



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Curso de Mestrado

PEDRO RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

**HISTÓRIA E PEDAGOGIA DO TEATRO NO GRUPO MAMULENGO
DE CHEIROSO DE TEATRO DE BONECOS (ARACAJU/SE)**

Rio de Janeiro
2023

PEDRO RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

**HISTÓRIA E PEDAGOGIA DO TEATRO NO GRUPO MAMULENGO
DE CHEIROSO DE TEATRO DE BONECOS (ARACAJU/SE)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dr.^a Maria de Lourdes Rabetti
(Beti Rabetti)

Rio de Janeiro
2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S587 Silva, Pedro Rodrigues Pereira da
História e pedagogia do teatro no Grupo Mamulengo
de Cheiroso de Teatro de Bonecos (Aracaju/SE) /
Pedro Rodrigues Pereira da Silva. -- Rio de
Janeiro, 2023.
173 f.

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2023.

1. Cultura Popular. 2. Pedagogia do Teatro. 3.
Teatro do Nordeste. 4. Mamulengo. 5. Grupo
Mamulengo de Cheiroso. I. Rabetti, Maria de
Lourdes, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

**História e pedagogia do teatro no Grupo Mamulengo de Cheiroso
de Teatro de Bonecos (Aracaju/SE)**

POR

Pedro Rodrigues Pereira da Silva

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Orientadora)

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE)

Prof. Dr. Miguel Vellinho Vieira (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 04 de julho de 2023.

AGRADECIMENTOS

Ao Bom Deus, pelo silêncio, pelo sorriso, amor e generosidade. Por se fazer perto de mim. Por me aproximar de mim mesmo.

À Maria Auxiliadora, quem eu tanto quero encontrar, por sua beleza e interseção.

A Pai França, Dona Nadir e ao Ilê Axé Ogum Megê Xambá, pela acolhida e cura; a toda espiritualidade que descobri nessa casa, pelo autoconhecimento, fé e amor, especialmente a Exu Tranca Rua das Almas.

À minha mainha, Ana Cláudia Rodrigues, pedra angular desta minha vida, por sua beleza, por simplesmente ser o que é, pelo amor, pelos pensamentos, pelas ligações, reflexões, pelas caravanas, pela torcida e total mobilização em prol do meu crescimento.

Ao meu painho, Evaldo Pereira, pela fortaleza segura de toda a minha vida, pelo silêncio e pela generosidade e amor.

Ao meu irmão, Lucas Rodrigues, pela nossa infância e pela importância na minha vida.

À minha Paixão, Alcione Cristina, irmã que Papai Céu deu para o Pedrinho que ainda habita em mim. Além disto, uma amiga e mestra do teatro.

A Erique Nascimento, minha grande estrela, meu amor, sem o qual seria impossível chegar até aqui; pela companhia amorosa, paciente e otimista; pela colaboração imensurável; por ter segurado minha mão com tanto amor, com tanta vida.

Ao amigo e mestre Professor Roberto Lúcio, pela generosidade, paciência e amor, pelo atravessamento na minha formação, por ter feito tremer, por ter dado forma a esse tremor e por ter me ensinado a cantar.

A Andréa Guimarães (*in memoriam*), pelo tremendo apoio no meu início de trajetória no teatro; por ser tão amiga; por me apresentar ao Recife e acompanhar nos estágios; por me visitar frequentemente nos sonhos.

Ao amigo Felipe Prado, meu Felipawn, por arrancar as melhores gaitadas, por estar sempre de braços abertos.

A Rosane Bezerra, pela imensidão de coisas que fez por mim, mesmo ainda sem me conhecer; por me proporcionar conviver com minha filha Hope, minha salvadora; por ter sido meu berço em Sergipe, abrindo sua casa e seu coração para mim.

A Ednaldo Oliveira, pela presença, pelas palavras, por todo apoio, pelos silêncios.

Aos meninos amados da Casa de Dioniso: João Neto, meu amado irmão; Durval Cristóvão; e Raphael Bernardo.

A Samantha Lima, pelo precioso presente da revisão de minha dissertação; pela parceria no cotidiano, cheia de sorrisos e desabafos.

A Joana Lavallé, por inspirar minha ida ao PPGAC/Unirio e por ter segurado sempre a minha mão nesse trajeto; pela intensa sagitarianice; pelos belos momentos simples e marcantes, pela generosa partilha de vida e arte.

A Micael Cortês, por ter apostado tanto em mim; pelo empenho com meu ingresso no mestrado; pelas conversas inspiradoras sobre teatro e sobre arte-educação.

Ao Mestre Augusto Barreto, pelos ensinamentos e por ter aberto as portas do Mamulengo de Cheiro para mim e para minha pesquisa de mestrado; por me deixar ainda mais fascinado pelo mamulengo e pelo nosso teatro de bonecos. Agradecimento também as demais Cheirosos, pelo carinho de sempre e também pela realização das entrevistas: Aglaé D'Ávila Fontes, Marlene Barreto, Artur Barreto, Isac Alves e Pedro Freitas.

A Ana Gabriela, Hudson Ramos e Matheus Andrade, pela amizade e pelos ensaios para minha seleção de mestrado.

À Professora Beti Rabetti, pela acolhida e orientação; pelo respeito e empenho com minha pesquisa; pela paciência, especialmente quando mais demande; por toda inspiração e fricção.

Às demais professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, em especial a Paulo Merísio e Christina Streva, por disciplinas tão marcantes.

A Caio Picarelli, pela doce amizade e sempre tão carinhosa escuta.

A Matheus Foster, pelos momentos de empolgação e conversas sobre nossas pesquisas.

A Wellington Júnior, a quem admiro tanto, pela preciosidade. E demais colegas de turma de mestrado.

Ao Professor Luís Reis, por me fazer ver o mar, pela confiança, tamanha generosidade e constante apoio durante a minha formação, especialmente na minha banca da graduação e agora na banca de mestrado.

A Izabel Concessa, pelas inspirações que desabrocharam no meu trabalho na UFS, definitivas para chegar até aqui.

A Livânia Régia, pela companhia na viagem a Laranjeiras/SE e pelas tantas conversas instigantes. E às demais meninas do espetáculo *O amor é brega – e político!*, minha maior fonte criativa em 2022: Ana Neves, Clara Pinheiro e Gabi Santos.

A Stefany Caroline, por me indicar, lá em 2018, a oficina do Grupo Mamulengo de Cheiroso – quando o conheci.

A Leidson Ferraz, pelo tamanho apoio, parceria e diálogos; pelo seu cuidado e empenho com o teatro pernambucano e nordestino.

A Marcondes Lima, pelo livro-presente e pela aposta em mim.

Ao Sesc Pernambuco, por me trazer de volta ao Recife, cidade que me fez sentir tanta saudade; por me assegurar recursos trabalhistas, e assim eu poder dar conta de demandas do mestrado; por me colocar em contato com tantos artistas da cidade e do estado; e por apoiar meus estudos e meu trabalho. Agradeço em nome de Jane Alves Estrela (a Mestra), Samantha Lima, Ailma Andrade, Patrícia Lauriana, Pedro Teixeira, Júnior Brow, Levi Santos, Rudimar Constâncio, Saw Lima, Augusto Santos, Mary Ruth, Helena Laffayette, Ricardo Melo, Márcia Rodrigues e Ariele Mendes. Aos alunos e às alunas, companheiros/as de trabalho, sem os quais eu não teria fôlego.

*“Como um animal que sabe da floresta
Memória!
Redescobrir o sal que está na própria pele
Macia!
Redescobrir o doce no lamber das línguas
Macias!
Redescobrir o gosto e o sabor da festa
Magia!
Vai o bicho homem fruto da semente
Memória!
Renascer da própria força, própria luz e fé
Memórias!
Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós
História!
Somos a semente, ato, mente e voz
Magia!
Não tenha medo meu menino povo
Memória!
Tudo principia na própria pessoa
Beleza!
Vai como a criança que não teme o tempo
Mistério!
Amor se fazer é tão prazer que é como fosse dor
Magia!
Como se fora a brincadeira de roda
Memória!
Jogo do trabalho na dança das mãos
Macias!
O suor dos corpos na canção da vida
Histórias!
O suor da vida no calor de irmãos
Magia!”*

(Redescobrir, Gonzaguinha)

RESUMO

Esta dissertação apresenta e discute aspectos do Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos, de Aracaju/SE, momentos de sua história, sua identidade e suas ações artísticas e formativas, e como elas atuam para manutenção e disseminação da linguagem do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN. O foco de análise da pesquisa teve recorte no seu momento de formação (1978-1982) e na contemporaneidade (2018-2022), descrevendo e analisando as ações artísticas e pedagógicas do Grupo nos dois períodos, considerando as perspectivas identitárias e as perspectivas formativas. O primeiro capítulo da dissertação destina-se a apresentar e discutir a terminologia Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Assim, foram contempladas as principais noções pertinentes ao campo teórico no qual está inserido o objeto da pesquisa, qual seja, o Grupo Mamulengo de Cheiroso, núcleo popular com específica relação com o espaço acadêmico. Desse modo, abre-se um campo teórico que contextualiza o Grupo estudado, a caminho de assegurar uma melhor compreensão das noções e conceitos cruciais às discussões. O segundo capítulo destina-se a identificar os aspectos da criação do Grupo Mamulengo de Cheiroso (e sua relação com a universidade) e do seu trabalho com formação (oficinas e cursos e, em certa medida, os espetáculos) nos dois períodos em discussão, entre a tradição e a contemporaneidade, com base em fontes documentais primárias, em entrevistas e em observação participante. O texto aborda aspectos históricos da formação e vivência do Grupo, com destaque aos principais personagens da história e às premissas identitárias que norteiam a existência desse coletivo sergipano, um dos mais antigos do Brasil. Abre-se espaço para reflexões sobre o ofício como lugar de aprendizagem e ensino, sobre pedagogia do teatro e sobre o ensino de teatro de animação no Brasil, com ênfase no mamulengo e na forma tradicional de transmissão desse brinquedo popular.

Palavras-chave: Cultura Popular. Pedagogia do Teatro. Teatro do Nordeste. Mamulengo. Grupo Mamulengo de Cheiroso.

ABSTRACT

This dissertation presents and discusses aspects of the Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos, from Aracaju, SE, moments from its history, its identity, and its artistic and formative actions, and how they contribute to the maintenance and dissemination of the language of Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN. The research analysis focused on its formative period (1978-1982) and contemporaneity (2018-2022), describing and analyzing the artistic and pedagogical actions of the Group during these two periods, considering both identity and formative perspectives. The first chapter of the dissertation is dedicated to presenting and discussing the terminology Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Thus, the main relevant notions within the theoretical field in which the research object, the Grupo Mamulengo de Cheiroso, is situated were addressed. This popular nucleus holds a specific relationship with the academic sphere. In this way, a theoretical framework is established that contextualizes the studied Group, paving the way for a better understanding of crucial notions and concepts for the discussions. The second chapter aims to identify aspects of the creation of the Grupo Mamulengo de Cheiroso (and its relationship with the university) and its work in education (workshops and courses, and to some extent, performances) during the two periods under discussion, bridging tradition and contemporaneity. This analysis is based on primary documentary sources, interviews, and participant observation. The text addresses historical aspects of the Group's formation and experience, emphasizing key figures in its history and the identity premises that guide the existence of this Sergipe collective, one of the oldest in Brazil. It provides room for reflections on the craft as a place of learning and teaching, on theater pedagogy, and on the teaching of puppet theater in Brazil, with an emphasis on mamulengo and the traditional method of transmitting this popular art form.

Keywords: Popular Culture. Theater Pedagogy. Nordeste Theater. Mamulengo. Grupo Mamulengo de Cheiroso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Reisado de Marimbondo (Pirambu/SE).....	30
Figura 2 - Lambe Sujo e Caboclinhos (Laranjeiras/SE).....	30
Figura 3 - Espetáculo Talco no Salão, do Grupo Mamulengo de Cheiroso (2018)	31
Figura 4 - “Cultura popular” em outros termos.....	36
Figura 5 - Mestre Saúba (Carpina/PE)	44
Figura 6 - Cheiroso e Augusto Barreto, criatura e criador	45
Figura 7 - “O Assustado”, de José Justino (PE).....	50
Figura 8 - “Velho”, de Luiz da Serra (PE)	50
Figura 9 - Capa do dossiê interpretativo do IPHAN	55
Figura 10 - Cacique Serigy.....	60
Figura 11 - Aglaé D’Ávila Fontes (1978)	73
Figura 12 - Aglaé D’Ávila Fontes na sede do Grupo Mamulengo de Cheiroso (2021).....	74
Figura 13 - Grupo Mamulengo de Cheiroso em 1987.....	76
Figura 14 - Primeira logomarca do Grupo Mamulengo de Cheiroso	78
Figura 15 - Apresentação do Mamulengo de Cheiroso no Encontro Cultural de Laranjeiras/SE (1980)	81
Figura 16 - Cheiroso: o homem do mamulengo.....	85
Figura 17 - Mestre Cheiroso, armando o palco	85
Figura 18 - Mestre Ginu, Januário de Oliveira ou “Professor Tiridá”	86
Figura 19 - Mestre Fernando Augusto Gonçalves.....	87
Figura 20 - Augusto Barreto em preparação para interpretar Cheiroso	90
Figura 21 - Isaac Alves e Augusto Barreto com similar caracterização.....	93
Figura 22 - Atual logomarca do Grupo Mamulengo de Cheiroso.....	94
Figura 23 - Oficina de confecção de bonecos.....	102
Figura 24 - Placa do espaço do Mamulengo de Cheiroso.....	104
Figura 25 - Oficina de confecção de cabeçorras.....	105
Figura 26 - Lista de conteúdos e respectivos instrutores de oficina.....	108
Figura 27 - Momento da oficina “Arte do teatro de bonecos na sua forma de expressão”.....	109
Figura 28 - Cheirosos em aula <i>online</i>	109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.2 OS CAMINHOS DA PESQUISA	18
2 TALHAR A MADEIRA: TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE	30
2.1 DA CULTURA POPULAR AO TEATRO POPULAR	35
2.2 TEATRO DE MAMULENGO E OS BONECOS POPULARES	42
<i>2.2.1 Algumas categorizações</i>	<i>53</i>
2.3 TEATRO POPULAR COMO ASPIRAÇÃO IDENTITÁRIA	60
3 GRUPO MAMULENGO DE CHEIROSO: PERSPECTIVAS IDENTITÁRIAS EM SUA FORMAÇÃO E AÇÕES FORMATIVAS NA CONTEMPORANEIDADE.....	72
3.1 A MESTRA AGLAÉ D'ÁVILA FONTES	72
3.2 PERCURSO HISTÓRICO I: A FORMAÇÃO DO GRUPO MAMULENGO DE CHEIROSO (1978-1982)	75
<i>2.2.1 Anos iniciais do Grupo.....</i>	<i>77</i>
<i>3.2.2 O pernambucano Mestre Cheiroso</i>	<i>84</i>
3.3 QUANDO O DISCÍPULO VIRA MESTRE: AUGUSTO BARRETO E SUA GESTÃO DO MAMULENGO DE CHEIROSO	88
3.4 PERCURSO HISTÓRICO II: O MAMULENGO DE CHEIROSO NA CONTEMPORANEIDADE (2018-2022)	94
<i>2.4.1 Espiar o mundo: reflexões sobre o ofício de professor-artista em relação ao contexto do teatro de bonecos popular do Nordeste</i>	<i>94</i>
<i>2.4.2 Transver o mundo: as oficinas artísticas do Grupo Mamulengo de Cheiroso</i>	<i>100</i>
4 OS CANTOS DA EXPERIÊNCIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS	112
APÊNDICES	118
ANEXOS	155

1 INTRODUÇÃO

“Coisas físicas, vindas dos confins da Terra, são fisicamente transportadas e fisicamente levadas a agir e reagir umas sobre as outras, na construção de um novo objeto. O milagre da mente é que algo parecido ocorre em uma experiência sem transporte nem montagem físicos. A emoção é a força motriz e consolidante. Seleciona o que é congruente e pinta com suas cores o que é escolhido, com isso conferindo uma unidade qualitativa a materiais externamente díspares e dessemelhantes. Com isso, proporciona unidade nas e entre as partes variadas de uma experiência.”

(DEWEY, 2010, p. 120)

Sou Pedro Rodrigues¹, nasci na Zona da Mata de Pernambuco e passei, durante anos, por caminhos que foram desenhando meu trajeto de formação como artista e professor de teatro, desde o meu nascimento na cidade de Carpina/PE até a minha atuação no hoje, como mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio e como professor de teatro no Serviço Social do Comércio – Sesc Pernambuco. As memórias que tecerei a seguir compõem, mais ou menos, a trama que me fez e faz viver de teatro no âmbito da prática artística, do ensino e da pesquisa.

Em 2012, há dez anos, entrei na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, *campus* Recife, tendo concluído a graduação no início de 2017. Nela, cursei a disciplina “Laboratório de Encenação”, que resultou na montagem do espetáculo *Woyzeck*, texto do alemão Georg Büchner (1813-1837) e direção do Prof. Ms. Roberto Lúcio. Participei do espetáculo como ator e produtor. Depois, seguimos em formato de projeto de extensão, o Núcleo de Encenação e Formação de Atores – NEFAT, que marcou a minha formação como artista e professor de teatro. Tal experiência inspirou e moveu a produção do meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Transformando a experiência: reflexões sobre o processo do espetáculo Woyzeck* (2017), sob orientação de Roberto Lúcio. No TCC, pesquisei e refleti sobre a formação de professores de teatro calcada na vivência artística, na noção de *experiência*, trabalho que até hoje é presente nas minhas reflexões e práticas artísticas e pedagógicas.

Outro projeto de suma importância foi o Núcleo de Teatro Experimental – NUTE, sob orientação do Prof. Dr. Luís Reis e do Prof. Ms. Marcondes Lima, que tinha encontros semanais

¹ Permito-me sugerir que o/a leitor/a, nesta primeira parte da dissertação, ouça a música *Terra Vermelha*, do álbum *Ressemântica*, de Laís de Assis (violeta, compositora e arte-educadora, mestra em etnomusicologia pela UFPB), disponível em todas as plataformas digitais de música.

no Centro Cultural Benfica (Recife/PE). Nele, estudei e comecei a me interessar pelas poéticas da rua, pela vivência de grupo de teatro e pelas diversas possibilidades da linguagem teatral (incluindo as formas animadas), pensando e experimentando saberes de formação estética nessas perspectivas.

Meu vínculo com o NUTE se deu junto com o Coletivo de Teatro Casa de Dioniso, composto por mim, Durval Cristóvão, João Neto e Raphael Bernardo, meus amigos e mestres. O coletivo foi assim batizado pelo professor João Denys Araújo Leite, pois, à época, eu e os meninos morávamos juntos. No nosso trabalho, a prioridade também era a práxis pedagógica: éramos todos professores-artistas de teatro em formação num laboratório vivo, aprendendo teatro alicerçados no convívio diário. O processo resultou na montagem do espetáculo *Romance dos dois soldados de Herodes*, associado também à finalização da disciplina “Montagem Pedagógica”. Com o texto do pernambucano Osman Lins (1924-1978) e a direção de Durval Cristóvão, brincamos com a relação entre o texto, os atores e o teatro de formas animadas, explorando as tensões e os equilíbrios entre a caixa cênica (e os espaços fechados) e a rua (e os espaços abertos).

Além disso, a disciplina “Metodologia do Ensino do Teatro 2” resultou na montagem do espetáculo *O mar de Fiote* (baseado no texto homônimo da escritora mineira Mariângela Haddad), dirigido por Luís Reis, com um elenco de aproximadamente 22 alunos e alunas da Licenciatura em Teatro da UFPE. O espetáculo ficou três anos em circulação, realizando temporadas e participando de mostras e festivais, congressos, seminários de literatura, em teatros do Recife, do interior do estado e em outros estados, o que funcionou como uma potente escola de aprendizado da prática teatral.

Por fim, dentre as mais relevantes contribuições da universidade em minha formação, cito a disciplina “Teatro de Formas Animadas”. Em sua ementa, ela deveria abranger as linguagens: máscaras, objetos, bonecos e sombras, com 120 h/a de carga horária. A Profa. Ma. Izabel Concessa, contudo, que há anos ministra a disciplina, opta por dar ênfase, a cada semestre, em algum segmento da área, justamente por não ser possível contemplar a fundo cada linguagem.

O professor Miguel Vellinho, no texto *Como plantar um boneco no coração de alguém?* (2018, p. 114), chama atenção para a pequena carga horária disponível para ensino do Teatro de Formas Animadas na Licenciatura em Teatro da Unirio, fenômeno recorrente também nas outras universidades com formação em teatro no Brasil, o que se agrava por também não termos uma formação profissional específica nas universidades brasileiras. Ele indaga:

Como é possível plantar um boneco no coração de alguém? E em tão pouco tempo! Por tão poucos meses! Por ínfimas horas! Está claro que a função da disciplina na grade curricular é abrir o leque de possibilidades pedagógicas de que o futuro professor pode se utilizar na sua vida profissional. Ela está ali demarcando um avanço, mas é uma coadjuvante nesse processo de formação do futuro professor (VELLINHO, 2018, p. 120).

E foi justamente o que a professora Izabel Concessa fez. Naquele semestre, resolveu focar a maior parte da disciplina na experimentação do teatro de bonecos popular do Nordeste, o mamulengo. Após a fase de estudos teóricos sobre a área do Teatro de Animação (história, conceitos, técnicas), vivenciamos a confecção e o treinamento com a máscara neutra e, por fim, na segunda metade da disciplina, fomos divididos em grupos para a criação de miniespectáculos de mamulengo, que foram apresentados para pacientes adultos internados no Hospital das Clínicas – HC/UFPE.

Em seu percurso histórico, é notável perceber que o mamulengo, no Brasil, é uma forma de teatro que sempre esteve à margem desde o seu surgimento até o período da ditadura militar, por exemplo, quando os mamulengueiros foram perseguidos. O mamulengo é um recorte, uma área do universo do Teatro de Formas Animadas, na perspectiva, na prática e na teoria do povo nordestino. É o nosso teatro de bonecos, como registra o dossiê interpretativo elaborado pelo Governo Federal, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, intitulado *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo* (2014).

No âmbito dos cursos de graduação em Teatro, percebe-se que o Teatro de Formas Animadas não tem uma presença forte em disciplinas ou campos de estudos acadêmicos na formação do/a ator/atriz e do/a professor/a de teatro. Isso se repete no que tange aos estudos referentes ao mamulengo, mesmo se pensarmos nas universidades do Nordeste (onde surgiu e onde há o maior número considerável de mamulengueiros).

Em 2018, depois de um ano de formado e de ter trabalhado temporariamente no Sesc Pernambuco, ingressei como professor substituto no Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe – DTE/UFS. Além das disciplinas que ministrei, quis propor um projeto de extensão para trabalhar especificamente com o mamulengo, por duas razões: a estrutura curricular daquela Licenciatura em Teatro também apresentava carga horária pouco substancial em relação à área do Teatro de Formas Animadas, concentrada em uma única disciplina obrigatória; e por se tratar de um curso numa universidade do Nordeste, presente justamente no território próprio do mamulengo. Naquele ano, conheci o Grupo Mamulengo de Cheirosos de Teatro de Bonecos, dirigido pelo mestre Augusto Barreto. Fiz oficinas com o Grupo; conheci

seus integrantes; visitei a sede em Aracaju/SE; assisti a seus espetáculos na rua, nas praças; comprei seus bonecos; apresentei Augusto Barreto à minha família quando da sua visita a Carpina.

Augusto me batizou carinhosamente de “Pedro de Carpina”, como me chama até hoje. E é assim que ele se refere a mim ao postar algo no Instagram do Grupo, ou ao ajudar alguém a se lembrar da minha pessoa, a especificar sobre a qual Pedro ele está se referindo. Afinal, o grupo tem um importante alfaiate, muito querido e demasiado competente, chamado Pedro Freitas. Quando comentei com Augusto que pensei em usar “Pedro de Carpina” como nome artístico, ele respondeu com veemência: “É bom que te localiza”.

Conforme fui aumentando o contato com o Grupo, senti a necessidade de aproximá-lo da universidade como uma referência viva, atuante com a arte do mamulengo em Sergipe. Inspirado na minha vivência descrita acima, na ação coordenada pela professora Izabel Concessa, criei o projeto de extensão “Teatro de Bonecos no Ambiente Hospitalar”, que, em duas edições, introduziu alunos e alunas no universo do mamulengo e resultou na criação de mini espetáculos que foram apresentados para pacientes internados no Hospital Universitário – HU/UFS, no primeiro momento para adultos, e no segundo módulo para crianças.

Passada a experiência como docente no Ensino Superior, em 2020, tendo em vista as experiências e as percepções levantadas, senti a necessidade de dar continuidade à minha formação como professor-artista-pesquisador de teatro, investindo nesse mestrado, no relevante Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, a fim de pesquisar a pedagogia do Grupo Mamulengo de Cheiroso (sob as óticas de criação e de formação artística) para ampliar os estudos acadêmicos na área, construindo conhecimento na perspectiva do Teatro.

Baseado nas minhas vivências e nos desejos de estudo e experimentação na área do Teatro de Formas Animadas, elaborei um projeto de pesquisa que foi apresentado na seleção e aprofundado durante o mestrado, do qual resultou esta dissertação. A pesquisa deu ênfase nas perspectivas identitárias e formativas do Grupo Mamulengo de Cheiroso, com base na análise do seu contexto de formação e do seu percurso nos anos iniciais (1978-1982), bem como da sua atuação na contemporaneidade (com ênfase no período de 2018 a 2022), quando o Grupo completou 44 anos ininterruptos de função, a fim de refletir sobre a sua perspectiva histórica e compreendê-la melhor na atualidade, com consciência histórica e artística.

Como mestrando da Unirio, cursei algumas disciplinas fundamentais para o andamento da pesquisa, principalmente para embasamento e reflexões teóricas. Uma delas foi logo no primeiro semestre, 2020.2, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Merísio, chamada “O teatro do *Boulevard du crime* (Paris, século XIX) – melodrama e *féerie*: matrizes para a cena atual e para

a pedagogia do teatro”. Ao final dessa disciplina, produzi um breve artigo, intitulado *Os bonecos melodramáticos do Nordeste do Brasil*, no qual tratei sobre possíveis aproximações entre melodrama e mamulengo. As leituras e discussões acabaram contribuindo diretamente também para a escrita da dissertação, sobretudo no que diz respeito a hibridismos culturais, teatro popular e o trabalho de interpretação dos atores nesses contextos. Outro curso fundamental foi o de “História de atores, história sobre atores”, ministrado pela Profa. Dra. Beti Rabetti, que foi quando a conheci e aos poucos despertou em mim o desejo de convidá-la para ser minha orientadora. Para a minha alegria, quando feito o convite, ela generosamente aceitou a empreitada de me acompanhar nesse percurso e o tem feito com muito carinho e afinco.

No semestre posterior, cursei a disciplina “Cabaré – história, linguagem e práticas performáticas”, com a Profa. Dra. Christina Streva, na qual pude ter também uma vivência prática de experimentação da linguagem do cabaré, articulando com princípios do teatro de mamulengo e outras referências de atuação que, aliás, pretendo aprofundar em pesquisas posteriores. Paralelamente, vivenciei os “Seminários de Dissertação”, ponto crucial da pesquisa, pois, junto a Beti, minha orientadora, revisei meu projeto de pesquisa, apresentado na seleção de mestrado, e comecei a me aprofundar no campo teórico que o permeia. Foram realizados seminários nos quais apresentei e discuti as principais noções teóricas da pesquisa, que resultaram na produção de textos que constituíram os primeiros esboços do primeiro capítulo da dissertação.

É importante registrar que a minha mudança para Aracaju, onde morei por dois anos, fez com que o meu olhar se voltasse a Pernambuco tanto no que se refere às questões históricas quanto geográficas, culturais etc. Um movimento de querer redescobrir o sal que estava na minha própria pele. Fez-me voltar a pensar em mamulengo, a desfrutar novamente do gosto e do sabor da festa de quando assisto a espetáculos de mamulengo, a acessar as nebulosas lembranças das vezes em que, quando criança, via aqueles mamulengueiros se apresentando nas praças de Carpina, que tinha o título municipal de “A terra do Mamulengo”, com direito a *outdoor* no trevo de entrada da cidade. Naquele meu processo em Aracaju, longe de casa e dos amigos, com a inspiradora presença do Mamulengo de Cheiroso, aquele Grupo de tão instigante percurso e com tão poucos escritos sobre, e em certo momento tentando eleger uma área para aprofundar o estudo no mestrado, foi acesa a chama de olhar para minha própria terra, para Carpina, para Pernambuco, enfim, para o mamulengo que existe em mim. Ou seja, uma experiência essencialmente teatral: me ver vendo – como refletia Augusto Boal.

Retomando a noção de *experiência*, remeto a uma citação do filósofo espanhol Jorge Larrosa, quando diz:

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. [...] E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde (LAROSSA, 2016, p. 10).

Chamo atenção para uma questão resultante de uma educação pernambucana (no sentido mais amplo da palavra, da pele para dentro mesmo): como um bom pernambucano que sou, confesso que, por vezes, o vício de linguagem tende a sobressair na escrita. É um hábito daqui colocar tudo o que está relacionado ao estado em grandes patamares: o Carnaval de Olinda e Recife – “o maior Carnaval do mundo”; o Teatro de Nova Jerusalém, situado no distrito de Fazenda Nova, município de Brejo da Madre de Deus – considerado “o maior teatro ao ar livre do mundo”; a Avenida Caxangá, importante via da cidade do Recife – conhecida como “a maior avenida em linha reta da América Latina”; são alguns exemplos de elucubrações que ouço desde criança. O mesmo ocorre também no forte movimento de autoafirmação nordestina, trazido por pautas em rodas de diálogo, discutindo as questões de luta e resistência relacionadas ao território (causas que defendo, mas que entendo que precisam também ser discutidas); além de um investimento em serviços de produtos simbólicos, também em conteúdo de perfis de redes sociais, nos meios de comunicação de massa, que se têm utilizado desse tema etc.

A educação “bairrista” é muito presente, e as leituras de estudos culturais de que me aproximei na pesquisa foram particularmente mexendo em lugares muito íntimos, desconfortando, inquietando. Cito novamente Larrosa, quando diz que:

As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras (LAROSSA, 2016, p. 17-18).

Por exemplo, pôr em discussão a noção de “Nordeste”, de uma “arte popular nordestina”, as questões identitárias presentes na pesquisa, chegou a ser angustiante. Ainda, posso vir a falhar na escrita com contradições relacionadas ao tema, e/ou com adjetivos em excesso, e/ou no emprego de grandes titulações. No entanto, o exercício de expansão continua

se dando, na medida em que fricciono as leituras com as quais entro em contato, que ouço mestres e mestras da cultura popular, que converso com amigos/as, artistas e pesquisadores/as, que dialogo com minha orientadora, que observo coisas no dia a dia, que assisto a espetáculos e/ou vejo obras, enfim, nos diferentes tempos e espaços que se dão durante o processo de pesquisa. Alerto que, em alguns momentos, pode ainda ecoar fortemente a voz do “nordestino, sim, sinhô”. Afinal, como descreve Mario J. Valdés sobre as pontuações de Cornejo Polar, “uma história sempre começa pelo ponto de partida do historiador que procura sustentar a legitimidade de sua visão pessoal, através de sua interpretação da produção literária do passado” (VALDÉS *In*: CORNEJO POLAR, 2000, p. 8).

Pedro de Carpina

1.2 Os caminhos da pesquisa

Nos caminhos desse trajeto investigativo, foram formuladas algumas questões que norteiam a pesquisa. São elas: o que é o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN? O que é o Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos de Aracaju-SE? Como as ações artísticas e formativas são desenvolvidas pelo Grupo Mamulengo de Cheiroso para a manutenção e disseminação dessa linguagem artística? Essas indagações, centrais à pesquisa, desdobram-se acerca da presença do mamulengo na sociedade, com o intuito de que suas reflexões proporcionem uma efetiva contribuição social. Dessa maneira, a análise percorreu o traçado de um recorte temporal. Em um primeiro momento, o contexto de fundação do grupo, em 1978, e seus anos iniciais; e finalmente, os anos mais recentes de atuação do grupo, já na contemporaneidade.

Nesse sentido, este estudo foi desenvolvido sob o olhar da linguagem teatral, assim como defendia o pesquisador e artista pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976), visto que não pretendo encarar o mamulengo na abordagem de um folclorista, “mas de homem de teatro, encarando o mamulengo nordestino como forma de teatro popular existente em nossa região. E mais: a nossa exclusiva forma de espetáculo total, onde o boneco é o personagem integral e o público um elemento atuante” (BORBA FILHO, 1987, p. 8).

Vários estudiosos e teóricos do teatro se inspiram e reconhecem a importância da cultura popular nos seus trabalhos, e essas formas tradicionais podem ser também contemporâneas. Se o povo se transforma, o mamulengo, que é uma arte nascida do povo e para o povo, tende também a transformar-se constantemente.

Nesse contexto, o objetivo geral desta pesquisa é apresentar e discutir aspectos da pedagogia do Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos (Aracaju/SE), em suas ações artísticas e formativas, e como elas atuam para manutenção e disseminação da linguagem do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN. Para tanto, fez-se necessário apontar e debater os importantes conceitos implicados no que se denomina Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, para criação de um aparato teórico.

O foco de análise da pesquisa, portanto, centrou-se em estudar a história e a identidade do Grupo Mamulengo de Cheiroso, com recorte no seu momento de formação (1978-1982) e na contemporaneidade (2018-2022), descrevendo e analisando as ações artísticas e pedagógicas do grupo nos dois períodos, considerando as perspectivas identitárias e as perspectivas formadoras.

Assim, a reflexão das questões levantadas na pesquisa manteve seu foco no Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos (Aracaju/SE), por eles serem sinônimo de resistência e representatividade com as estratégias de manter o mamulengo vivo nas terras sergipanas. Eles são o grupo de teatro de bonecos mais antigo do estado de Sergipe, com 45 anos de história, dirigido pelo mamulengueiro Augusto Barreto. Sua fundação/formação teve relação direta com a Universidade Federal de Sergipe – UFS, a partir de um projeto de extensão coordenado pela então professora Aglaé D’Ávila Fontes, pesquisadora do teatro de bonecos e da cultura popular em Sergipe. Em seguida, Augusto Barreto engajou-se no referido projeto de extensão, o que desencadeou a formação do atual Grupo Mamulengo de Cheiroso.

O grupo tem sua atual sede inserida na comunidade do bairro Aeroporto, Rua Igaruana, n.º 127, desde 2011. O espaço recebe o título de “Teatro de Bonecos Marieta D’Ávila” em homenagem à mãe de Aglaé D’Ávila Fontes, que também desempenhou importante papel na trajetória de formação de Augusto Barreto. Acoplado à casa de Augusto, o espaço funciona tanto como centro para as suas produções artísticas (ensaio, criação, apresentação, produção e acervo) quanto como escola que propõe ações de formação (oficinas e cursos para artistas, para estudantes e para a comunidade local) por meio do teatro de bonecos, desenvolvendo um integral trabalho social e político e de educação estética. O grupo não se fecha em si mesmo, ao contrário, tem uma atuação pedagógica forte no estado e no Brasil.

Em relação às práticas convergentes entre teatro e pedagogia (fundamental para o que discutiremos na dissertação), com base no que ocorre com o Mamulengo de Cheiroso, o *Léxico de pedagogia do teatro* (2015) registra que:

A relação entre a arte teatral e a pedagogia do teatro deve ser redefinida contemporaneamente. Torna-se cada vez mais difícil separar essas duas áreas quando o estético passa a ser o elemento constitutivo do processo de aprendizagem. A pedagogia do teatro remete hoje à prática artística do teatro (KOUDELA; ALMEIDA JR., 2015, p. 12).

Assim, ao dedicar esta pesquisa ao Grupo, segundo os objetivos e recortes definidos, acredito poder contribuir para o registro da sua história, sobretudo, das suas práticas formativas, fortes propulsores de uma produção de conhecimento alicerçada na sabedoria e na práxis popular. Além disso, asseguraremos ao Mamulengo de Cheiroso, um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil, um espaço de visibilidade artístico-social no âmbito da universidade e fora dela, de modo que passe a ser uma referência viva de teatro de bonecos para estudantes, professores/as, pesquisadores/as e artistas brasileiros/as.

Acerca das referências sobre a arte popular, um dos materiais que tratam do mamulengo é o dossiê interpretativo do IPHAN (2014), que difunde o conceito do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN, para englobar essa manifestação artística que acontece com algumas variações no Nordeste e no Distrito Federal do Brasil sob os títulos de Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco. Estranhamente, tal documento não inseriu o estado de Sergipe como um espaço geográfico que tem mamulengueiros e/ou grupos de mamulengo em atuação. Desse modo, o Grupo Mamulengo de Cheiroso não consta no documento oficial do Governo, que deveria abarcar todos os representantes vivos da cultura do mamulengo. Nesse quesito, esta pesquisa colabora com a atualização desse banco de dados, apresentando e descrevendo a presença do atuante Grupo Mamulengo de Cheiroso em Sergipe.

Na sociedade contemporânea, avançam as teorias e as práticas acerca da arte e de suas manifestações no mundo, do seu papel e da sua importância na compreensão do ser social, cultural e político. Logo, no movimento antropofágico da arte, surge a necessidade de revisão constante das produções artísticas, de modo que ela venha a manifestar as necessidades da atualidade, respondendo às exigências do nosso tempo.

Nessa perspectiva, recortando para o contexto do teatro, se observarmos sua história no mundo, constataremos que sempre nasceram e nascem novas formas para se trabalhar novos conteúdos, temas urgentes das sociedades a serem refletidos dentro do próprio teatro, de forma que ele se valide, se sustente no mundo contemporâneo. Nesse raciocínio, dialogo com o teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1899-1956) quando afirma que “hoje em dia, para que essa reprodução [do mundo no teatro] se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diáspora com a vida” (BRECHT, 1978, p. 5).

Ao tratar do mamulengo, arte secular do povo do Nordeste do Brasil, tais questões não devem ser ignoradas. Ao contrário, é preciso revisitar os conceitos e as práticas do TBPB na sociedade atual, para a compreensão da existência dessa manifestação teatral de tanta força na nossa cultura popular.

Nesse sentido, metodologicamente, o caminho para refletir sobre as questões levantadas nesta pesquisa enquadra-se no tipo de estudo descritivo, que essencialmente “descreve as características de uma determinada população ou um determinado fenômeno, e os interpreta” (COSTA; COSTA, 2011, p. 36), não se furtando a uma reflexão constante traduzida em comentários e análises. Assim, este estudo é de abordagem qualitativa e tem como opção metodológica a pesquisa etnográfica e histórica. A primeira, de acordo com o etnógrafo Michael Angrosino, é “uma maneira de estudar pessoas em grupos organizados, duradouros, que podem ser chamados de comunidades ou sociedades”, envolvendo “um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo” (ANGROSINO, 2009, p. 16), e que é “conduzida frequentemente por estudiosos que são ao mesmo tempo participantes subjetivos na comunidade em estudo e observadores objetivos daquela fonte” (*Ibid.*, p. 34).

No tocante à pesquisa, esta foi dividida em etapas interdependentes e cumulativas, executadas ao longo do seu desenvolvimento. Na primeira, iniciei a revisão bibliográfica relativa à fundamentação teórica do tema em estudo, determinante para a composição do primeiro capítulo da dissertação, que apresenta e discute as principais noções presentes nos objetivos da pesquisa.

Para discutir a própria noção de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, fez-se necessário adentrar na área dos estudos culturais, bem como a discussão sobre as questões identitárias, momento em que serão fortes referências, respectivamente, as contribuições de Néstor Garcia Canclini, com sua obra *Culturas híbridas* (2019), e de Stuart Hall, com o livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), conforme vimos e estudamos durante o curso Seminário de Pesquisa no semestre 2021.2. E vale lembrar que os estudos culturais podem compor também o universo da etnografia, que tem como característica fundamental:

[...] esperar que os pesquisadores sejam *autorreflexivos*, o que significa estarem tão preocupados com quem eles são (em relação a gênero, raça, etnicidade, classe social, orientação sexual, idade e assim por diante) como fator determinante de como eles veem a cultura e a sociedade quanto estão com os artefatos da cultura e a sociedade em si (ANGROSINO, 2009, p. 28).

No caso desta pesquisa, contexto no qual estou inserido e que norteia meu olhar diante do objeto de estudo, certamente é a questão territorial (geográfica e cultural).

Cada vez mais é necessário compreender o Brasil e suas regiões como berços de diversas manifestações teatrais, evitando pensar um único cenário teatral para o país. Para entender o mamulengo, por exemplo, precisa-se expandir uma concepção do que seria nosso teatro nacional, que foge do eixo Centro-Sul, abarcando inclusive as vertentes de teatro da tradição popular. Para fundamentar tal pensamento expandido, baseei-me também nos estudos do crítico, historiador e professor argentino Jorge Dubatti acerca do conceito de *territorialidade*, nos quais o autor compreende que o teatro deve ser lido/estudado levando-se em consideração, além de outros elementos, as questões da sua manifestação territorial, propondo, entre outros, os conceitos de *intra-nacionalidade* e *fronteiras internas*, que põem em xeque a unidade ou homogeneidade do conceito de teatro nacional. Não haveria, desse modo, um teatro (nacional) brasileiro, e sim teatros brasileiros, pois:

[...] dentro de um mesmo teatro nacional, convivem diferentes conceitos, práticas e identidades de teatro. Em síntese, tem-se perdido a ideia do teatro nacional como um “Todo” ou como uma unidade [...] São fenômenos intranacionais a diversidade de culturas e de línguas dentro de um mesmo teatro nacional, o traçado de áreas, regiões e fronteiras internas, as migrações e trânsitos internos, os contatos entre as províncias e os estados de uma mesma nação [...] entre outros (DUBATTI, 2009, p. 44-45, tradução nossa²).

Seguindo esse conceito proposto por Dubatti, também compõe o referencial teórico da pesquisa o estudo do pesquisador Magela Lima, intitulado *Os nordestes e o teatro brasileiro* (2017), que apresenta caminhos para a compreensão histórica, geográfica e, sobretudo, cultural e simbólica sobre a invenção do Nordeste e dos respectivos teatros nordestino e brasileiro.

A fim de tratar da conceituação de mamulengo, aproximo as contribuições do professor e pesquisador Marco Camarotti (1947-2004), com seu livro *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste* (2001), resultado de sua pesquisa de doutorado, bem como as produções do pesquisador e artista Hermilo Borba Filho, que escreveu, dentre diversos textos, o livro *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1987). A base de referencial teórico é constituída também pela obra *A arte do brincador* (2009), do professor e artista pernambucano Marcondes Lima.

Como segunda etapa da pesquisa, foi necessário traçar os instrumentos para coleta dos dados, um dos pontos cruciais de uma pesquisa na abordagem da etnografia. Para tanto, recorri às três habilidades técnicas para coleta de dados em campo, que, segundo Michael Angrosino

² No original: “[...] dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un “todo” o como unidad [...] Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación [...] entre otros.”

(2009), são as mais utilizadas por pesquisadores etnográficos que trabalham com observação participante nas comunidades em estudo.

Embora haja [...] várias técnicas específicas de coleta de dados disponíveis aos etnógrafos, todas elas cabem em três grandes categorias que representam as habilidades centrais que precisam constar no repertório de todo pesquisador de campo: observação, entrevistas e pesquisa em arquivo (ANGROSINO, 2009, p. 56).

Em primeiro lugar, como elemento fundamental para o percurso metodológico calcado na etnografia, e por atender diretamente, entre outros aspectos, à dimensão histórica da pesquisa em questão, requer-se a **análise de materiais em arquivo**, para a qual selecionei e coletei fontes documentais que auxiliaram a responder as questões da pesquisa.

Nesse contexto, Angrosino (2009, p. 69), partindo do princípio de que “indivíduos e grupos tendem a colecionar material relevante para suas histórias, realizações e planos futuros”, conceitua que “a pesquisa em arquivos é a análise de materiais que foram guardados para pesquisa, serviço e outros objetivos, oficiais ou não” (*Ibid.*, p. 69).

De fato, a seleção e a coleta de fontes primárias aconteceram, inicialmente, no acervo do próprio Grupo Mamulengo de Cheiroso. Trata-se de documentos produzidos pelo(s) (resultados do) grupo: registros de espetáculos, oficinas e exposições (fotos e vídeos); registros oficiais (administrativos); e tantos outros que ele produziu em função de suas ações, de sua sede, de seu processo de produção de espetáculos, de oficinas, de cursos, de exposições, de participações em festivais, de suas viagens etc. Também no arquivo do Grupo, coletei materiais que são pistas de caminhos para localizar as fontes secundárias, isto é, documentos produzidos por jornais e revistas, por exemplo, sobre oficinas e cursos, espetáculos, exposições, participações em festivais etc.

É uma prática do Grupo Mamulengo de Cheiroso, fomentada pelo mestre Augusto Barreto, inspirado e orientado pela mestra Aglaé D’Ávila Fontes, a atitude de arquivar o máximo possível de materiais que venham a funcionar como registro de sua atuação com teatro de bonecos e com a cultura popular, por se compreender a importância de um acervo na construção da historiografia do grupo e, mais ainda, da cultura popular e do teatro em Sergipe.

A organização do Grupo em relação ao seu acervo objetivou minha busca pelas fontes documentais. Entretanto, Angrosino chama atenção de que:

Deve-se observar que mesmo se esses materiais estiverem muito bem-organizados e conservados, eles provavelmente não foram reunidos para a mesma finalidade que anima o pesquisador. Portanto, ele ou ela ainda precisa classificá-los para que contem a história que precisa ser ouvida (ANGROSINO, 2009, p. 70).

Desse modo, mesmo com o acervo previamente organizado por datas ou por tipos de materiais, fez-se necessária uma seleção cuidadosa das fontes que fossem pertinentes à pesquisa, de acordo com as delimitações traçadas no projeto: as perspectivas identitárias e formativas do Grupo Mamulengo de Cheiroso, com base na análise do seu contexto de formação e do percurso nos anos iniciais (1978-1982), bem como da sua atuação na contemporaneidade (com ênfase no período de 2018 a 2022), a fim de refletir sobre a sua perspectiva histórica e compreendê-la melhor na atualidade, com consciência histórica e artística.

Diante dessa demanda da pesquisa, surgiu o desafio de como melhor mapear e desenhar esses períodos históricos, a fim de apresentá-la e discuti-la à luz das referências bibliográficas e das fontes documentais. Reporto à reflexão proposta pelo professor Mario J. Valdés, na introdução do livro *O condor voa* (2000), de Cornejo Polar, quando diz que “A história-processo é como as águas de Heráclito, sempre cambiantes, mas a história-texto é uma formação geológica de pedras sedimentares. Eis aí o grande paradoxo: como reduzir a falsificação necessária ao converter a corrente de água em pedra?” (VALDÉS *In*: CORNEJO, 2000, p. 8).

Nesses recortes temporais, o foco são as práticas artísticas e pedagógicas do grupo com teatro de bonecos, permeadas de elementos identitários de territorialidade e cultura popular. A pesquisa em arquivos foi fundamental também para auxiliar na composição dessa história-texto, a fim de revelar um retrato mais completo possível do objeto investigado, com um registro histórico, geográfico, cultural e simbólico, que será a base da análise proposta para responder as questões da pesquisa.

Em 2022, foram realizadas duas visitas de campo à sede do grupo, destinadas à coleta de fontes documentais: a primeira nos dias 21 e 22 de janeiro e a segunda nos dias 26 e 28 de março. Na segunda ida a campo, contei com a presença de Ellen Oliveira, uma amiga sergipana que se dispôs a me ajudar no registro fotográfico das fontes e do espaço da sede, como será observado nos créditos das fotos citadas no texto e nos anexos. Depois da coleta das fontes, fiz a organização e listagem por ordem cronológica (com exceção daquelas que não continham data). São materiais que se encaixam tanto no recorte temporal estabelecido quanto em outros momentos da história, que foram selecionados devido à temática, seja por tratarem de questões identitárias do grupo ou de aspectos formativos. Além disso, há também os dados coletados com o intuito de fazer um mapeamento de todos os espetáculos do grupo.

Nos arquivos físicos do grupo, foi perceptível a presença de menos documentos referentes aos anos mais recentes (2018-2022), devido justamente à menor quantidade de

materiais dessa época no acervo. Augusto Barreto chegou a comentar sobre essa constatação e sinalizou que esse indicativo tinha conexão com o considerável aumento da repercussão da internet no mundo contemporâneo: menos divulgação em jornais, menos fotografias reveladas, menos impressão de cartazes e programas de peças seriam exemplos do resultado de uma forma diferente de criar, prospectar e armazenar materiais produzidos pelo e sobre o grupo, agora mais presente em plataformas digitais, como sites e redes sociais. Valmor Níni Beltrame, professor e pesquisador de teatro de bonecos no Brasil, comenta:

[...] nos últimos anos, muitos grupos passaram a registrar e a sistematizar seus processos de criação, disponibilizando farto material no formato de textos e imagens em suas páginas e sites na internet. Ao tomar este material acessível ou ao fazer a *pesquisa em arte*, o grupo, além de mostrar seu modo de trabalho e resultados obtidos, contribui com uma importante fonte de dados para a realização de outras pesquisas, sobretudo para pesquisas que se realizam no âmbito das universidades (BELTRAME, 2009, p. 12-13).

Esses novos formatos fizeram-se presentes na minha pesquisa, sobretudo com base na página do Instagram do grupo, no qual há o registro de processos, fotos, vídeos, *lives* (muitas delas realizadas a partir do início da pandemia de Covid-19), entrevistas etc. Portanto, muitas das imagens que utilizo na pesquisa provêm de sites e plataformas digitais, que serviram também como fontes a serem analisadas. Esse repertório constituiu um acervo de fontes importantíssimo para a minha pesquisa justamente no âmbito acadêmico.

No que tange ao aspecto da técnica da **observação participante em campo**, no âmbito da pesquisa etnográfica, como nos alerta Angrosino, “os membros da comunidade estudada concordam com a presença do pesquisador entre eles como um vizinho e um amigo que também é, casualmente, um pesquisador” (ANGROSINO, 2009, p. 33). Para tanto, não me relacionei com os integrantes como um observador neutro e/ou autoritário, mas me inseri como participante e observador, face a face com as pessoas do grupo em estudo.

Em relação ao pilar da **observação**, este pode se dar de modo discreto ou de cunho participante. No momento inicial da pesquisa, pretendi trabalhar na perspectiva de observação participante, uma vivência na qual o pesquisador é inserido no campo do objeto de estudo a fim de criar uma imersão com os sujeitos envolvidos na realidade interessada e, assim, desenvolver uma relação objetiva e subjetiva com o todo. Desse modo, tive mais subsídios para analisar e descrever a realidade do grupo, assegurando que a pesquisa se tornasse mais confiável.

Entretanto, devido ao contexto de pandemia de Covid-19 e aos devidos protocolos de biossegurança, deflagrados em 2020, e por eu estar trabalhando no Sesc Santo Amaro (Recife/PE), com intensa carga horária semanal de 40h, precisei adaptar esse aspecto

metodológico, o que demandou um compromisso a longo prazo. Entretanto, Angrosino relativiza ao afirmar que:

A observação participante não é propriamente um método, mas sim um estilo pessoal adotado por pesquisadores em campo de pesquisa que, depois de aceitos pela comunidade estudada, são capazes de usar uma variedade de técnicas de coleta de dados para saber sobre as pessoas e seu modo de vida (ANGROSINO, 2009, p. 33-34).

Desde 2018, mesmo antes do mestrado, fiz visitas à sede do grupo: já fui como aluno, participando de oficinas; como professor da UFS, levando alunos e alunas da turma da disciplina “Cenografia”; e como amigo visitante. Além disso, cheguei a levar Augusto Barreto até a UFS para participar das aulas do projeto de extensão que coordenei; e interagia com os integrantes do grupo quando assistia às suas apresentações. Em todos os momentos – dos formais aos informais, dos mais breves aos mais extensos –, a noção de *convívio* sempre estava muito presente como uma marca do grupo, uma característica de Augusto Barreto como pessoa, artista e mestre. E sempre foram momentos de aprendizagem. Desse modo, irei me pautar nas vivências que tive com o grupo desde 2018, quando comecei a morar em Aracaju, embora algumas delas ainda sem estar efetivamente como pesquisador.

Seguindo esse raciocínio, a metodologia desta pesquisa assegura uma forma propícia ao processo de aprendizagem no teatro, calcado no *convívio*. Lembro de Jorge Dubatti, quando afirmou que:

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [...] O *convívio* multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia (do latim *cum panis*, companheiro, que compartilha o pão) (DUBATTI, 2016, p. 32).

Sobre compartilhamento, Marcondes Lima (2009) nos lembra que o teatro da tradição popular sempre pensou a formação por esses caminhos, ao identificar a comunhão como um dos princípios próprios do fazer artístico dos mamulengueiros que deve ser priorizado. Ele afirma, ainda, que “não seria exagero nenhum dizer que vida e arte se misturam e que as práticas cotidianas dos brincadores se constituem como uma preparação constante” e que “primeiro vem a prática e da prática se constrói o entendimento, o conhecimento teórico” (LIMA, 2009, p. 140-141).

Por fim, como último e fundamental instrumento de coleta de dados históricos e etnográficos, recorri à técnica das **entrevistas**. Em outubro de 2022, elas foram realizadas, por

meio de uma conversação com os informantes da pesquisa: os atuais integrantes de Grupo Mamulengo de Cheiroso (Augusto Barreto, Marlene Barreto, Artur Barreto, Pedro Freitas, Isaac Alves e Gustavo Floriano), bem como a sua fundadora, a professora Aglaé D'Ávila Fontes. As entrevistas ocorreram em locais diferentes, sendo a maioria delas na sede do Mamulengo de Cheiroso. Isso se deu devido ao fato de a entrevista etnográfica ser:

de natureza aberta – flui interativamente na conversa e acomoda digressões que podem bem abrir rotas de investigação novas [...]. Neste sentido é um tipo de parceria em que o membro bem informado da comunidade ajuda o pesquisador a ir formulando as questões enquanto a entrevista se desenrola. A entrevista etnográfica também é feita *em profundidade* (ANGROSINO, 2009, p. 62).

Desse modo, as entrevistas asseguraram a criação de novas fontes, que foram utilizadas nesta pesquisa e que poderão, noutro momento, também servir como material de consulta para demais pesquisadores/as. Elas são reflexo da atmosfera convivial que venho desenvolvendo com o grupo, pois mantém um caráter de conversação fluida, embora mantendo acesa a atenção em busca das coisas que eu pretendia descobrir/investigar. No processo das entrevistas, os integrantes do grupo transformaram a experiência pessoal sobre o passado, conforme os objetivos desta pesquisa, em fonte a ser consultada.

Nessa etapa, foram fundamentais as contribuições de Verena Alberti, em *História oral: a experiência do CPDOC* (1989), para uma melhor compreensão sobre o significado de entrevistas, sob a ótica da pesquisa em história oral, modos de elaboração e análise de dados, que implicarão a criação de um novo documento, como fonte documental construída intencionalmente, por parte do pesquisador e dos informantes.

O registro da história oral documenta uma versão do passado; com a escuta e registro de diversas pessoas, teríamos então algumas versões de um passado. Alberti comenta que a dialetização dessas versões, em comparação também com as versões da história escrita, passaram a ser relevantes para estudos na área das ciências humanas. Ela complementa:

Assim, se trabalhamos com visões particulares e muitas vezes idiossincráticas para ampliar nosso conhecimento acerca da história, é porque de alguma forma acreditamos que a história é um nome genérico para designar as histórias vividas e concebidas, diferentes ou parecidas, criadas por pessoas em contato com o mundo. Consequentemente, somos levados a considerar o peso do imponderável e do próprio indivíduo nessa história-histórias que estudamos (ALBERTI, 1989, p. 7).

Além disso, a história oral não é apenas uma narrativa do passado, reflete também resíduos de uma ação do presente, revela o modo como a pessoa narra, no hoje, tal acontecimento. Nessa perspectiva, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie alerta para o perigo da criação de uma única história. Ao contrário, defende que a pluralidade de histórias

colabora para a capacitação e humanização. A autora acentua, numa palestra, que “histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida” (CHIMAMANDA, 2009).

Por fim, em relação à análise dos dados, Angrosino alerta que “a boa etnografia geralmente resulta da triangulação – o uso de técnicas múltiplas de coleta de dados para reforçar as conclusões”, pois, completa, “nenhuma delas sozinha é capaz de pintar o retrato inteiro de uma comunidade viva” (ANGROSINO, 2009, p. 54). Entretanto, mesmo ao assumir a história oral como instrumento metodológico, Alberti alerta que “é sabido que jamais poderemos apreender o real tal como ele é; apesar disso, insistimos em obter uma aproximação cada vez mais acurada dele, para aumentar qualitativa e quantitativamente nosso conhecimento” (ALBERTI, 1989, p. 6).

Desse modo, aplicadas as três técnicas elementares, tendo alavancado um bom repertório de fontes e dados, pretendi apresentá-las e discuti-las, sempre no caminho norteado pelas questões levantadas na pesquisa, também à luz da revisão bibliográfica para fundamentação no campo teórico no qual está inserido o objeto do estudo, aprofundada no primeiro capítulo.

Nessa perspectiva, no que tange aos aspectos éticos do estudo, adotei algumas medidas na abordagem ao grupo, respeitando e adaptando-me ao funcionamento dele durante a pesquisa de campo, de acordo com a devida autorização dos membros em relação a falas de entrevistas, fotografias tiradas, fatos acontecidos, entre outros dados coletados. Elaborei um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, sendo este submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa – CEP da Unirio, de acordo com o que rege a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde – CNS em relação às pesquisas que envolvem seres humanos. Precisei elaborar, ainda um Termo de Assentamento – TALE para Isaac Alves, por ser menor de idade.

Como finalização da pesquisa, na etapa de análise dos dados, criei categorias para analisar os dados coletados a partir do relatório etnográfico, das entrevistas e da pesquisa em arquivos, triangulando tais dados com o referencial teórico. Nesse momento final, busquei responder às perguntas traçadas na pesquisa ao descrever e analisar os procedimentos do Grupo Mamulengo de Cheiroso em relação às práticas que desenvolve na sociedade em prol da manutenção e disseminação do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Portanto, o primeiro capítulo da dissertação destina-se a apresentar e discutir a terminologia *Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN*, como se talha uma boa madeira

para confeccionar um bom boneco. Assim, foram contempladas as principais noções pertinentes ao campo teórico no qual está inserido o objeto da pesquisa, qual seja, o Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos, núcleo popular com específica relação com o espaço acadêmico. Desse modo, longe de querer encerrar as reflexões sobre o assunto, abre-se um campo teórico que contextualiza o objeto de estudo da pesquisa, a caminho de assegurar uma melhor compreensão das noções e conceitos cruciais às discussões.

O segundo capítulo é destinado a identificar os aspectos da criação do Grupo Mamulengo de Cheiroso (e sua relação com a universidade) e do seu trabalho com formação (oficinas e cursos e, em certa medida, os espetáculos) nos dois períodos em discussão, entre a tradição e a contemporaneidade, de acordo com as questões norteadoras da pesquisa, com base em fontes documentais primárias, em entrevistas e em observação participante. O texto aborda aspectos históricos da formação e vivência do grupo, com destaque aos principais personagens da história e às premissas identitárias que norteiam a existência desse coletivo sergipano, um dos mais antigos do Brasil. Para tanto, são abordados apontamentos e reflexões, com recorte no período da formação do grupo de teatro de bonecos, seus anos iniciais, bem como a sua história contemporânea. Abre-se espaço para reflexões sobre o ofício como lugar de aprendizagem e ensino, sobre pedagogia do teatro e sobre o ensino de teatro de animação no Brasil, com ênfase no mamulengo e na forma tradicional de transmissão desse brinquedo popular.

2 TALHAR A MADEIRA: TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE

Sergipe (SE) é um estado da região Nordeste do Brasil que tem a característica de conter a presença significativa de diversas manifestações culturais, desde as mais antigas até outras mais recentes. Dentre elas, podemos destacar: a Chegança, o Reisado e os Parafusos, de Lagarto/SE; o Barco de Fogo e as Cabeçorras, de Estância/SE; o Samba de Pareia, o São Gonçalo e o Lambe Sujo e Caboclinhos, de Laranjeiras/SE; e a Festa do Mastro, de Capela/SE.

Figura 1 – Reisado de Marimbondo (Pirambu/SE)



Fonte: Vieira, 2008 In: Overmundo³.

Figura 2 – Lambe Sujo e Caboclinhos (Laranjeiras/SE)



Fonte: elaborada pelo autor (2022).

³ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/sabal-anuncia-figuras-bailamla-vem-o-menino-deus>. Acesso em: 20 nov. 2021.

Na cidade de Aracaju, capital sergipana, existe – entre outros grupos populares⁴ e folguedos – o Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos, com 45 anos ininterruptos de história. Sobre esse grupo, temos poucos registros por escrito, fenômeno que se dá comumente em relação às manifestações populares que costumam ter como característica de transmissão a oralidade. O mesmo ocorre com o Mamulengo de Cheiroso, objeto de estudo desta pesquisa.

Figura 3 – Espetáculo Talco no Salão, do Grupo Mamulengo de Cheiroso (2018)



Fonte: página do grupo no Instagram⁵.

Em termos de registro e de produção de fontes para estudos contemporâneos e futuros de um conhecimento, de uma herança (nesse caso, sobretudo, uma herança cultural e artística), é importante que haja a escrita dessa determinada história, com base em fontes e referências de diversas naturezas; é relevante que seja organizada e narrada a sua historiografia. Alimento, entretanto, a consciência de que existem limitações específicas da natureza da pesquisa em história do teatro, visto que não há a possibilidade de registrar-se tudo sem deixar brechas, como uma história “única e oficial”; também porque os dados de pesquisa sempre podem ser alterados, atualizados e/ou ressignificados. Para calcar essa reflexão, cito a professora e historiadora do teatro Beti Rabetti:

⁴ Outro grupo sergipano que merece destaque é o Grupo Imbuça, pela sua importância na cidade, com reconhecimento nacional, e por seu teatro lidar com as tradições culturais populares. O grupo foi fundado em 28/08/1977. Desde 1991, tem sede no Bairro Industrial, em Aracaju, sendo dirigido por Lindolfo Amaral. A partir de 1993, o Imbuça passa a desenvolver também ações educativas, em paralelo à criação de espetáculos.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQKNeW9h4en/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

Com a consciência de que a escrita da história partilha da efemeridade que comumente se atribui ao fato cênico, também o historiador do teatro, com humildade diante da história que acredita ajudar a construir, levando vestígios ao futuro, vê-se condenado tanto a exercícios exaustivos quanto a inesgotáveis operações de escrita, porque sabe, de antemão, que as escritas historiográficas de um tempo são sempre precárias, determinadas pelo estado da arte a que se vincula e especialmente determinadas por novos e talvez mais preciosos, e, quem sabe, mais precisos dados. Sua consciência da infinita reescrita da história e a precariedade de sua escrita instável, no entanto, não o desobrigam do mergulho nos detalhes, nas variações, nas contradições, na utopia da precisão, em detrimento do que se pretendia simples, homogêneo (RABETTI, 2017, p. 52-53).

O repertório que o grupo vem construindo é aquele que valoriza os aspectos da tradição local do território, as heranças de contos e cantigas da oralidade, os costumes cotidianos observados nos sergipanos, as expressões do vocábulo, o artesanato, os bens simbólicos e outras manifestações artísticas oriundas do estado, com suas histórias, seus mitos e suas místicas.

Paralelamente, o grupo estuda e viaja o mundo pesquisando outras formas de expressão popular, em especial aquelas com bonecos, pois sabe que a história da tradição sergipana (nordestina, brasileira) vive em diálogo com a temporalidade das tradições populares da América Latina e do mundo inteiro, aliás, em detrimento da temporalidade da tradição europeia. Com isso, podemos notar que o calendário que rege essa história, como é majoritariamente ensinado, inclusive nas universidades, não pode ser apenas o europeu, pois no que se refere ao percurso da cultura popular, como se dá no caso do Mamulengo de Cheiroso, alguns caminhos são intercruzados. Como alerta Mario J. Valdés (1934-2020), professor norte americano de hermenêutica literária e história da literatura comparada:

[...] a temporalidade da tradição popular é muito diferente da que se encontra na literatura iluminista e que, por conseguinte, o historiador terá de achar o modo de respeitar essas duas temporalidades. A tradição popular não segue o calendário europeu nem tampouco a periodização dessas histórias literárias. [...] Na América Latina vive-se, a cada dia, o choque das duas tradições (VALDÉS *In*: CORNEJO POLAR, 2000, p. 8-9).

É sabido que a tradição da cultura letrada está associada à posição de poder. Historicamente, constituiu-se assim, pois a história escrita exerce função opressora diante da história oral, de modo que herdamos justamente o triunfo da letra. Com base na “Crônica de Cajamarca”, que narra o episódio ocorrido em 1532, Antonio Cornejo Polar (1936-1997), ensaísta e crítico peruano, em sua obra *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000), analisa as ampliações e/ou sofisticções da escrita do caso ao passar do tempo,

considerando as nuances de alteração, realçando/ampliando e esmaecendo/suprimindo, a cada contexto, dados contidos no primeiro relato.

Na situação, um líder indígena, de nome Atahualpa, quando do seu encontro com o colonizador espanhol Francisco Pizarro, é detido e submetido a uma forçada conversão para a fé católica, com alguns dizeres bíblicos e, sobretudo, com a presença do próprio texto-objeto (Bíblia ou breviário), diretamente oprimido pelo frei Vicente Valverde. O Inca, por sua vez, negou-se a renunciar à sua fé, bem como da exigência de ter de volta as terras que lhes foram detidas, e acabou sendo assassinado. Cornejo Polar denominou esse fato como o “grau zero” da relação entre a cultura oral e a escrita. Ele comenta:

O livro, concretamente, como se disse, é muito mais fetiche que texto, e muito mais gesto de domínio que ato de linguagem. Como tal, deixa fora do jogo a oralidade indígena, órfã de uma materialidade que pudesse confirmar sem atenuantes sua própria verdade e como diluída em algumas vozes que a memória (a das crônicas hispânicas, já que as quéchuas evitam o tema) recolhe sem interesse, quase com afetado desalinho. Em outras palavras: o triunfo inicial da letra é, nos Andes, a primeira derrota da voz (CORNEJO POLAR, 2000, p. 237).

Embora o Grupo Mamulengo de Cheiroso não tenha se dedicado exatamente a escrever/redigir seu percurso historiográfico, ele tem iniciativas que apontam para uma construção “concreta” da sua história, uma vez que reúne fontes documentais diversas (fotos, documentos, matérias de jornais, programas de espetáculos etc.) na sua sede, além do próprio acervo de bonecos, máscaras, dramaturgias, livros, artigos e periódicos, bem como tomou a iniciativa de oficializar o espaço físico como museu.

Ou seja, percebe-se uma aposta na “edificação” da narrativa dos 45 anos de história do grupo por reconhecer, certamente, a contribuição que trará às manifestações populares, aos artistas e aos pesquisadores, assim como à própria população. Essa consciência, por exemplo, afetou positivamente a generosa permissão e abertura da equipe para que eu desenvolvesse esta pesquisa de mestrado, centrada nos dois períodos históricos do Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos.

É possível que o grupo funcione assim pela sua específica relação com o espaço acadêmico desde a formação, dado que ele foi criado num contexto artístico-pedagógico, em 1978, na Universidade Federal de Sergipe – UFS, pela professora Aglaé D’Ávila Fontes, com estudantes universitários. Só depois de alguns anos, o grupo se desvinculou da universidade, passando a ser dirigido por Augusto Barreto, e começou a trilhar um percurso independente, inclusive ganhando dimensão familiar. Ainda assim, até hoje, a professora Aglaé Fontes continua sendo uma figura forte junto ao grupo, como uma espécie de mentora, escrevendo

textos para montagens, participando de cursos e oficinas por ele promovidos, assistindo a ensaios de espetáculos, dando entrevistas em vídeo (para a página do Instagram do grupo), dentre outras funções.

Poderia, então, o Cheiroso ser considerado um grupo popular? Em que termos? O contexto e perfil desse grupo popular de teatro de bonecos, com raízes acadêmicas, nos faz refletir e discutir sobre noções, aqui discutidas nesta dissertação, a respeito de *cultura popular* e *teatro popular*, com base propriamente no *mamulengo*.

No percurso como pesquisador do teatro, me proponho a adentrar esse campo, refletir sobre a arte popular do teatro de bonecos do Nordeste, o *mamulengo*, e também registrar determinados momentos de sua trajetória (momento de fundação e período contemporâneo), as características e os objetivos de funcionamento do Mamulengo de Cheiroso, sobretudo com foco na sua prática, em suas ações artísticas de produção de espetáculos, confecção de bonecos e cenários, temporadas, circulação, participação em eventos privados e públicos, na rua etc.; até suas práticas formativas, de iniciação ao teatro de bonecos popular, palestras e entrevistas, propostas de oficinas, cursos de menor e maior duração etc. E, nesse percurso investigativo, compreendo que as ações artísticas têm uma dimensão formativa, e as ações formativas também têm um caráter estético, artístico. Estão emaranhadas.

Neste primeiro capítulo, que tem o objetivo de apresentar e discutir o campo teórico no qual está inserido o objeto desta pesquisa, irei destrinchar a terminologia “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN”, criada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB⁶ e apresentada ao IPHAN no processo de pedido do registro do bem como patrimônio cultural do Brasil, como se talha uma boa madeira para confeccionar um bom boneco, a fim de compreender melhor a acepção e aplicação do termo. Para tanto, discuto sobre alguns aspectos da cultura popular e busco compreender o contexto histórico-geográfico-cultural no qual está inserido o teatro de mamulengo, qual seja, o território regional do Nordeste do Brasil (sobretudo o estado de Sergipe, onde está o grupo estudado); e analiso a noção de Teatro de Bonecos numa visão revisada sobre o termo. Essa etapa é a base para o exercício reflexivo sobre como abordar a arte do mamulengo no hoje e dar continuidade à sua prática e às suas ações de produção artística, de conhecimento cultural, e de repercussão histórica. Como reverberação, acredito, podemos fazer propostas de criação e de formação em teatro.

⁶ Entidade que articula bonequeiros e demais artistas do teatro de animação, a nível nacional. A ABTB representa, no Brasil, a Union Internacionale de la Marionette – UNIMA, entidade que congrega associações e titeriteiros do mundo todo, criada em 1929.

Vale pontuar que o campo teórico sobre o qual me debruço não é, nem de longe, calcado em conceitos e noções simples e totalmente convergentes. Ao contrário, é uma área densa, repleta de contradições, tensões e abordagens que ora se cruzam, ora se distanciam, mas que vão compondo uma ampla rede de noções que podemos minimamente tatear. Longe de querer encerrar as discussões propostas, mas a fim de friccioná-las e aproximar novos dados do universo da pesquisa com base nas questões levantadas diante do objeto, irei refletindo e me posicionando como professor-artista-pesquisador do teatro.

2.1 Da cultura popular ao teatro popular

“Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. [...] A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica.”

(FOUCAULT *In*: MACHADO, 1978, p. 43)

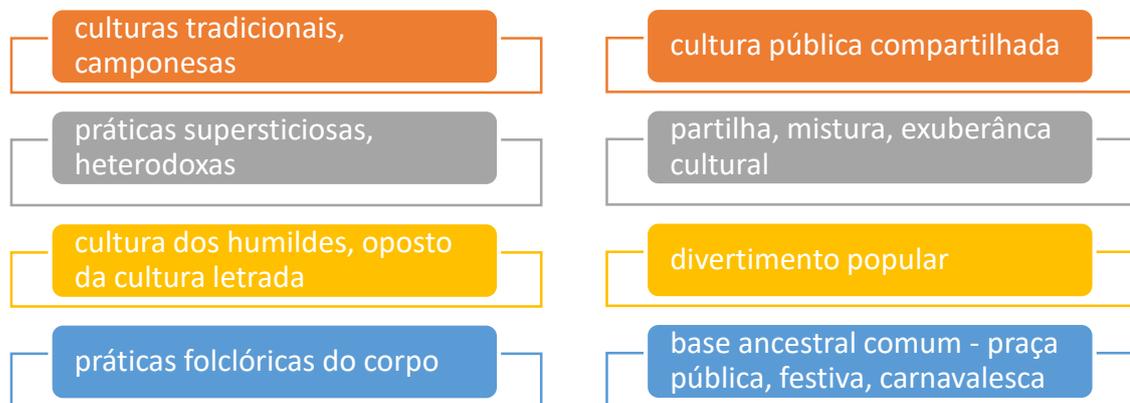
No campo que se debruça sobre analisar a chamada *cultura popular*, bem como problematizar o termo em vigor, pesquisadores de diversas áreas do conhecimento elencam e questionam perspectivas teóricas mais apropriadas para tratar do assunto referente aos *níveis de cultura*, o que é um ótimo sinal, pois é relevante que as teorias estejam nesse movimento de tensão ao correr do tempo. O fato de estarmos discutindo o tema ainda hoje prova o quanto ele é vivo e carrega sentidos pertinentes às sociedades dos séculos passados, mas que persistem na contemporaneidade. É uma questão *tradicional*, na perspectiva da sobrevivência da cultura popular ao longo do tempo, e, ao mesmo tempo, possui uma dimensão *erudita*, uma vez que desperta interesse entre os intelectuais de sociedades letradas.

Para o diálogo de ideias diretamente relacionadas ao termo “cultura popular”, aproximaremos as contribuições de diferentes pensadores com perspectivas e contextos diferentes, mas com alguns possíveis pontos de tensão e de conexão. No texto “*Cultura popular*”: *revisitando um conceito historiográfico* (1995), Roger Chartier, francês especialista em história cultural e história da leitura, apresenta uma significação dúbia para o termo discutido. Antes de traçar um emaranhado histórico da cultura popular, o autor inicia apresentando determinada problemática conceitual, retomada por vezes na sua escrita, e apresenta, no conjunto de reflexões, problemas sociais e sobretudo políticos envolvidos nas questões históricas. Ele propõe dois modelos de descrição e interpretação de cultura popular, sobre os quais discorre:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada (CHARTIER, 1995, p. 1).

Destrinchando a visão de Chartier, a cultura popular pode ser lida: como um universo autossuficiente, independente e paralelo ao da cultura letrada, tão legítimo quanto a outra, opondo-se à ideia do etnocentrismo (visão que centraliza a própria cultura como referência para qualificar outras culturas); ou como uma manifestação resultante de relações históricas de poder em detrimento da cultura erudita, ou seja, estaria valorada como inferior, não mais independente, pois padece dessa outra, e está geralmente associada a grupos socialmente menos favorecidos, chegando a beirar o que o autor chama de *miserabilismo*. Entretanto, Chartier chama atenção para o fato de que esses dois modelos não necessariamente são empregados de modo excludente, podendo estar presentes de modo intercruzado, como o fazem alguns historiadores e pesquisadores.

Figura 4 – “Cultura popular” em outros termos



Fonte: adaptado de Roger Chartier (1995, p. 3-7)⁷.

Néstor García Canclini, antropólogo argentino referência em estudos culturais, sobretudo do fenômeno da hibridação cultural na América Latina e sua relação com a modernidade, na obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2019), mais precisamente no capítulo que nomeia de “A encenação do popular”, faz apontamentos

⁷ Noções retiradas por mim da obra citada, utilizadas pelo autor para tratar da cultura popular.

semelhantes a essa última perspectiva ao afirmar que “o popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário” (CANCLINI, 2019, p. 205). E acrescenta:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 2019, p. 205).

Como visto, o tema costuma trazer opostos que se relacionam numa linha de tensão composta, comumente, por duas acepções da cultura: *popular x erudita*, ou *tradicional x letrada*. São conceitos que estão diretamente ligados na busca por uma autonomia conceitual – talvez não aplicável. Canclini destaca e critica o fator hegemônico que permeia essa complexa denominação ao considerar que “os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade” (CANCLINI, 2019, p. 206).

Hilário Franco Júnior, brasileiro especialista em história medieval, no texto *Meu, teu nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular* (1991), convida-nos a reconsiderar as supostas distâncias entre culturas divergentes, como a própria história do Mamulengo de Cheirosa relativiza, e propõe que se considere a interrelação das culturas. Dessa forma, segundo ele, tendemos a aprofundar melhor a questão, ao invés de encerrá-la em conceitos de oposição, considerando a sociedade como um organismo comum, híbrido, o que não necessariamente dilui diferenciações internas.

A constatação do simplismo dos sistemas binários civilizado/primitivo, racional/irracional, histórico/mítico, religioso/mágico e outros do tipo, provocaria importantes reflexões nas ciências humanas desta segunda metade do século [XX]. Acompanhando, aliás, a revisão epistemológica que ocorria em outras áreas do conhecimento, e que em suma revela os limites do modelo cartesiano (FRANCO JÚNIOR, 1991, p. 19).

E complementa, adiante:

Para esse estudo, o historiador recorre a um instrumental variado, emprestado do sociólogo, do linguista, do psicólogo, do folclorista, do antropólogo. E se vê assim envolvido nas águas agitadas da discussão sobre o conceito de cultura. Mas percebe claramente então que cultura erudita e cultura popular não podem ser vistas como elementos opostos e impermeáveis (FRANCO JÚNIOR, 1991, p. 19).

Baseado em dados decorrentes de estudos sobre religião popular, Franco Júnior vai mostrando que a cultura popular não está unicamente presente em contextos rurais, camponeses, ignorantes, primitivos ou ultrapassados, como se costuma associar ao termo. Ao contrário, faz-se presente inclusive nas outras instâncias, funcionando, segundo o historiador, como um forte elo que afetaria – e uniria – toda a sociedade. Ele usa a bruxaria e a crença no Diabo como exemplos de marcos medievais ainda presentes na sociedade de hoje, em todo o mundo, tanto no espectro cultural das classes dominantes quanto no das classes oprimidas. É importante desdobrarmos esse apontamento sobre a presença da cultura popular fora de contextos rurais e camponeses, analfabetos, determinados por laços essencialmente hereditários, pois nos auxilia a pensar sobre a formação e atuação do Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos.

Ele foi fundado em 1978 pela pesquisadora Aglaé D'Ávila Fontes, quando professora na Universidade Federal de Sergipe – UFS, junto a um grupo de alunos/as da disciplina Psicologia do Adolescente, no curso de Pedagogia, e posteriormente seguiu como projeto de extensão com estudantes de diversas áreas, vinculados como bolsistas do Programa Bolsa Arte, da Fundação Nacional de Arte – Funarte. Desde a fundação até hoje, os integrantes do Mamulengo de Cheiroso não se enquadram no perfil historicamente traçado acerca dos agentes da cultura popular, nem no período de formação, nem na contemporaneidade. O próprio diretor do Grupo, Augusto Barreto, embora tenha tido vivência no campo quando criança, foi aluno de Aglaé Fontes e obteve formação em Pedagogia na UFS.

Além disso, a dimensão familiar do Grupo foi se dando com o passar dos anos: a partir de 1989, as irmãs Mary e Marlene Barreto passaram a compor o coletivo; e, em 2013, foi a vez do sobrinho, Artur Barreto; isso sem contar outros artistas e colaboradores, todos letrados, em sua maioria com formação acadêmica. Por fim, eles têm uma atuação diretamente urbana na cidade de Aracaju, embora identifiquem-se como grupo popular e tenham as tradições camponesas e primitivas como inspiração e material de trabalho. Levantando e refletindo sobre tais questões, é fato que as próprias culturas tradicionais já vêm desempenhando autonomamente seu papel de transformação, como sempre o fizeram.

Mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos (CANCLINI, 2019, p. 218).

A realidade da cultura popular, hoje, vai muito além do imaginário que a faz exclusiva de zonas rurais, camponesas, e já não é mais representada predominantemente por esse senso

comum sobre cultura. Em relação ao tema, José Jorge de Carvalho, antropólogo e etnomusicólogo, em seu artigo intitulado *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna* (2000), traz contribuições relevantes que atualizam os dados:

[...] passa a existir, também, um grande circuito de cultura rural nas cidades, na medida em que numerosos grupos transplantados do interior são refeitos (e sua cultura, obviamente, reinterpretada) no meio metropolitano. Assim, vários símbolos que, no campo, funcionam como fortes elementos de caracterização e consolidação da identidade camponesa, passam a ser, na urbe, meras celebrações rituais do estilo camponês de vida, levadas a cabo por grupos que são agora urbanoides (CARVALHO, 2000, p. 24-25).

Processo similar é o que acontece com o Grupo Mamulengo de Cheiroso, que, mesmo sem ter sido formado pelo modo tradicional/hereditário, configura-se como grupo popular composto por artistas populares. As citações anteriores auxiliam a considerar o grupo no contexto urbano, desde a sua formação, de matriz acadêmica, até a atuação na cidade de Aracaju, no estado de Sergipe, no Brasil e no mundo, muito embora o mestre Augusto Barreto deixe claro que tem a herança de uma experiência de imersão na cultura popular sergipana, na sua educação e na sua relação com pessoas, lugares e contextos com os quais se relacionou, e reverberam até hoje na sua atuação profissional à frente do coletivo.

Diluído essa fronteira de características, enraizadas em princípios geracionais (antigo ou contemporâneo), geográficos (rural ou urbano) e/ou culturais (popular ou erudito), podemos legitimar o caráter popular de um grupo que, por ter seu nascimento ancorado no universo acadêmico, destoa de uma realidade camponesa, iletrada, tradicional; e que trará questões peculiares inclusive para o seu projeto formativo. O Mamulengo de Cheiroso, de origem e membros fundadores com relação intrínseca com a universidade – característica a salientar – vem desenvolvendo uma sistemática conceitual e prática (estética e pedagógica) com mamulengo, que será apresentada e discutida a fundo no segundo capítulo desta dissertação. Podemos considerar, pois, que o grupo não é nem da tradição arcaica, nem se distancia totalmente dela: o coletivo é uma metáfora do espírito de inovação/transformação inerente à própria tradição.

Relacionado à discussão de junção de diferentes culturas, Chartier (1995) traz uma ideia associada à “anulação”, a qual considera o espectro social e econômico, que resulta numa imposição intransigente e na conseqüente eliminação de determinada cultura tida como inferior. Por outro lado, Franco Júnior (1991) inicialmente aborda como “interrelação”, considerando-se as similitudes entre as diversas culturas populares como um denominador comum, alargando a zona de identidade grupal e a intermediação cultural.

Por sua vez, Chartier (1995) ressalta que, mesmo nos momentos históricos de repressão, não houve efetivamente a exclusão total de determinada cultura “aculturada”, pois, embora havendo pressão para que morra, a cultura popular continuou a existir, transformando-se, até hoje, sempre com força histórica, com resistência, astúcia e rebeldia. Sobre essa temática, Mario J. Valdés escreve: “[...] comodamente se esquecem de que as culturas autóctones não foram aniquiladas, mas continuaram e perduraram; apesar das interferências exógenas, assimilaram novos meios de expressão sem renunciar aos seus e são parte dessa dialética aberta (VALDÉS *In*: CORNEJO, 2000, p. 9). A questão é: o que a história hegemônica – contada e, sobretudo, escrita – escolheu contar? Acerca dessas inquietações, aponta Chartier:

A descrição das normas e das disciplinas, dos textos ou das palavras com as quais a cultura reformada (ou contra reformada) e absolutista pretendia submeter os povos não significa que estes foram real, total e universalmente submetidos. É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações. Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las. Reconhecer esta mutação incontestável não significa romper as continuidades culturais que atravessam os três séculos da idade moderna, nem tampouco decidir que, após o corte da metade do século XVII, não há mais lugar para gestos e pensamentos diferentes daqueles que os homens da Igreja, os servidores do Estado ou as elites letradas pretendiam inculcar em todos (CHARTIER, 1995, p. 3-4).

Ainda nessa perspectiva, Franco Júnior (1991) ressalta que as influências folclóricas fazem da cultura popular uma cultura da contestação por carregar resíduos mitológicos, por conter “o saber por excelência” dos fundamentos míticos, por vir de uma transmissão oral, pelo pertencimento do “povo”, por manter-se ligada a tradições ancestrais que ultrapassaram o tempo e os segmentos sociais. Ele complementa: “Ora, o fato daquela cultura ser ‘folclórica’, isto é, contestatária, indica que a cultura clerical não privara totalmente a cultura folclórica de suas funções, daí a própria existência desta e a possibilidade dela exercer uma resistência, uma contestação” (FRANCO JÚNIOR, 1991, p. 24).

Chartier (1995), por seu turno, cita épocas em que percebe que a cultura popular estaria relacionada à sua adesão pela maior parte da sociedade, como uma “cultura pública compartilhada”, mais democrática, e apresenta momentos históricos em que houve uma ruptura dessa configuração. Ele lembra, como exemplo, a trajetória cultural norte-americana na segunda metade do século XIX, quando houve a fragmentação da cultura em dois polos de manifestação, virando, assim, uma “cultura bifurcada”. Passou-se a delimitar o acesso ao abandonar o espaço

público e ao cobrar ingressos, por exemplo, restrições que trazem uma característica desse “novo” espectro social, político e econômico. Sempre que se considera esse rompimento, é inevitável detectar o fator de desqualificação do popular, seja por reduzir o espectro social e econômico no retraimento da elite, seja por defender determinados símbolos como sagrados ou como profanos. A bifurcação, por conseguinte, fomenta a ideia de que determinada cultura passa a ser maior e/ou melhor que a outra, sobretudo no que diz respeito ao recorte socioeconômico.

O destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isto indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constringedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas e reprimidas (CHARTIER, 1995, p. 3).

O autor, contudo, relativiza tais extremos, supostamente gerados pela bifurcação na cultura norte-americana, e reconhece que, tanto no primeiro quanto no segundo momentos históricos, detectamos características híbridas, respectivamente: nem toda a população ocupava a praça pública com fins de uma única cultura *compartilhada*, nem os polos da cultura *bifurcada* deixaram de ter pontos de conexão entre si. Talvez essa linha de pensamento seja a mais justa, pois reconhece que existem diferenças conceituais, tentativas de segregação, e assume também que sempre haverá permeabilidade entre as partes. Trata-se de um verdadeiro universo de tensões, não de oposições.

Seguindo essa breve contextualização do vasto terreno conceitual acerca da cultura popular, proponho um recorte e aproximo a discussão desse campo teórico em direção ao universo da pesquisa do teatro de bonecos, entendendo que se trata de uma linguagem artística fortemente presente em determinados contextos culturais, sociais e históricos. Em diálogo com as contribuições anteriores, volto a citar a historiadora do teatro Beti Rabetti, agora no seu texto *Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas* (2000), quando discorre acerca das culturas tradicionais:

A título de síntese, pode-se recuperar aqui os elementos fundamentais daquelas culturas, ligadas às correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações), à transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas como espaços de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura da manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecendo sobre a autoria, ao profuso em detrimento do específico, à aparente *espontaneidade* (RABETTI, 2000, p. 4, grifo da autora).

Ao estender a discussão ao âmbito do teatro de tradição popular, que, assim como a cultura de modo geral, tem diversas facetas conforme o lugar e a época em que ocorre, os desafios acerca do “popular” continuam presentes. Tais características escoam no objeto de estudo desta pesquisa, o Grupo Mamulengo de Cheirosos de Teatro de Bonecos. No Brasil, temos uma vastidão de manifestações culturais em todo o território, sendo muitas delas carregadas de elementos de linguagens artísticas, como a dança, a música e o teatro. Bem mais na perspectiva teatral e menos na folclorista, passo então a destacar um brinquedo popular originário da região Nordeste, precisamente do estado de Pernambuco: o Mamulengo⁸.

2.2 Teatro de Mamulengo e os bonecos populares

“O bonequeiro é um artista que cria uma poética do espaço. O boneco não é mais que uma metáfora corpórea materializada numa forma animada através do tempo e do movimento no espaço ou marco que o contém.”

(LOREFICE, 2018, p. 77)

O Mamulengo é uma forma popular de fazer teatro de bonecos no Nordeste, com uma estética particular, com sentidos, preceitos e métodos de trabalho específicos. É denominado *brinquedo* por conter a presença de *objetos* como protagonistas do acontecimento teatral. No caso do mamulengo, o objeto fundamental – e central – é o *boneco*. Assim, enquadra-se na linguagem antes chamada de Teatro de Marionetes e atualmente denominada Teatro de Formas Animadas, ou Teatro de Animação, ou, ainda, Teatro do Inanimado. Independentemente da nomenclatura, trata-se de uma mesma vertente do teatro. Segundo Ana Maria Amaral (1997), pesquisadora da área no Brasil, o Teatro de Animação:

[...] é um teatro onde o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para o ser vivo/ator. Objeto é toda e qualquer matéria inerte. Em cena, representa o homem, ideias abstratas, conceitos. Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio. [...] O objeto assim simula pensar, sentir, querer, deduzir (AMARAL, 1997, p. 21).

⁸ Existem diferenças entre as formas de fazer e brincar o teatro de bonecos popular do Nordeste, de acordo com os demais estados onde está presente, e essas variações devem ser reconhecidas e respeitadas; entretanto, escolho usar com frequência o termo Mamulengo para me referir ao brinquedo por ser a nomenclatura de batismo no estado de Pernambuco, onde ele provavelmente surgiu e a partir de onde foi se expandindo. (Cf. IPHAN, 2014)

Existem ainda as nomenclaturas para definir os profissionais que se expressam com a linguagem do teatro de animação. Em relação ao ofício deles, Valmor Níni Beltrame, pesquisador da área, traça também um percurso referente às terminologias até chegar ao termo mais utilizado hoje em dia. O que inicialmente era chamado de “titeriteiro”, depois “marionetista” ou “bonequeiro”, “manipulador” e “ator-bonequeiro”, passou a chamar-se atualmente de “ator-animador”.

O professor argentino Tito Lorefice, em relação às ações de manipular e animar, diz:

Mas deve ficar bem claro que uma coisa é saber como **manipular** um objeto na função dramática e outra, muito diferente, **interpretar** através de um objeto, materializado a partir disso o fenômeno **boneco**. Dou ao boneco – em relação ao contato físico – uma qualidade objetal similar à de um instrumento musical. Manipula-se uma ferramenta (um martelo, uma pinça, uma colher, um macaco). Não se manipula um oboé ou um piano. O intérprete se expressa através dele. O mesmo acontece com um boneco ou com qualquer forma animada (LOREFICE, 2018, p. 76, grifos do autor).

Sobre essa relação, que inclui as discussões sobre o equilíbrio entre *técnica* e *poética* no processo de trabalho do ator no teatro de bonecos, Miguel Vellinho, professor e pesquisador de teatro, pontua:

[...] o sentido maior da Animação não se restringe somente à absorção técnica. De nada serve a compreensão do foco do olhar do boneco, do eixo que garante seu equilíbrio, do nível que se relaciona diretamente com a permanência de uma mesma altura sempre e do ponto fixo que visa a sua estabilidade se o jogo interpretativo não estiver coadunado a estes princípios (VELLINHO, 2018, p. 114).

Ainda segundo o autor, no teatro de bonecos, “se mesclam o conhecimento científico, os ofícios, as produções artísticas, o manejo de diversos materiais e suas aplicações, num ideário que se apoia na busca da verdade e da beleza” (VELLINHO, 2018, p. 79). A complexidade da denominação também se dá pelo fato de o profissional do teatro de bonecos comumente acumular diversas funções, provenientes de distintas fontes artísticas. Para além da função de ator-animador, pode ainda desempenhar papéis como: dramaturgo, diretor, escultor, pintor, figurinista, cenógrafo e aderecista, iluminador, músico, produtor, artista gráfico etc.

Mais ainda, utilizarei fortemente o termo “mamulengueiro”, utilizado para denominar os bonequeiros e atores-animadores do Mamulengo, principalmente no território pernambucano⁹. E também “mestre mamulengueiro” para denominar aqueles que se especializaram no ofício, que capitaneiam os grupos, tanto da velha quanto da nova geração, e

⁹ Além dessa denominação, também presente na Paraíba e no Distrito Federal, existem as utilizadas noutros estados, tais como: “calungueiro” (Rio Grande do Norte e Ceará) e “cassimireiro” (Ceará). (Cf. IPHAN, 2014)

que se dedicam a ensinar a sua arte, a fim de gerar “novas comunidades, novas transmissões; para que se renovem os símbolos, regras, formas, de maneira que o fenômeno inquietante siga sendo possível” (VELLINHO, 2018, p. 79).

Embora o termo “ator-manipulador” ainda seja utilizado, pretendo empregar com frequência “ator-animador” durante a pesquisa por também trazer uma relação mais horizontal entre o objeto e o ator, sendo ambos propositores da ação teatral; opondo-se em certa medida à ideia de que o ator tem uma relação vertical/autoritária de manipular um objeto “sem vida”, mas reconhecendo que esse objeto também é repleto de estímulos para a criação e para o jogo de cena. Um bom boneco – assim como uma boa máscara – é aquele que é expressivo, carregado de sentidos, de dispositivos, de uma pulsão de vida a eclodir.

Figura 5 - Mestre Saúba (Carpina/PE)¹⁰



Fonte: SCHNAIDER, Dudu In: SIMÕES, 2020, p. 62.¹¹

A ampla linguagem do Teatro de Animação engloba: *objetos, bonecos, sombras e máscaras* – sempre mantendo-se o princípio em torno da *anima*¹², pois, para manifestar-se enquanto teatro, esses objetos inanimados (sem vida própria) precisariam da energia vital de algum ser vivo animador (AMARAL, 2011, p. 73).

Em todas essas linguagens, predomina a presença de objetos propriamente ditos, o que varia é a forma de confecção (ou seleção) e de animação/manipulação. Embora haja o

¹⁰ No período de realização da dissertação, que já contava com esta foto no corpo do texto desde a disciplina “Seminários de Dissertação”, ocorreu, no dia 20 de maio de 2022, a morte de Antônio Elias da Silva, o Mestre Saúba, aos 69 anos. Ao mestre conterrâneo, a imensa gratidão pelo lindo trabalho com a arte do mamulengo e pela contribuição para a cultura carpinense. Que seus encantos permaneçam entre nós.

¹¹ Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/revista-mamulengo/edicoes-antteriores/mamulengo-v-01-n-16-2020/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

¹² Sinônimo de alma, princípio espiritual humano que se opõe ao corpo.

repartimento e a classificação de áreas dessa linguagem, para fins de pesquisa e experimentação, é recorrente o uso simultâneo de mais de uma forma animada no mesmo espetáculo, inclusive com cenas híbridas em que atores contracenam com os objetos animados, como ocorre, por exemplo, em alguns espetáculos do Grupo Mão Molenga de Teatro de Bonecos (PE) e da Cia PeQuod – Teatro de Animação (RJ). O mesmo acontece também nos espetáculos de mamulengo, nos quais se observa o hibridismo de tipologias de bonecos e técnicas teatrais, por exemplo, ao misturar teatro de bonecos com a própria figura humana do personagem popular Mateus, inclusive, podendo contar com a presença de músicos que contracenam com os bonecos.

No Teatro de Bonecos, o objeto inanimado busca representar explicitamente a figura humana. Outras figuras também são representadas em bonecos, como animais e personagens sobrenaturais¹³, mas sempre carregando traços de personalidade humana (por exemplo: sentimentos, personalidade e o uso da palavra). Como diz Amaral (2011 p. 75), “o boneco é uma analogia. É um reflexo nosso. É a nossa representação reduzida. É feito à nossa imagem e semelhança: Deus/homem, homem/boneco”.

Figura 6 – Cheirosa e Augusto Barreto, criatura e criador



Fonte: página do grupo no Instagram¹⁴.

¹³ No Mamulengo, os animais que mais aparecem são o Boi e a Cobra; entre os seres sobrenaturais, os mais comuns são o Diabo e a Morte, que podem se apresentar com diversos nomes, tais como O Cão e Alma Penada, respectivamente. Essas características mantêm conexão com as reflexões levantadas no início, referentes ao cruzamento de culturas, com forte traço popular, e à herança de temas míticos ancestrais.

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CJWrLWqhNWt/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

Em relação às tipologias no teatro de bonecos, cito algumas: boneco de fio, chamados também de marionete; boneco de luva; boneco de vara; marote; boneco à *tringle*; e boneco de mesa ou balcão, também conhecido como a técnica de manipulação direta. As técnicas variam no mundo inteiro, inclusive no contexto do teatro popular de bonecos.

E é sob prismas de diferenciação que vamos encontrar os mais importantes tipos de teatro de bonecos popular do mundo, como por exemplo: o VIDOUCHAKA, na Índia; o KARAGÓS, na Turquia; o PUNCH, na Inglaterra; o GUIGNOL, na França; o FANTOCCINI, na Itália; o MAMULENGO, no Brasil, entre outros. Todas essas manifestações guardando entre si ao menos um aspecto comum: o seu caráter popular, o povo se representando para si mesmo (SANTOS, 1979, p. 20).

Como mencionado por Santos (1979), é nessa perspectiva que se enquadra o Mamulengo, como teatro de bonecos popular do Brasil, sendo predominantemente utilizado na tipologia de bonecos de luva. No ano de 2015, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) concedeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial, no Livro de Formas de Expressão, ao então denominado “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – TBPN”. A nomenclatura foi criada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e apresentada ao IPHAN no processo de pedido do registro do bem como patrimônio cultural do Brasil, em 2004. Vale ressaltar que o processo de pedido do registro do Bem foi iniciado em 2004 pela ABTB.

Esses bonecos são uma manifestação artística antiga e têm seu nascimento associado à constituição do Brasil. Não existe uma versão única de história que especifique a origem do mamulengo; diante disso, surgiram algumas narrativas que apontam para caminhos diferentes, próximo do que ocorre com a ideia de mito fundacional, a ser discutida mais à frente. Algumas delas são apresentadas nos textos de Borba Filho (1974) e Santos (1979).

Podemos afirmar que, por conta da inexistência de uma documentação que nos permita maior e mais firme campo de atuação analítica, torna-se impossível detectar o momento em que as primeiras manifestações do teatro de bonecos fizeram-se sentir entre nós. Tudo fica no mero campo da suposição quando procuramos descobrir e explicar como e de que forma, por que meios o teatro de bonecos chegou à nossa cultura, da mesma forma que é impossível determinar a própria origem primeira do boneco (SANTOS, 1979, p. 21).

Embora não se tenha precisão, é possível detectar uma forte possível influência de religiosidades na proximidade desses bonecos com o povo, independente de qual canto da cultura venha a influência (ameríndia, africana, europeia etc.), e considerando também seus cruzamentos. Isso porque é uma arte que está diretamente relacionada ao início da produção

teatral no Brasil, quando foram importadas as formas de fazer teatro de bonecos do mundo, sobretudo da África e da Europa, bem como tem relação entre as culturas indígenas. Segundo o dossiê interpretativo do IPHAN:

O teatro de bonecos que se desenvolveu no Nordeste sofreu forte influência das culturas africanas e indígenas. [...] Percebem-se, também, influências das tradições de bonecos populares da Europa, como o Pulcinella italiano, os Robertos portugueses e o Punch inglês. Nessas tradições, assim como no TBPN, os protagonistas, sempre identificados com as camadas populares, lutam contra diversos tipos de autoridades (soldados, padres, ricos fazendeiros), evidenciando sua valentia e coragem (IPHAN, 2014, p. 24).

Há discursos que indicam que o mamulengo surgiu com os escravizados no meio das senzalas, como ferramenta de diversão e projeção das suas questões sociais, ainda como brincadeiras livres. A partir da história de Benedito, homem preto que criava seus bonecos e satirizava seu patrão, o senhor de engenho, criou-se o homônimo personagem protagonista. Até hoje o Benedito é um personagem importante, um protagonista, que articula o drama nas histórias, funcionando quase como um herói no mamulengo, com características bem definidas: negro, pobre, divertido, espertalhão, com forte instinto de sobrevivência.

Outra narrativa se pauta na ideia de que o mamulengo seria uma derivação dos bonecos dos *presépios de fala*, trazidos pelos portugueses no período de colonização. Os presépios estariam se popularizando na Europa, conseqüentemente sendo trazidos como representação da fé católica. Foram utilizados, posteriormente, para ensinamentos dos dogmas da religião, quando da catequização de indígenas e africanos. Esses bonecos teriam outros traços fisionômicos, mas poderiam ter se tornado inspiração para a linguagem bonequeira.

Tradicionalmente, o mamulengo é um brinquedo popular no qual o mestre brincador¹⁵ fica atrás de uma empanada¹⁶ (podendo estar acompanhado de contramestres e ajudantes) e começa a representar, com os bonecos, para as pessoas da cidade (nas ruas, praças, calçadas) histórias, causos, contos baseados nos ditos populares, passados de geração em geração, e, sobretudo, buscando inspiração nas situações que vivencia e observa no seu cotidiano, no entorno, nas relações que experimenta em sociedade (no âmbito pessoal, social, de crenças etc.). O pesquisador e artista pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976) é personagem fundamental para se compreender o mamulengo. Ele escreveu, dentre diversos textos sobre o teatro de bonecos e seus mestres, o pioneiro livro *Fisionomia e espírito do mamulengo*,

¹⁵ Além deste termo, serão utilizados outros: folgazão, brincante, ator-animador e mamulengueiro, este ligado também ao artesão (bonequeiro) que confecciona os mamulengos.

¹⁶ Também chamada de tenda, tolda ou barraca, é a estrutura que serve de palco para os bonecos.

publicado pela primeira vez em 1966. Por isso, Hermilo é referência basilar para esta e tantas outras pesquisas da área.

A obra contextualiza o mamulengo diante das manifestações de teatro de bonecos do mundo (em países como China Egito, Índia, França e Inglaterra), bem como as influências de sua origem, e descreve as características dessa arte popular do povo do Nordeste, defendendo-a como sendo teatro. O livro também traz o registro de dramaturgias para espetáculos do brinquedo popular, sendo algumas delas criadas pelos renomados mestres mamulengueiros Januário de Oliveira (Mestre Ginu) e Manuel Amendoim. Num breve texto, publicado na *Revista Mamulengo*, em 1974, Hermilo narra a seguinte cena:

No interior da tenda, feita de palha, com um cobertor em cima para não estregar os bonecos nas cenas violentas, estão três malas onde os personagens repousam, em ordem, à espera de entrar em cena. Uma mulher e uma menina vão entregando os bonecos a Manuel Amendoim, o mamulengueiro de Goiana, que interpreta com a voz, a cara, os gestos e o corpo, sapateando, suando em bicas, um espetáculo à parte:
 – “Tá vendo? Eu invento as histórias de acordo com a figura”.
 Nesta declaração está contido todo o seu entrosamento com a personagem de madeira
 – seu ato poético (BORBA FILHO, 1974, p. 22).

Segundo o autor, existem algumas hipóteses históricas para entendermos o nome do brinquedo popular. A mais recorrente conta que o nome se refere ao fato de que os mamulengueiros, para animar os bonecos com qualidade e destreza, precisavam ter as mãos e os punhos bem soltos, era preciso ter a “mão molenga”. Assim, dentro de um processo diacrônico da linguagem, as duas palavras fundiram-se na tradição oral, derivando na forma “mamulengo”.

Os mamulengueiros nas feiras, com possíveis influências herdadas do circo-teatro, utilizavam-se de semelhantes estratégias que captavam a atenção do público na rua, atraindo-o para assistir aos seus espetáculos. Alguns esquetes teatrais, misturados com números circenses, rodas de ciranda, cantoria de cordéis etc., compunham alguns recursos presentes antes dos espetáculos, assegurando uma recepção calorosa por parte dos espectadores, que já eram inseridos diretamente no jogo teatral. O brinquedo popular, que tende a funcionar quase como um retrato do povo nordestino, é calcado principalmente na relação do ator-animador com o público, por um forte espírito de jogo e de *interatuação*, contando com recursos cênicos como: sátira, peripécias, rima, trocadilhos, ditados e cantigas populares, danças, sons e músicas, pancadaria, xingamentos, safadeza etc.

O professor e pesquisador Marco Camarotti (1947-2004), em seu livro *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste* (2001), comenta que a cena do mamulengo “expressa a

dureza da vida do povo nordestino, através de uma visão crítica e satírica de sua realidade que é, ao mesmo tempo, permeada pelo mágico. Por intermédio de seus bonecos, o povo vinga-se de toda a crueldade que lhe tem sido imposta” (CAMAROTTI, 2001, p. 140). Borba Filho, por sua vez, descreve uma situação de recepção do mamulengo, que nos ajuda a visualizar os apontamentos de Camarotti:

Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiros, com uma orquestra de cordas, os bonecos de luva distraem e emocionam uma plateia formada por meninos de pés descalços, carregadores suados, soldados de polícia, mulheres perdidas, calungas de caminhão. Interpretam para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do Bem e do Mal (BORBA FILHO, 1974, p. 21).

No que diz respeito à situação socioeconômica dos espectadores, percebemos, no mamulengo, desde que foi se erguendo como uma linguagem própria, que passou a ser feito majoritariamente por artistas populares, de classe proletária, bem como os seus espectadores. Em sua pesquisa sobre as aproximações entre os brinquedos populares do Mamulengo e do Bumba-meu-Boi, o professor-artista Marcondes Lima, em *A arte do brincador* (2009), afirma:

Brinquedo é a definição dada ao Mamulengo e ao Bumba-meu-Boi pelos próprios artistas que encenam esses espetáculos. São modos de folgar praticados por representantes da camada social mais privada de bens e mais explorada pelos setores favorecidos da sociedade (LIMA, 2009, p. 37).

Esse dado social é diretamente refletido na dramaturgia do mamulengo, que é um forte instrumento de crítica às estruturas sociais dominantes. Nesse teatro, os personagens são, na sua maioria, personagens-tipo que expressam dilemas sociais universais, ao mesmo tempo que se constituem a partir dos valores e do imaginário locais, tecendo redes de sentidos comuns entre os artistas e as suas comunidades. Como pontua Adriana Schneider Alcure (2001), artista e professora de teatro, em sua pesquisa de mestrado dedicada ao estudo das figuras do mamulengo:

Os personagens são a espinha dorsal desse brinquedo. Podem ser classificados como personagens-tipo, pois: integram uma galeria bem definida; são identificados por todos os mamulengueiros e pelo público; repetem-se nos mamulengos de diversos mestres da região; encontram correspondências na tipologia clássica da tradição cômica teatral, entre outras características (ALCURE, 2001, p. 12).

As figuras abaixo (7 e 8) são registros de dois personagens de mamulengueiros pernambucanos, expostos no Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá (Olinda/PE)¹⁷, equipamento cultural que abarca um acervo de mais de mil bonecos, antigos (séc. XIX, por exemplo) e contemporâneos, de importantes mestres do ofício do mamulengo.

Figura 7 – “O Assustado”, de José Justino (PE)



Figura 8 – “Velho”, de Luiz da Serra (PE)



Fonte: IPHAN, 2014, p. 96.

Como podemos observar, as fisionomias dos bonecos, em seus traços sintéticos, desenham um perfil de personagens que salta imediatamente aos olhos, gerando sentidos de interpretação da “personalidade” de cada um. E isso ocorre mesmo com o boneco ainda inerte, na sua natureza de objeto, sem estar sendo animado pelos atores. Alguns desses personagens-tipo são recorrentes em diversos estados, como o Benedito e o João Redondo, outros só estão presentes nas brincadeiras de mamulengueiros de uma mesma região. Destacando o personagem citado, Borba Filho comenta:

Benedito, por exemplo, é um dos mais importantes heróis do Mamulengo nordestino: arma e resolve intrigas, distribui pancadas, ama, engana, castiga os maus e defende a honra das mulheres. Em suma: um paladino popular. É por isso que, diante de um Mamulengo, estamos num espetáculo integral, onde o público se funde com os bonecos-atores, subvertendo as unidades clássicas do Teatro – tempo, lugar, ação – deixando solta a imaginação dos espectadores (BORBA FILHO, 1974, p. 22, grifo do autor).

¹⁷ Fundado em 19/12/1994 pela Prefeitura de Olinda. Atualmente, o Espaço Tiridá é localizado no Mercado Eufrásio Barbosa, no Largo do Varadouro em Olinda, e fica aberto à visitação diariamente.

Ao contar as histórias em cena, os mamulengueiros divertem os seus espectadores, que, por sua vez, também são brincantes¹⁸ no acontecimento, pois o jogo no mamulengo estabelece uma relação dialógica entre quem brinca e quem assiste ao brincador animar aquele boneco. Desse modo, no mamulengo, a relação entre ator-animador e espectador compõe um jogo vivo de *interatuação*, que chega a superar quaisquer outros elementos presentes.

No mamulengo, a natureza do teatro é reafirmada. Trata-se de uma interação direta que sustenta a força motriz do acontecimento. Por isso que, sempre que há apresentação de mamulengo, há momentos de interação com a plateia, com, por exemplo, músicas, canções, danças, brincadeiras populares e com a própria dramaturgia, nos quais os espectadores são convidados a criar uma atmosfera de recepção viva e ativa para aquilo que acontece à sua frente. Não existe separação entre o que está acontecendo na cena, com os bonecos, e o que os espectadores estão vivendo. É necessário que haja esse diálogo vivo entre o que é feito na cena e os espectadores.

Enquanto a fábula é apresentada pelos bonecos, há sempre um jogo de interação com os espectadores, de modo que estes podem, como já mencionado, afetar a dramaturgia e, às vezes, podem até alterar o curso da história que está sendo contada. Como já foi mencionado, a dramaturgia no mamulengo não é fechada, restrita, mas, ao contrário, é baseada na improvisação livre do ator. Trata-se de uma dramaturgia aberta, enquadrando-se na definição de dramaturgia convivial, defendida por Jorge Dubatti como sendo:

[...] aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. [...] são casos muito particulares de distintas poéticas que trabalham com o que podemos chamar de uma “dramaturgia do ator em convívio”, no qual o ator interage permanentemente ou aproveita os estímulos. É como na *Commedia dell’Arte* ou no teatro de rua ou em algumas poéticas particulares (DUBATTI, 2014, p. 253).

Fernando Augusto (1979) pontua algo que nos faz visualizar bem essa perspectiva de Dubatti, quando levanta que o mamulengo, “conquanto tenha um roteiro básico para a história, que não é escrita, os diálogos são criados no momento mesmo do espetáculo, de acordo com as circunstâncias e com a forma de reação do público” (SANTOS, 1979, p. 24). Nesse aspecto, essa característica dramaturgical implica, inclusive, na ausência de textos registrados e

¹⁸ Marcondes Lima explica que o termo *brincador* é o mais utilizado pelos mamulengueiros para se referir aos atores-animadores, os que fazem a função, enquanto a palavra *brincante* é estendida aos espectadores, aos que fazem parte da brincadeira como plateia. Ele narra: “[...] nesse meio tempo encontrei vários mestres [...] em junho de 2009. Lá escutei de viva voz que brincadores são eles e seus companheiros. Brincantes são as pessoas ‘de fora’ que chegam e participam da brincadeira” (LIMA, 2009, p. 22, grifos do autor).

publicados. Num movimento de propor uma salvaguarda dessas histórias e da forma dramática, pesquisadores como Hermilo Borba filho e Fernando Augusto tiveram a iniciativa de registrar e publicar alguns textos. Sobre a dramaturgia no teatro de bonecos popular, Luiz André Cherubini, diretor de teatro, dramaturgo e ator-animador, integrante do conceituado Grupo Sobrevento (SP), contextualiza:

Arte, na maior parte das vezes, oral, analfabeta (a maior parte dos textos escritos de Teatro de Bonecos são frutos de anotações, como as que fizeram Michel de Ghelderode, Hermilo Borba Filho e Altimar Pimentel), mendiga quando profissional, o Teatro de Bonecos, ainda que tenha tido seus momentos de destaque e, mesmo de glória, jamais gozou do mesmo prestígio, jamais teve o mesmo estatuto do Teatro letrado. A animação sempre foi a arte do espetáculo, e não do gabinete, em que o dramaturgo não se separou da elaboração direta da obra, cujas diferentes funções teatrais estiveram amalgamadas. E talvez resida aí uma grande riqueza para o momento artístico que vivemos (CHERUBINI, 2013, p. 19).

E aponta a arte dos bonecos populares como inspiração e contribuição para outros aspectos da linguagem do teatro:

No Brasil, Ariano Suassuna toma do Mamulengo – o Teatro de Bonecos popular de Pernambuco –, temas, personagens e estrutura para desenvolver boa parte de sua obra, o que é fácil de perceber em *A Pena e a Lei* e em *O Auto da Compadecida*. Mas é preciso dar-nos conta que não foi só como inspiração argumental e dramática que o Teatro de Bonecos indicou novos rumos para o Teatro (CHERUBINI, 2013, p. 15-16).

Exemplo disso é a perspectiva de trabalho de atuação no mamulengo. A improvisação é uma marca do teatro de mamulengo, pois o ator-animador sempre se põe em situação de jogo, de risco, podendo ainda sair de trás da empanada e ir interagir diretamente com os espectadores.

O ator precisa desenvolver sua capacidade de improvisar, de criar a partir dos estímulos por ele lançados e pela incorporação de acasos, acidentes, situações que surgem no momento da representação, e isso acontece no exercício prático da ‘função’ (LIMA, 2009, p. 111).

O público, por sua vez, sente-se à vontade para, a qualquer momento, interferir, comentar a ação que está se passando à sua frente, seja com respostas às perguntas lançadas pelos bonecos, elogios, críticas, ou até mesmo zombaria com as situações postas.

Quando a *figura* surge no alto da empanada, opera uma transformação no ambiente. Encarna o valente, o ridículo, o apaixonado, o covarde, encarna sentimentos ou paixões e os espectadores – olhos brilhantes, burladores ou odiosos, bocas torcidas no riso ou na raiva, caras fechadas ou abertas, – passam a considerá-la ‘viva’ e dialogam com ela (BORBA FILHO, 1987, p. 7).

Fenômeno semelhante a esse ocorre em outras estéticas da história do teatro popular, como, por exemplo, no Melodrama, no qual os atores alimentavam uma frequente relação com a plateia, e esta reagia constantemente às cenas, expressando seus sentimentos diante dos acontecimentos. Um potente recurso para esse efeito de relação direta com o público é a chamada triangulação, sobre a qual o mestre palhaço e professor de teatro francês Philippe Gaulier (2016) comenta:

Escrevi que os atores triangulam olhando para a galeria, depois para o parceiro e, a seguir, para a galeria. Duas razões para isso: primeira, quando os atores de melodrama forem olhar para a plateia, só deverão olhar para a galeria, onde estão sentados os pobres. Os pobres: fonte de inspiração dos atores de melodrama. [...] A galeria adora receber mensagens especiais, que a autoriza a participar da intriga. E o ator, que é amigo dela, adora lhe enviar um telegrama. Isso sempre vem a calhar (GAULIER, 2016, p. 172).

O recurso da triangulação acende uma participação ativa da plateia, que, no ato do espetáculo, está conscientemente assumindo seu papel de espectadora diante de artistas em construção poética. São recursos cênicos que, como os outros já apontados, caracterizam um teatro de constante compartilhamento do acontecimento.

A triangulação é uma técnica também presente nas representações de mamulengo, quando o boneco faz o movimento com o olhar entre *plateia* -> *outro boneco em contracena* -> *plateia* ou *boneco em contracena* -> *plateia* -> *boneco em contracena*, ação essa que desperta uma sensação de presentificação da plateia, que se vê ali presente no jogo, assumindo a convenção de estar assistindo a uma representação destinada à sua recepção.

2.2.1 Algumas categorizações

Na medida em que me proponho a abordar o mamulengo, surge a demanda de compreender algumas categorizações a respeito das linhagens do teatro de bonecos popular. Assim, ficará melhor para visualizar o contexto no qual está inserido o Grupo Mamulengo de Cheiroso, com suas práticas formativas e artísticas.

Sobre a conceituação do mamulengo de acordo com um prisma geracional, Aglaé D'Ávila Fontes, dramaturga e pesquisadora da cultura popular, propõe as nomenclaturas *mamulengo autêntico* e *mamulengo de projeção estética*. A perspectiva de Aglaé é centrada principalmente na questão de escolaridade e contexto socioeconômico dos brincantes. A primeira refere-se aos mamulengueiros *primitivos* – como ela chama –, aqueles primeiros que

tiveram registros dos seus brinquedos e detinham a forma *raiz* de brincar. São exemplos os pernambucanos Doutor Babau (Severino Alves Dias), Mestre Cheiroso (Severino Francisco da Silva) e Mestre Ginu (Januário de Oliveira). A segunda nomenclatura refere-se a uma forma de brincar *inspirada* nos primeiros mamulengueiros, quase como uma paródia, com base na compreensão daquele gênero teatral e da cultura na qual está inserido, podendo, aliás, ter contextos socioculturais diferentes.

Eu acho que o Mamulengo de Cheiroso é um Grupo de projeção estética, ou seja: ele tomou esse aspecto cultural do teatro de bonecos do povo, na linguagem do povo, no jeito do povo. Mas todo mundo lá é formado, eles não são analfabetos. Um é formado nisso, o outro é formado naquilo. Assumiram a linguagem de Zé de Vina, assumiram a linguagem de outros mamulengueiros famosos e ficaram vendo, ou seja, espiondo. [...] Como é que esses meninos, todos formados, são iguais ao Zé de Vina? Ao próprio Cheiroso? Não são. [...] Estes são mamulengueiros que eu chamo de autênticos, geralmente analfabetos, tocam viola. Eles têm essas características, e nem por isso valem menos. Valem tanto, que eu os copios, que eu quero ser tão popular quanto eles. [...] Não é tirando, em nenhum momento, o valor, ao contrário, é ampliando: ele busca no autêntico a inspiração para o trabalho dele, de projetar cada vez mais. [...] O que é que ele [o Mamulengo de Cheiroso] busca? Trabalhar uma linguagem popular, trabalhar a música popular autêntica do folclore sergipano (FONTES, 2022, p. 123)¹⁹.

Uma outra perspectiva para pensarmos diferenciações no mamulengo, é sob a ótica levantada por Fernando Augusto Santos, no livro *Mamulengo: um povo em forma de bonecos* (1979). Ele faz considerações sobre o surgimento do brinquedo e aponta, com base em suas observações e pesquisas junto ao grupo Só-Riso, sobre a presença do mamulengo no estado de Pernambuco, duas áreas de atuação, na década de 70: a *área urbana* (que ele considera abarcando a Região Metropolitana do Recife) e a *área rural* (que compreende o interior do estado). Cada uma delas preservaria características particulares, mas com comunhão de sentidos que faziam ambas serem mamulengo. Um dos pontos que ele se baseia para pensar tal distinção está calcado no que se refere à periodicidade/calendário e aos espaços/locais nos quais ocorrem apresentações de mamulengo.

É certo que eventos como festas religiosas de cunho popular, notadamente os festejos natalinos (Natal, Ano Novo e Reis) ou as festas de padroeiros, quase sempre motivam apresentações, mas via de regra o brinquedo é feito, sendo ele próprio o motivo ou causa do evento. Não é necessário haver uma festa num sítio para que haja um mamulengo. O dono do sítio contrata o mamulengo como forma de diversão para os moradores do lugar. Muitas vezes isso se constituindo em motivo de festa e não obrigatoriamente o contrário, ou seja, a festa ocasionando o mamulengo. [...] Já na *área urbana*, as apresentações estão ordinariamente vinculadas a eventos. O mamulengo quando acontece é, via de regra, durante os festejos natalinos e juninos, ou em festas folclóricas, sendo na atualidade apresentado com maior frequência quando contratado por órgãos de turismo [...] (SANTOS, 1979, p. 42, grifo do autor).

¹⁹ Ver apêndice A.

Como dito, uma forma de brincar ocorre de maneira espontânea e não necessariamente vinculada a eventos. Nesses casos, muito fortes na Zona da Mata de Pernambuco, o mamulengo é que gera a festa, a brincadeira coletiva, pública, em espaços abertos. A outra forma teria uma relação de dependência/vinculação direta a situações externas, como festivais de teatro ou outros programas de produção cultural. Este último caso ocorre no Cheiroso, que sempre está presente nos festejos juninos e natalinos, inclusive com criações inéditas de dramaturgias e encenações dedicadas para a apresentação daquele ano, inspirada em histórias da narrativa oral, que tem essas festas como ambiente temático.

No processo de elaboração do inventário realizado pelo IPHAN (2014), foi traçado um recorte de pesquisa diante da difícil tarefa de criar as linhagens do mamulengo. Com base no que compõe o dossiê, podemos refletir sobre em que “categoria” pode-se enquadrar o Mamulengo de Cheiroso, que não está efetivamente registrado no documento. Em sua parte introdutória, em relação às linhagens, registra-se que:

Durante as primeiras décadas do século passado, há um claro declínio e, finalmente, o desaparecimento de várias delas, principalmente no Sudeste do país. Diferentemente daquela região, o teatro de bonecos de cunho popular se manteve em quase todos os estados no Nordeste até meados do século XX, porém, a partir dos anos 70, ali também passa a sofrer um declínio, chegando a desaparecer nos estados de Alagoas, Bahia e Sergipe (IPHAN, 2014, p. 41, grifo nosso).

Figura 9 – Capa do dossiê interpretativo do IPHAN



Fonte: IPHAN, 2014, capa.

Embora no próprio registro não constem os critérios de delimitação das categorias de mamulengueiros, no texto *O processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como patrimônio cultural do Brasil* (2018), de Izabela Brochado, coordenadora da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB na época de desenvolvimento do inventário, a autora trata de tais definições:

Neste contexto, inserem-se, primordialmente, os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem ‘familiar’, ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural. Esta distinção deu-se uma vez que foi identificada a existência de outras duas categorias: b) aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade – grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira; c) aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada (BROCHADO, 2018, p. 32-33).

Na primeira categoria enquadram-se diversos mamulengueiros citados no Dossiê do IPHAN, tais como o Mestre Zé Lopes e do Mestre Zé de Vina²⁰. Nas outras duas, outros contextos seriam considerados. Eis um emaranhado conceitual delicado, como reconhece a própria autora, que abre uma série de questões ainda no âmbito do popular, que tenta separar, com necessária finalidade de registro e análise, o que seria o mamulengo *tradicional*, traduzido na primeira linhagem, e o *contemporâneo*, com as duas possibilidades (*b* e *c*) apontadas na citação acima. Mas, afinal, quando algo deixa de ser *primitivo* e passa a ser *de projeção*? Mais à frente, ela pontua:

Uma vez que o TBPN pode ser encontrado também em outras regiões do Centro-Sul do País, devido ao deslocamento das populações nordestinas para os grandes centros urbanos, a inserção do Distrito Federal se deu como um estudo de caso, o que possibilitou a percepção da forte assimilação e da releitura do teatro de bonecos popular em contextos diferenciados, uma vez que a maioria deles se encaixa na categoria ‘b’, ou seja, aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras (BROCHADO, 2018, p. 33, grifo nosso).

²⁰ Por tratar especificamente desses mestres, a dissertação de Adriana Schneider Alcure (2001) faz-se importante devido à sua imersão em pesquisar o mamulengo e os seus personagens no contexto desses mestres da Zona da Mata de Pernambuco.

Com base nas categorizações propostas por Brochado (2018), no processo de registro do TBPB como patrimônio imaterial do Brasil pelo IPHAN, o Mamulengo de Cheirosa poderia se enquadrar no tipo *b*, um exemplo vivo da iniciativa de manutenção e disseminação do teatro de bonecos popular, pois herdou a arte do mamulengo e tem o olhar de reelaboração do brinquedo, embora ele não conste no dossiê. Ao contrário, permanece um hiato em relação ao suposto “desaparecimento” do TBPB em Sergipe.

O inventário ressalta ainda que “futuras pesquisas no Piauí e no Maranhão poderão fazer parte de ações de salvaguarda, trazendo à luz dados importantes sobre o Bem nestes dois estados, complementando, assim, com informações relevantes, o processo de Registro do TBPB” (IPHAN, 2014, p. 41). Mais uma vez, mesmo à guisa de possível complemento futuro do inventário, ignora-se o estado de Sergipe, embora citando interesse em investigar mais a fundo as questões no Distrito Federal.

Tendo seu início vinculado à Universidade Federal de Sergipe, o grupo não é formado por artistas *primitivos*. São pessoas que tiveram acesso ao mamulengo como linguagem artística pré-existente, diferente dos primeiros mamulengueiros, que inventaram o brinquedo mais no intuito da brincadeira, do divertimento. Embora esses mamulengueiros reconheçam os princípios de criação, de técnicas das suas obras, a natureza da criação deles era mais intuitiva, e transmitidas ainda no esquema de linhagem familiar – foram os precursores da arte do mamulengo, como tomamos mais ou menos conhecimento hoje (dada a escassez de registros com precisão de dados). E existe uma geração posterior que – com base na recepção de espetáculos, livros, dramaturgias, fontes históricas – tem uma noção do brinquedo como um todo, uma dimensão distanciada dos elementos que o constituem, como pesquisadores e experimentadores da linguagem. A partir do que se conhece, do que se observa, essa geração começa a criar, brincando com os elementos existentes, e vai *avançando*, criando outros modos de fazer com base nesse modelo herdado, podendo seguir, aliás, outro perfil social, econômico, geográfico etc.

A ideia não é querer manter um purismo, uma forma única e inquestionável de se fazer, que atravesse o tempo intacta, compactuando com a ideia de que “a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um *povo ou folk puro, original*” (HALL, 2006, p. 55), mas entender que os contextos mudam e, conseqüentemente, mudam as formas de brincar, de olhar para o mundo. Afinal, como o próprio Canclini (2019) reflete, esse não seria o melhor recurso do popular para manter-se vivo. Em relação à equação maniqueísta “tradicional x moderno”, ele desdobra:

[...] o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade (CANCLINI, 2019, p. 218).

Com as mudanças sociais, culturais, políticas, ainda que estejamos no mesmo território geográfico-cultural-histórico, existem alterações na sociedade que afetam diretamente o olhar dos artistas sobre o mundo, bem como o olhar do mundo sobre os artistas e suas criações. Os mestres mais recentes, contemporâneos, trabalham nessa dimensão, propondo, por exemplo, cruzamento com outras formas de fazer teatro, novas técnicas incrementadas, outras formas de dramaturgia, novos modos de produção etc. O que parece importante é evitar colocar o mamulengo primitivo num lugar sacralizado, cristalizado – ao mesmo tempo que se reconhece a beleza desse “útero” potente que geriu o brinquedo; nem assumir outro extremo que pretende “salvar” o trabalho autêntico, na utopia de executá-lo continuamente “da mesma maneira”.

Entretanto, é ingênuo pensar que o próprio mamulengo primitivo mantinha uma fôrma estética cristalizada. O movimento de mudança que observamos hoje, podemos perceber que já ocorre, desde o passar dos anos, com os primeiros mestres mamulengueiros. Como pontua Fernando Augusto, sobre a forma de brincar mamulengo em 1979:

Durante a execução desta pesquisa empenhamo-nos com afinco em colher dados e subsídios para uma compreensão desse processo de transição. [...] Isso não apenas como registro histórico das sucessivas transformações que resultaram no mamulengo, mas também das formas mutantes que devem ter coexistido contemporaneamente até o aparecimento do brinquedo na sua forma atual (SANTOS, 1979, p. 26).

Assim, percebemos que o próprio mamulengo já é fruto de imbricações, misturas, até chegar na forma conhecida hoje como “primitiva”, e mais ainda até a forma que ocorre na atualidade, com devidas atualizações de tempo-espço e contextos, como uma autêntica forma de expressão teatral.

A proposta na contemporaneidade é, como pretende o Mamulengo de Cheiroso por meio de ações formativas e artísticas, manter essa linguagem viva, visto que ela pretende, desde o início, representar o Nordeste (como território *geográfico* e *corporal*²¹) e representar o povo nordestino *em forma de bonecos* – para nos remeter ao livro do mestre Fernando Augusto Gonçalves Santos (1947-2022), do Mamulengo Só-Riso (PE), *Mamulengo, um povo em forma*

²¹ Ideia defendida pelo filósofo argentino Jorge Dubatti (2009), que discutirei à frente.

de bonecos (1979). Sobre a questão de perpetuação do folclore, que podemos aproximar do mamulengo na perspectiva de teatro folclórico²², José Jorge de Carvalho reflete:

Contudo, há algo específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete a memória longa. [...] Ainda têm seu lugar como modelo, um entre tantos outros modelos acessíveis ao homem do mundo moderno industrializado. Não fosse assim, a indústria cultural poderia, perfeitamente, inventar símbolos novos o tempo todo, em vez de apropriar-se dos símbolos clássicos e tradicionais e dar-lhes uma nova roupagem. Se o faz é porque necessita também manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesma, a ideia de permanência (CARVALHO, 2000, p. 33-34).

Entendo que isso compõe, paradoxalmente, uma corrente de persistências e variações, como disse Rabetti (2000, p. 12) sobre o teatro popular, conforme o tempo, a sociedade e os avanços tecnológicos, para que essa arte faça sentido também nos dias de hoje. Desse modo, não correria o risco de o mamulengo assumir uma dimensão folclórica, do passado, quase como uma lenda, um mito ou um registro de algo que já passou. Ao contrário, que ele seja algo que se transforma e continua a acontecer, num constante aprimoramento da técnica do teatro de bonecos, associada à dimensão identitária do povo do Nordeste, atravessando o tempo e as gerações. Nesse sentido, proponho a ideia de *ressemântica*, na perspectiva de um novo olhar, um novo sentido. Ou de um olhar que dá sentido, também no tempo presente, ao mamulengo, aos seus contextos e desdobramentos.

Em diálogo com os elementos já discutidos sobre a questão do popular, bem como sobre o conceito de teatro de animação, percebemos o cruzamento dessas perspectivas que transbordam as linguagens, o próprio teatro, a história, pois alcançam um patamar cultural – no mais amplo sentido da palavra –, que se perpetua no tempo/espço.

O Mamulengo e todo o Teatro popular de Bonecos do Nordeste do Brasil, os nossos Bois, com suas máscaras e figuras animadas, do mesmo modo que em tantas manifestações tribais africanas lembram, ainda hoje, que Teatro não é necessariamente espetáculo, não tem um tempo de duração definido e terminam por diluir as fronteiras entre Teatro, brincadeira e celebração. Celebração, ritual, religião, festa, entretenimento, brincadeira, representação, em algum momento o teatro renegou ou esqueceu suas origens, suas formas e razões primeiras que o Teatro de Bonecos mantém vivas e é capaz de lembrar (CHERUBINI, 2013, p. 19).

²² Cf. Camarotti (2001); Lima (2009).

2.3 Teatro popular como aspiração identitária

“Camaradas, por que é que a gente ama a terra onde nasceu? É justamente por isso: porque o pão tem mais sabor, o céu é mais azul, o ar é mais perfumado, as vozes são mais alegres, o chão é mais macio de pisar. É ou não é?”

(BRECHT, 2009, p. 185)

Dentre as tantas possibilidades de se compreender e expressar o popular, inclusive no vasto universo do Teatro de Bonecos Popular que é definido como “do Nordeste”, o Grupo Mamulengo de Cheiroso de Teatro de Bonecos tem seus recortes, seus prismas, para esculpir e modelar sua acepção de cultura, de popular, de teatro, de identidade. Um elemento forte na sua atuação é a noção de *sergipanidade*.

Figura 200 – Cacique Serigy²³



Fonte: elaborada pelo autor (2022).

Assim que comecei a ministrar a disciplina “Arte Contemporânea” pelo Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe – UFS, em maio de 2018, na minha tão recente jornada nas terras sergipanas, logo nas primeiras aulas do meu primeiro semestre letivo como professor substituto naquele espaço acadêmico, tomei conhecimento da lenda da “Maldição do Cacique Serigy”. Alguns alunos e alunas, sobretudo a dedicada aluna Maria das Graças

²³ Esse painel foi feito por Jenner Augusto, em 1949, e está no atual restaurante-escola Senac Bistrô Cacique Chá, em Aracaju/SE.

(conhecida como Gracinha), à época estagiária de teatro no Museu da Gente Sergipana²⁴, contaram-me a história que marcou a identidade – e o nome – do estado de Sergipe, traçando possíveis características inclusive na personalidade dos seus habitantes²⁵. O personagem central da narrativa é um cacique de nome Serigy, que habitava, com sua tribo, as terras situadas entre os rios Vaza-Barris e Sergipe, onde hoje é localizada a capital Aracaju.

Originário do tupi *si'ri ù pe*, quer dizer ‘no rio dos siris’, tendo sido mais tarde adotado Cirizipe ou Cerigipe, que significa ‘ferrão de siri’, nome de um dos cinco caciques que se opuseram ao domínio português’, explica o professor Adailton Andrade no site Fonte da história de Sergipe. Serigy comandou a resistência à colonização e liderou bravamente os guerreiros de sua tribo durante quase três décadas, até a conquista portuguesa em 1590 e a fundação da Capitania de Sergipe Del Rey (SANTOS, 2015, n.p).

Algumas versões trazem perspectivas, controversas ou complementares, que contextualizam a rede de acontecimentos que, entrecruzados, compõem a batalha do líder indígena contra o comandante português Cristóvão de Barros. Após anos de resistência, no momento da derrota, o Cacique Serigy lançara a maldição: nada gerado naquelas terras, arrancadas de sua tribo, daria bons frutos. Na versão do poeta sergipano Vinícius Oliveira, a maldição teria sido direcionada aos colonizadores, e não para o território.

Fato é que o cacique virou uma figura central na história e na identidade do estado, sendo homenageado constantemente por artistas que fizeram quadros, poemas, músicas, filmes e peças de teatro envolvendo sua história, além de ter se tornado “o primeiro indígena a ser incluído no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria – uma espécie de monumento de aço, mantido dentro do Panteão da Pátria, em Brasília, com o objetivo de preservar a memória nacional” (LEITE, 2020, n.p).

A estória/história de Serigy, em algumas interpretações, como um bom mito, deixaria nos sergipanos as características de resistência, de luta contra a colonização, herdadas pelos indígenas e, conseqüentemente, a valorização da história e dos aspectos ancestrais daquela terra – imagens que contribuem para a comunidade imaginada de Sergipe e para a simbólica dimensão identitária.

A expressão “comunidade imaginada” é fortemente utilizada pelo teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1932-2014) e está presente nos seus importantes

²⁴ É um museu multimídia interativo, localizado na Av. Ido do Prado, nº 398, no centro de Aracaju, mantido pelo Instituto Banese em parceria com o Governo do Estado de Sergipe. Mais à frente, falarei um pouco sobre esse equipamento.

²⁵ Popularmente entre os próprios sergipanos, por exemplo, identifica-se uma suposta característica coletiva de constante desconfiança, como se fosse um povo “cabreiro”, desconfiado, em relação às pessoas que chegam de fora.

textos sobre identidades, multiculturalismo e diáspora. Hall, na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), apresenta problematizações em relação à ideia de nacionalismo e de identidades nacionais, que aqui estenderei também para o contexto de regional e estadual, visto que abrangem princípios similares no que diz respeito a definir um título, um nome, um símbolo para representar um grande coletivo de pessoas habitantes de determinado território geográfico e cultural, permeado, entretanto, de diferenças e contradições. O autor compreende que é uma fantasia a ideia de identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente.

Desde a modernidade, passando pelo movimento antropofágico e chegando à atualidade, áreas do conhecimento se debruçam sobre as questões acerca de *nação* e de *identidade nacional* – entre artistas, historiadores, arqueólogos, filósofos, cientistas sociais, antropólogos, folcloristas etc. –, a fim de pesquisar e discutir “uma identidade de valores genuinamente nacionais, projetados a partir de um passado comum” (MORENO, 2014, p. 13, grifo do autor). Segundo o professor e pesquisador Jean Carlos Moreno:

[...] o discurso de nacionalidade foi capaz de dar conta de uma perspectiva de futuro e, ao mesmo tempo, eliminar, ao menos no nível simbólico ou imaginário, o caos e a desordem. Assim, a *nação* torna-se um projeto de estabilidade diante do que *se desmancha no ar*. Através dela as transformações podem ser explicadas e adquirir sentido (MORENO, 2014, p. 13, grifo do autor).

O autor acrescenta, ainda:

Sejam tratadas como mitos, discursos ou representações, as narrativas da nação são constantemente *presentificadas* – mas também ressignificadas – na busca de coesão social. Este processo de retroalimentação faz com que o passado não seja assim ‘tão passado’, pois a própria nação torna-se um *sistema de representação cultural* ligado a interesses dos grupos sociais, nos jogos, confrontos e conciliações de poder na sociedade (MORENO, 2014, p. 25-26, grifo do autor).

Stuart Hall contextualiza como se deu o processo da criação gradativa da cultura nacional, posterior à criação em sociedades pré-modernas ou tradicionais, em que as características de lealdade e identificação eram centradas em tribos, povos, religião e região. As culturas nacionais surgem numa transformação para a modernidade. Segundo ele:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p. 50-51, grifos do autor).

Em relação a esse tema, Antonio Cornejo Polar acrescenta:

Nessas circunstâncias, mais que inventadas, as nações são produtos instáveis de vastos e também instáveis exercícios sógnicos, genericamente discursivos, que socialmente costumam competir com os produtos elaborados por outros sujeitos sociais, da mesma maneira e sobre o mesmo assunto. Certamente, o fato não é que as nações não sejam ‘reais’ (insisto: elas o são com a realidade que é própria da história), mas de nenhuma maneira são independentes das operações discursivas que de uma ou outra forma as produzem. Radicalizando a proposta: as nações são feitas também (sobretudo?) de discursos (CORNEJO POLAR, 2000, p. 57-58).

É como ocorre com a estória do Cacique Serigy, uma de tantas outras presentes na diversidade de narrativas sobre Sergipe, sobre Pernambuco, sobre o Nordeste, sobre o Brasil. Hall (2006) identifica alguns aspectos para a construção de narrativas da cultura nacional, e podemos constatar que a lenda narrada pode se encaixar no que ele chama de *mito fundacional*, por ser uma (versão de) estória que localiza a origem de um povo e do seu caráter coletivo, uníssono, com base na qual se inventaram tradições que conectam o presente e o passado, fomentando uma significância identitária.

As *tradições inventadas*, por sua vez, “tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em ‘comunidade’ [...] e desastres em triunfos” (HALL, 2006, p. 54-55), e assim vão ajudando a compor a *narrativa da nação* com ênfase nas *origens*, na *continuidade* e na *intemporalidade*, e acaba que “os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história (*Ibid.*, p. 53).

Jorge Dubatti, responsável pela pesquisa e criação dos estudos na área da Filosofia do Teatro, apresenta algumas reflexões importantes a respeito da ideia de *nacionalidade*, a fim de estudar uma cartografia do teatro considerando essa noção. Sobre o tema em debate, ele questiona:

[...] quando se constitui um teatro nacional? Quando se cria oficialmente a nação; quando os artistas de teatro explicitam o programa consciente de um teatro nacional; quando, conjuntamente, artistas, técnicos, público e crítica são de origem nacional; quando são discutidos temas supostamente nacionais; quando se elabora um estilo nacional; quando se escreve na língua da nação? Por outro lado, é válido o conceito de nacional aplicado à arte? O que torna um artista de teatro nacional: o seu local de nascimento, a sua documentação, a sua declaração de princípios, o seu pertencimento cultural, a sua radicação? (DUBATTI, 2009, p. 45, tradução nossa)²⁶.

²⁶ No original: “[...] ¿cuándo se constituye un teatro nacional? ¿Cuándo se crea oficialmente la nación; cuando los teatristas explicitan el programa consciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación?”

Segundo Dubatti, o território, além de geográfico e político, é também subjetivo. Ele alerta que devemos evitar pensar os mapas territoriais como mapas simplificadores, mas, ao contrário, deve-se pensá-los em sua complexidade; e é necessário pensar a complexidade dos territórios pelos recortes da complexidade das relações. O autor chama atenção para que, mesmo no caso de um teatro “nacional”, existe uma possibilidade de haver uma gama de “teatros nacionais” se considerarmos as áreas e fronteiras internas, os fluxos de migração internos, os contatos entre os estados da mesma nação etc. (DUBATTI, 2009, p. 44-45).

Mais recentemente, Dubatti substituiu, na sua pesquisa e prática pedagógica sobre o Teatro Comparado nos estudos teatrais na Argentina, o conceito de *nacionalidade*, propondo um termo mais abrangente: *territorialidade*. Ainda na ideia de uma demarcação física (geográfica, histórica e cultural), mas expandindo a leitura desses espaços, visto que, antes mesmo da constituição das nações, já existiam os mapas teatrais, os territórios culturais. Hall (2006) desenvolve um raciocínio semelhante, afirmando que os lugares não são destinados a uma única cultura, mas atravessados o tempo todo pelo mundo todo.

Sobre essas últimas noções, Dubatti explica:

Se entende por **territorialidade** a consideração do teatro em contextos geográfico-histórico-culturais de relação e diferença, quando estes são contrastados com outros contextos (de acordo com a fórmula X-Y). A territorialidade do comparatismo se vincula com o pensamento da ‘geografia humana’, iniciado por Paul Vidal de La Blache. A territorialidade se constrói através das práticas culturais do homem, uma das quais é o próprio teatro. O fato de considerar o teatro em contextos culturais não o exclui de ser parte deles: o próprio teatro é gerador e construtor das variáveis desses contextos. Se chama de **supra territorialidade** a condição daqueles fenômenos e conceitos que não podem ser pensados em termos territoriais, porque os superam ou excedem (DUBATTI, 2009, p. 46, grifo do autor, tradução nossa)²⁷.

Ainda segundo o autor, podemos pensar a territorialidade em duas instâncias: *a*) a geográfica, que implicaria a ideia do ponto de partida na materialidade física, do espaço físico; *b*) a corporal, considerando que o corpo carrega consigo a territorialidade dos saberes e das subjetivações do teatro. A ideia de que o corpo é território, prolongação do espaço físico, está vinculada à dimensão geográfica (material e subjetiva) do território.

²⁷ No original: “Se entiende por **territorialidad** la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la “geografía humana”, iniciado por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. Se llama **supraterritorialidad** a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.”

Essas discussões ecoam na conceituação do mamulengo e das demais expressões de bonecos populares do Nordeste do Brasil, que reafirma a identidade popular regional de um povo e de sua expressão teatral por meio do Teatro de Formas Animadas. Em relação a essa temática, Camarotti (2001) comenta que “é necessário tomar consciência de que noções tais como ‘autenticidade’, ‘identidade’ e ‘raízes’ são ‘ideias típicas de culturas pós-coloniais’ que necessitam elaborar sinais que possam reafirmar e enfatizar sua nova condição de nações independentes” (CAMAROTTI, 2001, p. 69).

A necessidade da identificação/unidade coletiva parece ser uma busca esperançosa de posteridade. Com o passar dos anos, vem tomando dimensões múltiplas em diferentes aspectos da sociedade. Na observação e análise dessas raízes, no que tange ao conceito de “nordestino”, “pernambucano” ou “sergipano”, percebemos uma vegetação mista na composição. Além do aspecto geográfico, o fenômeno é o mesmo em termos de identidade cultural.

Concordo com Camarotti quando levanta a perspectiva de que “principalmente num país tão grande como o Brasil, que tem assimilado uma herança étnica e cultural diversificada, o teatro folclórico precisa ser lido e relido ‘através dos elementos que o fazem funcionar do jeito que funciona’” (*Ibid.*, p. 70-71). Néstor García Canclini (2019), no bojo dessa discussão, aponta também fortemente a ideia de pensarmos a cultura aplicada no contexto socioeconômico atual, destoante da corrente folclorista, que tende a apegar-se a um passado descontextualizado. Ele discorre:

A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextualizada. Se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas ‘sobrevivências’ desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico? Apenas os investigadores filiados ao historicismo idealista se interessam por entender as tradições em um âmbito mais amplo, mas as reduzem a testemunhos de uma memória que supõem útil para fortalecer a continuidade histórica e a identidade contemporânea (CANCLINI, 2019, p. 210).

Segundo o autor, nessas abordagens, embora haja um “resgate” do povo, este não é reconhecido. Destaco ainda, baseado nas falas do estudioso, a ideia de pensarmos a cultura popular sobretudo do ponto de vista dos seus agentes. Afinal, o mamulengo é objeto criativo resultante de modos de produção de artistas de teatro inseridos em determinados contextos sociais, culturais, políticos e históricos, de modo que, sem mamulengueiros, não tem como haver mamulengo, pois não é nos objetos que se concentra o popular. Canclini comenta: “Mas todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em

manter sua herança e em renová-la” (CANCLINI, 2019, p. 217). Isso justifica o caráter social da manutenção da cultura popular, bem como implica os aspectos econômicos referentes à sobrevivência dos agentes desse setor da cadeia cultural.

Muito embora o mamulengo não fosse utilizado como profissão em seus primórdios, hoje em dia ele já aparece socialmente como fator de sustentabilidade para os bonequeiros populares, que comumente vendem bonecos e outros objetos relacionados (brinquedos populares, máscaras, bens simbólicos de consumo, itens decorativos etc.) em seus ateliês/lojas, recebem cachês provenientes de apresentações em eventos culturais, recorrem a leis de incentivo público por meio de editais de salvaguarda etc.

Canclini afirma que existe uma “crise teórica” em relação ao popular e critica a falta de cientificidade nas pesquisas relacionadas ao tema, que tendem mais a descrever do que a explicar. Ele lembra que “a elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno. [...] o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares [...] é uma novidade das três últimas décadas” (CANCLINI, 2019, p. 207-208). Na perspectiva de projetar culturas populares prósperas, levando em conta suas interações com as demais culturas, o estudioso argentino traça seis refutações à visão clássica dos folcloristas na sua obra *Culturas híbridas* (2019). Tais problematizações vêm permeando alguns momentos deste capítulo.

No livro *Os nordestes e o teatro brasileiro* (2019), o pesquisador Magela Lima traz informações importantes para a fricção aqui proposta, qual seja, a discussão acerca de noções que venham a nomear determinada expressão teatral como “nordestina”. O autor divide o livro em quatro capítulos, dedicando cada um deles a momentos emblemáticos, segundo ele, da constituição simbólica do “teatro do Nordeste”, iniciando com o ingresso de Hermilo Borba Filho no Teatro de Estudante de Pernambuco – TEP.

O TEP vai fundar um lugar para o Nordeste no panorama teatral, ao passo que define o próprio Nordeste enquanto lugar. A partir do grupo, a identidade nordestina, naquilo que tem de ponto de vista a ser assumido, de uma clara tomada de posição, passa a guiar as mais variadas realizações cênicas. Mais que fazer teatro, o importante ali era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente nordestinos. Na discussão das relações entre o social e o simbólico, na análise da natureza constitutiva e política da representação que media tais campos, suas complexidades e seus efeitos de linguagem, diferentes gerações de artistas vão constituir as bases de um teatro que vai anunciar o Nordeste ao Brasil e ao mundo (LIMA, 2019, p. 36-37).

Embora possa soar como uma afirmativa que superdimensiona a capacidade dos movimentos éticos e estéticos do teatro nesse contexto, vale reconhecer que, como alerta Hall (2006, p. 48) ao dizer que as identidades nacionais “são formadas e transformadas no interior

da *representação*”, as culturas e as artes agem como potentes emissoras da identidade local por trabalharem direta ou indiretamente com sistemas de representação e práticas sociais (discursos) e os reproduzirem para a sociedade, podendo perpetuar-se na história e na cultura de determinado território. O teatro, como foi no contexto do TEP no Recife, operou como um projeto, um manifesto vivo, redigido em texto cênico²⁸, inclusive com o objetivo de anúncio bem definido.

Luís Reis, professor-artista de teatro e pesquisador pernambucano, referência na área de pesquisa sobre a vida e a obra de Hermilo Borba Filho, contextualiza o surgimento do termo “Teatro do Nordeste”:

Em setembro de 1948, a expressão ‘Teatro do Nordeste’ é criada por Paschoal Carlos Magno, a fim de nomear a produção de jovens autores que, a partir do Recife, inspirados pela atuação de Hermilo Borba Filho à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), procuravam renovar a criação teatral no país, realizando um dos esforços pioneiros para levar aos palcos, em bases modernas, o universo da cultura nacional; nesse caso, especificamente, o universo da expressão popular nordestina, com os temas de seu romanceiro, as manifestações de sua religiosidade, e a vibração ritualística de suas brincadeiras dramáticas, como o bumba-meu-boi, o mamulengo e o pastoril. Ecoavam, portanto, com maior ou menor grau de consciência, ideais do Regionalismo preconizado por Gilberto Freyre desde meados dos anos de 1920 (REIS, 2013, p. 80).

Sobre esse movimento, Magela Lima observa:

É nesse contexto que [...] emerge um olhar regionalista, que vê a nação como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas e identificadas. [...] A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado (LIMA, 2019, p. 65).

Contudo, retornam aqui as questões de nacionalismo e suas complexidades, refletidas anteriormente à luz de Hall (2006), também problematizadas por Reis no seguinte trecho:

Sendo um rótulo, a designação ‘Teatro do Nordeste’ – ou ‘Escola do Recife’ – reconhece e, ao mesmo tempo, discrimina; concede espaço para algo apreciado por ser diferente dos modelos hegemônicos, enquanto impõe, contraditoriamente, uma espécie de domesticação das diferenças, logo procurando circunscrevê-las em uma série de traços previamente reconhecíveis. Como todo rótulo, resulta de complexas negociações de poder entre quem rotula e quem é rotulado, podendo ser percebido, dependendo da perspectiva, ora como instrumento de contenção, ora como estratégia

²⁸ Ou *texto espetacular*, noção utilizada para se referir à “relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação. O texto espetacular é, portanto, uma noção abstrata e teórica, e não empírica e prática. Ela considera o espetáculo como um *modelo* reduzido onde se observa a produção do sentido [...] principalmente de suas opções estéticas e ideológicas” (PAVIS, 2011, p. 409). Essa noção voltará, mais à frente, para ajudar a pensar sobre algumas encenações (e seus elementos e sistemas significantes) do Grupo Mamulengo de Cheiroso, à luz do seu caráter pedagógico.

de inserção – ambiguidade particularmente presente nas culturas coloniais, das quais se constitui quase como um traço definidor (REIS, 2013, p. 80).

Seguida da experiência do Teatro do Estudante de Pernambuco – que levava ao palco “com muita força poética o trinômio, tradição, região e modernidade” (REIS, 2013, p. 82) – e de outras vivências distintas, Borba Filho liderou a fundação do Teatro Popular do Nordeste, em 1959, junto a outros artistas pernambucanos, tal como Ariano Suassuna, que desempenhou papel importante para o grupo como diretor e dramaturgo.

Sediado no Recife, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) foi um dos acontecimentos mais expressivos do período de amadurecimento da modernidade teatral no Brasil. Uma experiência cujo legado, ético e estético, segue vivo, fecundo, há décadas, sobretudo nos palcos nordestinos. [...] Foi um centro de ação e de discussão cultural, com repercussão direta não somente na arte dramática, mas também na música, na literatura, nas artes visuais e no artesanato (REIS, 2018, p. 15).

Dentre os objetivos e fundamentos do TPN, registrados oficialmente no *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste* (datado de 1961, quando o grupo tinha quase dois anos de atividade), os artistas – professores e estudantes, representados no documento por Hermilo e Ariano – afirmam produzir um teatro “popular” e “do Nordeste”. É popular porque, embora composto em grande parte por estudantes e intelectuais acadêmicos, partia do povo e se pretendia ser feito para o mesmo povo, que comunga de determinado território (com aspectos sociais e culturais comuns), em diálogo com territórios fronteiriços (com aspectos que variam entre proximidade e distância de semelhança ou de pontos em comum) do Brasil e do mundo.

O TEATRO POPULAR DO NORDESTE propõe-se, desse modo, a fazer uma arte popular total, fundamentada na tradição e na dramaturgia do Nordeste. Mas a primeira coisa que vem anunciada em seu nome é o teatro: não um teatro, mas todo o teatro fiel. Enquanto pudermos, nós o manteremos vivo em nossa comunidade, o teatro que não é mundano, acadêmico, ou frívolo, por um lado, nem demagógico por outro; o eterno teatro de sempre, vivo, vigoroso, com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, de jograis do humano e divino, ato de justiça e de amor à comunidade – enfim, o teatro, nossa dura servidão, aceita livremente para a esperança da justiça e a alegria da liberdade (SUASSUNA; BORBA FILHO, 1961 *In*: REIS, 2018, p. 26, grifos dos autores).

O movimento do TPN, como brevemente consta no início da citação, valorizava fortemente a produção teatral desenvolvida naquele período, enaltecendo e incentivando a experimentação estética de uma dramaturgia, uma interpretação e uma cena feitas por artistas nordestinos em busca de um “modo nordestino” de fazer teatro à luz de influências modernistas vindas da Europa e de países da América Latina, como a Argentina.

Hermilo Borba Filho, como já mencionado, é um dos primeiros responsáveis pelo estudo do mamulengo em Pernambuco (estado onde se identifica o surgimento do boneco popular no Brasil), analisando suas características, ao passo que aponta aproximações estéticas entre o mamulengo e os demais teatros de bonecos tradicionais do mundo. Ele defendia a forte potência do mamulengo como linguagem e afirmação identitária para o povo nordestino.

[...] talvez não seja incorreto pensar que, sem o conhecimento do moderno teatro europeu, e sem o conhecimento de como o moderno teatro europeu era interpretado em outras culturas periféricas, como a argentina, talvez Hermilo e seu grupo tivessem levado muito mais tempo para perceber, por exemplo, a beleza e a modernidade cênica existentes nos espetáculos populares do Nordeste, como o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo, operação que originou uma matriz estética que, na atualidade, é cada vez mais estudada, dentro e fora do Brasil, por diversos setores dos estudos teatrais, não apenas no campo da literatura dramática, mas especialmente no que tange à arte da encenação e à formação do intérprete teatral (REIS, 2013, p. 84).

Retornando ao contexto de Sergipe, foi inaugurado, em 2011, o “Museu da Gente Sergipana Governador Marcelo Déda”, um “espaço de fruição permanente de sentidos e informações – que tem como tema a sergipanidade” (ROCHA, 2017, p. 84) e ainda uma “perspectiva social e de políticas afirmativas que busca dar voz, movimento e imagem ao povo de Sergipe” (*Ibid.*, p. 80), como afirma a comunicóloga Irla Suellen Rocha em sua dissertação sobre o Museu da Gente Sergipana e as políticas públicas em prol da cultura local.

A pesquisadora narra que o termo teve sua primeira grafia em 1928, por Pedro Sampaio, no livro *Sergipe artístico, literário e científico*, tendo sido resgatado na ocasião do “I Fórum da Sergipanidade”, realizado em 2010, como uma iniciativa que tinha “o intuito de traçar ideias que serviriam de base para o projeto [...]. A proposta do evento foi esboçar um panorama geral sobre o que significaria sergipanidade” (*Ibid.*, p. 82). A autora complementa:

De acordo com o fórum, a sergipanidade foi o nome dado para a identidade cultural do estado de Sergipe. Sob esse viés semântico, a tal sergipanidade foi debatida por meio de leituras antropológicas, históricas, geográficas, patrimoniais e linguísticas por professores, pesquisadores, profissionais da cultura e da educação, interessados na História de Sergipe e temas correlatos (ROCHA, 2017, p. 82).

Sobre o percurso de traçar o recorte conceitual de identidade, embalado por um discurso político-ideológico, quase como um desejo emancipatório, Rocha afirma:

A participação dos intelectuais da época e a ideia de constituir uma identidade cultural sergipana têm bases no pensamento positivista do final do século XIX, quando o sentimento como parte de uma nação perpassava pela identificação do povo pelo seu território. [...] Entende-se também desse recorte sobre as origens do termo sergipanidade, como parte de uma narrativa para contar e recontar a história de

Sergipe sob o desejo de constituir uma diferença entre os territórios limítrofes e suas particularidades, e a partir disso representar o estado através de uma cultura única e pertencente a grande cultura nacional (ROCHA, 2017, p. 83).

Ao passo que o Grupo Mamulengo de Cheiroso defende as questões identitárias, refletidas em seus espetáculos e em suas práticas pedagógicas, tem também a consciência da pluralidade de culturas que permeiam essa composição mista. Isso decorrente de diversos contextos de hibridação cultural no Brasil, desde culturas indígenas presentes no território, em suas diversas etnias, cruzadas com culturas africanas trazidas para o país no processo de escravidão (parecidas em alguns aspectos, por exemplo, na relação com os rituais e com a natureza). Alguns países da Europa, ainda no processo colonizador, também importaram características de suas culturas, além de outras influências universais, inclusive do Oriente, decorrentes do acelerado processo de globalização.

Afinal, o Mamulengo de Cheiroso pesquisa a cultura de diversas nações, tem uma trajetória de viagens a trabalho e pôde tatear esse emaranhado de afetações. No próprio acervo da sede do grupo, no bairro de Aeroporto, na cidade de Aracaju, encontramos diversos bonecos e máscaras do mundo todo, que o grupo ou comprou nas suas viagens ou foi presenteado. Então, sergipandade não deve ser encarada como conceito segregador, mas integrado de diversos caminhos, embora o grupo reconheça, obviamente, que existem manifestações originadas e pertencentes propriamente ao território sergipano. Daí se suscitam o orgulho e a celebração pela riqueza do popular na cultura local.

Nesse movimento de constituição de uma identidade coletiva, concentrada principalmente nas delimitações de território (abrangendo sua história, contextos sociais, políticos e culturais), está pautada a luta de conscientização que venha a romper uma ideia homogênea em relação às características do Nordeste e dos nordestinos. O Brasil, histórica e culturalmente, desenhou um Nordeste uniforme e simplista, de perfil retrógrado, totalmente igualitário nas características, em detrimento da metrópole Sudeste, de perfil moderno, plural, desenvolvido e progressista.

Entretanto, mesmo havendo o movimento de resistência de boa parte dos nordestinos de nos reconhecermos como coletivo, é elementar considerar que, nos espectros individuais de cada um dos nove estados da região, existe uma pluralidade de elementos e expressões culturais. Sinto a necessidade de reiterar isso na pesquisa, não na ideia de levantar muros que separariam culturalmente os próprios estados da região em busca de uma identidade estritamente individual, inédita e exclusiva – o que seria impossível e demasiado arrogante –, mas na perspectiva de compreender que existem diferenciações na configuração de formação dos povos

em cada um desses territórios, assumindo também os hibridismos de uma comunhão cultural coletiva enquanto Nordeste.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **História oral**: experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina**: etnografia e estudo de personagens. 2001. 240 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ALVES, Isaac. [Entrevista concedida a Pedro Rodrigues]. Pedro Rodrigues, Aracaju, outubro, 2022.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**: da teoria à prática. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 2011.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. São Paulo: Artmed, 2009.
- BALZONI FILHO, F. Mamulengo: a poesia do Nordeste. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 27 dez. 1947. Reportagens, p. 91-96. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/52579>. Acesso em: 19 dez. 2022.
- BARRETO, Artur. [Entrevista concedida a Pedro Rodrigues]. Pedro Rodrigues, Aracaju, outubro, 2022a.
- BARRETO, Augusto. [Entrevista concedida a Pedro Rodrigues]. Pedro Rodrigues, Aracaju, outubro, 2022b.
- BARRETO, Marlene. [Entrevista concedida a Pedro Rodrigues]. Pedro Rodrigues, Aracaju, outubro, 2022c.
- BARROS, André. **Mamulengo do cheiroso lança espetáculo contando a trajetória de Clemilda e Gerson Filho**. Sergipe Notícias, 2016. Disponível em: <http://www.sergipenoticias.com/cultura/2016/12/3338/mamulengo-do-cheiroso-lanca-espetaculo-contando-a-trajetoria.html>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BELTRAME, Valmor Níni. O ensino do teatro de animação. *In*: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 283-297. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br/catalogo/ebooks-gratuitos/cartografias-do-ensino-do-teatro>. Acesso em: 02 jul. 2021.
- BENEVIDES, Lourdisnete Silva. **Abram-se as cortinas**: a história sobre a formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960-2000). 2015. 383 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/4608>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BORBA FILHO, Hermilo. Mamulengo. **MAMULENGO** – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 2, p. 21-22, mar. 1974.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. O círculo de giz caucasiano. **Teatro completo**. V. 9. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

BROCHADO, Izabela. O processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 28-43, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2595034701152016028>. Acesso em: 30 jul. 2021.

BOLETIM DA UFS. **12 bonecos na mão de Antonieta**. 1981, p. 7.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna. **O Percevejo**, n. 8, ano 8, p. 19-40, 2000.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Trad. Anne-Marie Milon Oliveira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em: 15 maio 2021.

CHERUBINI, Luiz André. Os novos rumos para o teatro que o teatro de animação aponta. **Revista Porto Cênico**, ano II, p. 14-19, 2013.

CHIMAMANDA, Adichie. **Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história**. TED, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br. Acesso em: 23 fev 2023.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Org. Mario J. Valdés. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

COSTA, Marco Antonio F.; COSTA, Maria de Fátima Barrozo. **Projeto de pesquisa: entenda e faça**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CUNHA, Armando. Necrológio de um que foi pro céu. **Diário de Pernambuco**. 24 ago. 1952. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/12329. Acesso em: 26 mar. 2023.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Fotografia de Mestre Ginu, Recife, 25 dez. 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/110787. Acesso em: 19 dez. 2022.

DUBATTI, Jorge. Entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima MUNIZ. Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251-261, dez. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102232014251>. Acesso em: 13 maio 2021.

DUBATTI, Jorge. **Hacia una cartografía del teatro latinoamericano**: poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís. Facultad de Artes - Pontificia Universidad Católica de Chile. Cátedra de Artes n. 7, p. 41-63, 2009.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.

FONTES, Aglaé D'Ávila. [Entrevista concedida a Pedro Rodrigues] Pedro Rodrigues, Aracaju, outubro, 2022.

FONTES, Aglaé D'Ávila. **Programa de teatro**. Peça “A feira de Cheiroso”, Aracaju. 1979.

FONTES, Aglaé D'Ávila. **Programa de teatro**. Peça “Maria Língua de Trapo”, de Aglaé D'Ávila Fontes, 1982.

FONTES, Aglaé D'Ávila. **Programa de teatro**. Peça “A rainha Jinueva no guerreiro do Cheiroso, Aracaju”, de Aglaé D'Ávila Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular. **Revista USP**, n. 11, p. 18-25, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i11p18-25>. Acesso em: 15 maio 2021.

FREIRE, Artur Barreto Doria. **Mamulengo de Cheiroso**: 40 anos de tradição e poética. 2018. 87 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018. (versão enviada pelo autor)

GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

GAZETA DE SERGIPE. **Informe GS**. 25 de fevereiro de 1981, p. 4.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengos, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco**: dossiê interpretativo. Brasília: IPHAN, 2014.

JESUS, Joaquim. O professor-artista como vírus. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 2, n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2447267222016028>. Acesso em: 26 jul. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JR, José Simões de (Orgs.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LEITE, Sylvia. **Aracaju**: a terra do cacique Serigy. Lugares de memória, 2020. Disponível em: <https://lugaresdememoria.com.br/2020/09/aracaju-a-terra-do-cacique-serigy.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

LIMA, Magela. **Os nordestes e o teatro brasileiro**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

LIMA, Marcondes. **A arte do brincador**. Recife: Sesc, 2009.

LOREFICE, Tito. Reflexões sobre a formação e o vínculo entre professor e aluno, mestre e aprendiz. Trad. Fátima Costa de Lima. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 14, p. 16-35, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2595034702142015071>. Acesso em: 31 jul. 2021.

LUBAMBO, Tadeu. Fotografia Mestre Fernando Augusto Gonçalves *In*: BENTO, Emmanuel. Morre Fernando Augusto, mestre do teatro de mamulengos, aos 74 anos. **Jornal do Comércio**, n.p, 2022. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2022/07/15045497-morre-fernando-augusto-mestre-do-teatro-com-mamulengos-aos-74-anos.html>. Acesso em: 24 out. 2022.

MORENO, Jean Carlos. Revisitando o conceito de identidade nacional. *In*: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina; GUIMARÃES, Valéria (Orgs.). **Identidades brasileiras**: composições e recomposições. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEROBELLI, Mariene Hundertmarck. Desafios na formação do artista-docente contemporâneo. *In*: 6 Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011, **Anais da Abrace**, Porto Alegre, p. 1–6, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3063>. Acesso em: 02 jul. 2021.

RABETTI, Beti. Em busca da tradução teatral: o trabalho do historiador em meio a miudezas da cena e precariedades documentais. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 48-71, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p48-71>. Acesso em: 9 ago. 2021.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**, n. 8, ano 8, p. 3-18, 2000.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. Entre a Europa e o Recife, a contribuição argentina para o “Teatro do Nordeste”. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 79-85, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101202013079>. Acesso em: 15 nov. 2021.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.

ROCHA, Irla Suellen da Costa. **Museu, cultura e criatividade: o Museu da Gente e as políticas públicas no Brasil**. 2017. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/4018>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SANTOS, Camila. **Sergipe tem história e estórias à beça**. Governo do Estado do Sergipe, 2015. Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/governo/sergipe-tem-historia-e-estorias-a-beca>. Acesso em: 21 nov. 2021.

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

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mestre Januário de Oliveira – Ginu –, um mamulengueiro maior. **Mamulengo**, n. 7, p. 23-27, dez, 1978.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Programa de teatro**. Peça “Maria Língua de Trapo”, de Aglaé D’Ávila Fontes, 1982.

SANTOS, Mislene Vieira. **Da ditadura à democracia: o Festival de Artes de São Cristóvão (Fasc) e a política cultural sergipana (1972-1995)**. 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5649/1/MISLENE_VIEIRA_SANTOS.pdf. Acesso em: 23 mar. 2023.

SCHNAIDER, Dudu. Fotografia Mestre Saúba *In*: SIMÕES, Chico. Mestre Saúba, o inventor de si mesmo. **Mamulengo**, n. 16, p. 61-66, 2020. Disponível em: https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2020/05/mamulengo_completa-com-issn.pdf. Acesso em: 20 nov. 2021.

SUASSUNA, Ariano; BORBA FILHO, Hermilo. Manifesto TPN, 1961. *In*: REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **TPN – Teatro Popular do Nordeste: o palco de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.

TELLES, Narciso. As oficinas de teatro e a prática do artista docente. *In*: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **ArtCultura**, v. 15, n. 26, p. 205-209, jan.-jun., 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29146>. Acesso em: 27 nov. 2022.

UFS NOTÍCIAS. **Mamulengo de Cheiroso no XI Fasc.** Ano II, n.º 15, n.p. 23 out. 1982a.

UFS NOTÍCIAS. **“Maria Língua de trapo” - 1º lugar do SNT.** Ano II, n.º 13, p. 13. Abr. 1982b.

UFS NOTÍCIAS. **O Mamulengo de Cheiroso.** Março de 1981.

VALDÉS, Mario J. Conversação com Cornejo Polar sobre a história da literatura latino-americana. *In*: CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

VELLINHO, Miguel. Como plantar um boneco no coração de alguém? Desafios para o ensino do teatro de animação na Universidade. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 112-124, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102322018112>. Acesso em: 31 jul. 2021.

VERGER, Pierre. Fotografia Mestre Cheiroso. **O Cruzeiro**, 1947a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/52579>. Acesso em: 19 dez. 2022.

VERGER, Pierre. Fotografia Mestre Cheiroso. **O Cruzeiro**, 1947b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/52585>. Acesso em: 19 dez. 2022.

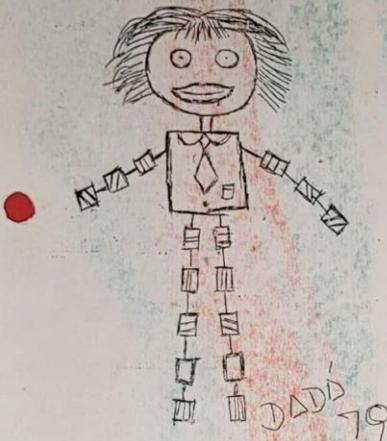
VIEIRA, Marco. Fotografia. **Overmundo**, Aracaju, dez. 2008. <http://www.overmundo.com.br/overblog/sabal-anuncia-figuras-bailamla-vem-o-menino-deus>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ANEXOS

ANEXO A - Programa do espetáculo *A feira de Cheiroso*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
Pró Reitoria de Extensão e Assuntos Es-
tudentis

CENTRO DE CULTURA E ARTE - CULTART
GRUPO MAMULENGO DE CHEIROSO
APRESENTA - "A FEIRA DE CHEIROSO"



O QUE É O MAMULENGO?

O Mamulengo de Cheiroso, grupo formado exclusivamente de universitários tem como fundamentação básica, difundir a arte popular do teatro de bonecos entre crianças, os idosos e a comunidade carente, fazendo um trabalho semeador de cultura.

É de interesse do grupo não só a montagem de espetáculo, mas levar através dele, um movimento de desenvolvimento de atividade entre as crianças. Que a criança participe do espetáculo como uma brincadeira efetiva e não apenas como platéia. Uma participação não com apupos e gritos, mas através dos exercícios de musicalização, artes plásticas ou dramatização, que são desenvolvidos antes, durante e no fim do espetáculo.

"A criança cresce em direção e em que é estimulada, como a planta cresce em direção à luz".

PATROCÍNIO: . Serviço Nacional de Teatro
. SEAC
Órgãos do MEC

LOCAL: *Quartel da Polícia Militar*
DATA: *21 . XII . 79*
HORAS: *16 h*
R. do Arce

Agláé Alencar

Fonte: elaborada pelo autor (2022).

ANEXO B - Programa do espetáculo *A rainha Jinuveva*

O GRUPO E SUA PROPOSTA

O Teatro Mamulengueiro, é uma forma de teatro popular antiga. O costume de utilizar bonecos, entrou no Brasil pela mão dos portugueses, para seu trabalho de catequese.

Entretanto, depois ele perdeu sua forma religiosa e se identificando com o povo se transformou no seu mais atuante meio de expressão, uma vez que improvisa, brinca com a platéia e a platéia é também parte do espetáculo.

Se antigamente era armada a tenda e a iluminação de candeieiro era toda a luz de que dispunha, nem por isso o teatro de bonecos comunicava menos e um mamulengueiro era capaz de movimentar uma coleção até 6 a 10 bonecos, mudando de fala, e tudo sem nenhum curso de teatro.

Tinha público e comunicava seu trabalho, porque a raiz era popular. O Mamulengo (mão mole-molenga) é caracterizado pela figura grotesca do boneco que critica, elogia, conta caso, ri, dança, faz realmente um teatro popular através de suas estórias.

O nordeste é um campo aberto para o trabalho.

O MAMULENGO DE CHEIROSO, é formado por Bolsistas de Arte da UFS, e educadores, que se propõem a desenvolver um trabalho com raízes populares. Por isso toma estórias, textos e até narrativas de velhos contadores e teatraliza procurando fazer renascer em Sergipe a técnica mamulengueira. Com sua tenda armada em escolas, asilos, orfanatos, pátios, rua, o grupo não só faz teatro. Ele desenvolve de forma paralela um trabalho de criação, e nele, a criança e o adulto participam ativamente como elementos e aprendem a amar as coisas de sua terra.

O grupo vem atuando desde 1978 quando surgiu numa aula de psicologia como proposta educacional. Daí prá cá, ampliou seu trabalho, soltou os pés pelo mundo e danou-se a apresentar espetáculos na comunidade e em áreas com carência econômica, deixando raízes para continuação do trabalho.

Participou de apresentações em orfanatos, seminários, Festivais. Em centros de Teatro, dentro e fora do Estado.

Agora firma os pés e assume sua posição, pesquisando e descobrindo novas formas de gritar sua arte, mas sempre voltados para a cultura popular de sua gente.

U.F.S. - PROEX - CULTART

MAMULENGO DE CHEIROSO

apresenta

"A RAINHA JINUVEVA

no

GUERREIRO DO CHEIRO

1 Ato de Aglaê d'Ávila
Fontes de Alencar



TEMPORADA 1981

A PEÇA

A gente deve ao sentir as coisas, escrever e gritar prá diante. Do contrário, a vida passa e tudo vira esquecimento. Por isso é que eu desejo registrar aqui, prá toda gente saber que esta peça que escrevi para o Mamulengo de Cheiroso, e inspirada no folclore sergipano, é dedicada a Mestre Euclides do Guerreiro TREME-TERRA de Aracaju.

Mestre Euclides, é líder de um grupo folclórico sergipano, o **GUERREIRO DO TREME-TERRA**.

É meu mestre, desde que estimulou esta minha incansável descoberta dos cantos e danças do guerreiro.

Foi inspirada nas coisas que me contou, que escrevi este texto para outra forma popular de teatro: o mamulengo. As duas expressões se integram, se completam.

O Mamulengo de Cheiroso teve a direção de Augusto Cesar Oliveira que do Recife, veio dar sua contribuição na montagem.

Gostaria que ficasse gravado para as crianças, os jovens e velhos de minha terra, e outros espaços neste Brasil, a história da estória do guerreiro.

Se minha imaginação criou textos e situações, nos "entremeios" estão presentes com a mesma pureza as cantigas de louvação ao Divino, à Liara, ao Índio Peri e as Pedições de Sala e cantigas de Retirada.

À platéia vou repetindo a fala do Mateus:

"Prá cantar em sua casa
meu patrão me dê licença
se a cantiga não fôr boa - disculpe V.Incelença
que as veis as coisas não sai
do jeito que a gente pensa."

Tomem conta da estória e aplaudam se merecer.

Aglaê d'Ávila Fontes de Alencar

MAMULENGO DE CHEIROSO

"A RAINHA JINUVEVA NO GUERREIRO DE CHEIROSO"

1 Ato de Aglaê Fontes de Alencar

ELENCO MAMULENGUEIRO:

José Augusto Barreto Dórea (Bolsista de Arte)
Dária Maria de Melo Santos
Neli de Almeida Tavares
Antonietta Santos (Bolsista de Arte)
Sônia Mendonça de Oliveira

FICHA TÉCNICA:

Figurino	- todo o grupo
Execução	- todo o grupo
Confeção dos Bonecos	- todo o grupo
Iluminação	- Mendes Filho - Eugêne Mendes
Som	- Libório Firmo de Castro
Cartaz	- Dinho

Músicas do guerreiro sergipano - pesquisadas e documentadas.

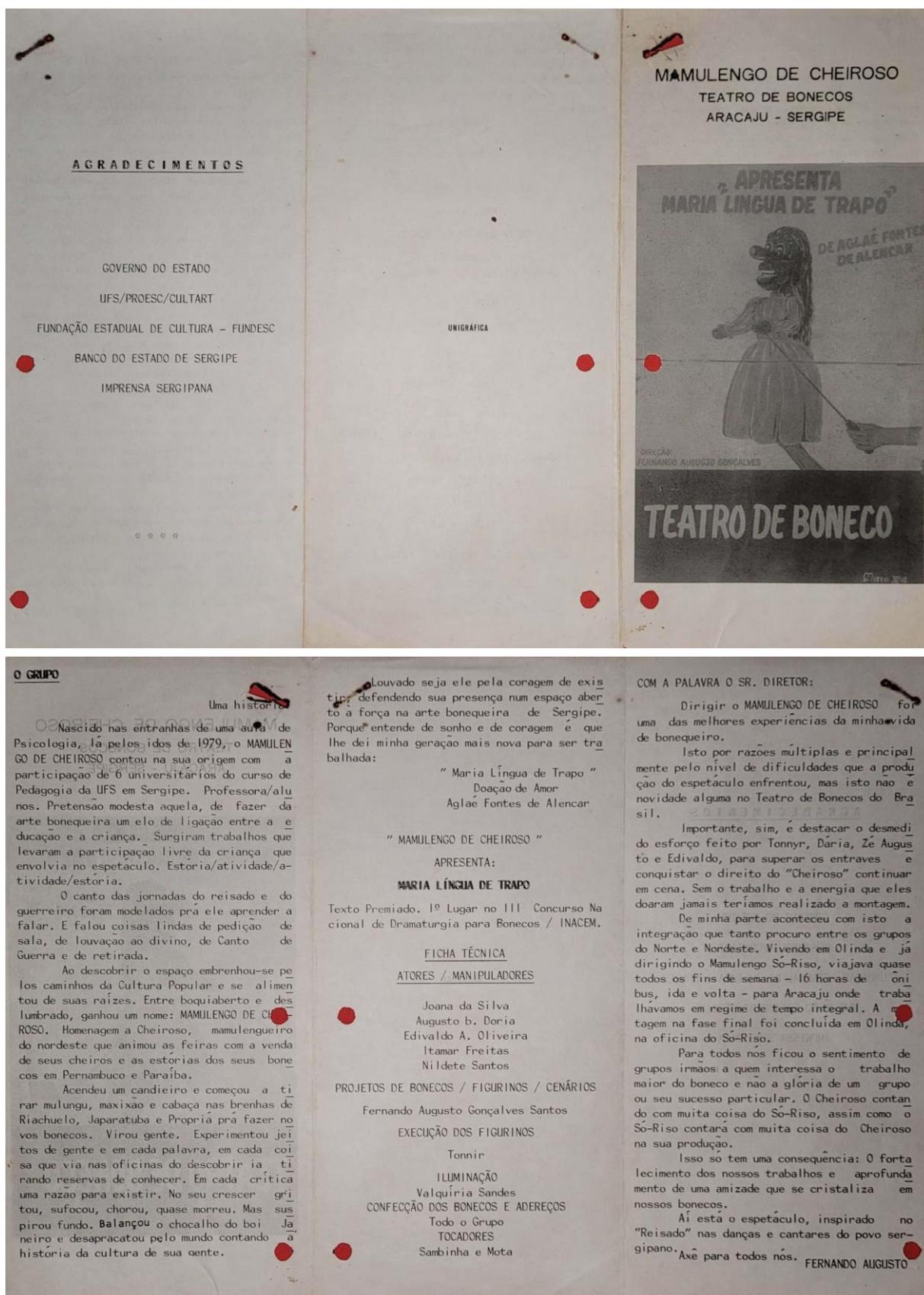
Tocadores: Aglaê Fontes de Alencar
Luiz Carlos Santos de Alencar
Floripes Guimarães

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Maria Floripes Rosendo Guimarães

DIREÇÃO ARTÍSTICA: **AUGUSTO CÉSAR OLIVEIRA**

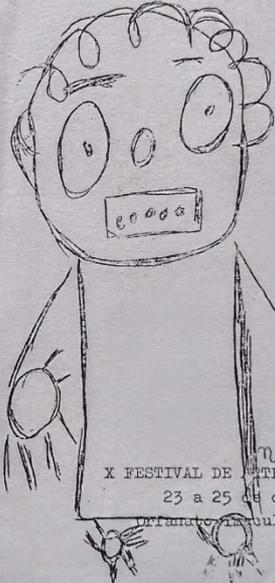
Fonte: elaborada pelo autor (2022).

ANEXO C - Programa do espetáculo *Maria língua de trapo*



Fonte: elaborada pelo autor (2022).

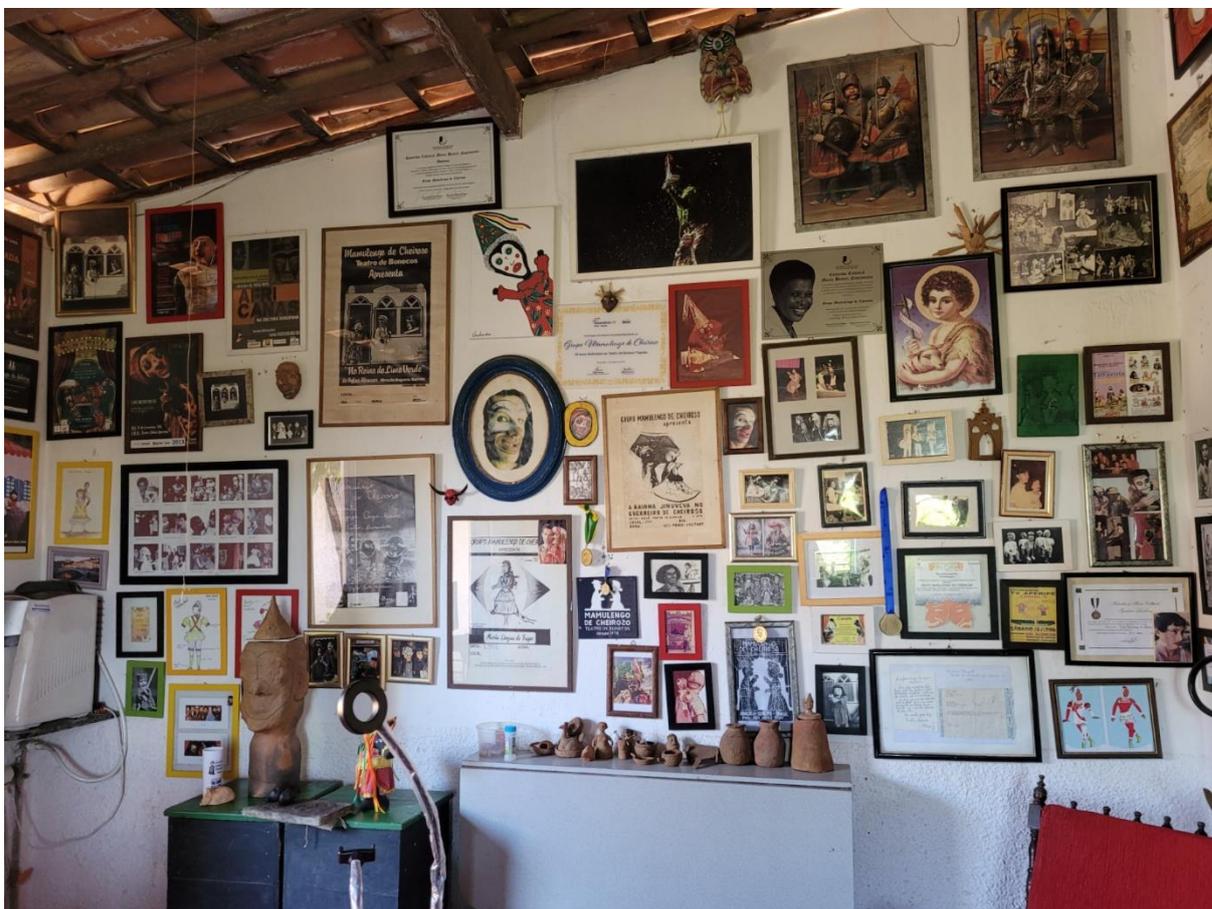
ANEXO D – Programa de divulgação da finalização de oficina (1981)

<p style="text-align: center;"><u>OFICINA CRIAR É CRESCER</u></p> <p>Planejamento e Coordenação</p> <p>Prof. AGLAÉ FONTES DE ALENCAR</p> <hr/> <p style="text-align: center;"><u>ANIMADORES DA APRENDIZAGEM</u></p> <p>Prof.s.: NELY TAVARES</p> <p>JOSÉ AUGUSTO BARRETO DÓREA Sec - Prodiarte</p> <p>DÁRIA MARIA MELO SANTOS</p> <p>MARINA RAMOS DA SILVA (Bolsista de Arte)</p> <p>LÍVIA MENDONÇA VIANA (Bolsista de Arte)</p> <p>Participação: Crianças da comunidade de São Cristóvão</p> <p>Período: 10 a 23 de outubro de 1981</p>	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS CENTRO DE CULTURA E ARTE COORDENAÇÃO DE CURSOS DE ARTE</p>  <p>Oficina</p> <p>"CRIAR E CRESCER"</p> <p>Amostragem Didática</p> <p>X FESTIVAL DE ARTE DE S. CRISTÓVÃO 23 a 25 de outubro/81 Defronte à Faculdade Conceição</p>
--	--

<p style="text-align: center;"><u>OFICINA " CRIAR E CRESCER "</u></p> <hr/> <p style="text-align: center;"><u>apresentação</u></p> <p>Noções de matemática, nomes de rios e serras, nascentes e afluentes, verbos e pronomes, datas e nomes, não podem compor com exclusividade o núcleo de atividades que leva o ser humano a crescer. As diversas expressões de arte, levam o homem a descobrir, experimentar, criar e crescer! A descoberta do potencial de habilidades que cada um carrega, pode e deve ser estimulada, libertando os gostos e sons que estão integrados em nós. Esta Oficina foi planejada com este objetivo. Levar a criança a se descobrir como um elemento criativo através do fazer.</p> <p>Aqui, todos fizeram, todos criaram e todos são importantes. Durante o período da oficina eles fizeram do corpo um instrumento de expressão e o gesto de cada um, fez soprar a vida no corpo inanimado dos bonecos.</p> <p style="text-align: center;"><u>Musicalização e Teatro</u></p> <p>Foram os fundamentos básicos do trabalho que atingiu as crianças de S. Cristóvão, marcando uma estrada aberta para a afirmação do seu EU. Esta amostragem apresenta alguns aspectos da criação da criança de S. Cristóvão e esperamos poder fazer nascer um núcleo de arte onde durante todo o ano ela se desenvolva e cresça através da arte.</p> <p style="text-align: right;"><i>Aglaé</i> AGLAÉ FONTES DE ALENCAR Coordenadora de Cursos de Arte</p>	<p style="text-align: center;"><u>AMOSTRAGEM DIDÁTICA</u></p> <p>Nesta exposição não existem trabalhos melhores ou piores. Existe liberdade! Liberdade de criar e crescer.</p> <p>Participação de:</p> <table border="0"> <tr> <td>CARLA ALESSANDRA</td> <td>ANTONIETA MELO SANTOS</td> </tr> <tr> <td>POLIANA RAINUNDA</td> <td>SIMONE VIEIRA</td> </tr> <tr> <td>ELIANA S. SANTOS</td> <td>TEREZA SIMONE</td> </tr> <tr> <td>BEISE MARIA</td> <td>MARIA AUXILIADORA</td> </tr> <tr> <td>EDILENE VIEIRA</td> <td>CLAUDIA RITA</td> </tr> <tr> <td>AMAURI C. OLIVEIRA</td> <td>MARIA JOELMA</td> </tr> <tr> <td>DENIZE MATEUS</td> <td>MARIA APARECIDA</td> </tr> <tr> <td>ALDIRA BEATRIZ</td> <td>MARIA LÍDIA</td> </tr> <tr> <td>MARLENE CORRÊA</td> <td>ADRIANA DOS SANTOS</td> </tr> <tr> <td>CLAUDIA ANDRADE</td> <td>ANA CÉLIA</td> </tr> <tr> <td>ROSELI PESSOA</td> <td>BARBARA PITANGA</td> </tr> <tr> <td>ANA ALICE</td> <td>CLAUDIA SIMONE</td> </tr> <tr> <td>JUNAU BARRETO</td> <td>BARBARA DE BARRUS</td> </tr> <tr> <td>GILVALDO PEREIRA</td> <td>VALÉRIA DE BARRUS</td> </tr> <tr> <td>JOSÉ CARLOS</td> <td>EDNA PESSOA</td> </tr> <tr> <td>JOSÉ RUBENVAL</td> <td>LUCY MARTA</td> </tr> <tr> <td>EDVALDINA SILVA</td> <td>JUCIARA VIEIRA</td> </tr> <tr> <td>EDNA RAMOS</td> <td>ANA CRISTINA</td> </tr> <tr> <td>GILMARA CARVALHO</td> <td>ROSINEIRE DE OLIVEIRA</td> </tr> <tr> <td>ALETICIA PEREIRA</td> <td>BELMA DE SOUZA BUENO</td> </tr> </table> <p style="text-align: right;"><u>crianças de S. Cristóvão</u></p>	CARLA ALESSANDRA	ANTONIETA MELO SANTOS	POLIANA RAINUNDA	SIMONE VIEIRA	ELIANA S. SANTOS	TEREZA SIMONE	BEISE MARIA	MARIA AUXILIADORA	EDILENE VIEIRA	CLAUDIA RITA	AMAURI C. OLIVEIRA	MARIA JOELMA	DENIZE MATEUS	MARIA APARECIDA	ALDIRA BEATRIZ	MARIA LÍDIA	MARLENE CORRÊA	ADRIANA DOS SANTOS	CLAUDIA ANDRADE	ANA CÉLIA	ROSELI PESSOA	BARBARA PITANGA	ANA ALICE	CLAUDIA SIMONE	JUNAU BARRETO	BARBARA DE BARRUS	GILVALDO PEREIRA	VALÉRIA DE BARRUS	JOSÉ CARLOS	EDNA PESSOA	JOSÉ RUBENVAL	LUCY MARTA	EDVALDINA SILVA	JUCIARA VIEIRA	EDNA RAMOS	ANA CRISTINA	GILMARA CARVALHO	ROSINEIRE DE OLIVEIRA	ALETICIA PEREIRA	BELMA DE SOUZA BUENO
CARLA ALESSANDRA	ANTONIETA MELO SANTOS																																								
POLIANA RAINUNDA	SIMONE VIEIRA																																								
ELIANA S. SANTOS	TEREZA SIMONE																																								
BEISE MARIA	MARIA AUXILIADORA																																								
EDILENE VIEIRA	CLAUDIA RITA																																								
AMAURI C. OLIVEIRA	MARIA JOELMA																																								
DENIZE MATEUS	MARIA APARECIDA																																								
ALDIRA BEATRIZ	MARIA LÍDIA																																								
MARLENE CORRÊA	ADRIANA DOS SANTOS																																								
CLAUDIA ANDRADE	ANA CÉLIA																																								
ROSELI PESSOA	BARBARA PITANGA																																								
ANA ALICE	CLAUDIA SIMONE																																								
JUNAU BARRETO	BARBARA DE BARRUS																																								
GILVALDO PEREIRA	VALÉRIA DE BARRUS																																								
JOSÉ CARLOS	EDNA PESSOA																																								
JOSÉ RUBENVAL	LUCY MARTA																																								
EDVALDINA SILVA	JUCIARA VIEIRA																																								
EDNA RAMOS	ANA CRISTINA																																								
GILMARA CARVALHO	ROSINEIRE DE OLIVEIRA																																								
ALETICIA PEREIRA	BELMA DE SOUZA BUENO																																								

Fonte: elaborada pelo autor (2022).

ANEXO E - Mural de quadros do espaço Marieta D'Ávila Fontes



Fonte: foto de Ellen Oliveira⁷⁷ (2022).

⁷⁷ Ellen Oliveira é uma amiga que conheci quando morei em Aracaju, que vem desenvolvendo habilidades com fotografia. Tive a alegria de ter a companhia dela na visita de campo que fiz no dia 28/03/22, quando a apresentei a Augusto Barreto, e ela passou o turno de trabalho comigo, registrando fontes documentais, e também tirando bonitas fotos da sede do Grupo Mamulengo de Cheiroso, que com certeza irão permear o corpo da dissertação. Obrigado, Ellen!

ANEXO F - Registro de gravação do filme *As últimas semanas de Lampião* (1985)



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO G - Antigo boneco do personagem Cheiroso, feito em cabaça



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO H - A chegada no Mamulengo de Cheiroso



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO I - Teatro-escola do Cheiroso

Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2019).

ANEXO J - Acervo de bonecos I



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

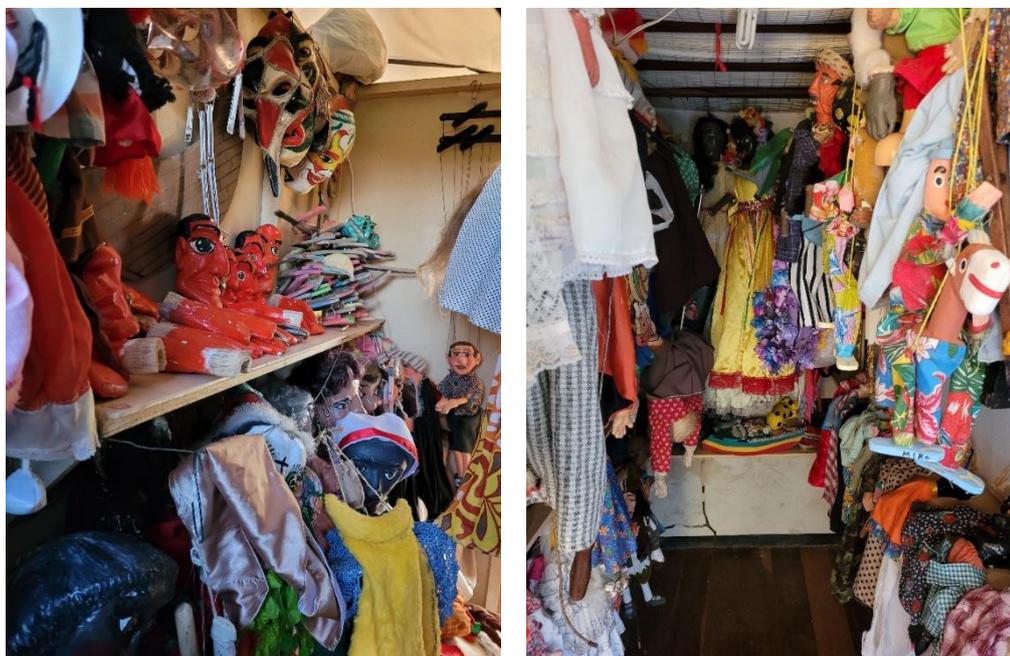


Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO K - Acervo de bonecos II



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).



Fonte: fotos de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO L - Arquivo



Fonte: foto de Ellen Oliveira (2022).

ANEXO M - Elementos cenográficos



ANEXO N - Ateliê



Fonte: elaboradas pelo autor (2022).



Fonte: elaboradas pelo autor (2022).

ANEXO O - Oficina



Fonte: elaborada pelo autor (2022).



Fonte: elaboradas pelo autor (2022).

ANEXO P - Cartazes de oficinas (2018-2022)



Fonte: página do grupo no Instagram⁷⁸.



Fonte: página do grupo no Instagram⁷⁹.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzOx7jsBLP9/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 11 maio 2021.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CR44rKkBMJR/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 11 maio 2021.

“Toda estreia é uma despedida.”
(Roberto Lúcio)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Curso de Mestrado

PEDRO RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

**HISTÓRIA E PEDAGOGIA DO TEATRO NO GRUPO MAMULENGO
DE CHEIROSO DE TEATRO DE BONECOS (ARACAJU/SE)**

Rio de Janeiro

2023