pela Lillian Pacheco [...] você vai viajar agora Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás e eu preciso que você arrume um brinquedo pra você viajar. [...] *Aí eu montei o mamulengo, em 2007*” (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 73).

Os bonequeiros e artistas que atuam no teatro de bonecos são também chamados de brincantes. O Mamulengo é um teatro de bonecos popular de Pernambuco. Esse gênero se estabeleceu em torno de uma tradição oral com a especificidade de se adaptar ao tempo, pois trabalha com elementos capazes de se fixarem e de se mesclarem a outros, porém, conservando códigos próprios e particularidades comuns (Benatti; Brochado, 2020, p. 47).

Antes de criar seu próprio brinquedo, Fabíola viajou pelo Nordeste em um projeto com o Mamulengo Presepada do DF, no qual conheceu outros mestres em Glória do Goitá, Pernambuco, o berço do mamulengo no Brasil. A artista nos conta que foi uma experiência muito importante, porém não se sentia reconhecida, sentindo-se à sombra dos parceiros mamulengueiros.

---

<sup>17</sup> “A Pedagogia Griô é uma pedagogia da vivência de rituais afetivos e culturais [...] interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida” (Pacheco, 2015, p. 66).

Além dessas viagens no Brasil, Fabíola foi para Argentina, em 2007, participar de festivais, convivendo e aprendendo com o Mamulengo Presepada. Foi nesta viagem que a artista se inspirou e nomeou seu espetáculo, *Vereda dos Mamulengos*:

E eu tava lendo Grande Sertões Veredas. [...] eu lembro dessa cena, lendo esse trechinho “um boneco, vestido com paletó velho, os braços abertos em cruz no arrozal, não é mamulengo? O pássaro preto vê e não vem, um homem é”. [...] nossa, Guimarães Rosa cita mamulengo aqui. Guimarães Rosa é mineiro. Aí eu tinha uns caderninhos, anotei e aí comecei a criar o roteiro do meu mamulengo a partir dessa fala (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 74).

O espetáculo *Vereda dos Mamulengos*, criado por Fabíola Resende, é apresentado em vários estados do Brasil e, até hoje, a brincante é reconhecida como uma das detentoras do Teatro Popular do Nordeste pelo IPHAN-DF.

Naquele mesmo ano, Fabíola materializou sua brincadeira. Ela nos narra como foi a montagem de sua tolda<sup>18</sup> e como seus bonecos ganharam vida com a ajuda de seus amigos e suas amigas artistas:

Criamos o mamulengo, fiz a minha tolda. O Rauni e o Chico me ajudaram montando a estrutura de alumínio. Aí a Bela, fazia artes plásticas na UnB [...] ela costurou a minha tolda toda, ela fez todas as roupinhas dos meus bonecos, quase todas, teve uma que foi a Nara fez. Aí a gente fez os meus bonecos, fez oficinas. Teve a oficina do Moises, que era um grande artista de construção dos mamulengos. Aí a Bela fez uma cabeça, a Nara fez uma, eu fiz outra. Olha essa, essa cabeça tá mais redonda, vai ser no *Benedito*, olha essa, vai ser da *Conceição*, aí foi juntando, né. (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 74).

E assim, em setembro de 2007, nasceu o espetáculo *Vereda dos Mamulengos*<sup>19</sup>, que narra a história de uma família de agricultores. Conceição e Benedito transformam desafios em vida, caminhando entre veredas e interiores do Brasil. Aonde o casal chega, eles estão dispostos a plantar sementes e

---

18 Tolda é uma armação de tecido, é o palco do mamulengo. Pode ser chamada de empanada, barraca ou tenda. Geralmente são construídas com uma estrutura de alumínio ou madeira e revestidas com tecidos de chita. É comum no mamulengo a/o atriz/ator manipular as/os bonecas/os por trás da tolda, aparecendo para o público apenas as/os bonecas/os, ou seja, a/o mamulengueira/mamulengueiro fica escondida/escondido do público.

19 Texto do Espetáculo *Vereda dos Mamulengos* está disponível em: <https://www.facebook.com/casamoringa/posts/4648196005201216/>



alegrias, superando surpresas naturais e peripécias humanas.

Fabíola nos relata “que sua primeira apresentação de mamulengo foi uma experiência um tanto inusitada” (Ferreira da Silva, 2022, p. 200). Ela viajou para o Espírito Santo com Luciana Meireles, que, na época, brincava a Palhaça Carona, e, juntas, viveram as intempéries e as contingências da atuação na arte popular:

Aí eu começo a minha brincadeira, faço e vou para o Espírito Santo e a Luciana de Carona, porque ela era a palhaça Carona. Aí nós vamos menina, a primeira apresentação da vida, a gente cai numa quadra de escola com mais de 200 crianças e a Luciana ainda me inventa de fazer uma roda com essas 200 crianças, e uma roda, uma roda gigante assim, e eu, misericórdia! Quando começo a fazer o mamulengo a tolda cai, tinha faltado um pedaço da tolda [risos]. Aí a Lu tocando a caixa e tal, o microfone não funcionava, não entendiam que tinha que ser um microfone [...] auricular. Enfim, a primeira apresentação rolou, mas eu lembro como uma catástrofe [risos] (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 74-75).

Nessa fala, Fabíola nos traz características de como acontece a dinâmica em uma apresentação de mamulengo. Ao apresentarem seus espetáculos, as artistas possuem um roteiro para a história. Na maioria das vezes, o diálogo com a plateia é improvisado: “são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público” (Borba Filho, 1966, p. 99).

Nesse tipo de apresentação, denominado por eles como brincadeira, ocorre a participação do público, com o qual o espetáculo dialoga, estabelecendo uma relação dinâmica, que também fortalece a identidade das comunidades produtoras e receptoras. Por meio da brincadeira, explicitam, expressam e denunciam valores, informando suas visões de mundo, seus desejos, suas experiências individuais e coletivas (Benatti, 2021, p. 7).

Nas criações de seus espetáculos e personagens, Fabíola reforça sua identidade e origem mineira, além de influências de mestras e mestres das culturas populares, professoras e educadores.

De 2007 até hoje foram várias apresentações, caravanas, espetáculos, vivências e ações realizadas por Fabíola Resende em carreira solo e em conjunto com a Casa Moringa. “Investimos no mamulengo, fizemos caravanas griô, junto com a Lu e a Thábata, tocando no mamulengo, acompanhando com percussão, música, né? Sempre relacionando as brincadeiras com a ação griô” (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 77).

O aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos e falas diversificadas e também sobre cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades: o cotidiano e o imaginário. O Mamulengo é o teatro do riso e do improvisado como a tradição oral, é permanentemente ressignificado por seus produtores (Benatti, 2021, p.7).

Para Benatti (2017, p. 96), os personagens do mamulengo são “representações simbólicas de papéis sociais, expressos por imagens e nas falas representadas”. Sendo assim, a autora nos traz, em seu estudo sobre a invisibilidade das mulheres dentro do mamulengo, a percepção de como estas mulheres lidam com o preconceito e buscam, por meio da brincadeira, subverter o machismo e o racismo.

Durante a elaboração de seus roteiros, ainda em julho de 2007, Fabíola Resende nos conta que não parava de ouvir que as mulheres não brincavam mamulengo:

*Aí tinha essa história né, mulher não brinca mamulengo. [...] e eu ouvindo o tempo todo isso, mulher não brinca mamulengo. Não tem mulher brincando. Aí eu disse: ah, mas eu vou brincar! Por que mulher não brinca? Essa minha voz aqui vai funcionar pra alguma coisa (risos). Eu lembro dessa determinação assim, sabe. Não me fala que não vai, porque vai! E foi, né. Aí a gente começou a brincar (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 73).*

Barbara Benatti nos provoca sobre a questão de gênero no movimento mamulengueiro. A pesquisadora nos traz o cenário da quantidade de mulheres bonequeiras, as quais aparecem sempre em menor número e, a depender do contexto, nem existem:

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. 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 Dadi, da cidade de Carnaúba dos Dantas. No estado de Pernambuco, dos vinte e sete bonequeiros identificados, três são mulheres, todas brincantes da nova geração e residentes na cidade de Glória do Goitá. São elas: Tamires Silva, do grupo Teatro História do Mamulengo; Edjane Maria, a Titinha, do grupo Mamulengo Nova Geração; e Cida Lopes – a filha do Mestre Zé Lopes –, do grupo Mamulengando

Alegria. No Distrito Federal, entre os oito bonequeiros, há sete homens e uma única mulher, Neide de Nazaré, viúva do mestre Zezito (Benatti, 2017, p. 49).

Embora exista um esforço em subverter as relações de classes nas estórias do mamulengo, as apresentações continuam muito conservadoras em relação às questões de gênero. No mamulengo tradicional, as personagens femininas geralmente aparecem sob os arquétipos da mãe e da esposa. Também é reforçado o estereótipo de uma mulher frágil, emotiva e doce (Benatti, 2017; Benatti; Brochado, 2018), que acabam por reproduzir três enredos típicos dos mamulengos: a jovem solteira, a mãe e a velha viúva. Essas personagens irão se definir a partir de sua vinculação ao masculino, inclusive, muitas delas sequer possuem falas (Brochado, 2001).

É curioso observar como a falta de autonomia que caracteriza essas personagens no plano narrativo é reforçada pela sua representação visual: o corpo das bonecas de pano não é articulado, de modo que a cabeça e os braços não executam movimentos independentes (Benatti, 2017, p. 68).

As personagens femininas “não realizam ações que evidenciem desejo ou vontade própria, sendo sua principal função no espetáculo dançar” (Brochado, 2001, p. 100). O mamulengo ainda é predominantemente masculino, “mas isso não intimidou Fabíola a seguir nesta jornada, apesar dos desafios” (Ferreira da Silva, 2022, p. 204), trazendo novas perspectivas de olhares para a brincadeira:

Eu montei o mamulengo em 2007. [...]. *Tinha que ter uma mulher protagonista de luva.* Porque todos os mamulengos até então, as mulheres eram de pano. E a boneca de pano, você só faz assim com ela, a manipulação é muito simples. Não tinha a boneca de luva que você põe no dedo e a boneca tem autonomia para pegar, para tirar alguma coisa, entendeu? Então, eu quero uma mulher, que vai ser uma mulher forte. Que vai ser uma mulher que vai ter pegada e vai saber fazer as coisas. Então eu boto a enxada na mão da mulher, aí eu tento trazer a mulher como protagonista. Talvez ainda no início eu não tenha conseguido (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 74. Grifo nosso).

Fabíola diz que hoje vê grupos de homens e mulheres brincando juntos mamulengo, e explica que os dois estão dentro da tolda. Ela faz um apelo às mulheres brincantes de mamulengo para que não deixem de ser protagonistas:



Que a gente não reproduza mais, no mamulengo, por exemplo, a mulher frágil e omissa. A gente precisa produzir outra coisa. Quando eu te falei assim, eu achava que tinha colocado a Conceição como protagonista. Só em 2014, quando eu fui pedir ao Zé Regino<sup>20</sup> uma ajuda [...] e ele falou assim: você só colocou o discurso do homem na boca da mulher. Aí eu hum... então eu preciso mudar esse discurso dela. Preciso não deixar isso acontecer. E é isso assim, tentar ampliar mesmo os discursos. Aí eu lembro que o José Regino também criticou, não é porque é mulher que não precisa usar a força física, tem essa coisa de matar a cobra, no mamulengo tem essa tendência da violência também, né. E eu acho que a gente pode repensar isso também, sabe? Eu tenho feito a cena da cobra de uma outra forma, de usar um outro ser para matar a cobra, mas eu também não quero colocar a Conceição com violência, sabe. Então, não quero reproduzir violência. Eu também não quero reproduzir machismo (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p.78).

Fabíola usa da ancestralidade para recriar, em seu espetáculo *Vereda dos Mamulengos*, uma personagem com criatividade, astúcia e resistência aos regimes opressores de nossa sociedade. A mamulengueira, que segue fazendo sua arte com protagonismo e descolonizando olhares, sabe o poder de sua missão:

A gente diz muito com os bonecos na mão e parece que a voz deles e delas tem mais valia que a nossa. Aprendi muito colocando bonecos nas mãos de estudantes. Dar aulas com bonecos me fez crescer e entender muito sobre brincar! [...] Minhas bonecas e meus bonecos alimentam minha alma! Sou uma brincante de mamulengo, se precisar é só chamar que eu vou, porque nessa vida a gente não é uma coisa só, a gente é muita gente dentro da gente mesmo (IPHAN, 2020, p. 30).

Atualmente, a artista brincante é professora de uma escola pública no Itapoã, no DF, onde também atuou como vice-diretora:

Em 2014 eu passei na Secretaria de Educação no concurso, aí eu me tornei professora e aí eu tô mais dedicada hoje à função de ser professora. Menos encantamento [risos] e mais burocracias [risos]. Mas no desafio, né, de levar a arte pra dentro das escolas, de fazer alguma coisa diferente dentro da comunidade onde eu tô atuando. Acho que é isso aí, minha história (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 76).

Fabíola segue como arte-educadora em sua missão na escola onde trabalha, fortalecendo sua ginga como mulher brincante, mesmo depois de se tornar mãe. Apenas respeita seus ritmos e continua brincando, nos ensinando

---

20 José Regino de Oliveira (MG, 1962) – palhaço, arte-educador, bonequeiro, diretor, ator, cenógrafo e figurinista – veio para Brasília em 1969 (Brasília Memória Invenção, 2018).



muito do que é viver nessa sociedade e driblando os machismos estruturais existentes:

Eu não me sinto dentro do grupo de mamulengueiros que existe dentro do DF. Existe um grupo, existe um clã do patriarcado. E eu acho que continuar brincando, seja lá onde for, é uma resistência. O meu mamulengo não é muito reconhecido, mas eu tô onde eu tenho que tá com ele. Muitas vezes é um mamulengo de resistência em ações sindicais, em eventos interiores, em escolas, eu acho que só isso já é uma resistência por eu tá conseguindo de alguma maneira tá brincando com ele, sabe? [...] É difícil as pessoas entenderem que existem tempos. Tem essa coisa... como uma mulher de nove meses vai brincar mamulengo? Como uma mulher parida vai brincar mamulengo? Homem não, cara, homem pode brincar mamulengo todo dia, ou fazer filho, né? Eles conseguem. Mulher, não. A gente tem outro tempo. Tem outro ritmo. E eu acho que isso é uma resistência (Fabíola Resende, 2022, Apêndice 5, p. 82).

Em 2007, foi a primeira vez que Fabíola brincou mamulengo, seguindo na brincadeira até hoje. Ou seja, são 17 anos de resistência. A mamulengueira segue no seu tempo, no seu ritmo, em seus ciclos.

## Considerações Finais

Nas narrativas e elaborações desenvolvidas pela Mestra Tetê Alcândida e por Fabíola Resende, ficam evidenciadas as formas através das quais o patriarcado se corporifica no interior do Teatro Popular de Bonecos, operando na invisibilidade e na subalternização das personagens e das artistas. É o reflexo de como a dimensão estrutural do machismo se encontra manifestada não em processos abertamente discriminatórios, mas numa zona cinzenta – que é mais bem percebida quando narrada pelas artistas brincantes, nas interdições –, na colonialidade dos corpos e no colonialismo de submissão (Santos, 2023), que faz a mulher ir para o bastidor sem nem se perguntar o motivo de não ocupar tolda com uma personagem que não só faça dançar.

Naquilo que temos aprendido num lento processo enquanto sociedade, as negociações dos grupos subalternos, tanto no que concerne à linguagem quanto à elaboração de conquistas materiais, se dá, em muitos níveis, em um processo de romper limites (Spivak, 2010). Estas bordas podem significar desde uma

expressão de linguagem até um movimento de manutenção dos costumes ou de preservação dos limites e das posições. Na ruptura, e talvez resida aí a dificuldade de quem procura conservar o *status quo*, produz-se outra linguagem, outro costume e outro modo de se ocupar o espaço, isso quando não se inventam lugares, costumes e linguagens novas.

Dito isso, num movimento cultural, ou de cultura popular, ao serem inseridas novas personagens, é preciso criar identidades que deem conta da narrativa que agora será contada, no mínimo, com maior complexidade; uma nova linguagem que expresse as dinâmicas, os pluralismos e as formas dessa inclusão. Assim, é fundamental que sejam repensados os papéis estruturais da sociedade, os quais mantiveram determinado grupo ocupando certos espaços de prestígio enquanto outros grupos não o podiam fazer.

Os corpos menores, os corpos indesejados, os corpos subalternizados e que sempre estiveram na dimensão do fora começaram a dizer de seu espaço e a elaborar a linguagem de quem antes via de fora e, agora, consegue ocupar o centro com a percepção das estruturas que lhes negavam acesso. Isso tem provocado muitas celeumas na sociedade brasileira, muitos conflitos, mas também a potência de ver outro mundo possível, um mundo no qual as mulheres também podem brincar no centro da roda.

## Referências

ABIB, Pedro Rodolpho. Culturas populares, educação descolonização. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 57, n. 54, p. 1-20, out./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1981-1802.2019v57n54ID18279> Acesso em: 31 dez. 2023.

ASSOCIAÇÃO CANDANGA DE TEATRO DE BONECOS – ACTB. *Tetê Alcândida*, 2020. Disponível em: <https://teatrodebonecosdf.com.br/tete-alcandida/> Acesso em: 29 dez. 2023.

BENATTI, Bárbara Duarte. Mulheres brincantes: mamulengueiras, calungueiras, mães, pesquisadoras e o que mais couber. In: CONGRESSO DA ABRACE, 11. Campinas, 2021. *Anais [...]*. v. 21. Campinas: ABRACE, 2021. s.p. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4984> Acesso em: 31 dez. 2023.

BENATTI, Barbara Duarte. *Mulheres Mamulengueiras*: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE). Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília - UnB, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/25262> Acesso em: 31 dez. 2023.

BENATTI, Bárbara Duarte; BROCHADO, Izabela Costa. Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam. *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 44-64, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2595034702232020044> Acesso em: 31 dez. 2023.

BENATTI, Barbara Duarte; BROCHADO, Izabela. Mulheres & O Mamulengo – um estudo de caso em Glória do Goitá-PE. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 183–196, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102322018183> Acesso em: 31 dez. 2023.

BORBA FILHO, Hermílio. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Brasiliense / Companhia Nacional, 1966.

BRASÍLIA MEMÓRIA INVENÇÃO, 2018. *Zé Regino*, 2018. Disponível em: <https://brasiliamemoriaeinvencao.com/ze-regino/> Acesso em: 31 dez. 2023.

BRETON, Hervé. *Investigação Narrativa em Ciências Humanas e Sociais*. São Paulo: Edições FCC, 2023. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/fcc/fcc-publicacoes/investigacao-narrativa-hbreton/> Acesso em: 28 dez. 2023.

BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades. 1990 a 2001*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/45594> Acesso em: 31 dez. 2023.

CLÍMACO, Danilo Assís. Colonialidad. In: RUFER, Mario. *La colonialidad e sus nombres: conceptos clave*. Buenos Aires: CLACSO/Siglo XXI ediciones, 2023.

CULTURA CANDANGA. *Mestre Zezito*. Disponível em: <https://culturacandanga.com.br/portal/mestre-zezito/> Acesso em: 29 dez. 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente em crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

FERREIRA DA SILVA, Luanna. *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/44269> Acesso em: 30 dez de 2023.

FERREIRA DA SILVA, Luanna. *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*. Direção: Luanna Ferreira da Silva. Documentário. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dup77LMRfWk> Acesso em: 10 jan. 2024.

FORAIN, Marcia Schiavo. Corpo e canto em roda: Arte como experiência brincante. In: COLÉGIO PEDRO II. *Publicações*. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, 2019. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/blog/progpec/files/2019/11/Corpo-e-canto-em-roda-arte-como-experi%C3%A2ncia-brincante-VERS%C3%83O-FINAL.pdf> Acesso em: 17 mar. 2022.

HINTZE, Hélio (Org.). *Desnaturalização do machismo estrutural na sociedade brasileira*. Jundiaí, SP: Paço Editorial, 2020.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

IPHAN. *Mamulengos Do Distrito Federal: Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: IPHAN, 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mamulengosdodistritofederalweb.pdf> Acesso em: 31 dez de 2023.

LUCIANA MEIRELES. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/44269> Acesso em: 15 dez. 2023.

MAMULENGO PRESEPADADA. Quem somos, s.d. Disponível em: <http://www.mamulengopresepada.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MATOS-DE-SOUZA, R. A desobediência epistemológica da pesquisa (auto)biográfica: outros tempos, outras narrativas e outra universidade. *Revista UFG*, Goiânia, v. 22, n. 28, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/revufg.v22.72988> Acesso em: 27 dez. 2023.

MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2022. p. 17-28. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/44269> Acesso em: 15 dez. 2023.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *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. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie-teatros-bonecos.pdf> Acesso em: 31 dez 2023.



PACHECO, Lillian. Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. *Deversita*, São Paulo, a. 2, n. 3. set. 2014/marc. 2015. Disponível em: <https://pedagogiagrioredeivre.org.br/files/2021/01/PACHECO-L%C3%Adlian.-Pedagogia-Gri%C3%B4-educac%C3%A7%C3%A3o-tradi%C3%A7%C3%A3o-oral-e-pol%C3%Adtica-da-diversidade.pdf> Acesso em: 31 dez. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CLÍMACO, Danino de Assis;

QUIJANO, Aníbal. *Aníbal Quijano - Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RESENDE, Fabíola. Apêndice 5. In: FERREIRA DA SILVA, Luanna. *Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. p. 54-84. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/44269> Acesso em: 15 dez. 2023.

RODRIGUES, Maria dos Remédios. *Cultura política e emancipação: saberes construídos pelos Movimentos Sociais*. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 12/01/2024

Aprovado em: 27/04/2024