

O MAMULENGO EM CENA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

“The Mamulengo puppet theatre onstage
in the contemporary context”

André Carrico*
Pós-Doutorando em Artes
Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: A presença do Mamulengo no circuito cultural do Sudeste, por intermédio de bonequeiros migrantes pernambucanos, faz com que esse gênero de Teatro de Bonecos já não obedeça apenas aos valores da tradição de sua origem, na Zona da Mata. Por meio da análise do trabalho de três companhias (Teatro de Mamulengo de Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia e Grupo Imaginário), o presente artigo busca apresentar as mudanças ocorridas no gênero, vinculadas à formação e atuação dos brincantes, sua dramaturgia e seus códigos de representação.

Palavras-chave: Teatro de Formas Animadas; Valdeck de Garanhuns; Mamulengo da Folia; Grupo Imaginário.

ABSTRACT: The presence of the Mamulengo puppet theatre in the cultural circuit of the Brazilian Southeast region, through migrant puppeteers from the Pernambuco State, makes that this puppet theater genre no longer obeys only the traditional values of its origin, in Zona da Mata. By analyzing the work of three companies (Teatro de Mamulengo de Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia and Grupo Imaginário), this article aims to show the changes in the genre linked to the education and performance of the players, its dramaturgy and codes of representation.

Keywords: Puppet Theatre; Valdeck de Garanhuns; Mamulengo da Folia; Grupo Imaginário.

INTRODUÇÃO

O Mamulengo é um gênero teatral de formas animadas, cômico-popular, organizado em torno de uma tradição¹. Por esse motivo, está em vias de tombamento como Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.

Na cena teatral das grandes cidades, sua presença, por intermédio de companhias de migrantes pernambucanos, faz com que o gênero já não siga rigorosamente seus paradigmas de origem, mas se renove e atualize. Alguns de seus procedimentos técnicos, códigos de linguagem e conteúdos vão paulatinamente se alterando.

Este artigo objetivou traçar um panorama das mudanças ocorridas com o gênero Mamulengo, em relação à tradição, vinculadas à formação e atuação dos brincantes, sua dramaturgia e seus códigos de representação.

O referencial empírico utilizado são os dados levantados pela pesquisa de pós-doutorado *Mamulengos na Contemporaneidade: Tradição x Reinvenção*, que acompanha o processo criativo e as apresentações públicas das seguintes companhias: Teatro de Mamulengo de Mestre Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia

(Danilo Cavalcanti) e Grupo Imaginário (Sandro Roberto). A pesquisa almeja descobrir até que ponto esses artistas-cômicos mantêm as convenções de origem de sua arte ou as adaptam aos novos contextos da produção cultural das grandes cidades. Ela parte da análise de seus espetáculos, do ponto de vista teatral (repertório e dramaturgia) e de entrevistas com os próprios artistas.

Este trabalho não pretende condenar ou concordar com as modificações que paulatinamente se estabelecem na poética cômica dos mamulengueiros contemporâneos. Tampouco cogita apresentar o fenômeno de transformação pelo qual passa o gênero como uma novidade.

Como todas as escolas da comédia popular, o Mamulengo nunca foi uma arte fossilizada. Ao contrário, desde que se tem notícia de sua existência, ele se articula como um teatro dinâmico e, “como tradição dinâmica, o Mamulengo é capaz de transformação e adaptação, além de absorver novas informações e materiais” (BROCHADO, 2005, p. 29, tradução nossa). Dessa forma, ele sempre se alimentou da aferição do pulso da plateia. A participação do espectador como cocriador do espetáculo é condição imprescindível para o estabelecimento de sua poética. Suas metamorfoses, desde sempre, resultaram do acompanhamento de novos gostos,

hábitos e valores de suas sucessivas plateias.

Assim sendo, ainda que sustentando matrizes próprias de conteúdo e forma, o gênero se manteve em permanente estado de contágio com linguagens e temas de outras artes e até da cultura de massa. Aliás, essa foi uma das táticas para sua sobrevivência. Nossa intenção, entretanto, é problematizar as mudanças encontradas no Mamulengo na contemporaneidade, no contexto da região Sudeste, e refletir acerca de sua relação com a atividade do mamulengueiro no Século XXI.

MUDANÇAS DRAMATÚRGICAS

Longe de uma aparente imobilidade propalada por idealizações, a cultura popular não opera estaticamente, “não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida” (BELTRAME; MORETTI, 2007, p. 15). O primeiro movimento de alteração dos mamulengueiros, em relação aos antigos mestres da Zona da Mata, se refere à relação com sua atividade.

A partir da década de 1980, o Mamulengo foi levado para o Sudeste por migrantes pernambucanos, que estabeleceram suas companhias de teatro em torno dos grandes centros urbanos, favorecidos por um amplo

contexto de desenvolvimento da arte popular nordestina. A partir do Século XXI, no esteio da consolidação de leis de fomento e incentivo, políticas culturais pluralistas e mais heterogêneas, baseadas em uma definição mais abrangente de cultura, forneceram mais estímulo, financeiro e simbólico, para as manifestações da cultura popular. Os institutos e centros culturais, sobretudo aqueles mantidos por fundações e serviços sociais, ampliaram o espaço dessas expressões em suas programações.

O brinquedo², que, durante muito tempo, foi visto como uma *manifestação folclórica*, vai, lentamente, sendo compreendido como um gênero de comédia popular valioso e profícuo, de profunda empatia com a plateia. A quantidade de convites para apresentações, temporadas, turnês, palestras e oficinas aumentou significativamente, favorecendo o empreendimento de novas produções.

No caso dos migrantes pernambucanos estabelecidos em São Paulo, eles vivem exclusivamente dos bonecos. Os brincantes tradicionais do interior de Pernambuco eram amadores ou semiprofissionais, isto é, mesmo quando ganhavam dinheiro com sua arte, tinham, no brinquedo, um complemento em seus proventos, mas não sobreviviam dele. Concentravam sua temporada de apresentações

no período do ciclo de colheita agrícola ou de festas juninas e natalinas.

Mestre Valdeck de Garanhuns e Danilo Cavalcanti apresentam-se, em média, de duas a três vezes por semana, durante os 12 meses do ano, sem intervalo. Percorrem, semanalmente, longas distâncias entre diversas cidades do Sudeste e de todo o Brasil. Esse contato intenso com o mercado de bens culturais influencia diretamente a poética cômica dos brincantes, a começar por sua dramaturgia.

A ação dramática do Mamulengo é estruturada sobre passagens, esquetes tradicionais que compõem um repertório, pelas quais se movimenta uma tipologia de funções fixas. Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979, p. 142) divide essas passagens em cinco categorias: *passagens-pretexo*, que servem apenas de motivo para a apresentação de um boneco; *passagens narrativas*, que, ao estilo dos repentes, narram fatos e causos em versos; *passagens de briga*, que são cenas de luta entre os bonecos; *passagens de danças*, nas quais os bonecos dançam e cuja função é costurar as demais passagens; e *passagens de peças ou tramas*, que apresentam uma fábula completa, muitas delas baseadas em moralidades, farsas e autos religiosos, hoje praticamente extintas.

Como profissionais, os brincantes precisam vender seu trabalho. E um dos procedimentos para configurar o Mamulengo como “produto”, no mercado de bens culturais, é a eleição de títulos para seus espetáculos. Os artistas passaram a estabelecer suas apresentações em torno de uma fábula³ completa, com começo, meio e fim. No caso de mestres tradicionais da Zona da Mata, como Zé Lopes e Zé de Vina, a apresentação, seguindo a tradição, é feita de passagens costuradas por entreatos. Entretanto, isso não impede que os mamulengueiros paulistas mantenham várias *passagens-pretexo* em seu repertório, para efetuar a entrada e a saída de certos bonecos. Mesmo lançando mão de enredos, seus roteiros são flexíveis, para permitirem a introdução ou exclusão de novas passagens e personagens-tipo, ou mesmo de trechos já conhecidos da tradição.

O tempo de duração da função também diminuiu. Conforme relato de estudiosos do gênero (BORBA FILHO, 1966, p. 109; SANTOS, 1979, p. 47), até a década de 1970, as exhibições varavam a noite. Brochado (2005, p. 359 e 362) e Alcure (2007, p. 75) já apontam para apresentações que, mesmo no contexto rural, duram de cinco a seis horas. No caso das sessões em praças e centros culturais, no Estado de São Paulo, não podem durar muito. Elas levam, em média, de 30 a 60 minutos. Se o bonequeiro do campo cultivava, no mínimo, 20 passagens em seu repertório, o

brincante sudestino, embora se apresente com muito mais frequência, mantém de três a quatro peças completas, que podem prolongar-se ou diminuir, conforme a inserção ou exclusão de cenas.

Outro dilema na adaptação da brincadeira aos padrões ideológicos contemporâneos é a cultura do *politicamente correto*⁴. Nesse debate, destaca-se a representação do negro e da mulher. Tradicionalmente, o negro era retratado como vagabundo, mau caráter e preguiçoso, vítima da injúria dos personagens brancos. Em algumas passagens, ele era filho de uma prostituta.

Danilo Cavalcanti, por exemplo, apresenta o afrodescendente como herói: “O Benedito é o herói da minha história. E tem gente que não gosta disso. Mas ele não é um coitado, não”⁵. Danilo evita a condescendência, mostrando-o corajoso e inteligente. Em *A Festa da Rosinha Boca Mole*, deslinda um casamento inter-racial. Rosinha, a donzela branca, filha do coronel, casa-se com Benedito, criado de seu pai e negro. O final da história é feliz: Benedito não é condenado e nem punido.

A mulher também costuma ser sujeito de discriminação no Mamulengo tradicional. Sua condição sempre é definida em relação ao homem: solteira, casada, viúva, sem profissão ou função

ativa. Alguns personagens-tipo, como a Chica-da-Fuba e as “bonecas de samba”, nem sequer falam⁶. No entender de Danilo, as mulheres apareciam geralmente como bêbadas, libertinas, pervertidas ou, quando dignas, eram tolas, ficando sempre a serviço do marido. Além disso, levavam surras dos homens. Rosinha e Marieta, suas donzelas, são personagens que opinam, discutem, decidem e, muitas vezes, são as que mandam.

A tendência do mamulengueiro é livrar-se do discurso hoje considerado conservador e preconceituoso de sua herança, no que diz respeito a temas como honra, violência, sexualidade e papel social de minorias. Não porque as novas gerações tenham mais acesso à educação formal, o que é fato, mas porque, pelo que foi averiguado em entrevistas, já não compartilham os mesmos valores dos antigos mestres.

Ainda que o Mamulengo não seja um gênero de teatro para crianças⁷, a presença do público infantil, sobretudo em escolas e centros culturais - palco predominante do brinquedo na metrópole - é majoritária. Daí que, nesse contexto, a utilização frequente de armas e palavrões vai desaparecendo. Cacetes, revólveres gigantescos, fuzis, espingardas e facões ainda são arsenais utilizados nos embates entre poderosos e oprimidos, mas, talvez pela conotação negativa que as armas adquiriram hoje em dia, surgem com

menos frequência. O palavrão é outra expressão distante dos espetáculos que temos acompanhado. Se ainda é um recurso ao riso recorrente em poucos mestres nordestinos, nos brincantes pesquisados, já não é utilizado.

Segundo Brochado (2005, p. 153), se antes havia interlúdios apresentando atos sexuais com bonecos de articulação mecânica, por meio de revólveres de gatilho, feitos por Mestre Saúda, por exemplo, hoje eles desapareceram. Mesmo no interior pernambucano são considerados pornográficos. No Sudeste, o sexo, tema frequente das brincadeiras, tomou proporções diminutas, quando não desapareceu das funções. Há pudor dos manipuladores em apresentar essas passagens, sobretudo diante de crianças.

Além da contenção moral, ocorre, ainda, uma adaptação semântica nos diálogos. No Nordeste, o público está familiarizado com as práticas linguísticas do brinquedo. O controle de sotaques e gírias integra a adequação dos bonequeiros pernambucanos a outras regiões. “Eu dizia: *vamo’ sarrar!* Você sabe o quê é sarrar? É namorar.”, diz Danilo Cavalcanti, que confirma a mudança de algumas palavras⁸. Afinal, o Teatro de Mamulengo, como qualquer outro gênero de Teatro Popular, é feito da comunicação imediata com a plateia heterogênea que passa na rua, das mais diversas classes sociais e níveis culturais, e

qualquer ruído pode bloquear esse processo. O entendimento é condição imprescindível para a instauração da comicidade. Para manter a comunicabilidade, é preciso afinar o código.

Se, por um lado, Danilo Cavalcanti fala em trocar vocábulos ininteligíveis pelo público paulista, por outro, o sotaque pernambucano e alguns termos estrangeiros ao espectador sulista podem funcionar como condições para a ambientação do Mamulengo, mais necessárias no Sudeste do que em Recife. É como se os regionalismos verbais atestassem a autenticidade do mamulengueiro.

Mas nem todas as alterações no Mamulengo são rupturas. Algumas são retomadas. Um exemplo de reconfiguração dramaturgica de algo praticamente extinto nas barracas pernambucanas é a atualização das passagens que apresentam folguedos nordestinos, como os Caboclinhos, o Pastoril, o Maracatu e o Coco, bem como o restabelecimento dos presépios de fala. Mestre Valdeck de Garanhuns apresenta cinco danças dramáticas em seu espetáculo *Folia Brasileira* e, remontando à origem do Teatro de Mamulengo, leva à cena, nos últimos meses do ano, o *Auto de Natal do Mamulengo*.

A música é outro elemento que não se alterou na dramaturgia do brinquedo. Mantendo

sua função de esquentar o público, conectar as cenas, apresentar personagens-tipo, tecer comentários musicais às situações e imprimir ritmo ao espetáculo, permanece como recurso fundamental, na compleição do boneco popular.

MUDANÇAS NA FORMAÇÃO E ATUAÇÃO

Os artistas que, atualmente, se iniciam na complexa arte do Mamulengo, pelo menos no Sudeste, são oriundos do teatro. Dos três mamulengueiros analisados neste estudo, Valdeck tem nível superior e Danilo Cavalcanti e Sandro Roberto têm formação teatral. Esses manipuladores já não atuam animados apenas pelo instinto. Muitos mestres antigos creditavam seus desempenhos a uma possessão (SANTOS, 1979, p. 112). Os mamulengueiros paulistas, antes e durante seus espetáculos, lançam mão de procedimentos técnicos objetivos: relaxamento, alongamento, aquecimento corporal e vocal.

Mesmo passando por escolas de teatro, tanto Sandro Roberto quanto Danilo Cavalcanti tiveram, no convívio com Mestre Valdeck de Garanhuns, o bojo de seu aprendizado. Ainda que Danilo já tivesse travado contato com Mestre Zezinho em sua infância, em um sítio em Canhotinho (PE), e que ambos tenham começado no Mamulengo depois de terem trabalhado como atores no palco italiano, o processo de ensino-

aprendizagem com o auxílio de um mestre foi bastante similar à clássica metodologia não-sistemática dos gêneros populares. O contato com o mestre se dava dentro e fora da barraca, seguindo seus passos de manhã até à noite.

Entretanto, na contemporaneidade, a formação de novos mamulengueiros já não parece seguir o mesmo ritmo e liturgia. Outrora, era preciso atuar como ajudante⁹, passando a contramestre, até poder armar sua própria tolda. Sandro Roberto foi, durante longo tempo, ajudante na barraca de Valdeck, até que o mestre lhe abrisse espaço para solar no brinquedo. Não se aprendia em palestras e oficinas ministradas em espaços culturais, mas no acordo mútuo entre aprendiz e mestre, o primeiro solicitando acompanhar as turnês do segundo. A assimilação se dava não na teoria, mas por meio de observação e prática.

Danilo Cavalcanti atua como formador de Felipe Barros, do grupo Mamulengo Rasga Estrada, em Presidente Prudente (SP), e do Grupo Tia Teatro, de Canoas (RS). No seu entender, o processo de formação do mamulengueiro está bastante curto e fragmentado. O período de iniciação de seus pupilos é muito menor, se comparado à forte hierarquia e delonga do passado. Mesmo acompanhando o Mamulengo da Folia em algumas viagens, em pouco tempo,

seus alunos já começam a *botar boneco*. Facilitada pela agilidade da comunicação digital, a relação já não precisa dispor da proximidade física entre mestre e aprendiz. Morando no Vale do Paraíba, Danilo orienta o trabalho de um grupo sediado no extremo oeste paulista e de outro no Rio Grande do Sul.

As práticas de atuação também vão se alterando. O gênero não é uma manifestação engessada pelo rigor da obediência estrita às suas convenções de origem. Um dos fatores a influenciar essa transformação é a sua presença em circuitos culturais metropolitanos. Por meio de viagens e participações em festivais no Brasil e no exterior, as novas gerações de mamulengueiros travam contato com a diversidade de linguagens e técnicas de manipulação do Teatro de Formas Animadas. Os novos brincantes demonstram grande preocupação no aperfeiçoamento de suas habilidades no manejo do mamulengo, participam de oficinas de outros estilos de animação, leem a respeito do tema, procuram acompanhar os principais espetáculos de Teatro de Bonecos e trocam experiências e saberes com manipuladores de outras companhias.

MUDANÇA DE CÓDIGO DE REPRESENTAÇÃO

Em seu trabalho sobre o Mamulengo, no

universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata, Adriana Schneider Alcure problematiza a tensão dos limites entre convenção e reinvenção, citando o sociólogo Howard Becker:

Em geral, a quebra das convenções existentes e suas manifestações na estrutura social e nos artefatos materiais aumenta o problema dos artistas e diminui a circulação de sua obra, por um lado, mas ao mesmo tempo aumenta sua liberdade de escolher alternativas não convencionais e de se afastar substancialmente da prática usual. Se isso é verdade, podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa outra direção (BECKER apud ALCURE, 2007, p. 203).

A mudança mais significativa no Mamulengo observada na presente investigação é aquela operada pelo Grupo Imaginário. Sandro Roberto é conhecido como o mamulengueiro que tirou o tecido da barraca. Manipula seus bonecos à vista do público¹⁰. No seu espetáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova*, o público vê o manipulador por inteiro, segurando a estrutura de seus personagens; ora o corpo nu de seus bonecos de vara, ora as mãos e a cabeça de seus bonecos de luva, sem a túnica, isto é, encaixados nos dedos de sua mão aparente. A cena é emoldurada apenas pela estrutura de alumínio da barraca, exposta. Trajado de preto, o manipulador busca orientar a atenção para os títeres.

Contudo, ele não desnuda a empanada para desmistificá-la ou por acreditar que o invólucro de tecido esteja obsoleto. Não há, também, a intenção de zombar da tradição. Ao contrário, ao reinterpretar a convenção, Sandro Roberto reafirma a sua importância. Ele mantém a tipologia clássica do gênero e as passagens tradicionais. Os personagens-tipo e situações dramáticas do *Circo Tomara Que Não Chova* são os mesmos. A rearticulação poética não se dá no conteúdo, mas no código formal de apresentação do gênero.

Sandro Roberto desloca o Mamulengo para o campo da metalinguagem¹¹. Ele faz o espetáculo de mamulengos e também o espetáculo da sua atuação como mamulengueiro. Além de representação, é enunciação de seu próprio fazer. Sandro é visto, ele próprio, dançando, enquanto põe os bonecos para dançar. Ao mesmo tempo em que se veste de preto para neutralizar sua presença, suas habilidades na manipulação e troca de mamulengos chamam a atenção. Brechtianamente, ele age, simultaneamente, em dois campos: o que representa e o que revela os artifícios dessa representação. É como se coexistissem dois palcos: um no qual os títeres se apresentam e outro pelo qual o ator-manipulador se move. Ou talvez possamos assistir a três planos de encenação: um acima da linha da estrutura da barraca, outro entre essa linha e a altura de

suas mãos e um terceiro dentro do gabinete. No primeiro, visualizamos os mamulengos a dançar; no segundo, o titeriteiro controlando a dança dos bonecos; e, no terceiro, o corpo do manipulador dançando junto.

No trabalho do Grupo Imaginário, outros elementos estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra. Nesse sentido, sua criação aproxima-se das correntes do teatro pós-moderno (SARRAZAC, 2012, p. 146).

O choque na recepção do trabalho de Sandro, em apresentações de rua, é comum. O desvio da atenção dos próprios bonecos para a execução do bonequeiro é inevitável. Alguns não entendem do que se trata. Outros pensam que o ator ainda está montando ou ensaiando seu espetáculo. No meio dos mestres, há quem já não considere o que Sandro faz como Mamulengo. Até onde foi possível investigar, entre os mamulengueiros, seu trabalho é o único que se aproxima, parcialmente, do que é denominado teatro *experimental*.

REFLEXÕES FINAIS

O Mamulengo tradicional vinha sendo um folguedo, um jogo não-sério, manifestação voluntária e livre do mestre. Não é à toa que seu

segundo nome seja brinquedo. Como conciliar essa natureza lúdica com as injunções da visão de mundo contemporânea, sobretudo na metrópole? Como adequar a liberdade do brincante de subverter as ordens do *status quo*, de mostrar o mundo de cabeça para baixo, em um momento em que os novos paradigmas da cultura procuram delimitar as representações sociais? Ao ser domesticado, o Mamulengo não corre o risco de anestesiar seu caráter contestatório?

Como forma da tradição, é primordial entender o Mamulengo não como um fenômeno puro, mas em seu caráter de abertura para a mutação. Afinal, uma tradição só sobrevive pela sua força de adaptação. “Nesse sentido, podemos inferir que, para Cascudo, a tradição é reconstrução e não apenas repetição. Na visão dele, ela incorpora à herança recebida novas configurações prescritas pelo lugar e pelo tempo, ou seja, a tradição apresenta uma historicidade” (BROCHADO, 2001, p. 74). É a criatividade do mamulengueiro e sua perícia na recriação da tradição que levam o gênero de artesanato à Arte. Assim, não sendo rígidos, mas fluidos, os limites dessa adaptação, para que ela não acarrete em *descharacterização*, são dilemas que se impõem à arte do mamulengueiro contemporâneo.

NOTAS

¹ Por tradição designamos um conjunto de valores, conhecimentos e práticas transmitidos e recebidos por meio de ensino-aprendizagem, entre sucessivas gerações de artistas.

² Nome como também é conhecido o Mamulengo.

³ Utilizamos o termo fábula, conforme Aristóteles (1998, p. 248), para indicar a sucessão de acontecimentos que constituem a ação de uma obra dramática.

⁴ “O movimento de correção política nasceu com a luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960, e, com a queda do muro de Berlim, foi amplificado nos anos 1990 por parte das esquerdas e grupos de defesa de minorias americanos e europeus. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos, adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações, a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia” (CARRICO, 2013, p. 182).

⁵ Depoimento de Danilo Cavalcanti ao autor, em Guararema (SP), em 20 jun. 2014.

⁶ Para Brochado (2005, p. 276), o fato de as Quitérias não terem articulações e pouco poderem expressar seus desejos, servindo apenas para seduzir e dançar, também é reflexo do machismo do gênero. Quitérias são bonecas de vara, de madeira inteiriça, que representam as velhas senhoras no Mamulengo.

⁷ No interior pernambucano, a plateia adulta

ainda é intensa, sobretudo no período tardio das apresentações que adentram à noite.

⁸ Nas loas e canções do repertório clássico do brinquedo, essa adaptação é praticamente impossível.

⁹ Aquele que apenas manipula bonecos mudos, ajuda a carregar a mala, a montar e a desmontar a barraca. O contramestre é o segundo na hierarquia, pode colocar voz e manipular tipos secundários, mas não sola.

¹⁰ Ressalte-se que, no Mamulengo, ao contrário de outras formas de teatro animado, como o Bunraku e os títeres de balcão, o manipulador fica escondido.

¹¹ Aqui entendida como propriedade que tem a linguagem de voltar-se para si mesma.

REFERÊNCIAS

ALCURE, Adriana Schneider. A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo. 1997. 361 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BELTRAME, Valmor N.; MORETTI, Gilmar A. Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular. *Móin-Móin, Jaraguá do Sul*, n. 3, p. 11-15, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e espírito do Mamulengo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

BROCHADO, Izabela Costa. Distrito Federal: o Mamulengo que mora nas cidades 1990-2001. 2001. 114 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2001.

BROCHADO, Izabela Costa. Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil. 2005. 498 f. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.

CARRICO, André. Os Trapalhões no reino da academia: revista, rádio e circo na poética trapalhônica. 2013. 244 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CAVALCANTI, Danilo. Depoimento concedido a André Carrico. Guararema, 20 jun. 2014.

SANTOS, Fernando Augusto G. Mamulengo, um povo em forma de boneco. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

* ANDRÉ CARRICO é Pós-Doutorando pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Doutor (2013) e mestre (2004) em Artes (Teatro) pela Universidade Estadual de Campinas e graduado (1996) em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Membro do Grupo de Pesquisa: Letra e Ato.