

Barbara Duarte Benatti¹

*M*ulheres no Mamulengo, ressignificando o
preconceito.

*W*omen in Mamulengo, reframing or prejudice.

RESUMO

O presente artigo é um recorte de um trabalho de campo desenvolvido em 2017, durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília (UnB). A referida pesquisa teve como proposta investigar as novas gerações de mulheres mamulengueiras na cidade de Glória de Goitá, em Pernambuco. O Mamulengo é uma forma de teatro de bonecos popular e, como tradição oral, está constantemente sendo atualizado por seus produtores. Com uma intensa participação do público, os espetáculos contribuem também para o fortalecimento da identidade daquele povo, pois emprestam seu palco para a reflexão e o diálogo sobre os valores, os desejos e as experiências individuais e coletivas. Estabelece-se, portanto, uma relação dinâmica e contínua na qual a tradição do Mamulengo e a cultura mutuamente se influenciam. Considerando essa perspectiva e partindo da hipótese de que a inserção de mulheres em um ambiente tradicionalmente dominado por homens, como o do Mamulengo, abre espaço para novos olhares e paradigmas, sobretudo em torno do universo feminino. Este artigo levanta as seguintes questões: como as mulheres brincantes da nova geração ressignificam e reelaboram a tradição do Mamulengo, como é a recepção dos espetáculos produzidos por elas e como elas lidam com o preconceito.

Palavras-chave: Teatro de bonecos popular; Mamulengo; Tradição; Oralidade; Feminino.

ABSTRACT

This article is an excerpt from a fieldwork developed in 2017, during the master's degree in the Postgraduate Program in Performing Arts (PPG-CEN) at the University of Brasília (UnB). This research aimed to investigate the new generations of mamulengueira's women in the city of Glória de Goitá, in Pernambuco. Mamulengo is a popular form of puppet theater and, as an oral tradition, is constantly being updated by its producers. With an intense public participation, the shows also contribute to the strengthening of the identity of that people, as they lend their stage for reflection and dialogue on the values, desires and individual and collective experiences. Therefore, a dynamic and continuous relationship is established in which the Mamulengo tradition and culture mutually influence each other. Considering this perspective and starting from the hypothesis that the insertion of women in an environment traditionally dominated by men, such as Mamulengo, opens space for new perspectives and paradigms, especially around the female universe. This article raises the following questions: how the playful women of the new generation resignify and re-elaborate the Mamulengo tradition, how is the reception of the shows produced by them and how they deal with prejudice.

Keywords: Popular puppet theater; Mamulengo; Tradition; Orality; Feminine.

Estudo o Mamulengo desde a graduação em Educação Artística na Universidade de Brasília (UnB), quando tive a oportunidade de acompanhar, em 2007, o início do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordesteⁱⁱ como patrimônio imaterial do Brasil, trabalho coordenado pela professora Dra. Izabela Brochado, juntamente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Depois de quase dez anos de pesquisas de campo e documental, o processo resultou na publicação, em 2014, de dois trabalhos intitulados *Dossiê interpretativo* e *Dossiê videográfico*, de autoria respectivamente de Izabela Brochadoⁱⁱⁱ e Adriana Alcure^{iv}.

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) e André Carricó (2015) estudaram o Mamulengo, discutindo suas abrangências e peculiaridades. Cada autor um lançou um olhar e abordou aspectos diversos do mesmo fenômeno, mas no geral apontaram o caráter cômico-popular como elemento característico do Mamulengo.

No 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 bonequeiros e artistas que atuam no teatro de bonecos são também chamados de brincantes.

O Mamulengo é um teatro de bonecos popular e 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.

Quando li o *Dossiê*, chamou minha atenção o baixo número de mamulengueiras, o que despertou minha curiosidade sobre a participação das mulheres no universo do teatro de bonecos, inclusive no que diz respeito ao modo como são retratadas, considerando que o Mamulengo se dá em um contexto bastante masculino. Mais tarde, já no mestrado^v, esse interesse me levou a estudar o Mamulengo feito por mulheres, particularmente as de Glória do Goitá, em Pernambuco. Meu objetivo era investigar se o trabalho das brincantes glorienses reflete sua condição de mulheres. Mais do que uma análise das personagens femininas, minha intenção era descobrir se, de algum modo, o Mamulengo apresentado por elas se distinguia dos espetáculos dos homens; se alguma característica específica em seus espetáculos indicava o fato de serem mulheres. Os relatos daquelas com quem conversei, como veremos, comprovam que sim.

No trabalho de campo realizei entrevistas audiogravadas com o objetivo de fazer conhecer os trabalhos e as histórias de vida dessas mulheres, entender a forma como elas se relacionam com o brinquedo e identificar como o gênero feminino é representado em seus espetáculos. No artigo "História Oral, Memória e Cidadania"(2016) as autoras Maria Helenice Barroso e Maria Veralice Barroso, dizem que a força da história oral está em transitar dos documentos oficiais para fontes de dados humanas, que enfocam o fenômeno estudado de uma perspectiva subjetiva, revelando o modo como "interpretam o mundo conferindo-lhe significados, infundindo-lhe emoção" (p. 153). A história oral enquanto procedimento de pesquisa, como afirma Verena Alberti no livro "Manual de história oral" (2004), não é um fim em si mesmo, mas um meio de conhecimento. Por

isso, optei pelo método aberto e semiestruturado, de modo a valorizar também a espontaneidade e o caráter imprevisível dos relatos orais.^{vi}

Entre as poucas mamulengueiras registradas no *Dossiê*, estavam Neide, Cida e Larissa, respectivamente a esposa e as filhas do Mestre Zé Lopes, um importante mamulengueiro da Zona da Mata. As três aprenderam o ofício por meio da transmissão oral e, claro, no convívio familiar: Neide participa como ajudante na brincadeira do marido e das filhas, que, além de atuarem no espetáculo do pai, têm um grupo próprio, o Mamulengando Alegria. Elas representam a nova geração de brincantes de Glória do Goitá, junto com outras duas mulheres: Edjane Maria Lima, do grupo Mamulengo Nova Geração; e Tamires Severina do Nascimento, do grupo Teatro História do Mamulengo.

A entrada das mulheres na brincadeira é algo novo. Em uma das minhas viagens ao campo, conversei sobre preconceito com Edjane. Ela me disse que, inclusive, já dera uma entrevista falando desse assunto a um jornal local, numa matéria cujo tema era “quebrando tabus”.

Eu fiz uma entrevista agora para o jornal do Recife Verdade. Tá saindo agora em julho. Ela [a repórter] tá para me entregar. Tá eu e a Jacilene na capa. Tipo assim, é “quebrando os tabus”, porque ela [a repórter] falou essa questão da mulher mesmo, [do] respeito. Porque é assim, a brincadeira mesmo, ela já vem preconceituosa. (MARIA, 2017, p. 77)

Quando se insere em alguma atividade predominantemente realizada por homens, a mulher já está rompendo uma barreira, conquistando um novo espaço. No universo do Mamulengo não é diferente, porém essa mudança de paradigmas não se restringe à participação ou não:

envolve também a problematização do material apresentado nos espetáculos. Edjane revela que vez ou outra é preciso fazer adaptações no conteúdo de humor, já que algumas brincadeiras originalmente reafirmam os preconceitos da sociedade. Mas mexer com a tradição deve ser um gesto cauteloso, feito com respeito às gerações anteriores, como ela explica:

Já vem de geração. Zé de Vina... Porque, assim, no nosso Mamulengo Nova Geração, a gente brinca o Mamulengo t r a d i c i o n a l [dando ênfase à palavra]. A gente brinca a tradição. O Mamulengo Nova Geração tenta manter a memória dos mestres. A gente tem a Chica, a gente tem a Catirina, Caroca, o Goiaba, o Diabo: todos os personagens do mamulengo tradicional do Zé de Vina. Do Mamulengo, mas eu digo Zé de Vina, assim, porque é o tradicional. É a tradição de ter aprendido com ele. No decorrer dessas brincadeiras, algumas que a gente vê que são pesadas, aí a gente faz o quê?! A gente tenta improvisar e não colocar o que o mestre ensinou. A brincadeira da lapada, a brincadeira da desmoralização da mulher, o preconceito racial. A gente tenta fazer uma saia bamba e mudar um pouco. A gente quer que as crianças brinquem, ri, mas ao mesmo tempo, que não levem aquela: "mamãe, o boneco lá disse que o nego não presta!". Entendeu né?! Então, a gente tenta quebrar o tabu. (MARIA, 2017, p.77)

Embora fale com cuidado e reverência sobre o Mamulengo tradicional, Edjane sabe que a nova geração deve se preocupar em reinventar uma tradição que brincava, e ainda brinca, com o racismo e com o machismo. Pergunto como ela consegue, mesmo com as adaptações, fazer o público rir, que é o grande objetivo do espetáculo:

É improvisando com o dia a dia, que já é uma... [risos] a vida é uma piada! Então, assim, a Catirina entra dizendo que teve cento e... [ela para e reformula] O Bel, que faz o Caroca, diz que a esposa

teve cento e dezesseis meninos, que faz cem anos que tomou um banho. Então, assim, coisas populares e do dia a dia faz graça também. Não é pegar a mulher e dizer que ela não presta, [que] mulher nasceu para isso, dizer que só aprende apanhando, como tem [na] passagem do Goiaba com a Carolina, que é a do rela-bucho. (MARIA, 2017 p. 78)

Eu estranho o nome e ela me explica o que tradicionalmente o
"rela-bucho"

é assim: o Goiaba chega bravo, dizendo que é para parar o mamulengo porque não tem mulher para dançar, então não tem mamulengo. Aí a Carolina chega dizendo: "ô Mateus, escutei um forrozinho". E o Goiaba diz: "oxente! Chegou uma mulher. Ô Mateus, toca o forró aí!". E chama ela para dançar: "vem, Carolina! Vamo dançar comigo?". Aí ela diz: "não quero, não!". Ele fica insistindo: "mas vamos?!". Aí ela faz: "ah, eu vou só um pouquinho!". Então ela começa a dançar com ele. Depois tá ela e ele pingando e ela dizendo: "me solte! me solte!", que o Goiaba segurou ela. (MARIA, 2017, p.78)

Mas o rela-bucho apresentado pelo grupo de Edjane, o Mamulengo Nova Geração, tem um desfecho diferente do tradicional:

No nosso a gente dá uma peia nele! Ela diz que vai contar ao avô, mas bate nele primeiro! Bate na cara do Goiaba e vai embora. Nas brincadeiras tradicionais, não. Eles diziam assim [engrossando a voz]: "Ô Carolina, suba em cima de mim, faça uma tábua de pirulito! Mulher só presta amaciando a carne!".
Então, assim, a gente não passa mais essas coisas. A gente passa a... (MARIA, 2017, p.78)

Ela interrompe o que estava dizendo e menciona uma outra parte da estória, chamando atenção para um trecho racista na versão original:

Engraçado mesmo porque ela [a Carolina] meteu a mão na cara dele e foi chamar o avô – porque, assim, Carolina era criada com o avô. Aí o avô chega bravo e com um facão para ver quem era o tal do Goiaba. E tem a passagem do avô que faz a Oração do Cachorro [cantando]: “Subi naquele outeiro para falar com nosso senhor, para não dar dinheiro a negro, que nego falou mal de nosso senhor. Mulher que ama negro ama cachorro também. Cachorro tem rabo e nem rabo o nego tem”. (MARIA, 2017, p.79)

Edjane esclarece que esse trecho quase sempre é omitido do espetáculo apresentado pelo Mamulengo Nova geração, e explica como a estória se desenrola na versão adaptada:

A gente já não passa a Oração do Cachorro. Principalmente quando tem criança. Aí o Goiaba entra – ele é preto e o avô da Carolina é branco –, aí ele diz: “Mateus! Avisa à Kombi que acabou de cair o pneu e olha aonde ele tá!”. Aí, no nosso [Mamulengo] a gente faz assim: “Você sabia que isso é preconceito racial?”. Então a gente já tenta educar dentro da brincadeira. E ele, quando agride o idoso, que é o velho, a gente diz: “ooooooooolha o estatuto do idoso!”. A gente tenta botar na cabeça das crianças que o que ele fala é errado. Por mais que faz graça, é errado. Então a gente quer quebrar esse tabu dentro da brincadeira. Só quando é na zona rural mesmo, que a gente sabe que tem que ser pesado, quando não tem criança. (MARIA, 2017, p.79)

Tanto Cida quanto Edjane falam não só sobre as piadas preconceituosas, mas também sobre a dificuldade de conquistar um espaço no Mamulengo. O grupo Nova Geração, de Edjane, em que ela desempenha

o papel de contramestre e um homem – seu marido – dá voz à maioria dos bonecos, talvez tenha uma receptividade diferente. No caso de Cida, que é filha de Zé Lopes, um mestre conhecido, imaginei que não haveria tanta dificuldade para conquistar seu espaço como brincante. Porém, não foi isso o que ela relatou:

É muito difícil, a gente vai tentando conquistar o nosso espaço. Tem muitos mamulengueiros novos, muita gente começando agora. A maioria deles, homens. Acho, não tenho certeza, que igual ao nosso, só mulheres, tem só a gente. E a gente vai tentando conquistar o nosso espaço, apesar de que, quando a gente começou, meu pai falava para as pessoas que contratavam ele: “olhe, as minhas filhas e minha esposa tá brincando também”. Aí a pessoa dizia assim, tipo “ah, que legal!”, mas não dava nada pelo grupo. Eu tenho o meu irmão, o Bel. Ele brinca também, tá a menos tempo do que eu. Mas aí o que acontece é assim: quando falam que o filho do Mestre Zé Lopes tá brincando, aí é “ah! Nossa! Que bacana, não sei o quê!”. E quando falam que são nós mulheres, eles não vibram, é como se não acreditassem! (LOPES, 2017, p.79)

Pelo relato, fica claro o meu equívoco. O fato de ser da família do grande Mestre Zé Lopes não torna as coisas mais fáceis para Cida no que diz respeito à receptividade de seus espetáculos. Sendo mulher, conquistar a credibilidade do público continua sendo um desafio para ela. Ainda hoje, há um clima de dúvida a respeito da habilidade das mulheres de serem engraçadas como os homens: “Tem gente que chegou para a gente e disse assim: “tem certeza que não tinha um homem brincando lá dentro?” [risos]. Tem gente que fica assim, com aquele receio de se é bom...” (Cida, 2016).

Edjane se apresenta de dentro da empanada, uma estrutura de madeira que serve para esconder o mamulengueiro ou mestre. Como a

mantém longe dos comentários e das reações negativas à presença da mulher, a empanada proporciona uma sensação de maior segurança. O mesmo não acontece com Jacilene, que atua fora da barraca, muito mais exposta, de modo que precisou achar meios de se impor, principalmente na zona rural, espaço em que ainda se mantém um pensamento muito conservador:

O primeiro mamulengo nosso da zona rural, eu e ela... [aponta para a Jacilene e faz uma pausa] brinca ainda, né? Só que tava daquele jeito, né?! Daqueles que gostam do mamulengo daquele jeito, né?! E ela olhava assim [fazendo cara de desconfiada]. Eu sei que um puxou o Ganzá dela, saiu tomando e ela respondia. O Bila gosta de brincar mais com ela, então Bila dizia: "ô Mateus!". Aí quem respondia eram os velhos, e aí ela foi e falou. Então assim, eu dentro da barraca tava protegida, né?! Mas ela do lado de fora, coitada... Aí quando eles viram a gente, já foram logo falando: "mamulengo com mulher? Vai prestar não!". Mas a gente fez e deram até dinheiro. A gente passou do jeito que eles qué. Então a gente brincou e ainda saiu apurando uns trinta e poucos reais deles mesmo. Eles dando e elogiando. Depois queriam mais. E a gente tinha ido pela prefeitura que pagou para a gente ir brincar lá. Aí eles pediram, mas o prefeito não podia ir na época. Mas eles gostaram muito. Assim, mamulengo da zona rural, a gente não leva em conta, assim, mais o preconceito, não. Eu não tenho medo de brincar na zona rural. (MARIA, 2017, p.80).

A experiência de Edjane na zona rural nos mostra que apesar de todo o trabalho e avanço das mulheres, ainda há muito a ser conquistado em termos de consciência de gênero – e também de raça – no universo do Mamulengo. Como vimos, Jacilene precisou demonstrar muito jogo de cintura para reaver o Ganzá e assumir novamente o controle de seu número.

Além disso, elas tiveram que deixar de lado as adaptações no conteúdo de humor, e apresentaram a versão tradicional das estórias – com todo o material impróprio, exatamente da forma como é apresentada pelos homens – para terem a aceitação do público masculino: “A gente passou do jeito que eles qué” (Edjane, 2016).

Como o Mamulengo Nova Geração, o grupo Mamulengando Alegria – fundado por Neide Lopes e as duas filhas, Cida e Larissa – também conserva alguns personagens do Mamulengo tradicional. Cida me descreveu a tradição do Mamulengo partindo da genealogia masculina para mostrar quais eram esses personagens. Perguntei sobre as personagens femininas retratadas pelo grupo e ela mencionou diversas, entre as quais Rosinha, Xôxa e Carolina. Pedi a ela para falar um pouco a respeito do modo como Rosinha e as outras duas personagens são apresentadas pelo Mamulengando Alegria:

A Rosinha?! Na verdade, eu acho que nem boto a Rosinha original [risos]. Eu boto ela assim, mais como uma jovem meio inocente mesmo, sabe? E que daí conhece o Mané Gostosinho... [pausa]. O Mané Gostosinho, eu já nem sei se existia um, mas no meu [Mamulengo] eu botei, que ele também é namorador e tal. Aí, procurando uma namorada, conhece Rosinha. A Rosinha é rica, mas é muito inocente. Eles tentam um namoro, mas Rosinha engravida. Aí vai tentar fazer aquele casamento, mas é um casamento muito doido. Aí tem o Padre, que é um personagem do Mamulengo tradicional mesmo. É um padre muito safado, que fica dando em cima das moças. Ele fica tentando, sabe? Umas ousadias! (LOPES, 2017, p.81)

E ela prossegue:

Carolina é filha do Coronel Manel Pacarú e de Quitéria. Ela sai para dançar. Sai na verdade para a festa do pai, que ela não é muito de sair. Também, os pais não deixam. O pai não quer que ela dança,

que ela faz nada. Só que um dia ela sai e quando chega na festa, tem o Goiaba, que é um valentão e pega ela à força para dançar. Tem a música do Goiaba e a música da Carolina é a do Luiz Gonzaga mesmo que a gente canta. E daí o avô vem para resolver e acontece um bocado de coisa. Só que eu não coloco essa parte da briga, que é a briga do avô dela com o Goiaba e sempre acaba morrendo um. Esse é no Mamulengo tradicional. No da gente, eu coloquei a Carolina só com o padre. Que é a parte da confissão. O padre vai tentar ensinar ela como é que a gente reza, como é que a gente canta, e nisso tudo com toda a safadeza ali, né?! Para ensinar ela a rezar, ensinar a cantar. (LOPES, 2017, p.81)

Por último, Cida fala sobre a estória de Xôxa e seu marido, o Praxedes:

Praxedes é um namorador. Ele sai de casa para comprar um quilo de açúcar e volta com dois anos [dois anos depois] e, mesmo assim, tentando paquerar quem tiver na plateia, dizendo que ele não é casado. Aí Xôxa escuta a voz dele. Ela sabe que é ele e aí ela enrola ele. Tem dois anos que ele saiu de casa e ela tá com um bebê recém-nascido. Ela consegue enrolar ele, dizendo que o filho é dele e ele acredita. (LOPES, 2017, p.82)

A Rosinha apresentada por Cida segue o formato da brincadeira aprendida com o Mestre Zé Lopes, mantendo o imaginário da moça virgem e inocente. Carolina também não se distancia muito da jovem solteira típica do Mamulengo: sua presença se restringe à esfera privada, de onde ela é impedida de sair, estando permanentemente sob a vigilância do pai. No episódio narrado por Cida, Carolina desafia a proibição paterna e comparece à festa, cometendo um pequeno ato de subversão que, no entanto, a colocará sob o domínio de outro homem, o Goiaba, com quem a

personagem será obrigada a dançar. Por um lado, o enredo apresenta a subordinação ao homem como condição feminina natural e inevitável; por outro, reforça a ideia de que fora dos limites da vida privativa do lar, a mulher não merece respeito e, portanto, não está segura.

Em uma adaptação da brincadeira tradicional, Cida retira uma cena de violência – a briga entre o avô de Carolina e o Goiaba –, mas mantém a cena em que o padre tenta assediar a personagem. Mais uma vez, a comicidade se apoia no estigma da inocência e da docilidade feminina, em oposição à malícia masculina. Essa relação de poder finalmente é subvertida na última passagem narrada pela entrevistada. Podemos dizer que, numa sociedade que valoriza a monogamia e a fidelidade feminina, Xôxa e Praxedes são o contraexemplo da estrutura hierárquica considerada normal, a qual geralmente é representada pelo Mamulengo tradicional.

Uma nova brincadeira incluída no repertório do Mamulengando Alegria é o “Congresso Feminino”.

O “Congresso Feminino”, que foi uma piada que eu escutei, achei ela muito interessante. Essa piada conta a diferença de como uma mulher é tratada, principalmente aqui no Brasil. Daí tem uma americana, uma japonesa e uma brasileira. (LOPES, 2017, p.83)

A estória parte do diálogo entre mulheres de diferentes culturas e contextos a respeito das obrigações – quase sempre compreendidas como femininas – pelas quais são responsáveis 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 japonesa 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 do Japão. 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 faz a voz da personagem]: “Aí o olho foi desinchando, desinchando e foi que eu comecei a enxergar as coisas!” [Risos]. (LOPES, 2017, p.83).

A anedota brinca com a tese da superioridade masculina e a suposta vocação do homem para a geração de riqueza e o sustento do lar, podendo ser entendida também como uma crítica sutil à exploração da força de trabalho da mulher. Ao desempenharem as tarefas vistas intrinsecamente como uma obrigação feminina – e exercidas sem qualquer remuneração –, os homens subitamente se dão conta do valor dessas tarefas, as quais passam a encarar como trabalho e convertem em atividades altamente lucrativas.

Ao mostrar três personagens de países diferentes, a cena, por um lado, reforça a universalidade da imagem servil e doméstica atribuída à mulher, para quem as atividades do lar e o sexo muitas vezes são impostos como obrigações do matrimônio; por outro, na referência ao espancamento, chama atenção para o tratamento particularmente violento dado à brasileira. A seguir, Cida relata como o grupo lida com essa questão no desdobramento do espetáculo:

Então, de uma forma que fica engraçado a gente já alerta para a coisa da agressão, né?! A agressão que a mulher sofre. Então, daí ela chama o marido e ele chega falando que lugar de mulher é na cozinha, que é esquentando a barriga no fogão e esfriando na pia.

Essas coisinhas que os homens ficam falando. E daí ele fica falando que em uma mulher não se bate nem com uma flor, se joga um jarro na cabeça. Ele fica agredindo mesmo, normalmente quando a gente joga essa parte, as mulheres que ficam na plateia começam a se revoltar! [Risos] Aí ele provoca mais ainda [Cida faz a voz imitando]: “vai-se embora, isso daqui não é lugar para mulher, tá?” [Risos], “vou arrumar umas panelas para você lavar!”. E aí fica todo mundo revoltado na plateia, né?! Aí chamam [Catirina estimula a plateia a chamar] a polícia e os policiais chegam já resolvendo com a Lei Maria da Penha! [Risos] Aí ele vai preso! (LOPES, 2017, p.84).

Como Edjane – que aproveita o episódio da briga entre Goiaba e o avô de Carolina para falar sobre preconceito racial –, Cida usa a cena da resposta violenta do marido à greve de sexo imposta pela esposa, no “Congresso Feminino”, para problematizar a violência contra a mulher e educar a plateia sobre a Lei Maria da Penha, informando sobre as possíveis consequências para quem ainda comete esse crime. Cabe aqui chamar atenção para a questão do estupro marital, que fica implícita na cena, embora não seja propriamente problematizada no espetáculo.

Embora possa parecer consenso que a reação violenta do marido seja inaceitável, o “Congresso Feminino”, como explica Cida, divide opiniões:

As outras mulheres [personagens] ficam de ajudar a brasileira, né?! E isso é engraçado, você precisa ver o apoio que a plateia também começa a dar para a brasileira, né?! Nessa parte da apresentação, sempre tem uma parte que as mulheres reagem. Agora eu já tive apresentações que os homens mostraram reação negativa também, viu?! De ficarem gritando que tá certo. Mas aí a gente dá o nosso jeitinho de mostrar para eles que não é mais assim. (LOPES, 2017, p.85).

A lógica que relaciona o feminino com a esfera privada e o masculino com a esfera pública é a mesma que leva o homem que pratica a violência no âmbito familiar a se considerar vitimizado pela exposição dessa violência e sua criminalização no âmbito social.

Como pudemos ver, a maior parte das passagens de Mamulengo citadas por Cida e Edjane fazem parte do repertório tradicional, mas muitas cenas também são resultantes de processos criativos individuais. Os relatos das mamulengueiras de Glória do Goitá nos informam que as novas gerações de brincantes são constituídas também por mulheres, e mulheres preocupadas em fazer adaptações nas piadas ancoradas em opressões de gênero – e raça – para ressignificar o humor em seus espetáculos. No discurso e no ânimo, é latente o desejo de subverter o modelo tradicional e criar brincadeiras que reflitam sobre a condição da mulher na sociedade. As brincantes de Glória do Goitá são protagonistas em seu cotidiano de trabalho, mas também na construção de um futuro no qual o universo do Mamulengo seja mais igualitário. As transformações que essas mulheres estão promovendo podem parecer pequenas, mas lentamente serão incorporadas por novos bonequeiros em seus espetáculos, para um dia tornarem-se parte do repertório compartilhado transmitido oralmente de geração em geração.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BARROSO, Maria Helenice; BARROSO, Maria Veralice. História Oral, Memória e Cidadania. In: COSTA, Cléria Botêlho; LONGO, Clerismar Aparecido; BARROSO, Eloísa Pereira (Orgs.). *História oral e metodologia de pesquisa em História: Objetos, Abordagens, Temáticas*. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.

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.

LOPES, Cida. Tem mulher na brincadeira, como fica o preconceito? [Entrevista concedida a] 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.

MARIA, Edjane. Tem mulher na brincadeira, como fica o preconceito? [Entrevista concedida a] 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.

NOTAS

ⁱ Graduada em Administração com ênfase em Hotelaria pelo Instituto de Educação Superior de Brasília - IESB (2005). Licenciada em Educação Artística: Artes Cênicas, pela Universidade de Brasília-UnB (2008). A monografia para a conclusão do curso, abordou a questão da inclusão das artes em oficinas terapêuticas no Centro de Atenção para usuário de álcool e outras drogas - CAPS ad. Pós-graduada com especialização em Hotelaria Hospitalar, pela Universidade de Brasília-UnB (2009), dando desenvolvimento a pesquisa iniciada na graduação, ampliando o repertório sobre a inclusão das artes no processo de recuperação. Mestre em Artes Cênicas (2017), pela Universidade de Brasília-UnB. A dissertação explorou o teatro de bonecos do Mamulengo e a inclusão das mulheres, resignificando a brincadeira. O trabalho foi selecionado como melhor dissertação na área de linguística, letras e artes junto ao prêmio UnB de dissertação e tese do ano de 2017. Atualmente é membro do BASIS do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, docente da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Pesquisa principalmente nos seguintes temas: teatro de bonecos popular do nordeste, mamulengo, narrativas orais e histórias de vida.

ⁱⁱ No Nordeste, o Teatro de Bonecos Popular 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, em Pernambuco, Mamulengo, nome pelo qual também ficou conhecido aqui no Distrito Federal.

ⁱⁱⁱ Professora Associada no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde atua na graduação e pós-graduação das áreas de Pedagogia do Teatro, Teatro de Formas Animadas, Culturas Tradicionais e Patrimônio Imaterial. É diretora e atriz bonequeira, em parceria com grupos de teatro de bonecos nacionais e internacionais, mas principalmente com a Companhia Trapusteros Teatro (Brasil-Espanha).

^{iv} Professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É atriz e diretora de teatro, com diversos espetáculos encenados. Integrante do Coletivo Bonobando, do Grupo Pedras de Teatro e do Movimento Reage Artista.

^v A dissertação que resultou da pesquisa está disponível no Repositório Institucional da Universidade de Brasília (UnB): <https://repositorio.unb.br/handle/10482/25262>.

^{vi} Foram respeitadas as particularidades das falas, que sofreram somente as adaptações necessárias para a compreensão e a manutenção na forma escrita do sentido original. As inserções da autora estão indicadas entre colchetes.

Submissão: 14/05/2020

Aceite: 09/07/2020