

Mulheres & O Mamulengo – um estudo de caso em Glória do Goitá

Women and the Mamulengo: a case study in Glória do Goitá

*Barbara Duarte Benatti*¹

*Izabela Brochado*²

Resumo

Este artigo é um trabalho de campo que se propõe a investigar as novas gerações de brincantes de Mamulengo do gênero feminino da cidade de Glória de Goitá (PE). O Mamulengo é uma brincadeira de teatro de bonecos popular em Pernambuco e como tradição oral, é permanentemente ressignificado por seus produtores. A brincadeira permite a participação e o diálogo com o público, estabelecendo uma relação dinâmica que também se realiza no fortalecimento da identidade de um povo, que por meio da brincadeira: explicitam, expressam e denunciam valores, informam suas visões de mundo, seus desejos, experiências individuais e coletivas. Nessa perspectiva de que os personagens do Mamulengo são representações simbólicas de papéis sociais, expressos por imagens e nas falas representadas, este artigo levanta alguns problemas: quem são e como são representadas as personagens femininas na brincadeira dessas mulheres brincantes pertencentes à nova geração? Partimos da hipótese que existem ressignificações e reelaborações nas brincadeiras que estarão presentes nas produções artísticas, acompanhando uma mudança de paradigmas ou pré-conceitos culturais sobre o universo feminino.

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

Abstract

The ongoing research is a field of work that aims to investigate the new generations of brincantes of Mamulengo female City Glória de Goitá-PE. The Mamulengo is a way of playing in popular puppet theater of Pernambuco and as an oral tradition, is constantly reinterpreted by its producers. The play allows the participation and dialogue with the public, establishing a dynamic relationship that also takes place in strengthening the identity of a people, who through play: explicit, express and denounce values inform their worldviews, their desires, individual and collective experiences. In this perspective of the characters of Mamulengo are symbolic representations of member's roles, expressed through images and words represented in the research raises some problems: who they are and how they are represented the female characters in the play these brincantes women belonging to the new generation? The research part of the hypothesis that there are new meanings and reworkings in the games that will be present in artistic productions, following a change of paradigms or cultural preconceptions about female universes.

Keywords: Popular puppet theater; Mamulengo; Tradition; Orality; Female

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Professora Ms. Faculdade Cambury Goiás (GO). barbara.d.benatti@gmail.com

² Profa. Dra. Adjunta - Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Áreas de Pedagogia do Teatro e Teatro de Formas Animadas. izabelabrochado@gmail.com

Um dos objetivos da pesquisa realizada durante o mestrado foi discutir a participação, no passado e na atualidade, das mulheres no Mamulengo. Partimos da hipótese de que elas sempre estiveram presentes, embora inviabilizadas, tanto nos trabalhos de manufatura, quanto nos bastidores da brincadeira, em que raramente assumiam a posição de protagonistas. A pesquisa foi um estudo de caso na cidade de Glória do Goitá, região da Zona da Mata Pernambucana, região que concentra um grande número de mulheres brincantes.

Muitos pesquisadores – entre os quais Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001; 2005), Adriana Alcure (2001; 2007), Kaise Helena Ribeiro (2010), Altimar Pimentel (1971), Fernando Augusto Santos (1979) e André Carricó (2015) – estudaram o Mamulengo, suas abrangências e peculiaridades. Embora cada um tenha lançado um olhar diferente e abordado aspectos diversos do mesmo fenômeno, todos apontaram o caráter cômico-popular como elemento por excelência do gênero. O Mamulengo se estabeleceu em torno de uma tradição oral com alta adaptabilidade ao tempo, pois trabalha com elementos capazes de se fixarem e de se mesclarem a outros, conservando códigos próprios e particularidades comuns. Alcure, Brochado e Ribeiro entendem que as características do Mamulengo se delinearão ao longo do tempo: o aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos e falas versificadas, cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades produtoras e receptoras, tais como o cotidiano e o imaginário. “Não fossem esses atributos singulares”, pontua Alcure, “o Mamulengo seria apenas teatro de bonecos e não teria as particularidades que o definem como tal” (2001, p. 107).

O Mamulengo é uma ação comunitária de encontro e comunicação, que tem como característica marcante a participação do público, o qual desempenha um papel preponderante para a brincadeira, funcionando como cocriador do espetáculo. A brincadeira é dinâmica e acontece na relação brincante entre os bonecos e o público. A característica do Mamulengo de Glória do Goitá, que referenciamos, é a de mestres e mamulengueiros que aprenderam pela via de transmissão oral, por meio do convívio familiar ou comunitário.

Em seu artigo “Mulheres do sertão nordestino” (2015), Miridan K. Falci relata que nas primeiras décadas do século XX, no interior do Brasil, as mulheres das classes mais abastadas eram educadas desde cedo para desempenharem o papel de mãe, ocupando-se prioritariamente das prendas domésticas, como orientar os filhos e delegar funções às governantas. Para garantir o sustento, as menos afortunadas, viúvas ou remanescentes de uma elite empobrecida, davam aulas de música, faziam doces por encomenda, arranjos de flores, bordados e costuras em geral, trabalhando muitas vezes às escondidas, pois a profissionalização da mulher não era bem-vista socialmente: naquele tempo, era consenso que a mulher não precisava e, sobretudo, não deveria ganhar dinheiro.

Independente de sua classe social, a mulher era julgada segundo a moralidade da época, como afirma Cláudia Fonseca, autora de do artigo “Ser mulher, mãe e pobre” (2015).

A mulher pobre que trabalhava fora na virada do século XIX para o século XX era fortemente estigmatizada, sendo “facilmente assimilada ao *status* de prostituta”

(Guy *apud* Fonseca, 2015, p. 549). Somente eram vistas como honestas as funções tradicionalmente femininas, como ama de leite, costureira, engomadeira, rendeira e lavadeira.

Para as mulheres do campo, que participavam da labuta diária de lavrar a terra, não havia, nesse contexto, uma divisão entre o que era considerado muito pesado ou indicado como serviço feminino, nem idade mínima ou máxima para participar do trabalho. Em *Gênero e Geração em contextos rurais* Perry Scott (2010) nos revela que, embora indiscernível do trabalho masculino, a participação da mulher era percebida como uma “ajuda”, uma complementação de menor relevância: “A noção da compreensão do trabalho feminino na roça e em atividades de auferir renda e recursos para sustento como ‘ajuda’ persiste, sendo mais acentuada em contextos nos quais predomina a agricultura familiar” (Scott, 2010, p. 25).

Respeitando as subjetividades, podemos dizer que tanto no contexto urbano quanto no rural, as mulheres eram submissas à família, vistas como uma unidade de força de trabalho e sujeitas à relação de poder e de violência.

Fernando Augusto Gonçalves Santos, que além de artista e escritor é referência nos estudos e pesquisas sobre o Mamulengo, por meio de entrevista concedida no Museu do Mamulengo, em Olinda, ele comentou sobre o que viu da presença feminina no Mamulengo, diz o seguinte:

Eu houvera encontrado uma mulher que brincava. Ela era uma das muitas mulheres do Mestre Luís da Serra, de Vitória de Santo Antão, por nome Maria. Mas ela era cantadeira. Ela se dizia cantadeira, um nome inclusive muito bonito. Ela era cantadeira de Mamulengo, ou seja, ela cantava com o marido, o grande mestre Luiz da Serra. Essa, eu a conheci. Convivi e tenho foto com ela. Após a morte de Luiz da Serra, essa mulher escafedeu-se que nem o Satanás, levando os bonecos de Luiz da Serra. Até hoje eu não sei, nunca tive notícia dela. (Santos, Entrevista, 2016)

O relato de Santos vai ao encontro do que foi, apontado pelo *Dossiê interpretativo*, - material publicado após o processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio imaterial do Brasil, trabalho coordenado pela professora Izabela Brochado, juntamente com Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)-: com exceção de Dona Dadi, brincante do João Redondo (como é conhecido o teatro de Bonecos do Rio Grande do Norte), é tímida a presença de mulheres na tradição no Mamulengo. Nos escritos de Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001; 2005) e Adriana Alcure (2001; 2007), existem referências à atuação das mulheres, comumente as esposas dos mestres. Em sua tese (2005), Brochado indica a participação das esposas dos mestres Zé de Vina e João Galego³, Zefa e Marlene, que atuavam ao lado dos maridos como contramestre e cantadeira, respectivamente. A esposa de Miro dos Bonecos⁴, Dona Maria José, além de ser responsável pela manufatura dos bonecos, ainda é incumbida da parte administrativa da família. Miro não sabe ler nem escrever e, conforme o relato de Dona Maria José, não fosse o seu empenho, o dinheiro não pararia nas mãos do marido.

³ José Severino dos Santos, nascido em 1940, conhecido como Zé de Vina – Mamulengo Riso do Povo, Lagoa de Itaenga (PE). João José da Silva, nascido em 1945, conhecido como João Galego – Mamulengo Nova Geração, Carpina (PE)

⁴ Ermírio José da Silva, nascido em 1964, conhecido como Miro – Mamulengo Novo Milênio, Carpina (PE)

Outro aspecto da cultura mamulengueira descrito por Brochado e Alcure é a predominância quase absoluta do público masculino a partir de certo horário. Fernando Augusto Santos (Entrevista, 2016) explica que:

[...] antes, era uma coisa, não apenas uma proibição machista, mas uma proibição até de caráter espiritual. Os mamulengueiros não achavam que a mulher poderia frequentar a empanada por conta das brigas, dos chistes, dos palavrões e da própria convivência, uma convivência entre homens primitivos e libertinos, que ao calor da brincadeira, no correr das horas, tarde da noite, nos sítios, nas quebradas, já liberavam a língua a toda sorte de impropérios e safadezas. Mesmo as mulheres que estavam assistindo, iam embora bem mais cedo com as crianças e o brinquedo continuava até muito tarde mas para uma plateia masculina e com raparigas.

Na verdade, o fato de as mulheres se retirarem mais cedo reflete o imaginário de um pensamento arcaico para as virtudes femininas: na vida pública, deveriam ter comportamento discreto, recatado; na intimidade, uma vida de servidão, dedicada a agradar ao pai, antes do casamento, e depois ao marido, tendo como principal atividade os afazeres domésticos e cuidados com os filhos. As esposas, que saíam mais cedo com as crianças, deixavam o evento chamadas à responsabilidade de serem mães. As prostitutas, chamadas de “raparigas” ou “mulheres da vida”, que aparecem neste cenário como contra modelo da mulher virtuosa, são tratadas com certa tolerância, porque vistas como um mal necessário para a os impropérios e safadezas mencionados por Santos.

Esse assunto também veio à tona nos relatos de Edjane Maria, conhecida por Titinha, fundadora do Mamulengo Nova Geração, sobre a presença das mulheres, que estão tomando a frente e saindo dos bastidores do Mamulengo:

Eu vejo um tabu quebrado. Porque mulher antes era produto dos mamulengueiros também; porque os mamulengueiros não levavam as suas esposas; porque já tinha a matança. Como um mamulengueiro do Rio Grande do Norte que falou, seu Felipe de Cachoeira⁵. Existia a matança dentro da barraca do Mamulengo. As mulheres da vida, que ficava tarde no Mamulengo e depois ia para dentro da barraca, né?! Então como é que o mamulengueiro ia levar a oficial?! Por quê?! [alguém interrompe perguntando se tem café] A mulher de casa, como se chamavam, chegava de surpresa e tava lá a barraca brincando só? Então, assim, eu não levo o Mamulengo como um preconceito de mulher tá dentro do Mamulengo. Eu achava que já era mais safadeza mesmo dos mamulengueiros de não serem pegos no flagra. (Edjane Maria, Entrevista, 2016)

Edjane não vivenciou o que relata, sua base é o relato dado por outra pessoa. A ideia levantada é que a ausência das esposas acontecia por conta da farra e balbúrdia do evento. Como mencionado anteriormente, as brincadeiras nos sítios tinham um caráter festivo, varavam a madrugada e tinham abundante consumo de cachaça. Não há outras referências e mais relatos semelhantes ao de Edjane, mas não seria algo surpreendente ou totalmente inesperado que nesse contexto de farra e festa houvesse mesmo a presença de prostitutas.

⁵ Apesar de Edjane se referir a “Felipe de Cachoeira”, talvez possa estar se referindo a José Felipe da Silva, conhecido como Felipe de Riachuelo brincante do João Redondo.

Cida Lopes, filha do conhecido mestre Zé Lopes e dona do grupo Mamulengando Alegria, não tem a mesma percepção de Edjane. Sua vivência foi diferente, já que sempre viu a mãe presente nos bastidores da brincadeira:

Desde sempre a mulher está presente no Mamulengo, só que dentro da barraca, quando ela entrava dentro da barraca com o marido: é o marido apresentando e ela colocando o boneco na mão, ajudando o marido a fazer a brincadeira. Mas não falava. Acho que era uma questão não dele não deixar, eu acho que era assim... [pausa] se você vê que era um universo só de homem, aí você vai pensar: “o que eu vou fazer com isso?” Acho que a mulher trabalhava mais na parte de vestir os bonecos, de costurar, ajudando em tudo no Mamulengo, desde a hora que ele começou a construir o boneco, até a hora de apresentar. Mas sempre no lugar, tipo, dentro da coxia, né?! Sempre escondidinha. (Lopes, Entrevista, 2016)

O desacordo entre os depoimentos de Edjane e Cida deve ser entendido segundo a perspectiva defendida pelas pesquisadoras Maria Helenice Barroso e Maria Veralice Barroso, para as quais:

[...] ao historiador cabe, então, reunir interpretações em busca de elementos comuns, homogêneos ou heterogêneos, do ficcional e do racional, numa relação de convivência que, mesmo conflituosa, busca a reflexão sobre a experiência da vida nas suas mais variadas facetas. (2016, p. 156)

As mamulengueiras não compartilham a mesma visão do assunto, porque seus olhares alcançam a realidade do Mamulengo de lugares distintos e em momentos diferentes. Ao contrário de Edjane, para quem em outros tempos as mulheres não participavam da brincadeira, Cida é categórica ao afirmar que a mulher sempre esteve presente. Seu relato é baseado em memórias da sua infância, quando ela assistia ao trabalho da mãe nos bastidores, sempre escondidinha, realizando tarefas sem visibilidade nem reconhecimento.

Barroso e Barroso (2016) reforçam que é fundamental, em se tratando de trabalhos produzidos a partir de depoimentos orais, considerar as várias maneiras como se pensa a memória: as memórias não são a mera reprodução do passado, mas uma reconstrução, e a sua reinvenção.

Edjane e Cida apresentam perspectivas distintas, mas ainda assim as duas abordam o tema do trabalho da mulher: seja pela figura escandalosa da prostituta, que frequentava as brincadeiras como trabalhadora do sexo e não para o próprio entretenimento; seja pela figura silenciosa e estrutural da esposa, que costurava as roupas dos bonecos e auxiliava os maridos em todos os processos da apresentação. Metidas em barracas ou escondidas nos bastidores, as mulheres – que estavam ali inteiramente a serviço dos homens – eram sempre invisibilizadas. Edjane aponta o moralismo no comportamento dos mamulengueiros, que condenavam as práticas imorais da prostituta e, no entanto, desfrutavam a conveniência de seus serviços. Pois do outro lado dessa moeda havia a esposa, cujo trabalho, embora fundamental, não era reconhecido, ou porque ela não era considerada igualmente capaz, ou porque a sua presença naquele ambiente era considerada imprópria.

Representações femininas no Mamulengo

O presente tópico foi desenvolvido a partir de referências do Mamulengo de bonequeiros da velha geração, cujas personagens e representações femininas ainda estão presentes nas brincadeiras da nova geração.

Segundo o que pudemos observar, a manutenção dessa ideia de feminino se deve em muito à transmissão oral e direta de uma percepção que ainda reverbera no imaginário coletivo.

É interessante ressaltar que, ainda que fique evidente o esforço em subverter as relações de classe nas estórias do Mamulengo, as peças ainda são conservadoras no que diz respeito às relações de gênero. No Mamulengo tradicional, as personagens femininas geralmente aparecem como arquétipos sociais da mãe e esposa.

No Rio Grande do Norte e algumas regiões do Nordeste, as personagens femininas são representadas com bonecas de pano, “pois esse é o sentido da beleza”, romantiza o mamulengueiro José Petrolino Dutra:

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

É importante refletir de forma crítica sobre a imagem poética e romântica construída para a beleza feminina ao associá-la com a leveza. Existem construções sociais que generalizam a condição feminina, identificando determinados atributos como inerentes à mulher: a emotividade, a leveza e a docilidade, por exemplo. A estética tida como feminina é diferenciada do homem. A mulher é ensinada e incentivada por meio da cultura a se afastar do seu estado natural para ser considerada feminina, por exemplo: arrancamos os pelos do corpo, perfuramos nossas orelhas, escondemos o rosto com camadas de maquiagem e travamos uma batalha contra o envelhecimento.

Izabela Brochado (2001) aponta a existência de basicamente três tipos femininos recorrentes nas peças de Mamulengo: a jovem solteira, a mãe e a velha viúva. Como se vê, as personagens femininas invariavelmente se definem pela sua vinculação ao masculino: “Alguns personagens tipo, como Chica-da-Fubá e as ‘bonecas de samba’ nem sequer falam”, acrescenta André Carricó (2015, p. 31). É curioso observar como a falta de autonomia que caracteriza essas personagens no plano narrativo é reforçada pela sua representação visual: o corpo das bonecas de pano não é articulado, de modo que a cabeça e os braços não executam movimentos independentes. As personagens femininas, portanto, “não realizam ações que evidenciem desejo ou vontade própria, sendo sua principal função no espetáculo dançar” (Brochado, 2001, p. 100).

A jovem solteira, segundo a descrição de Brochado, comumente é apresentada como a filha do coronel, uma moça que, mesmo sob a constante vigilância do pai e da mãe, consegue escapular para realizar seus encontros amorosos. A autora assinala, nesse tipo de conflito, um reflexo da preocupação do Estado, da Igreja e da família em conter o despertar da sexualidade feminina no contexto do Brasil Colônia. O enredo

reproduz a cultura de controle do corpo da mulher, uma realidade que resiste ao passar do tempo, estando vigente ainda em muitos contextos na contemporaneidade.

Essa questão é debatida por Ana Luísa Xavier Barros, em artigo embasado pela visão de Michel Foucault sobre a “mecânica de poder” que se desenvolveu entre os séculos XVII e XVIII. Apoiada “no corpo e nos seus atos [...] esta mecânica se exerce através da vigilância” (Barros, 2001, p. 50). A autora explica que as necessidades provocadas pela industrialização e o crescimento demográfico levaram a novas formas de controle populacional, baseadas no monitoramento do corpo. Questões de natalidade, por exemplo, passaram a ser um problema político, saindo da esfera individual e familiar:

Por um lado, administrar o funcionamento do espaço doméstico ocupado pela mulher, regular sua fecundidade, regulamentar suas funções de socialização e de cuidado dos imaturos, e por outro lado, atribuir ao homem a função de provedor e chefe de sua família são formas de produzir e garantir a sexualidade de homens e de mulheres adequados à sua exploração como força de trabalho. A atribuição de papéis diferenciados conforme o sexo funciona como mecanismo de controle e manutenção do equilíbrio das relações capitalistas. (Barros, 2001, p. 52)

Em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Angela Davis diz que as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera separada do mundo do trabalho produtivo:

A clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres [brancas] com mais força do que nunca. Na propaganda vigente “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. (Davis, 2016, p. 25)

Enquanto o homem branco atuava como provedor e chefe de família, a mulher branca desempenhava a função doméstica de cuidadora do lar – que não gera riqueza e, portanto, era considerada menos importante –, uma separação baseada na hierarquização dos papéis sexuais, que, como vimos, foi essencial para a manutenção do capitalismo. Essa ideologia da feminilidade, no entanto, não se aplica aos arranjos econômicos da escravidão, como nos mostra Angela Davis. Confinados em “um ambiente criado para convertê-los em uma horda subumana de unidades de força de trabalho” (Davis, 2016, p. 28), as escravas e os escravos eram tratados pelos proprietários como seres indistintos, iguais em falta de subjetividade. Mas em sua vida doméstica, “a população negra conseguia realizar um feito impressionante, transformando a igualdade negativa que emanava da opressão sofrida” (Davis, 2016, p. 30) em igualdade sexual: no cotidiano das senzalas, o trabalho, que não visava à geração de riqueza para os senhores, mas à satisfação das necessidades e à organização da vida comunitária dos próprios escravos, era cumprido em termos de igualdade. Desvinculadas de exigências econômicas externas, todas as tarefas eram consideradas igualmente necessárias, de modo que as funções não eram rigorosamente separadas entre homens e mulheres. Quer dizer, a divisão do trabalho não era tão determinante da sexualidade, como seria para a mulher branca.

Silvia Liebel (2008) enfatiza que houve uma conjunção de esforços da Igreja e do Estado para controlar e disciplinar os corpos e as consciências das mulheres, atuando pela repressão de seu prazer. A autora explica que a desconfiança em relação ao feminino foi intensamente influenciada pelo discurso religioso, que vincula a luxúria e a natureza das mulheres ao pecado original. Paradoxalmente, a mulher é limitada, no âmbito social, à imagem da esposa, cuja sexualidade é centrada na procriação sem recurso ao prazer. Dentro desse contexto a honra era dada como um atributo que qualificava a jovem para o matrimônio.

Brochado refere uma cena da peça *Nem Solteira, nem casada, nem viúva* que reflete sobre a identidade da mulher:

Delegado: Ô Dona Rosita!
 Rosita: Sinhô, seu Delegado.
 Delegado: Me diga uma coisa, minha filha, você é casada?
 Rosita: Sou não sinhô.
 Delegado: Você é noiva?
 Rosita: Sou não sinhô.
 Delegado: Você é viúva?
 Rosita: Sou não sinhô.
 Delegado: Você tem pai?
 Rosita: Tenho.
 Delegado: Como é que se chama seu pai?
 Rosita: Papai é o Capitão João Redondo.
 Delegado: Me diga uma coisa, onde está ele?
 Rosita: Está em casa.
 Delegado: É? Diga a ele que quero falar com ele. Como é que tem uma filha que não é casada, não é noiva e nem viúva, não é nada e anda pela rua! Que diabo é você?
 Rosita: Sou mulhé.
 Delegado: Mulhé como, como é que você é mulhé?
 Rosita: Por que eu não sou casada, nem amigada e nem viúva. Sou uma mulhé.
 Delegado: Ah, não posso compreender não [...].

(Brochado, 2001, p. 65)

Vemos que a comicidade da passagem é construída sobre a visão misógina de um homem que não consegue categorizar – e, portanto, compreender – uma mulher solteira que caminha livremente pela rua: “afinal, que diabo de mulher é essa que não é casada, não é noiva, nem viúva, tem pai e anda na rua?” O diálogo evidencia a vinculação da identidade da mulher à sua relação com algum homem.

Patrícia Dutra (1998) esclarece que os significados das estórias e ações no Mamulengo reverberam também o modo como as atividades sociais são aprendidas e como foram gradualmente construídas através das experiências cotidianas, representando um determinado modo de vida. A autora aponta, inclusive, a maneira como os personagens masculinos e femininos se relacionam nas cenas do Mamulengo do Professor Benedito (mamulengueiro da comunidade de Chão de Estrelas, em Recife) e como elas incorporam noções de honra e moral socialmente legitimadas:

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

Dutra (1998) explica que a presença de piadas machistas expõe um preconceito próprio da sociedade retratada por esse tipo de humor, que torna risíveis práticas sociais condenáveis, como a violência, a crueldade, o racismo, o machismo etc., evidenciando a miserabilidade dos relacionamentos humanos em sociedade. Qualquer demonstração artística que se propague tem a possibilidade de se comunicar por posição transformadora ou de uma maneira conservadora, dessa forma, a brincadeira preconceituosa se ancora e verbaliza valores já solidificados na sociedade.

O segundo tipo descrito por Izabela Brochado (2001) no Mamulengo é a figura da mãe, geralmente apresentada pelo nome de Quitéria. A personagem, segundo a autora, tem a função de cuidar do lar e controlar as filhas. Em algumas passagens, Quitéria é também responsável pela manutenção da moral e dos bons costumes no comportamento das outras mulheres. Brochado (2001) explica que há uma mudança de status quo quando uma personagem feminina passa a desempenhar o papel de mãe. Enquanto os diálogos das jovens e solteiras são representados por interjeições ou representações monossilábicas, a mãe tem o direito de intervir nas cenas apresentando seu ponto de vista.

Ainda que se dê alguma importância ao que a personagem da mãe tem a dizer, a questão da honra ainda permanece nos domínios masculinos e está diretamente ligada à afirmação da virilidade masculina, como afirma Patrícia Dutra (1998). A pesquisadora apresenta passagens nas quais fica explícito, por um lado, o prestígio do homem que sabe conquistar as mulheres; por outro, que é considerado honrado o homem que consegue preservar a castidade das filhas e a fidelidade da mulher: “Quando o valor social em questão é a moral sexual, mais uma vez, a honra do homem coloca-se para além dele, tornando-se extensiva e mesmo dependente do comportamento da mulher” (Dutra, 1998, p. 96).

Liebel (2008) afirma que o princípio da inferioridade feminina encontra expressão máxima na figura da esposa, que, para a proteção de si mesma e para o benefício do homem, deve ser confinada ao lar e a uma sexualidade com fins de procriação e sem recurso ao prazer. Cumprir obedientemente esse papel na estrutura doméstica de poder, portanto, é o destino último das meninas, que, como nos lembra Chiamanda N. Adichi (2015), são educadas para a docilidade e para a obediência; não para o conflito, mas para a conciliação.

As mulheres [...] não confrontam “seus homens”, por exemplo, em termos de igualdade no que diz respeito à prática sexual extraconjugal. O consenso ainda gira em torno da ideia de que “homem que tem muitas mulheres é macho” e “mulher que dá para todo mundo é puta”. (Dutra, 1998, p. 102)

A terceira personagem feminina típica do Mamulengo, segundo Brochado (2001), é a velha, que quase sempre é apresentada como viúva assanhada à procura de um homem. Algumas vezes a personagem da velha é relacionada ao sobrenatural, como na cena a seguir, uma passagem de - *As aventuras de uma viúva alucinada*, comédia de Januário de Oliveira – o Ginu, descrita por Borba Filho (1966, p.131), em que ela interage com o Diabo:

Satanás (fora de cena): Ô de casa!
 Viúva: Quem é?
 Satanás (fora): Sou eu! Sou eu! Brrr!
 Viúva: Pode vir, pode sambá.
 Narrador: É quando Satanás ouve a voz da viúva que sempre chama pelo seu nome pois a Viúva sempre espera um par para com ela sambar.
 (O filho da viúva, percebendo que a mãe dança com o Diabo, tenta adverti-la)
 Filho: Mãe, isso é o Diabo!
 Satanás: Agora é tarde. A senhora não dizia que dançava até com o Diabo? Agora vai para o inferno!
 Filho: Tá vendo, mãe? Por causa da senhora nós vamos ter vergonha!
 Viúva: Cala boca menino! Não diz que a mulher enrola até o diabo?

É interessante observar que, embora o imaginário sobre a velhice feminina seja marcado por referências de dedicação à igreja e à família – como a figura da beata, que recebe a família aos domingos e prepara guloseimas para os netinhos – e, sobretudo, pela total anulação sexual, a comicidade da velha retratada pelo Mamulengo reside justamente no aguçamento de sua sexualidade. Esse efeito, ao que me parece, é determinado pela subversão de uma lógica que relaciona o prazer feminino – de modo geral e, principalmente, na idade avançada – com a marginalidade e a ilegitimidade.

Apesar de encontrarmos em algumas peças a representação da velha como uma mulher sábia, principalmente no papel de curandeira ou parteira, na maioria das vezes sua representação está mais vinculada ao “pecado” da luxúria e da insaciabilidade. (Brochado, 2001, p.67)

Outra anciã luxuriosa do Teatro de Bonecos é Viuvinha, apresentada pelo Mamulengo Nova Invenção, de João Galego:

O marido de Viuvinha morre durante uma dança na qual o casal parodia o ato sexual. Na cena de João Galego, a personagem está dançando com seu “novo” marido, quando nota que ele é “muito flácido para um homem”. Ao perceber que ele morreu em seus braços, começa a chacoalhar o seu corpo inerte, dizendo: “vou sacudir e sacudir para ver se ele [membro sexual do marido] fica duro de novo”. (Brochado, 2005, p. 382)⁶

O estudo das personagens femininas do Mamulengo nos ajuda a pensar sobre o modelo de sociedade e as possibilidades que a nova geração de brincantes tem para criar novas histórias ou mesmo pensar nas possibilidades de emancipação para as mulheres.

De maneira geral, o objetivo da luta por igualdade de gênero é pensar em uma sociedade sem hierarquia de gênero; uma sociedade que não conceda privilégios para um em detrimento do outro; que não legitime a opressão; e que de alguma forma problematize e desconstrua os costumes tóxicos, até então considerados normais. Falar da história das mulheres é também problematizar e refletir, ou mesmo reabilitar a condição feminina nos planos econômicos, sociais e culturais.

⁶ *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. Tese (Doutorado em Teatro em Filosofia) - Samuel Beckett School of Drama. Trinity College University of Dublin, Irlanda, 2005. (Tradução nossa)

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, 2001.

_____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

_____. Mamulengo em múltiplos sentidos. In: *MÓIN-MÓIN: Cenários de criação no teatro de formas animadas*. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. Ano 6. nº 7 – 2010. ISSN: 1809 1385.

BARROS, Ana Luísa Xavier. *A produção da sexualidade feminina e o mercado capitalista*. Sociedade em Debate, Pelotas, v. 7, n.1. pp. 47-54, abr. 2001.

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

BORBA FILHO, Hermilio. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: brasiliana, volume 332. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1966.

BROCHADO, Izabela. *Distrito Federal: o Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001*. 113 f. Dissertação (Mestrado em História)–Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

_____. *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. Tese (Doutorado em Teatro em Filosofia) - Samuel Beckett School of Drama. Trinity College University of Dublin, Irland, 2005.

_____. *Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: Minc; Iphan; UnB; ABTB, 2014.

_____. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. In: *Arte da Cena, Goiânia*, v. 1, n. 2, p. 67-87, outubro 2014/março 2015.

_____. A participação do público no Mamulengo Pernambucado. In: *MÓIN-MÓIN: O teatro de bonecos popular brasileiro*. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas

Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007 n.º3. ISSN 1809-1385

_____. Representações femininas no teatro de Mamulengo. In: *Adágio*. Revista do Centro Dramático de Évora. Pág. 63 - 67 Évora: Portugal. N.º30/31, 2001. ISSN 08724997

CARRICÓ, André. A poética cômica do Mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante. *Moringá-Artes do Espetáculo*. João Pessoa, V.6 N.2 jul-dez 2015.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. Textos). *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. 3ª impressão – São Paulo: Contexto, 2015

DUTRA, Patrícia Angélica. *Trajetórias de criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além*. Dissertação (Mestrado em Teatro) –Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

FALCI, Miridam K. *Mulheres do Sertão Nordestino*. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi Pinsky (Coord. Textos). *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. 3ª impressão – São Paulo: Contexto, 2015

FONSECA, Claudia. *Ser mulher, mãe e pobre*. In.: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi Pinsky (Coord. Textos). *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. 3ª impressão – São Paulo: Contexto, 2015

LIEBEL, Silvia. A construção social do prazer. *Revista de Estudos Feministas*. Vol. 16 n.º 2 Florianópolis-SC, 2008. ISSN 1806-9584.

PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1971.

LOPES, Cida. Entrevista concedida a Barbara Benatti, no Ateliê da Família Lopes, Glória do Goitá (PE). Outubro, 2016..

MARIA, Edjane. Entrevista concedida a Barbara Benatti, no Museu do Mamulengo, Glória do Goitá (PE). Outubro, 2016.

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

_____. Mamulengo o teatro de bonecos popular no Brasil. In: *MÓIN-MÓIN: O teatro de bonecos popular brasileiro*. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007 n.º3. ISSN 1809-1385.

_____. Entrevista concedida a Barbara Benatti, no Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, Olinda (PE). Outubro, 2016.

SCOTT, Parry; CORDEIRO, Rosilene; MENEZES, Marilda (org.) *Gênero e geração em contextos rurais*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2010.

RIBEIRO, Kaise Helena. *A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da Performance*. 2010. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília – (UnB). Brasília, 2010.

Recebido em: 15/10/2017

Aprovado em: 17/06/2018