



Universidade Federal de Campina Grande
Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino
Área de Concentração: Estudos Linguísticos
Linha de Pesquisa: Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem

**ENTRE VONTADES DE SABER, PODER E VERDADE: AS VOZES
DECOLONIAIS DA RESISTÊNCIA NO TEATRO DE BONECOS
POPULAR DO NORDESTE**

MELISSA RAPOSO COSTA
Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira

Campina Grande

2025

**ENTRE VONTADES DE SABER, PODER E VERDADE: AS VOZES
DECOLONIAIS DA RESISTÊNCIA NO TEATRO DE BONECOS
POPULAR DO NORDESTE**

Melissa Raposo Costa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Linguagem e Ensino, na área de concentração em Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira

C837e

Costa, Melissa Raposo.

Entre vontades de saber, poder e verdade: as vozes decoloniais da resistência no teatro de bonecos popular do Nordeste / Melissa Raposo Costa. – Campina Grande, 2025.

243 f. : il. color.

Tese (Doutorado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2025.

“Orientação: Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira”.

Referências.

1. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). 2. Estudos Linguísticos. 3. Colonialidades. 4. Teatro de Bonecos – Manifestação Artística e Popular – Poder – Saber – Verdade. 4. Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem. I. Oliveira, Maria Angélica de.
II. Título.

CDU 792.97(812/813)(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Melissa Raposo Costa

Entre vontades de saber, poder e verdade: as vozes decoloniais da resistência no teatro de bonecos popular do nordeste

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Linguagem e Ensino, na área de concentração em Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira

Tese aprovada em 27 de fevereiro de 2025

Membros Titulares:

Documento assinado digitalmente
 **MARIA ANGELICA DE OLIVEIRA**
Data: 26/04/2025 02:28:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira
Orientadora

Documento assinado digitalmente
 **DERIVALDO DOS SANTOS**
Data: 07/04/2025 12:15:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos
Examinador externo

Documento assinado digitalmente
 **JOSE WANDERLEY ALVES DE SOUSA**
Data: 25/04/2025 10:22:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Wanderley Alves de Sousa
Examinador externo

Documento assinado digitalmente
 **MANASSES MORAIS XAVIER**
Data: 29/04/2025 08:59:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Manassés Morais Xavier
Examinador interno

Documento assinado digitalmente
 **MARIA MARTA DOS SANTOS SILVA NOBREGA**
Data: 29/04/2025 20:07:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Examinadora interna

“O boneco tem uma vida.” É uma transferência na infância e uma fixação na idade madura. A boneca de pano pode ser tudo: desde a filha à mãe, desde a comadre à irmã, amiga ou inimiga. O boneco é um ser misterioso, feito, às vezes à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. Isso o simples boneco mudo, manejável de acordo com as nossas forças. O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Toda arte é uma surpresa.

(Borba Filho, 1976, p.39, grifos do autor).

Agradecimentos

A Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, do Campus I, da Universidade Federal de Campina Grande, pela oportunidade de voltar a ser aluna;

As e os docentes da Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, do Campus I, da Universidade Federal de Campina Grande, pela partilha de conhecimentos durante a minha formação no doutorado;

A Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira, sempre tão gentil em dedicar-se ao meu trabalho, seja através de conversas, sugestão de leituras ou lendo e relendo meu texto, tantas vezes quantas fossem necessárias. A ela, que, com seu olhar cuidadoso, atento e humano, me conduziu por novos caminhos para que eu pudesse compreender o mundo a partir de outros(as) saberes, poderes e verdades;

A Prof. Dra. Marta Nóbrega e o Prof. Dr. Derivaldo Santos, que participaram da minha banca de qualificação e contribuíram significativamente para o meu trabalho;

Ao Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves, que abriu as portas de sua biblioteca para compartilhar seus conhecimentos comigo;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - Campus Canguaretama (minha segunda casa), que me concedeu afastamento do trabalho para que eu conseguisse me dedicar exclusivamente ao doutorado. Cito aqui os nomes: o Diretor Geral do Campus Canguaretama, o Prof. Dr. Flávio Ferreira e o Diretor Acadêmico, o Prof. Dr. Márcio Marreiro;

A minha família, que me ensina a combater todas as formas de preconceito;

Ao meu irmão, Fabiano Raposo Costa, responsável por resolver todos os problemas de ordem tecnológica e achar todos os arquivos possíveis e imagináveis em PDF;

A minha mãe (*in memoriam*) e ao meu pai (*in memoriam*), que não estão aqui - fisicamente - mas estão em mim;

A meus amigos e minhas amigas, sempre presentes e tão carinhosos(as) e cuidadosos(as) comigo, me motivando e acolhendo nos momentos difíceis. Cito aqui apenas alguns nomes, dentre tantos: Helena Steimuller, Tony França, Andréa Lacerda, Gizele Justino, Candice Azevedo, Mônica Melo, Nilton Xavier, Manuela Aguiar, Nilda Câmara;

A Alécia Lucélia, a amiga que o doutorado me deu, que dividiu comigo as dores e as alegrias desse longo processo;

A Karine Viana Amorim, não estaria aqui sem você, amiga!;

A Beatriz Amorim, que me auxiliou a compreender o doutorado como uma escolha e um processo.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a constituição do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como uma manifestação artística e popular onde se constituem outras vontades de poder, saber e verdade demonstradas a partir da construção discursiva de alguns de seus personagens tradicionais. Defende-se a tese que essa construção discursiva denuncia saberes, poderes e verdades historicamente construídos ao mesmo tempo que contribui para alimentar outras vontades de verdade, saber e poder como representação de resistência das classes populares através da arte no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, as relações de poder, saber e verdade mobilizadas através da história e dos textos tradicionais do TBPN são o objeto dessa pesquisa. Diante dessa proposta, três objetivos específicos foram definidos. O primeiro deles é refletir sobre o conceito de linguagem enquanto elemento cultural e discursivo, reforçando a importância da oralidade como aspecto fundamental para todos os povos, em especial, para aqueles que não têm acesso à língua escrita. Também aborda-se a importância da voz, como elemento individual e coletivo, assim como os procedimentos para silenciar vozes dissonantes da ordem do discurso vigente. Para isso, são utilizadas algumas referências teóricas, tais quais, Zumthor (1993/1997), Hall (2016), Orlandi (1992), entre outras. O segundo objetivo específico deste trabalho é elucidar como o teatro popular de bonecos, em vários lugares do mundo e em contextos históricos distintos, estabeleceu-se como uma ferramenta de denúncia e resistência popular, inclusive na região Nordeste do Brasil (Borba Filho, 1966; Brasília, 2014; Mendonça, 2020, dentre outros). O terceiro objetivo específico desta pesquisa é demonstrar como a presença da carnavalização subverte vontades de verdade, saber e poder impostas pelo discurso da colonialidade no espaço ficcional dos textos tradicionais do TBPN. Para tanto, são utilizadas as teorias de Bakhtin (2008), Sodré e Paiva (2004), Kilomba (2019), Bento (2020), Sodré (2023), DaMatta (1997), entre outras. A presente tese organiza-se em seis partes: 1) introdução; 2) um capítulo teórico-metodológico; 3) um capítulo teórico sobre linguagem, cultura, representação, discurso e colonialidade; 4) um capítulo teórico-analítico sobre a história, as transformações e as características do teatro popular de bonecos no mundo e no Brasil; 5) um capítulo de análise de alguns textos tradicionais do TBPN; 6) considerações finais. Metodologicamente, são aceitas as contribuições da arqueologia e genealogia foucaultianas (Foucault, 2021; 2020; 2012), assim como a perspectiva da colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem (Quijano, 1992; Castro-Gómez e Grosfoguel, 2007; Mignolo, 2007; Veronelli, 2019/2015). Ao final das análises históricas e dos textos tradicionais do TBPN, defende-se que a manifestação popular do teatro de bonecos no Nordeste brasileiro é uma ferramenta de resistência contra as consequências das colonialidades do poder, do saber e do ser e da linguagem.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Popular do Nordeste; verdade; saber; poder; colonialidades.

ABSTRACT

The present work has the objective of analyzing the constitution of the Northeast's Popular Puppet Theater (NPPT) as an artistic and popular expression in which are constituted other desires of power, knowledge and truth demonstrated by the discursive construction from some of its traditional characters. There is a theory that this discursive construction denounces knowledge, powers and truths historically built, as the same time as it contributes to feeding other desires for truth, knowledge and power as a representation of resistance by the working classes through art in the Northeast of Brazil. For that matter, the relations of power, knowledge and truth mobilized through history and traditional texts from NPPT are the object of this research. Considering this proposition, three specific objectives were established. The first of them is reflecting about the concept of language as a cultural and discursive element, reinforcing the importance of oral speech as a fundamental aspect for all the populations, especially for the ones that don't have access to the written language. It is also approached the importance of the voice as a collective and individual element, such as the procedures to silence the dissonant voices from the current discourse. For this, some theoretical references are used, such as Zumthor (1993/1997), Hall (2016), Orlandi (1992), among others. The second specific objective of this work is to elucidate how the popular puppet theater, in several places of the world and in different historical contexts, has established itself as a tool for denunciation and popular resistance, including the Northeast of Brazil (Borba Filho, 1966; Brasília, 2014; Mendonça, 2020), among others). The third specific objective of this work is to demonstrate how the presence of carnivalization subverts desires of truth, knowledge and power imposed by the discourse of coloniality in the fictional space of the traditional texts from NPPT. For this, the theories from Bakhtin (2008), Sodr  and Paiva (2004), Kilomba (2019), Bento (2020), Sodr  (2023), DaMatta (1997) are used, among others. The present thesis is organized in six parts: 1) introduction; 2) a theoretical-methodological chapter; 3) a theoretical chapter about language, culture, representation, discourse and coloniality; 4) a theoretical-analytical chapter about the history, the transformations and the characteristics of the popular puppet theater in the world and in Brazil; 5) an analysis chapter of some traditional texts from NPPT; 6) final considerations. Methodologically, the contributions from the Foucaultian archaeology and genealogy (Foucault, 2021; 2020; 2012) are accepted, such as the perspective from the coloniality of the power, the knowledge, the being and the language (Quijano, 1992; Castro-Gómez and Grosfoguel, 2007; Mignolo, 2007; Veronelli, 2019/2015). By the end of the historical analysis and from the traditional texts from NPPT, it is defended that the popular manifestation of puppet theater in the Northeast of Brazil is a resistance tool against the consequences of the colonialities of the power, the knowledge, the being and the language.

Keywords: Northeast's Popular Puppet Theater; truth; knowledge; power; colonialities.

RÉSUMÉ

Le présent travail a pour objectif d'analyser la constitution du Théâtre de Poupées Populaire du Nord-est comme une manifestation artistique et populaire où se constituent d'autres volontés de pouvoir, savoir et vérité démontrées à partir de la construction discursive de certains de ses personnages traditionnels. On défend la thèse que cette construction discursive dénonce des savoirs, pouvoirs et vérités historiquement construits en même temps qu'elle contribue à alimenter d'autres volontés de vérité, le savoir et le pouvoir comme représentation de la résistance des classes populaires à travers l'art dans le Nord-est brésilien. Dans ce sens, les rapports de pouvoir, savoir et vérité mobilisés à travers l'histoire et les textes traditionnels du Théâtre de Poupées Populaire du Nord-est sont l'objet de cette recherche. Face à cette proposition, trois objectifs spécifiques ont été définis. Le premier consiste à réfléchir sur la notion de langue en tant qu'élément culturel et discursif, en renforçant l'importance de l'oralité comme aspect fondamental pour tous les peuples, en particulier ceux qui n'ont pas accès à la langue écrite. Il aborde également l'importance de la voix, en tant qu'élément individuel et collectif, ainsi que les procédures pour faire taire les voix dissonantes de l'ordre du discours actuel. Pour cela, nous utilisons quelques références théoriques telles que, Zumthor (1993/1997), Hall (2016), Orlandi (1992), entre autres. Le deuxième objectif spécifique de ce travail est d'élucider comment le théâtre populaire de poupées, dans divers endroits du monde et dans des contextes historiques différents, s'est établi comme un outil de dénonciation et de résistance populaire, y compris dans la région Nord-est du Brésil (Borba Filho, 1966; Brasília, 2014; Mendonça, 2020, parmi d'autres). Le troisième objectif spécifique de cette recherche est de démontrer comment la présence de la carnavalisation subvertit les volontés de vérité, de savoir et de pouvoir imposées par le discours de colonialisme dans l'espace fictif des textes traditionnels du Théâtre de Poupées Populaire du Nord-est. Pour cela, les théories de Bakhtin (2008), Sodré et Paiva (2004), Kilomba (2019), Bento (2020), Sodré (2023), DaMatta (1997) sont utilisées, entre autres. La présente thèse est organisée en six parties : 1) introduction; 2) un chapitre théorique-méthodologique; 3) un chapitre théorique sur le langage, la culture, la représentation, le discours et la colonialité; 4) un chapitre sur les transformations et les caractéristiques du théâtre populaire de marionnettes dans le monde et au Brésil; 5) un chapitre d'analyse de quelques textes traditionnels du Théâtre de Poupées Populaire du Nord-est; 6) considérations finales. Méthodologiquement, les contributions de l'archéologie et de la généalogie foucaultiennes sont acceptées (Foucault, 2021; 2020; 2012), ainsi que la perspective de la colonialité du pouvoir, du savoir, de l'être et du langage (Quijano, 1992; Castro-Gómez et Grosfoguel, 2007; Mignolo, 2007; Veronelli, 2019/2015).   la fin des analyses historiques et des textes traditionnels du Théâtre de Poupées Populaire du Nord-est, on défend que la manifestation populaire du théâtre de poupées dans le Nord-Est brésilien est un outil de résistance contre les conséquences des colonialit s du pouvoir, du savoir et de l'être et du langage.

Mots-clés: Théâtre de Poupées Populaires du Nord-est; vérité; savoir; pouvoir; colonialit s.

SUMÁRIO

Introdução	p. 13
1. Capítulo teórico-metodológico	p.20
1.1. Por que o teatro de bonecos?	p.20
1.2. Arqueologia e genealogia foucaultianas em relação com a perspectiva decolonial: aproximações e caminhos possíveis na nossa pesquisa	p. 25
2. O TBPB no território da linguagem	p. 30
2.1. Conectando conceitos: cultura, linguagem, discurso e representação	p. 31
2.2. A força da voz rompendo silenciamentos e desafiando opressões	p. 47
3. O que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem?	p. 62
3.1. O teatro de bonecos no mundo	p. 66
3.2. O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB)	p. 76
3.3. O TBPB como ferramenta de resistência e reexistência popular	p. 84
3.4. O TBPB: entre a tradição e a renovação	p. 102
3.5. Um teatro de bonecos no Brasil que não é o TBPB	p. 114
4. “Boa noite a todos os senhores e senhoritas que estão presentes neste local!”	p. 133
4.1. Um carnaval na tolda	p. 135
4.2. Destronando reis	p. 158
4.3. “Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada”	p. 183
Considerações finais	p. 203
Referências	p. 208
Anexos	p. 218

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos

EJA - Educação de Jovens e Adultos

EMPETUR - Empresa de Turismo de Pernambuco

FUNACEN - Fundação Nacional de Artes Cênicas

FUNART - Fundação Nacional de Artes

IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

IFRN - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

INACEN - Instituto Nacional de Artes Cênicas

INPS - Instituto Nacional de Previdência Social

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PPGLE - Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino

SESC - Serviço Social do Comércio

SNT - Serviço Nacional de Teatro

TBPN - Teatro de Bonecos Popular do Nordeste

UFCG - Universidade Federal de Campina Grande

UNIMA - União Internacional da Marionete

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Lista de festivais e congressos sobre teatro de bonecos realizados no Brasil entre os anos de 1975 e 1979 _____ p. 123

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Figura 1 - **Diario de Pernambuco (PE) - 1950 a 1959 - DocReader Web.**

Disponível em:

https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pagfis=52868

_____ p. 121

Figura 2 - Uma tolda montada e a apresentação de uma peça do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). À frente, temos o Capitão João Redondo, e atrás, Benedito.

Fonte: Fisionomia e Espírito do Mamulengo (Borba Filho, 1966)

_____ p. 135

Figura 3 - Manuel Amendoim, um dos mais famosos bonequeiros do TBPN. Fonte:

Fisionomia e Espírito do Mamulengo (Borba Filho, 1966) _____ p. 158

Figura 4 - Uma representação do Professor Tiridá, no Museu do Mamulengo (Olinda, PE). Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Professor Tirid%C3%A1 -](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Professor_Tirid%C3%A1_-_Museu_do_Mamulengo_%283598160670%29.jpg)

[_Museu do Mamulengo %283598160670%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Professor_Tirid%C3%A1_-_Museu_do_Mamulengo_%283598160670%29.jpg) _____ p. 183

Figura 5 - Fantoches de Mahdy Krira, em Gaza, 2024. Fonte:

[https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-](https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-nas-crianas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html)

[nas-crianas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html](https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-nas-crianas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html) _____ p. 203

INTRODUÇÃO

A obra *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, é um dos maiores sucessos da literatura, da TV e do cinema brasileiro. Saiu das páginas dos livros para as telas e seus personagens são garantia de diversão para públicos diversificados. Muitos não sabem, mas, tanto o filme¹, quanto a série de TV, são adaptações de três obras de Ariano Suassuna: o próprio livro *O Auto da Compadecida* e as peças *Torturas de um coração* e *O santo e a porca*.

A obra *Torturas de um coração* foi escrita em 1951. De acordo com Santiago (2012), Ariano escreveu esse texto para receber a noiva e os familiares que foram visitá-lo em Taperoá, e trata-se de um entremez, ou seja, uma peça curta escrita com base nos espetáculos populares nordestinos, que são, quase sempre, pontos de partida para a criação de peças maiores. *Torturas de um coração* foi o ponto de partida para a escrita de *A pena e a lei* (1959). O entremez conta a história de Benedito, um homem esperto, rechaçado pela cidade por causa da cor negra de sua pele. Dentre os que o tratam de maneira preconceituosa, estão Vicentão, homem brigão e valente, e o Cabo Setenta, delegado, homem da lei; os dois são temidos por todos na cidade, menos por Benedito. Mais timidamente na história, aparece ainda Afonso Gostoso, um homem “suspeitoso” por causa de suas maneiras mais gentis e delicadas. Ele é adorado por todas as mulheres, o que causa inveja nos demais personagens masculinos. Marieta é o objeto de desejo de Vicentão, Cabo Setenta e Benedito. Interessados em conquistá-la, Cabo Setenta e Vicentão apelam a Benedito que os ajude nessa tarefa. Enquanto os três brigam pelo amor de Marieta, ela apaixona-se por Afonso Gostoso. Após conseguir derrotar os dois valentões da cidade, Benedito não aceita que Marieta fique com Afonso e agride fisicamente os dois. Afonso desiste de Marieta e ela se apaixona pela força e brutalidade de Benedito.

Benedito é um personagem que se destaca ao longo da leitura do entremez. Inicialmente pelas demonstrações de força e valentia, mas também pela reprodução de comportamentos violentos e machistas e por atitudes com o objetivo de ludibriar todos para se dar bem em qualquer situação.

¹ A minissérie foi produzida pela Rede Globo de Televisão e exibida pela primeira vez neste canal em 1999. Devido ao sucesso da minissérie e baseado nela, foi lançado um filme de mesmo nome, no ano 2000. Em 2014 e 2020, a minissérie foi reexibida, respectivamente, no Canal Viva e novamente na Rede Globo.

Em busca de mais informações sobre *Torturas de um coração*, encontramos uma entrevista de Ariano Suassuna concedida ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, em 06 de maio de 2002². No início da entrevista, o autor faz referência ao personagem Benedito e afirma que sua criação foi diretamente influenciada pelos personagens do teatro popular de bonecos, cujos espetáculos tiveram bastante relevância na infância do autor e, posteriormente, na criação de suas obras literárias.

Diante dessa informação, iniciamos uma pesquisa mais específica sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (doravante TBPB) e observamos, a partir da leitura de textos tradicionais dessa arte, que a construção discursiva dos personagens clássicos desse teatro evidencia e denuncia discursos racistas historicamente constituídos e dá destaque ao jogo constante da circulação do poder em nossa sociedade. A partir do conhecimento desses textos, nos indagamos: como a constituição do TBPB, enquanto manifestação artística e popular, constitui outras vontades de poder-saber-verdade a partir da construção discursiva de alguns de seus personagens, inseridos em uma sociedade construída sob o discurso da superioridade da branquitude e da racistocracia³? Sendo essa nossa questão de pesquisa e tomando-a como ponto de partida, chegamos ao **objetivo geral**: analisar a constituição do TBPB como uma manifestação artística e popular na qual se constituem outras vontades de poder, saber e verdade, evidenciadas a partir da construção discursiva de alguns de seus personagens tradicionais.

Defendemos a **tese** de que essa construção discursiva denuncia saberes, poderes e verdades historicamente construídos em uma sociedade segregacionista, racista e excludente, ao mesmo tempo que contribui para alimentar outras vontades de verdade, saber e poder como representação de resistência das classes populares através da arte no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, as relações de poder, saber e verdade mobilizadas nas narrativas dos textos tradicionais do TBPB são o nosso **objeto de pesquisa**.

Diante dessa proposta, definimos três **objetivos específicos**. O primeiro deles é refletir sobre o conceito de linguagem enquanto elemento cultural e discursivo, reforçando a importância da oralidade como aspecto fundamental para todos os povos, em especial, para aqueles que não têm acesso à língua escrita. O nosso segundo objetivo

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU&t=119s>

³ Termo devido à Samuel Vinga (2022) que designa um sistema político cujo objetivo fundamental é o controle dos recursos materiais e símbolos e do Estado por uma minoria branca. Vivemos numa Racistocracia pois, como afirma Cardoso (2023, p. 112), “o racismo proclama a eterna superioridade de uma raça e a inferioridade também eterna de todas as outras, o que seria incompatível com o *espírito universalista da democracia*”. (Grifos do autor)

específico é elucidar de que forma o teatro popular de bonecos, em vários lugares do mundo e em contextos históricos distintos, estabeleceu-se como uma ferramenta de denúncia e resistência popular, inclusive na região Nordeste do Brasil. O terceiro objetivo específico de nossa pesquisa é evidenciar como a presença da carnavalização subverte vontades de verdade, saber e poder impostas pelo discurso da colonialidade no espaço ficcional dos textos tradicionais do TBPB.

Para tanto, nossa tese está organizada em quatro capítulos: 1. *capítulo metodológico*; 2. *O TBPB no território da linguagem*; 3. *O que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem?* e 4. *“Boa noite a todos os senhores e senhoritas que estão presentes neste local!”*.

No capítulo teórico-metodológico, delineamos o caminho trilhado para a construção desta tese, desde a nossa experiência didática no 2º ano do Ensino Médio com o texto teatral em sala de aula, até o desenrolar do trabalho que agora apresentamos, as características metodológicas desta pesquisa e seus diferentes momentos, assim como o detalhamento do *corpus* utilizado para as análises. Nesse capítulo, ressaltamos as contribuições da arqueologia e genealogia foucaultianas para a construção metodológica da nossa pesquisa, assim como da perspectiva teórica decolonial, a partir das quais realizamos nossas análises (Veiga-Neto, 2007; Foucault, 2010/2012/2021; Gregolin, 2007; Castro-Gómez, 2007; Veyne, 2011). Destacamos ainda que os nossos dados nos revelaram a necessidade de um olhar que ultrapassa os limites de uma perspectiva teórica única ou de um conhecimento soberano; nossos dados nos forçaram a expandir os limites da pesquisa para outros saberes – históricos, econômicos, filosóficos, sociológicos – com o objetivo de demonstrar a complexidade dos discursos que perpassam a formação social, cultural e racial no Brasil.

No capítulo 2, *O TBPB no território da linguagem*, situamos a nossa pesquisa no território da linguagem e reforçamos a importância da oralidade para a existência do TBPB, tendo em vista que a existência de tal manifestação artística só foi possível ser perpetuada através dos tempos por meio da oralidade, pois a maioria dos seus artistas tradicionais eram pessoas que não tiveram acesso à linguagem escrita e conheceram a arte dos bonecos assistindo aos espetáculos em suas comunidades e/ou convivendo com artistas. Neste capítulo, o conceito de linguagem como prática histórica e cultural é a nossa base teórica (Bagno, 2014; Yunes, 2015). Seguindo no caminho da linguagem oral, também ressaltamos no capítulo 1 a importância da voz, inicialmente, como elemento individual, que identifica cada indivíduo como um ser único, mas também, como

ferramenta coletiva através da qual é possível compartilhar e construir novos sentidos em comunidade (Marcuschi, 2001; Calvet, 2011; Zumthor, 1997/1993; Cavarero, 2011; Gregolin, 2007). Nessa perspectiva, também trazemos à discussão os conceitos de representação e cultura reconhecendo que analisar a linguagem do ponto de vista discursivo nos exige reconhecê-la como um elemento cultural, histórico e social (Hall, 2016; Revel, 2005; Foucault, 2020). Também apontamos no capítulo 1 a necessidade de compreendermos a linguagem a partir de uma perspectiva decolonial, analisando-a a partir de autores e autoras como Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), Quijano (1992), Baptista e López-Gopar (2019), Santos e Santana (2022), Ferreira e Machado (2022), Veronelli (2015), Mendes (2022) e hooks (2017).

O capítulo 3, *O que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem?*, é teórico-analítico e nele apresentamos um histórico do teatro popular de bonecos no mundo, suas origens conhecidas e como essa forma de arte chegou ao Brasil (Borba Filho, 1966; Brasília, 2014; Valli, 1973/1974/1975). Nesse histórico, mostraremos que o teatro de bonecos foi utilizado pela igreja como uma forma de propagar discursos doutrinários. Entretanto, sua origem popular e subversiva renasce como ferramenta de denúncia, resistência e reexistência (Souza, 2011) das classes populares em vários lugares do mundo e em momentos históricos distintos. Esse aspecto essencial do teatro popular de bonecos fez com que ele fosse perseguido e silenciado como forma de repressão contra saberes, poderes e verdades que não estavam na ordem do discurso vigente (Foucault, 2012/2014/2021). Ainda nessa perspectiva histórica, destacamos o Romantismo como um movimento que fez artistas consagrados e intelectuais olharem para o teatro de bonecos como uma manifestação artística relevante, fazendo com que a percepção acerca dessa forma de arte fosse transformada.

Dando continuidade ao capítulo 3, mostraremos que o teatro popular de bonecos que se desenvolveu no Brasil guarda muitas semelhanças com a estética grotesca e subversiva do teatro popular existente em outras partes do mundo e destacaremos que duas das principais características dessa manifestação de arte popular no Brasil são a relação que se estabelece entre o público e os bonecos nas apresentações e a transmissão essencialmente oral dessa arte popular ao longo dos tempos, o que faz dela um elemento histórico de ancestralidade e resistência (Hampaté Bâ, 2010). Algumas entrevistas realizadas com pesquisadores e bonequeiros nos anos 70 do século XX, recolhidas na Revista Mamulengo, serviram de documentação para as análises no capítulo 3. Através dessas entrevistas, identificamos que o TBPn se estabeleceu na região Nordeste do Brasil

como uma ferramenta de luta contra as colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem. A partir de alguns artigos e entrevistas publicados em jornais e revistas, entre os anos 40 e 80 do século XX (Revista Mamulengo, de 1973 a 1989 e Jornal Diário de Pernambuco), percebemos que muitas mudanças foram acontecendo na estrutura dos espetáculos e, principalmente, nos temas e na forma de abordá-los. De um lado, víamos o teatro de bonecos com características didático-pedagógicas crescer no Brasil, recebendo apoio dos governos federal e estaduais, ao mesmo tempo em que o TBPN era perseguido e silenciado, obrigando seus artistas tradicionais a abandonarem a arte ou adaptarem-se às mudanças estruturais e temáticas que estavam sendo impostas para manterem-se trabalhando com os bonecos.

O capítulo 4, intitulado “*Boa noite a todos os senhores e senhoritas que estão presentes neste local!*”, também é teórico-analítico e tem como objetivo demonstrar como a presença da carnavalização subverte vontades de verdade, saber e poder impostas pelo discurso da colonialidade no espaço ficcional dos textos tradicionais do TBPN. Para tanto, tomamos como base analítica a teoria da carnavalização, de Bakhtin (2008), que enfatiza a importância do riso e do grotesco para as artes populares, assim como concepções sobre o riso, de Bergson (1983), para analisarmos trechos de três textos tradicionais do TBPN: 1) *Você já viu negro prestar?*, peça apresentada por Otacílio Pereira e transcrita por Altimar de Alencar Pimentel (1988); 2) *Encontro de Benedito com o diabo*, peça apresentada por Luiz Paulino e também transcrita por Altimar de Alencar Pimentel (1988); e 3) *As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda*, de Januário de Oliveira (Ginu) e transcrita por Borba Filho (1966).

A escolha por analisar trechos e não as peças completas deu-se em decorrência da estruturação que é própria desses textos, organizados em pequenos diálogos que, não necessariamente, formam uma sequência narrativa completamente conectada, com início, meio e fim totalmente interligados. Observaremos que as críticas e a sátira aos valentões e poderosos é uma constante nas três peças analisadas, assim como a inversão hierárquica entre os que se acham fortes e os fracos. As hierarquizações e o desequilíbrio causado quando elas são questionadas e desconstruídas, principalmente por personagens negros, também são uma constante nas peças tradicionais do TBPN, denunciando, assim, o racismo em nossa sociedade, herança do modelo de colonização que aqui foi implementado, e que sobrevive como verdade através dos artifícios das colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem.

Assim como afirma Kilomba (2019), a criação do sujeito negro na história do Ocidente eurocêntrico transformou-o numa tela de projeção de tudo o que a branquitude desejou reprimir e excluir. Dessa forma, o sujeito negro foi discursivamente construído como alguém que deve ser silenciado, recusado, abandonado, pois ele representa o perigo, a violência, a sujeira, o não ser. Ao mesmo tempo em que veremos nos textos tradicionais do TBPB discursos racistas atuando contra a existência de pessoas não brancas e de tudo o que elas representam, também veremos um movimento contrário de resistência, seja através da vingança dos personagens negros contra aqueles que os menosprezaram, seja através da presença nos textos de elementos culturais da negritude, como o samba e as religiões de matriz africana, que ilustram a forte presença negra em nossa sociedade e nos textos tradicionais do TBPB (DaMatta, 1997; Sodré, 2021; Bento, 2022; hooks, 2019). O ambiente festivo também é comum nas peças tradicionais do TBPB, pois esses ambientes de dança e música são propícios para a suspensão dos padrões socialmente estabelecidos. Nesse contexto, o riso torna-se um componente da festa, mas também da resistência popular e da subversão. Outro elemento fundamental para as nossas análises no capítulo 4 será a noção de morte na perspectiva da carnavalização, segundo Bakhtin (2008). Veremos que a morte ganha o significado da mudança, da renovação, da desconstrução do velho para que nasçam outras vontades de verdade, saber e poder.

Defendemos a relevância de nosso estudo tendo em vista a necessidade de um olhar atravessado por teorias decoloniais, o que possibilita uma leitura não ingênua da arte popular do Brasil como elemento de resistência, de pessoas que foram excluídas em nossa sociedade, principalmente considerando que a História oficial do nosso país silenciou os movimentos sociais e os discursos de resistência das camadas populares em nossa sociedade. Entretanto, se sempre houve a tentativa de governamentalidade também existiram as estratégias de resistência, pois, como nos assegura Santos (2022), a população majoritariamente negra e indígena no Brasil insistiu e insiste em denunciar as desigualdades sociais e raciais em nossa sociedade atravessadas pelo discurso falacioso do mito da harmonia racial tão difundido em nosso país e fora dele. Como nos afirma Costa (2015), devemos olhar a arte popular como formas complexas de transmissão de saberes e fazeres, e não como puro e ingênuo divertimento. Diante dos saberes considerados autorizados, essas tradições foram subestimadas ou mal interpretadas ao longo do tempo. Entretanto, defendemos, através de nossa pesquisa que é preciso reconhecer sua riqueza e seu valor. É preciso, além disso, fazer justiça, mesmo que tardia, às comunidades marginalizadas e às suas produções culturais, reavivando seus saberes,

poderes e verdades através de suas vozes. Aliando-nos ao que defende Foucault (2021), cremos que é preciso fazer aparecer os saberes dominados, excluídos e silenciados ao longo da história, ressaltando que os embates e as lutas entre os saberes, os poderes e as verdades sempre existiram, mas muitos deles não foram objetos de pesquisa dos estudos teóricos totalizadores.

Ao final de nosso percurso analítico, não pretendemos chegar a uma verdade absoluta das coisas, pois, como destaca Paul Veyne, “só atingimos uma coisa em si por meio da ideia que dela formamos a cada época.” (Veyne, 2011, p. 22). Pretendemos, sim, abrir as cortinas do palco do passado para repensarmos verdades, saberes e poderes, deixar que os bonecos falem de um outro tempo, que os brincantes montem suas toldas, apresentem seus espetáculos e que outras vontades de verdade, saber e poder que no passado foram recusadas, reprimidas e silenciadas sejam ouvidas no nosso tempo presente. Ambicionamos, através das páginas que seguem, que o TBPN seja lido como espaço de riso, mas também como uma força decolonial que surgiu da necessidade de resistência dos marginalizados e excluídos. No item que segue, apresentamos a metodologia delineada com vistas a essa aspiração.

CAPÍTULO 1: TEÓRICO-METODOLÓGICO

1.1. Por que o teatro de bonecos?

Embora seja incomum no meio acadêmico, devido às regras e normas das vontades de verdade estabelecidas nesse ambiente, o uso da primeira pessoa do singular, julgamos e defendemos que esse emprego é importante e necessário neste momento da escrita da tese, pois a resposta à pergunta que intitula a subseção acima advém, inicialmente, de uma conversa com alguns alunos nos corredores da escola. O relato de uma conversa, aparentemente ordinária, que se transformou em uma pesquisa, em nossa compreensão, carece do emprego do “eu”, a partir do qual registro a autorreflexão, a autenticidade e a pessoalidade dessa pesquisa.

Sou professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura, desde 2009, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) e, atualmente, leciono no Campus Canguaretama, região localizada na Zona da Mata do Estado. No IFRN, trabalhamos com o Ensino Médio, Técnico, Superior, Pós-Graduação e Educação de Jovens e Adultos (EJA), entretanto, os/as adolescentes do Ensino Médio são o maior público da instituição.

Um dos conteúdos do 2º ano do ensino médio no IFRN é o texto teatral, conteúdo com o qual adoro trabalhar. Apresentei algumas possibilidades de leitura em três turmas e todas escolheram *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, inclusive com aquele pedido especial:

- Professora, a gente pode assistir o filme, né?!
- É, professora! A gente faz uma sessão de cinema aqui no IF!
- Eu trago pipoca!!!
- Professora, a gente pode fazer a pipoca aqui no micro-ondas?
- Professora, e a gente pode trazer refrigerante também?
- Ei, eu gosto demais do Auto da Compadecida!
- Oxe, e eu que sei as falas decoradas!

Gostaria que elas e eles tivessem escolhido outras obras, não pelo fato de não gostar d’*O Auto da Compadecida*, mas justamente por saber que muitas e muitos já conheciam a história, já haviam lido o livro e/ou assistido ao filme. Portanto, seria a oportunidade de conhecer outras obras e outros autores. Mas, cedi. Era final do ano e quis

ceder às das minhas meninas e dos meus meninos. Entretanto, fiz um acordo: leríamos conjuntamente *O Auto da Compadecida* em sala de aula, cada um faria um personagem, e a atividade de casa seria a leitura do texto *Torturas de um coração* que foi utilizado na produção do filme e da série sobre os quais já falei na introdução deste trabalho.

- Ooohhh, professora, a gente já *tava* tão feliz achando que ia só assistir o filme!
- Oh, professora, e esse texto é grande?
- Oh, professora, e vai cair na prova?

São sempre as mesmas perguntas... Combinei com elas e eles que na avaliação escrita colocaria uma questão sobre *Torturas*.

- Tá certo assim, gente?
- Tá, professora!
- Melhor era só assistir o filme! Hahahahhahahahha.

A leitura do texto teatral em sala de aula é uma delícia! Ver as reações das alunas e dos alunos ali na hora é uma experiência única, vê-las e vê-los interpretando os personagens, criando vozes especiais e diferentes para cada papel, por isso nunca abdiquei dela, por mais que seja necessário dedicar mais algumas aulas nesse processo, a experiência é gratificante. E assim fizemos: lemos *O Auto da Compadecida*, e muitas vezes eu as/os ouvia identificarem e relatarem durante a leitura: “Oxe, essa parte é diferente do filme!”. Posteriormente, assistimos ao filme com as três turmas, com direito a pipoca, refrigerantes e muitas risadas e, como combinado, alguns (nem todos!) leram *Torturas de um coração* como atividade complementar.

E assim foi feito: lemos e nos divertimos com *O Auto da Compadecida*, mas, infelizmente, devido à correria do final de semestre e do fim do ano letivo, não tivemos tempo para discutirmos juntos o texto *Torturas de um coração* em sala de aula. Um certo dia, nesse final de ano letivo de 2018, eu vinha caminhando por um dos corredores do Campus, lotado de estudantes quando escuto:

- Professora! Professora!

Olho para trás e vejo um grupo de alunas e alunos do 2º ano do Ensino Médio do Curso de Eventos. Paro e espero.

- Professora, que texto é aquele, pelo amor de Deus!!

Dou um sorriso discreto, pois já imagino sobre qual texto elas e eles estão falando.

- *Torturas, né?* – Eu pergunto e a resposta vem de imediato!
- É, PROFESSORA! (Assim mesmo, todas e todos com os olhos bem abertos, como se estivessem assustados e esperassem ansiosamente por uma resposta minha).

- Pois é! Vocês sabiam que eu nunca tinha lido aquele texto? Sabia da existência dele, mas só li agora. O que vocês acharam do texto?

- Professora, eu achei tão pesado! Tanto racismo, tanto preconceito! – diz uma das alunas.

- Professora, pelo amor de Deus, e aquela mulher que se apaixona pelo cara que bate nela!!! Achei horrível!! – diz outra aluna.

- Não, e o pior: um texto de Ariano Suassuna!!! Jamais eu ia acreditar que um texto daquele era de Ariano!! – diz outro aluno.

A conversa sobre o texto *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, continua ali mesmo, todos em pé, no corredor, no horário de intervalo das aulas. Imediatamente, lamentei por não ter mais tempo disponível naquele período letivo para discutir aquele texto em sala com todas as turmas do ensino médio para as quais sugeri a leitura, pois, assim como as alunas e os alunos que me pararam no corredor, eu também fiquei impressionada com o texto, mais ainda ao perceber que muitos diálogos de *Torturas* foram utilizados *ipsis litteris* no filme; no entanto, as falas mais polêmicas foram todas excluídas, tanto da série quanto do longa-metragem.

Essa experiência ficou adormecida na minha memória, até que, no segundo semestre do ano de 2019, com o objetivo de retornar aos estudos e ingressar no doutorado, cursei, na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campus I, a disciplina *Textualidade e discurso*, ministrada pela Professora Dra. Maria Angélica de Oliveira. Como trabalho final, eu deveria escrever um artigo que abordasse alguns aspectos teóricos discutidos durante o semestre letivo. De imediato, lembrei do texto de Ariano Suassuna e pedi um horário especial com a Professora Maria Angélica para que eu pudesse apresentá-la ao texto e assim saber se seria viável utilizá-lo para a elaboração do artigo. Lembro-me, especificamente, de uma fala da professora durante a leitura do texto sobre a cor da pele de uma das personagens da obra:

Maria Angélica: - Qual a cor da pele de Marieta? Ela é negra?

Eu respondo: - Ela é morena.

Maria Angélica: Pois é...

Aquele “pois é” cumpriu a função dele e fez muito mais: eu fiquei pensativa, atenta, curiosa sobre a forma como os personagens negros foram racializados naquela obra e como essa racialização destacava-se antes de qualquer outra característica. Isso poderia ser um caminho de análise. E foi. Ao final da disciplina, apresentei o artigo

intitulado *Torturas de um coração e as representações de racismo e machismo na obra de Ariano Suassuna*.

No ano seguinte, em 2020, foi esse artigo que deu origem ao projeto de doutorado que apresentei para a seleção no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE), da UFCG, Campus I, no qual fui aprovada e segui sendo orientada pela Professora Maria Angélica.

Com o desenrolar das disciplinas, leituras teóricas, conversas com a orientadora e buscas por materiais que me ajudassem no desenvolvimento da pesquisa, um dia assisti a uma entrevista⁴ com Ariano Suassuna, no Programa Roda Viva, da TV Cultura, realizada no ano de 2002, na qual ele afirma que o personagem Benedito, de *Torturas de um coração* e da obra *A pena e a Lei*, era inspirado nos espetáculos de teatro de bonecos que ele adorava assistir em Taperoá, no interior do Nordeste, quando era criança. Foi aquela fala de Ariano que me encaminhou para um mundo novo: o mundo do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB). A partir desse momento, a pesquisa ganhou um rumo diferente e a riqueza dessa arte redirecionou meu interesse, mostrando-me o quanto há de sabedoria silenciada nos lugares mais escondidos, nas pessoas invisibilizadas e nas histórias não oficiais. Esse olhar para outras narrativas, para as histórias contadas na perspectiva dos grupos renegados, silenciados e esquecidos da nossa sociedade, fizeram-me descobrir outros Beneditos, outras Marietas, Balthazar, Professor Tiridá, viúvas enlouquecidas por dança e diversão, homens negros corajosos que enfrentavam padres, coronéis, capitães, bichos perigosos, criaturas sobrenaturais, até o diabo e venciam todas essas batalhas. Decidi buscar documentos para sular⁵ o novo rumo a ser seguido.

O primeiro contato mais aprofundado com o TBPB foi através do *Dossiê Interpretativo* produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como parte do processo de reconhecimento do TBPB como Patrimônio Cultural do Brasil. O dossiê foi produzido por uma extensa equipe distribuída pelos Estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e no Distrito Federal, elaborado ao longo de oito anos e publicado no ano de 2014. Nesse dossiê, há relatos históricos dessa

⁴ A entrevista completa de Ariano Suassuna está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU>

⁵ Na escrita da tese, optamos por utilizar o verbo "sular" em vez de "nortear" como um posicionamento teórico e metodológico que visa valorizar e integrar as epistemologias do Sul. A escolha por "sular" reflete a intenção de destacar perspectivas e conhecimentos que historicamente têm sido marginalizados ou subalternizados pelas epistemologias dominantes do Norte global.

manifestação artística no Brasil e no mundo, características dessa arte nos diferentes Estados pesquisados, entrevistas com alguns bonequeiros, fotografias de apresentações e de artistas, o contexto do teatro de bonecos do início dos anos 2000 até 2014, elementos de linguagem, características dos bonecos e dos personagens, processos de transmissão da arte e ações de apoio ao teatro de bonecos. A leitura do dossiê possibilitou-me compreender a importância do TBPB, principalmente para as populações mais pobres do interior nordestino que tiveram pouco ou nenhum acesso à cultura erudita ou educação formal no século XX.

Ao continuar a pesquisa, tive acesso a outro material fundamental para o trabalho: a *Revista Mamulengo*. Publicada de 1973 até 1989, foi produzida pela Associação Brasileira do Teatro de Bonecos (ABTB) e traz em suas edições entrevistas com artistas bonequeiros de vários lugares do mundo, alguns textos tradicionais do TBPB, textos produzidos para teatro de bonecos de autores brasileiros renomados como Cecília Meireles, a divulgação de eventos nacionais e internacionais de teatro de bonecos, alguns artigos de estudiosos sobre a arte de bonecos no Brasil e no mundo e fotografias de artistas, bonecos e apresentações nacionais e internacionais. Foi a partir da leitura da *Revista Mamulengo* que, em princípio, defini o recorte histórico da pesquisa que abarcaria os anos de publicação da revista: entre 1973 e 1989 do Século XX.

Através da leitura da *Revista Mamulengo*, outras três fontes fundamentais foram adicionadas à pesquisa: os livros *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, de Hermilo Borba Filho (1966), *Mamulengo: o teatro de bonecos popular do Nordeste*, de Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979) e *O mundo mágico de João Redondo*, de Altimar de Alencar Pimentel (1988), todos eles relíquias conseguidas em sebos. Esses livros foram fundamentais para a pesquisa, pois abordam especificamente o TBPB e trazem inúmeros textos tradicionais dessa arte, assim como fotografias de bonecos, espetáculos e bonequeiros. Um dos aspectos mais importantes dos livros é disponibilizar as transcrições dos textos do TBPB realizadas durante as apresentações de espetáculos, alguns realizados na década de 60 do século XX, assim como oferecer aspectos biográficos dos artistas que apresentavam essas peças, dados, geralmente, difíceis de serem encontrados em outras fontes.

No ano de 2022, outra fonte fundamental veio juntar-se a essas anteriormente citadas: a tese de Tânia Gomes Mendonça, intitulada *Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934 - 1966)*, defendida em 2020, na Universidade de São Paulo, na qual a autora faz um percurso histórico e

comparativo entre o teatro de bonecos no Brasil e na Argentina, entre os anos 1934 e 1966, do século XX. A leitura desse documento orientou-nos a rever a delimitação temporal antes estabelecida para a pesquisa – entre 1973 e 1989, do século XX – pois a tese em questão apresentou elementos históricos relevantes para compreender por que o teatro de bonecos, no período da ditadura Vargas – entre 1930 e 1945, do século XX – e ditadura militar – 1964 a 1985, do século XX, recebeu tantos incentivos financeiros públicos para o seu desenvolvimento, embora essa manifestação artística sempre tenha feito denúncias e críticas sociais que desagradaram os poderosos, tendo sido perseguida e censurada em diferentes contextos históricos e sociais.

Ao final desta caminhada como aluna e pesquisadora do doutorado, retornarei para a sala de aula com outros saberes, novos olhares e possibilidades renovadas de fala e de escuta, pois defendo que a formação de professores é elemento fundamental para a melhoria da educação pública tão negligenciada justamente por ser um lugar de excluídos, um lugar à margem. Entretanto, como defende Kilomba (2019), a margem é lugar de exclusão, mas é, também e principalmente, lugar de resistência. Daí a necessidade de uma formação de professores/ras que vá além das respectivas áreas de conhecimento e adentre em discussões sobre as inúmeras segregações de nossa sociedade e em como essas segregações nos afetam em sala de aula e como educadores. Ter a possibilidade de estar em um ambiente tão diverso como o IFRN, me faz cada vez mais entender a responsabilidade social de ser alguém que está possibilitando – talvez – a única oportunidade de acesso a uma educação formal inclusiva e uma mudança significativa de vida para quem não há de permanecer excluído.

Foi nesse ambiente de educação e oportunidade que esse trabalho surgiu a partir de uma conversa despretensiosa com alunos e alunas. E, como toda produção científica exige, apresentamos a seguir os aspectos teórico-metodológicos do nosso trabalho, embasado na perspectiva da arqueologia e genealogia foucaultianas e na perspectiva dos estudos decoloniais, assim como, também apresentamos o *corpus* utilizado para as análises e as etapas da pesquisa.

1.2. Arqueologia e genealogia foucaultianas em relação com a perspectiva decolonial: aproximações e caminhos possíveis na nossa pesquisa

Nosso trabalho está organizado em quatro capítulos, como já detalhamos na introdução, nosso estudo é do tipo descritivo-interpretativo, e em relação às fontes de informação e geração de dados nossa pesquisa classifica-se como documental (Minayo, 2001), tendo como *corpus*:

a) Artigos, notícias, anúncios e entrevistas publicados em jornais e revistas que fazem referência direta ao teatro de bonecos;

b) Textos tradicionais do TBPB de diversos autores e de origem oral que foram transcritos e publicados na *Revista Mamulengo* e nos livros *Fisionomia e espírito do mamulengo*, de Hermilo Borba Filho (1966); *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, de Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979); *O mundo mágico de João Redondo*, de Altimar de Alencar Pimentel (1988);

c) O *Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste* (2014), documento produzido para o reconhecimento do TBPB como patrimônio cultural do Brasil;

d) 14 Edições da *Revista Mamulengo* disponibilizadas virtualmente e publicadas entre os anos de 1973 até 1989.⁶

Ao longo dos capítulos, diferenciamos três tipos de teatro de bonecos, de acordo com as características que observamos e que os diferencia. Portanto, em alguns momentos, fazemos referência ao teatro de bonecos, de forma mais ampla e geral, incluindo, nessa denominação, o teatro produzido por pesquisadores, teatrólogos, escritores, professores etc.; ou seja, um teatro de bonecos elaborado e executado em espaços de erudição. Em outros momentos, faremos referência ao teatro popular de bonecos, especificando, assim, um tipo de teatro de origem popular que existiu em vários lugares do mundo e em momentos sócio-históricos distintos, que circulava em espaços populares e tinha como público-alvo as classes mais pobres. Em outras situações, faremos referência ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB), especificamente produzido na região Nordeste do Brasil que, embora apresente características parecidas com o teatro popular de bonecos, também possui aspectos próprios que o diferenciam dos demais tipos aqui descritos. Ressaltamos que a variação de nomenclatura é unicamente para a diferenciação dos tipos de teatro os quais abordaremos nesta tese. As diferentes nomenclaturas não apresentam diferentes níveis de valoração.

⁶ Edições da *Revista Mamulengo* disponibilizadas digitalmente:
<https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/revista-mamulengo/edicoes-antiores/>

Diante desse *corpus*, propomos uma análise baseada na perspectiva da arqueologia e genealogia foucaultianas, assim como na perspectiva decolonial.

Dessa forma, interessa à arqueologia foucaultiana a observação e análise das continuidades e discontinuidades que permitem o aparecimento ou desaparecimento de determinados discursos. Também é importante pontuar que a arqueologia busca analisar as práticas discursivas (Veiga-Neto, 2007), com o objetivo de questionar as vontades de verdade, saber e poder que operam nos discursos. Por fim, é importante pontuar que a arqueologia busca escavar verticalmente os discursos, observando a história a partir dos discursos dos excluídos e não a partir das verdades e saberes das elites, dos vencedores e dos dominantes.

Nessa perspectiva arqueológica, buscamos compreender as condições sócio-históricas que possibilitaram o surgimento e a manutenção de determinados discursos sobre o teatro de bonecos. Para tanto, é fundamental considerarmos as continuidades e, principalmente, as discontinuidades históricas que influenciaram a construção e transformação dessa manifestação artística ao longo do tempo, principalmente na região Nordeste do Brasil. Na perspectiva foucaultiana, a arqueologia não é uma busca pela origem dos sentidos ou dos significados, mas sim, uma análise dos enunciados efetivamente produzidos, e, no caso específico de nossa pesquisa, enunciados observáveis a partir das materialidades linguísticas que analisamos. O estudo dos conjuntos de enunciados em função enunciativa implica a ideia de práticas discursivas que, para Foucault (2012), são objetos de luta e disputa, regulados por uma ordem do discurso. Dessa forma, a questão do poder também é um elemento essencial para os estudos foucaultianos e para nossas análises tendo em vista que existem lutas constantes pela utilização e apropriação dos discursos.

As relações entre o discurso e o poder e os sistemas de controle para dominação e/ou proliferação dos discursos também são fundamentais para o desenrolar de nossa pesquisa. Assim como afirma Gregolin (2007), a fase genealógica foucaultiana interessa-se por “investigar a produção discursiva dos saberes através das técnicas e dispositivos do poder.” (Gregolin, 2007, p. 116). Dessa forma, a genealogia busca compreender as relações de dominação de alguns discursos sobre outros e lançar luz sobre as formas de subjugar determinados saberes e conhecimentos social e historicamente menosprezados com o objetivo de exercitar a produção de conhecimento que venha a desestabilizar os discursos dominantes. Com essa perspectiva, a genealogia nos permite observar as interpretações da história que nos foram impostas e aquelas que nos foram negadas, “com

isso, ela consegue desnaturalizar, desessencializar enunciados que são repetidos como se tivessem sido descobertas e não invenções.” (Veiga-Neto, 2007, p. 60).

A fase genealógica de nossa pesquisa analisa como o poder atravessa tanto a construção discursiva do TBPB como a construção discursiva das histórias e dos personagens dessa arte. Foucault (2010) defende que o poder é transitório e circular e é justamente nessa transitoriedade em que aparecem aberturas nas quais é possível o surgimento de um exercício de poder diferente. Foucault (2010) também destaca que é preciso analisar as formas de resistência para compreender como se constituem as relações de poder.

Acrescentamos que os conceitos de poder circular e das resistências populares que surgem dessa circularidade coadunam-se com a perspectiva dos estudos decoloniais. Defendemos que há uma aproximação entre o pensamento de Foucault e as teorias decoloniais, tendo em vista que a análise foucaultiana do poder é heterárquica, ou seja, reconhece a existência de vários níveis de poder que se articulam de forma não linear. Nesse sentido, Foucault analisa as práticas locais e as subjetividades para compreender como o poder opera em diferentes contextos. (Castro-Gómez, 2007). Segundo Castro-Gómez (2007, p. 167 - 168, grifos do autor),

Sob a perspectiva de uma teoria heterárquica, a colonialidade não se limita à dominação econômica e política exercida pelas potências hegemônicas sobre as periferias do sistema-mundo. Ou seja, colonialidade não é sinônimo de colonialismo. A colonialidade também envolve os dispositivos de controle e normalização que operam em nível governamental, o que chamamos de “heranças coloniais”. Além disso, a colonialidade também se manifesta nas tecnologias de resistência e descolonização que atuam em um nível mais micro, ou seja, nas práticas cotidianas e nas subjetividades.

Partindo dessa afirmação de Castro-Gómez (2007), sustentamos que é possível uma aproximação entre a perspectiva foucaultiana e a decolonial, considerando o que o autor afirma acima: a compreensão que a colonialidade manifesta-se através de estruturas de poder e das relações sociais, não se limitando, portanto, exclusivamente ao nível macro das relações internacionais, mas operando também em níveis micro, como as práticas cotidianas e as subjetividades. De acordo com Castro-Gómez (2007), a colonialidade é um campo de disputa, onde as forças de resistência existem e buscam desconstruir as

estruturas coloniais e construir novas formas de relação, ideia que se aproxima do conceito defendido por Foucault (2021) acerca do poder que circula através das microrrelações sociais e que torna possíveis as resistências a partir dessas redes de poder que surgem natural e cotidianamente na sociedade.

Seguindo essas perspectivas, nosso percurso foi dividido em duas etapas baseadas nos objetivos específicos que apresentamos anteriormente. A primeira etapa foi destinada às leituras teóricas, às leituras sobre o teatro de bonecos e, especificamente, sobre o TBPB. A partir delas, chegamos à segunda etapa da nossa pesquisa, que foi destinada à escolha e análise de alguns textos do TBPB, assim como de artigos e entrevistas publicados na *Revista Mamulengo* e no *Jornal Diário de Pernambuco* que constituíram o *corpus* de nossa pesquisa.

Especificamente as edições da *Revista Mamulengo* foram um elemento bastante relevante para o desenrolar de nossa pesquisa, pois demonstraram a convivência entre verdades, saberes e poderes autorizados e aqueles, assim como afirma Foucault (2021), “que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade.” (Foucault, 2021, p. 266-267). Ainda segundo o autor, trazer à luz esse conhecimento é fazer uma insurreição dos saberes que existiam e existem contra os poderes centralizadores. De acordo com Veyne (2011), para Foucault é fundamental compreender as relações entre o poder e o saber, pois, somente a partir dessa compreensão, é possível entender como surgem e são mantidos os regimes de verdade estabelecidos historicamente nas sociedades.

Na intenção de identificarmos essas relações entre poder e saber apresentadas por Veyne (2011), no item seguinte, *O TBPB no território da linguagem*, iniciaremos nosso percurso pela linguagem, pois defendemos que, através dela, os regimes de verdade manifestam-se e perpetuam-se por meio da criação e imposição de discursos oficiais, do tipo de vocabulário utilizado, das normas linguísticas estabelecidas por pessoas e instituições autorizadas, do silenciamento de determinados saberes em detrimento de outros e da construção de discursos que legitimam poderes, saberes e verdades socialmente estabelecidos.

CAPÍTULO 2

O TBPB no território da linguagem

Não há como falar sobre o teatro de bonecos nem, especificamente, sobre o TBPB, sem tratar dos temas voz e silenciamento. Surgido do povo e para o povo, o teatro popular de bonecos sempre foi um misto de riso e crítica social das mais diversas ordens, e, justamente por isso, foi vítima de perseguição.

Portanto, como já expusemos anteriormente, o objetivo deste capítulo é refletir sobre o conceito de linguagem, como elemento cultural e discursivo, reforçando a importância da oralidade como aspecto fundamental para os povos que não têm acesso à língua escrita. Dessa forma, compreendemos a linguagem como sendo construída por “elementos que carregam sentidos às ideias que desejamos transmitir – sons, palavras, gestos, expressões, roupas.” (Hall, 2016, p. 24), para tanto, também é fundamental compartilharmos de uma mesma língua, compreendida como um “sistema de representação.” (Hall, 2016). Em resumo e segundo Hall (2016), a linguagem pode ser compreendida como um sistema representacional através do qual utilizamos signos e símbolos com o objetivo de representar para os outros conceitos, ideias e sentimentos. Defendemos, portanto, que “a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual ‘damos sentido’ às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado. (Hall, 2016, p. 17, grifos do autor).

Assim, iniciamos a apresentação do TBPB como uma prática perpetuada através dos tempos por meio da oralidade, tendo em vista que a maioria dos seus artistas tradicionais eram pessoas pobres e analfabetas que tiveram contato com a arte e desenvolveram-na assistindo aos espetáculos em suas comunidades e/ou convivendo com artistas.

Para alcançarmos o objetivo deste capítulo, iniciaremos discutindo alguns aspectos teóricos acerca do conceito de linguagem em uma perspectiva discursiva decolonial. Em seguida, abordaremos o tema da importância da oralidade e da voz enquanto elementos perpetuadores de saberes em comunidades essencialmente orais. Sigamos ao item seguinte.

2.1. Conectando conceitos: cultura, linguagem, representação e discurso

Somos seres feitos de carne, osso e linguagem.
(Marcos Bagno)⁷

Não há humanidade sem linguagem. Segundo Bagno (2014), ela é parte da constituição dos seres humanos, pois nascemos rodeados pela linguagem, conhecemos e compreendemos o mundo a partir dela, e, assim, ela torna-se elemento natural e fundamental da nossa condição humana. Para Yunes (2015), o que nos fez humanos foi especialmente a capacidade de desenvolver o aparelho fonador, ao longo dos séculos, para a produção de sons combinados, repetíveis e produtores de sentidos, que chamamos de língua. De acordo com os teóricos acima citados, há dois aspectos constituintes fundamentais aos seres humanos: o biológico e o social. Assim, como somos seres biológica e socialmente constituídos, a linguagem, que é parte de nós, também deve ser compreendida a partir dessas duas dimensões. Nessa perspectiva, Bagno nos apresenta duas definições de linguagem:

linguagem – faculdade cognitiva da espécie humana que permite a cada indivíduo representar/expressar simbolicamente sua experiência de vida, assim como adquirir, processar, produzir e transmitir conhecimento.

(...)

linguagem – todo e qualquer sistema de signos empregados pelos seres humanos na produção de sentido, isto é, para expressar sua faculdade de representação da experiência/conhecimento. (Bagno, 2014, p. 58-59).

Podemos compreender que a linguagem é um sistema cognitivo e simbólico de representação através do qual a espécie humana consegue construir sentidos. Essas definições destacam a importância da linguagem como uma capacidade cognitiva

⁷ BAGNO, Marcos. Da língua para a linguagem até a linguística. In: _____. *Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii*. São Paulo: Parábola, 2014, p. 9 - 68.

fundamental da espécie humana, tendo em vista que a linguagem não se limita apenas à comunicação verbal, mas abrange todos os sistemas de signos que os seres humanos utilizam para traduzir em signos experiências e conhecimentos. Através da linguagem, podemos representar nossas vivências, criar e transmitir novos saberes, construindo e compartilhando nossa compreensão de mundo. A linguagem é, portanto, um elemento vital para a existência e desenvolvimento da humanidade.

As definições acima descritas aproximam-se bastante do que Stuart Hall define como linguagem: o lugar onde os significados e os sentidos são produzidos e intercambiados, a linguagem é o “repositório-chave de valores e significados culturais” (Hall, 2016, p. 17). O autor destaca que a linguagem é o espaço onde os significados e os sentidos são construídos e trocados entre os indivíduos. Nesse espaço, ou seja, através da linguagem, são transmitidas as normas, crenças, tradições e identidades das mais diversas culturas e sociedades. Dessa forma, a linguagem não pode ser compreendida apenas como uma ferramenta de comunicação, mas sim, como um veículo para a preservação da diversidade cultural no mundo. Nessa perspectiva, a linguagem torna-se um elemento essencial da formação humana, pois carrega uma riqueza de significados culturais que constroem nossa compreensão de mundo.

Analisando a relação intrínseca entre os processos de linguagem, construção de sentidos e representação nas diversas sociedades humanas, é relevante ressaltar que não há como abordá-los esquecendo e/ou menosprezando os aspectos culturais que os perpassam. Sobre os aspectos culturais da linguagem, nos afirma Yunes (2015, p. 194, grifos da autora):

nossa linguagem não é, pois, “natural” como a dos outros animais, mas resulta de um cultivo sofisticado e interminável de sons e sentidos que também desenvolve a inteligência das coisas, ou seja, o entendimento do mundo sob uma perspectiva cultural.

Nesse sentido, a linguagem humana não é uma habilidade inata, mas sim, resultado de um processo complexo e contínuo de desenvolvimento cultural, sendo moldada e reformulada ao longo do tempo através da produção e troca de conhecimentos e da elaboração de significados compartilhados dentro de uma comunidade linguística, permitindo a interação entre os indivíduos, influenciando a maneira como compreendemos o mundo e refletindo uma perspectiva cultural sobre a realidade.

Segundo Bagno (2014), a totalidade das cognições individuais, que formam uma cognição social, está rodeada pela fronteira da cultura, uma barreira flexível o suficiente para permitir aos membros de uma comunidade absorverem e influenciarem outros membros e outras culturas. Dessa forma, sendo a fronteira da cultura uma barreira flexível que permite a troca e influência mútua entre diferentes membros e culturas, a linguagem não pode ser estudada de forma isolada, tendo em vista que está intrinsecamente ligada aos aspectos culturais que a cercam. Em outras palavras, a compreensão da linguagem requer uma análise aprofundada de como ela influencia e é influenciada pelas estruturas sociais e práticas culturais de uma determinada comunidade.

De acordo com Hall (2016), a cultura pode ser compreendida como os significados e valores compartilhados por um povo, grupo social, comunidade ou nação e que regulam as práticas sociais. Compreendida dessa forma, a cultura é um elemento que permeia toda a sociedade e diferencia as características socialmente adquiridas daquelas biologicamente humanas. A cultura também estabelece relação próxima com a identidade, pois auxilia a aproximação ou o distanciamento entre indivíduos e/ou grupos, tendo em vista que, “membros de uma mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante.” (Hall, 2016, p. 23). Ou seja,

pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. (Hall, 2016, p. 43, grifo do autor).

A citação de Hall nos ajuda a compreender que fazer parte de uma cultura implica não apenas compartilhar tradições, costumes e valores, mas também compartilhar uma linguagem comum. Isso significa que os membros de uma mesma cultura partilham um universo conceitual e uma compreensão coletiva de como esses conceitos são expressos e interpretados através da linguagem. Ao compartilhar os mesmos aspectos culturais e linguísticos, os membros de uma comunidade podem, através de uma estrutura comum, entender e interpretar a realidade ao seu redor, facilitando, assim, a interação e a

transmissão de saberes dentro de uma determinada cultura. Essa compreensão compartilhada do mundo e da linguagem torna-se um elemento fundamental para a identidade cultural de uma comunidade, pois permite que seus integrantes relacionem entre si e com o ambiente de maneira mais significativa.

Ainda segundo Hall (2016), os significados e sentidos que produzimos culturalmente não são estáticos e nem únicos; eles são constantemente elaborados, reelaborados e compartilhados através de processos e práticas. Em síntese, podemos afirmar que os sentidos não são inerentes às coisas; pelo contrário, eles são constantemente elaborados e reelaborados em diferentes períodos históricos e em culturas diversificadas. Dessa forma,

o sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação.* (Hall, 2016, p. 42, grifos do autor).

Conforme dito acima, os sentidos são construídos e compartilhados por meio dos sistemas de representação que utilizamos. Assim, quando interagimos com o mundo ao nosso redor, aplicamos nossos próprios sistemas de significação para dar sentido às experiências. Vale ressaltar que nesses sistemas de representação estão incluídas nossa linguagem, nossas crenças, experiências e percepções individuais. Portanto, Hall nos alerta que o significado não é fixo, mas sim, circunstancial e subjetivo, pois os sentidos que atribuímos a uma palavra, conceito ou experiência pode variar dependendo do contexto cultural, social e pessoal em que estamos inseridos.

Junta-se à tríade cultura, linguagem e sentido, o conceito de representação. Para Hall, é por meio da representação que estabelecemos conexões entre as coisas do mundo, os conceitos e os signos. Nessa perspectiva, a representação pode ser compreendida como “a produção de significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem” (Hall, 2016, p. 34). A representação, portanto, pode ser compreendida como o processo através do qual transformamos ideias, conceitos e sentimentos abstratos em expressões simbólicas que têm significado a outros seres humanos, sendo assim, um fator essencial para a interação e o compartilhamento de significados entre os indivíduos.

Segundo Hall (2016), há dois sistemas de representação. O primeiro deles é constituído pelas representações mentais que construímos e carregamos conosco. Dessa forma, podemos dizer que “o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem ‘representar’ ou ‘se colocar como’ o mundo.” (Hall, 2016, p. 34, grifos do autor). O segundo sistema de representação seria a linguagem que nos possibilita traduzir ideias, pensamentos e sentimentos em palavras, sons ou imagens (signos) para outras pessoas. De acordo com Hall (2016), “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, ‘uma linguagem’.” (Hall, 2016, p. 37, grifos do autor).

As representações construídas ao longo dos séculos vão criando raízes na língua e na linguagem através dos discursos que, para Foucault, a partir do olhar interpretativo de Stuart Hall, “são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento” (Hall, 2016, p. 26), ou seja, os discursos são os responsáveis pela produção dos sentidos através da linguagem. Nessa perspectiva, é o discurso que “produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser falado e debatido (...)” (Hall, 2016, p. 80), direcionando a maneira como discorreremos sobre um determinado tema e restringindo, delimitando ou recusando outros modos. De forma concisa, podemos compreender que o discurso, na perspectiva foucaultiana, produz conhecimentos, objetos, sujeitos e práticas que se transformam ao longo do tempo. Vivemos, portanto, em um mundo produzido pelos discursos e somos todos seres discursivos.

A relevância do conceito de discurso para o pensamento foucaultiano é ressaltada por Veyne (2011) que define o conceito como “as molduras formais” por meio das quais conhecemos um determinado objeto. Entretanto, resalta Paul Veyne (2011, p. 22, grifos do autor):

não temos a verdade adequada das coisas, pois só atingimos uma coisa em si por meio da ideia que dela formamos a cada época. Só a atingimos, portanto, como “fenômeno”, pois não podemos separar a coisa em si do “discurso” por meio do qual ela está cingida em nós.

A citação de Paul Veyne (2011) ressalta a ideia de que nossa compreensão da realidade é permeada pelas ideias e representações que construímos sobre ela em diferentes momentos históricos e culturais. Em outras palavras, nunca teremos acesso direto à "verdade adequada" das coisas, pois apenas podemos compreendê-las através dos discursos possíveis em uma determinada época. Essa ideia de que não podemos separar a "coisa em si" dos discursos que a circundam nos evidenciam que nossa compreensão da realidade é condicionada pelas estruturas sociais, históricas e culturais em que estamos inseridos, pelos regimes de verdade que alicerçam a produção “dos dizeres verdadeiros”. Dessa forma, nada conhecemos ou sabemos sem intermédio dos discursos; portanto, é através deles que compreendemos e construímos o mundo. Veyne também destaca a importância das transformações ocorridas ao longo da história da humanidade e como essas mudanças refletiram-se na formação e mudança dos discursos:

A cada época, os contemporâneos estão, portanto, tão encerrados em discursos como em aquários falsamente transparentes, e ignoram que aquários são esses e até mesmo o fato de que há um. As falsas generalidades e os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um *dizer verdadeiro*, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e que fará sorrir um século mais tarde. (Veyne, 2011, p. 25, grifos do autor).

Esse trecho destaca a natureza historicamente situada da verdade, reforçando que, em cada época, a sociedade está imersa em discursos que delineiam a compreensão dessa realidade. Daí a metáfora dos "aquários falsamente transparentes", através da qual Veyne nos possibilita compreender o poder dos discursos a cada época histórica e como todos nós estamos e somos determinados pelas verdades do tempo em que vivemos. A passagem acima também ressalta que os discursos são considerados verdadeiros quando inseridos em um contexto histórico determinado, entretanto podem ser vistos como falsos ou inadequados em épocas subsequentes, reforçando o pensamento foucaultiano de que a verdade está sujeita a mudanças ao longo do tempo, em função das perspectivas e valores dominantes em um determinado período. Segundo Veyne (2011), portanto, não há verdade, mas dizeres verdadeiros, vontades de verdade determinadas de acordo com cada época e que podem tornar-se impensáveis ou inaceitáveis em outros momentos históricos. O autor complementa: “a originalidade da busca foucaultiana está em trabalhar a verdade

no tempo” (Veyne, 2011, p. 25) e, observar “a verdade no tempo” exige, de acordo com Foucault e Veyne, o reconhecimento de uma história repleta de continuidades e descontinuidades observáveis através do tempo e da construção e desconstrução de verdades e discursos em cada época. Nessa perspectiva, já foram consideradas verdades incontestáveis, por exemplo, que a Terra era o centro do universo e todos os corpos celestes giravam ao seu redor; que a mutilação, o açoite e o enforcamento de pessoas em praça pública eram uma forma justa de punição, portanto aceitas socialmente; que a venda de pessoas escravizadas, acorrentadas e expostas nas ruas era legalmente autorizada e realizada sem constrangimentos. Verdades que construíram discursos evidenciados em enunciados ao longo do tempo.

Segundo Revel (2005), discurso, para Foucault, refere-se a um conjunto de enunciados que obedecem a regras de funcionamento específicas e historicamente determinadas. Em decorrência dessas regras, sempre estaremos inseridos em uma ordem do discurso própria a um certo período e que “coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas.” (Revel, 2005, p.37). Podemos então compreender que discurso é uma prática contínua, mas não estável, que obedece a determinadas regras sócio historicamente constituídas. Se pensarmos nos discursos racistas das décadas de 60 a 80 do século XX, presentes nas peças dos teatros de boneco, veremos que não se encaixam em nossa época, embora a discriminação racial ainda exista tão forte quanto, há determinados dizeres permitidos no passado que hoje são interditados e punidos com a lei.

Nas palavras do próprio Foucault (2020, p. 143), discurso é definido como

um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência; é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade.

A partir da citação acima, Foucault defende que o discurso é formado por um grupo de enunciados que estão interligados por meio de uma formação discursiva em comum. Isso significa que os enunciados, dentro de um determinado discurso, seguem

regras e convenções que incluem elementos como contexto histórico, social, político e cultural, bem como normas linguísticas e modos de interpretação validados por uma determinada comunidade discursiva. Nessa perspectiva foucaultiana, o discurso é compreendido como um produto histórico, fixado em contextos específicos, refletindo e influenciando o funcionamento da própria história através da incorporação de elementos de continuidade e descontinuidade que são característicos de processos históricos. Essa compreensão do discurso na perspectiva foucaultiana reforça a importância de situar o discurso dentro de contextos históricos e sociais específicos, reconhecendo assim sua complexidade e influência na construção e transformação de saberes, poderes e verdades ao longo do tempo.

Alicerçando-se na perspectiva foucaultiana de discurso, Gregolin (2007) reforça que o discurso está relacionado às práticas e instituições da sociedade, como os hospitais, as igrejas, as escolas etc., e esses espaços prescrevem aos sujeitos as maneiras como eles devem comportar-se e as práticas possíveis dentro de uma determinada conjuntura histórica, social e cultural. Portanto, para analisar a linguagem, partindo de uma dessa perspectiva, é fundamental a observação e compreensão dos aspectos que dão suporte aos discursos em nossa sociedade, através das práticas e das instituições, compreendendo assim quais as transformações históricas, sociais e culturais que permitem a manutenção ou dissolução de determinados discursos ao longo dos tempos.

Outro conceito fundamental para a teoria foucaultiana é o de enunciado. Segundo Gregolin (2007, p. 95), o enunciado é a “unidade elementar do discurso”. A autora complementa afirmando que “(...) entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passa pela História, que envolve a própria materialidade do enunciado.” (Gregolin, 2007, p. 96). A explicação de Gregolin é relevante, pois nos faz compreender que o discurso se evidencia na linguagem. Portanto, analisar enunciados envolve o exame dos elementos formais da linguagem, mas não se encerra neles, tendo em vista que o enunciado é produzido por um sujeito, em um determinado lugar institucional e determinado por regras sócio-históricas e culturais pré-estabelecidas.

De acordo com Foucault, o enunciado não é imediatamente visível, pois não se trata, unicamente, de uma estrutura gramatical. Entretanto, o enunciado também não está oculto, pois “é necessária uma certa conversão do olhar e da atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo.” (Foucault, 2020, p. 135). Portanto, a análise do enunciado só pode ser realizada a partir do que foi realmente escrito, pronunciado, falado e é

justamente essa materialidade que nos permite “estabelecer as relações entre os enunciados e o que eles descrevem, para, a partir daí, compreender a que poder(es) atendem tais enunciados, qual/quais poder(es) os enunciados ativam e colocam em circulação.” (Veiga-Neto, 2007, p. 104).

Em suma, para Foucault, as palavras só podem ser significadas quando inseridas em discursos, ou seja, os sentidos só se estabelecem quando observados e compreendidos a partir dos discursos. Nessa perspectiva:

Em vez de ver a linguagem como um instrumento que liga o nosso pensamento à coisa pensada, ou seja, como um instrumento de correspondência e como formalização da arte de pensar, Foucault assume a linguagem como constitutiva do nosso pensamento e, em consequência, do sentido que damos às coisas, à nossa experiência, ao mundo. (Veiga-Neto, 2007, p. 89).

A visão de Foucault sobre a linguagem difere das abordagens mais tradicionais que a consideram apenas um instrumento de correspondência entre pensamento e realidade externa. Segundo Veiga-Neto (2007), a partir da perspectiva foucaultiana, a linguagem está diretamente envolvida na formação e estruturação do pensamento. Isso significa que nossos pensamentos são mediados pela linguagem, assim como os sentidos que atribuímos a tudo. A linguagem, portanto, não é apenas uma forma de descrever o mundo, mas participa ativamente na constituição da nossa compreensão e interpretação do mundo. Nossas percepções, concepções e categorias de pensamento são moldadas pela linguagem que é historicamente situada e culturalmente determinada.

Yunes destaca que “estamos mergulhados na linguagem” e que, fora dela, “nada há que possa nos ajudar a pensar, entender, organizar e promover o mundo natural, o mundo que recebemos criado.” (Yunes, 2015, p. 195). Ressaltamos, portanto, a importância de compreendermos a linguagem como um elemento essencialmente discursivo, destacando que é fundamental aos estudos discursivos analisar o caráter social, histórico, cultural e representativo da linguagem enquanto artifício que materializa diferentes formas de saber, poder e verdade, construídas, perpassadas e/ou transformadas ao longo dos tempos.

Pensar na relação entre linguagem, história e poder ao longo dos tempos nos remete necessariamente a refletir sobre um dos processos históricos mais sombrios para

os não europeus e ao mesmo tempo relevante para a construção da modernidade e do mundo da forma como hoje o conhecemos: o processo de colonização da América e da África comandado pelos países europeus a partir do século XVI. De acordo com Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 19),

Desde la formación inicial del sistema-mundo capitalista, la incesante acumulación de capital se mezcló de manera compleja con los discursos racistas, homofóbicos y sexistas del patriarcado europeo. La división internacional del trabajo vinculó en red una serie de jerarquías de poder: etno-racial, espiritual, epistémica, sexual y de género. La expansión colonial europea fue llevada a cabo por varones heterosexuales europeos. Por donde quiera que fueran, exportaban sus discursos y formaban estructuras jerárquicas en términos raciales, sexuales, de género y de clase. Así, el proceso de incorporación periférica a la incesante acumulación de capital se articuló de manera compleja con prácticas y discursos homofóbicos, eurocéntricos, sexistas y racistas.

Segundo os autores, esse modelo europeu de colonização determinou a divisão das nações e etnias, originando o que conhecemos hoje como a divisão internacional do trabalho que separa e determina quais são os países do centro e quais os periféricos, assim como a segregação das populações do mundo entre dominantes e dominadas, valendo-se, para tanto, do conceito de raça. Nessa perspectiva, o sociólogo peruano Aníbal Quijano desenvolveu o conceito de colonialidade, diferenciando-o do colonialismo. Segundo Quijano, o colonialismo é “(...) una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes.” (Quijano, 1992, p. 11). Baptista e López-Gopar (2019, p.5-6, grifo dos autores) definem o conceito de colonialidade a partir da perspectiva de Quijano:

a *colonialidade* se aplica a um padrão de poder emergente como produto do colonialismo moderno não restrita à relação formal de poder entre dois povos ou nações; se relaciona a de que modo de trabalho, conhecimento, autoridade e relações intersubjetivas se articulam entre si por meio do mercado capitalista mundial e da ideia de raça.

Segundo o conceito de colonialidade, desenvolvido por Quijano (1992), o regime de verdade do modelo de colonização europeia produziu um tipo de dominação, construído durante séculos, a partir de discursos e práticas que naturalizaram as relações de exploração e de dominação de determinadas raças, etnias e nações e que permanecem no mundo atual não mais como relação entre metrópoles e colônias, mas a partir da exploração e dominação de recursos e da divisão de trabalho. Ou seja, o padrão de poder que se inicia com o processo de colonização não foi finalizado com o término dos domínios europeus sobre suas colônias e permanece nos dias atuais como colonialidade do poder. Segundo Santos e Santana (2022, p. 63), a colonialidade do poder é

um padrão mundial que inicia com a colonização europeia do território que hoje se reconhece como América Latina e, posteriormente, avança por todo o mundo. Trata-se de um padrão de poder colonial possibilitado pela diferenciação racial que passa a constituir e hierarquizar o mundo moderno e a população humana a partir de uma ficção geopolítica.

A colonialidade do poder pode ser compreendida como a persistência das estruturas coloniais de poder mesmo após a independência política das antigas colônias. Portanto, a colonialidade do poder não se refere a um período histórico específico, mas sim, a um modelo de dominação e de exploração que continua a organizar as relações sociais, políticas, econômicas e culturais até os dias atuais. Esse padrão de poder colonial, além de estabelecer hierarquias entre as nações, também criou categorias raciais e étnicas que continuam a influenciar as relações de poder no mundo contemporâneo. A diferenciação racial, que foi um elemento fundamental para o projeto colonial, continua organizando a distribuição desigual dos recursos mais diversos aos diferentes grupos sociais.

Toda a América Latina, que foi vítima durante séculos da colonização europeia, é um exemplo dessa dinâmica, tendo em vista que o modelo europeu de dominação estabeleceu uma estrutura de poder nessa região baseada na exploração dos povos indígenas e na escravização dos africanos trazidos como mão-de-obra. Esse modelo de dominação teve como consequência um legado de desigualdade social e econômica nos países da América Latina que foram colonizados por nações europeias. A colonialidade do poder, entretanto, não se restringe às antigas colônias latino-americanas, pois tornou-

se um fenômeno global a partir da expansão das estruturas de poder que foram disseminadas e incorporadas em diferentes contextos, mantendo vivo o modelo de dominação e subalternização em escala global. Ainda de acordo com as autoras, esse tipo de poder reforça todos privilégios do homem branco europeu através do controle racial e da hierarquização de populações postos em prática por meio do silenciamento e/ou eliminação dos elementos culturais, sociais, econômicos, políticos e epistêmicos de povos não brancos.

Uma das principais consequências desse processo de dominação do branco europeu foi a colonização do imaginário dos povos colonizados que os fez crer que a Europa é o centro de toda cultura e saber ocidentais e, como consequência, a branquitude estabelecida como a norma, o padrão. Quanto mais o sujeito se distancia desse modelo, mais está à margem da sociedade, mais está vulnerável às injustiças da racistocracia que domina as Américas. Segundo Quijano (1992), a racionalidade/modernidade europeia estabeleceu-se como um referencial de conhecimento para o resto do mundo e, nessa perspectiva, todo saber e conhecimento nesse contexto de racionalidade/modernidade só caberia à Europa. Estabeleceu-se, assim, uma relação desigual entre as diferentes culturas e os diferentes povos; não eram apenas diferenças, mas sim, o estabelecimento de uma relação de superioridade relacionada aos homens (sujeito brancos) e de inferioridade para os outros (sujeitos não brancos). Nessa relação desigual instituída pela racionalidade europeia, a humanidade não toca todos os corpos da mesma forma. Nas palavras de Quijano (1992, p. 16):

En otros términos, el paradigma europeo de conocimiento racional, no solamente fue elaborado en el contexto de, sino como parte de una estructura de poder que implicaba la dominación colonial europea sobre el resto del mundo. Ese paradigma expresó, en un sentido demostrable, la colonialidad de esa estructura de poder.

Portanto, no contexto da racionalidade/modernidade a relação hierarquizada de saberes e de produção de conhecimento gerou desigualdade entre aqueles que são os detentores dos saberes autorizados e aqueles subalternizados, inferiorizados ou menosprezados através do processo histórico de silenciamento e violência epistêmica produzido durante séculos a partir do colonialismo. Surge, portanto, atrelado ao conceito de colonialidade do poder, a noção de colonialidade do saber que observa a “construção

do conhecimento dentro das relações de poder” (Ferreira e Machado, 2022, p. 73), e aponta como a constituição desse conhecimento está fundamentada em falácias que enaltecem os saberes e linguagens do Norte global em detrimento dos saberes e linguagens do Sul global. Nessa perspectiva da colonialidade do saber, o conhecimento produzido pelos europeus brancos

(...) adquire o *status* de universal e geral e passa a ser visto como único, definido como conhecimento hegemônico, tal qual o da racionalidade ocidental, ou ainda, cosmovisão ocidental. Aliás, esse aspecto tem motivado a crítica e o debate em torno do status alcançado por esse conhecimento local, que se constitui como horizonte epistemológico único, operando de forma excludente com relação às demais formas de produzir, viver e experienciar o conhecimento. (Baptista e López-Gopar, 2019, p. 9).

De acordo com Baptista e López-Gopar (2019), desde o século XVI, com o início da colonização, os sistemas de conhecimento europeus passaram a funcionar como regimes de verdade hegemônicos. Nessa perspectiva, a imposição da racionalidade ocidental aos grupos subalternizados nos exige olhar para os regimes de verdade a partir da prática de um exercício de poder presente em toda a sociedade. Os autores ressaltam que essa construção da realidade afetou – e ainda afeta – diretamente as práticas de linguagem e discursos dos grupos colonizados, seja como forma de repressão, seja como possibilidade de resistência. Além do mais, a linguagem e a língua, assim como outros elementos da construção do mundo como hoje o compreendemos, foram artefatos de disputa de poder na sociedade, basta observarmos como a luta pela hegemonia e soberania das nações europeias matou não somente muitos povos nativos das Américas e de África como as diversas línguas e linguagens que caracterizavam esses povos, identificando e traduzindo suas culturas e histórias. Essa destruição foi e é um processo de disputa pelo poder, perpetuado através das muitas formas de silenciamento praticadas por séculos e cuja história buscamos reescrever, mesmo usando as línguas representativas do poder, mas a partir de outros olhares que foram perseguidos, censurados e silenciados ao longo dos diversos momentos da história da humanidade. Nessa perspectiva, Baptista e López-Gopar (2015, p. 16, grifo dos autores) definem língua como

“um artefato ideológico com poder muito considerável” que opera como um ingrediente principal do aparato de governo moderno e se dissemina em uma variedade de domínios que incluem a educação, imigração, cultura alta e popular, etc.

Compreender a língua nessa perspectiva também envolve o entendimento de que, aqueles que não a dominam estariam silenciados, excluídos, interditados. Especificamente no contexto da colonização, todas as populações não brancas, automaticamente, estariam excluídas, pois eram as que não dominavam as línguas impostas pelos colonizadores. Ao longo dos séculos, segundo os autores, esse distanciamento linguístico continua a existir. É o que os autores denominam de colonialidade da linguagem. Veronelli (2015), fazendo referência ao processo de colonização da Espanha nos países americanos, afirma que os colonizadores espanhóis ao verem os indígenas, desprovidos de vestimentas e de uma língua reconhecida e organizada a partir de uma gramática, semelhante às gramáticas das línguas oriundas do latim ou do grego (referências de saber e conhecimento para os europeus), consideraram que aqueles seres não seriam capazes de pensar ou produzir conhecimento, tendo em vista o estilo de linguagem rudimentar que eles utilizavam em comparação às línguas europeias. Aqueles seriam menos humanos, não seres de juízo, seriam apenas “selvagens”. Dessa forma, a autora defende que o critério linguístico foi fundamental no processo de colonização e desumanização das populações não-brancas, a partir do século XVI, ajudando a construir a diferenciação entre raças e a consequente superioridade dos brancos – detentores de línguas devidamente organizadas em gramáticas e produtores de saber – e a inferioridade dos não brancos – que utilizavam uma linguagem rudimentar e seriam incapazes de produzir conhecimento relevante nos moldes da estrutura e sociedade europeias. A partir dessa construção histórica, a autora propõe a ideia de uma colonialidade da linguagem que seria, em suas palavras:

Un aspecto del proceso de deshumanización de las poblaciones colonizadas-colonializadas a través de la racialización. El problema que plantea la colonialidad del lenguaje es el problema de la relación raza/lenguaje. Dado que la racialización es inseparable de la apropiación y reducción eurocéntricas del universo de las poblaciones colonizadas, la relación raza/lenguaje es practicada dentro de una filosofía, una ideología y política eurocéntricas que incluyen una política lingüística. Desde dentro, el enorme aparato epistémico-ideológico de la modernidad permite a la imaginación colonial

presuponer a los colonizados-colonializados como seres menos-que-humanos, expresiva y lingüísticamente. (Veronelli, 2015, p. 47-48).

A noção de colonialidade da linguagem demonstra como o processo de colonização/colonialização afetou e afeta as formas de pensamento e a maneira como interagimos, destacando como a imposição de uma língua dominante - português e espanhol, no caso da América Latina - para as populações colonizadas/colonializadas reforçou e reforça a noção de humanos e não humanos, seres e não seres. Nessa perspectiva, a relação entre raça e linguagem é fundamental, tendo em vista que racialização dos povos colonizados/colonializados evidencia-se também através da imposição da língua e da cultura do colonizador/colonializador como norma dominante, restringindo o universo linguístico e cultural das populações dominadas. Nesse contexto, a política linguística dos dominantes reflete a superioridade da Europa e subordina as línguas e as formas de expressão dos dominados, reduzindo-as a um *status* de inferioridade e perpetuando a visão de que os dominados são seres menos humanos. Esse processo de dominação linguística e cultural está diretamente conectado ao projeto colonial de dominação, considerando que a imposição da língua do colonizador tinha como objetivo não somente facilitar a comunicação nas colônias, mas principalmente reforçar a hierarquia e supremacia cultural do colonizador sobre os colonizados.

Na perspectiva de que a linguagem nos faz parte de um mesmo grupo social/cultural ajudando a construir uma coletividade, hooks (2017) nos encaminha para pensarmos a respeito da linguagem como elemento de denúncia e de resistência para as populações excluídas, em especial, para o povo negro. A partir do olhar da autora, a língua deve ser compreendida de duas formas: como um “território que limita e define, como uma arma capaz de envergonhar, humilhar, colonizar” (hooks, 2017, p. 224), mas também, como “um território onde nos transformamos em sujeitos.” (hooks, 2017, p. 224). Vista não só como opressora, mas também como um elemento de resistência e de reexistência, hooks reforça que a língua do opressor, quando utilizada, reinventada e transformada pelos subalternizados, tornou-se um elemento significativo de resistência para os negros, pois, “de posse de uma língua comum, os negros puderam encontrar um novo modo para construir a comunidade e um meio para criar a solidariedade política necessária para resistir” (hooks, 2017, p. 226). Além disso, romper com o padrão linguístico do opressor representava – e ainda representa – a existência da rebelião e da

resistência evidenciada através da língua. Dessa forma, o “erro linguístico” deve ser visto, segundo a autora, como forma de resistência que rompe, não só os padrões gramaticais das línguas dos opressores, mas também, os padrões da dominação, pois, essa língua ressignificada causava, muitas vezes de forma proposital, a incompreensão dos brancos. Assim como afirma Yunes (2015, p. 195), “o que somos é na linguagem que se representa”. Foi essa língua do homem branco, ressignificada e transformada pelos escravizados, que tornou possível, a partir de uma produção cultural criada por eles, o surgimento de uma outra vontade de verdade: uma visão de mundo contra hegemônica.

Diante disso, hooks (2017) reforça a necessidade do reconhecimento de vozes que foram censuradas e silenciadas ao longo da história para que o multiculturalismo, de fato, seja tido como um elemento constitutivo das sociedades e para que, a partir da variedade linguística alcancemos um público mais amplo e diversificado. Para a autora, “a mudança no modo de pensar sobre a língua e sobre como a usamos necessariamente altera o modo como sabemos o que sabemos” (hooks, 2017, p. 231), perspectiva que se une à maneira como Hall (2017), Bagno (2014), Foucault (2020) e Veronelli (2015) compreendem as relações inseparáveis entre linguagem, construção de sentidos, representações e os aspectos culturais que permeiam essas relações.

Por fim, destacamos esse trecho de Mendes (2022, p. 131):

A língua é um fenômeno histórico que se constitui e se renova na vida através de seus falantes, visto que é ação situada social e culturalmente, atividade que se constrói à medida que interagimos com outro(a)s. É prática social, política e ideológica. A língua é cultura. Por isso, produzir conhecimento sobre a língua e na língua é necessariamente olhar para o que as pessoas fazem quando estão ensinando e aprendendo a viver em português, espanhol, italiano, francês, Libras, inglês... Nesse sentido, precisamos compreender a língua que ensinamos e aprendemos, em contexto de língua materna ou estrangeira, sem que fiquemos, como nos diz Muniz (2016, p. 783), “enredados na trama da pureza linguística, da não historicidade da língua, do apagamento dos sujeitos e ideias racializadas que permeiam este desejo pela natureza.”

Como evidenciado desde o início de nosso texto, a língua e a linguagem são compreendidas como um fenômeno dinâmico, enraizado na experiência humana e fortemente influenciado pelo contexto histórico, social e cultural. Também são percebidas como fenômenos históricos que se constituem e renovam-se na vida dos falantes, tendo

em vista que não são estáticas, mas sim, moldadas e transformadas ao longo do tempo pelos seus usuários. São práticas sociais e políticas, pois refletem e influenciam as relações sociais e as estruturas políticas de uma sociedade. Língua e linguagem também são importantes elementos culturais, pois traduzem e identificam as mais diversas culturas de diferentes comunidades. Portanto, é fundamental reconhecer a diversidade linguística e cultural presentes nos contextos históricos, sociais e culturais dos quais língua e linguagem são elementos indissociáveis, assim como a diversidade dos sujeitos que se significam através da língua e da linguagem como uma forma de ser e estar no mundo.

Situamos, por fim, nosso objeto de estudo nessa perspectiva teórica. Defendemos que, ao olhar para o teatro de bonecos, de forma mais ampla, e, especificamente, para o teatro popular de bonecos, é necessário estarmos inseridos em uma concepção de língua e linguagem que considere como elementos fundamentais as diversidades cultural e linguística, a relação entre língua, linguagem e os processos de representação, a forma como os discursos perpassam a língua, a linguagem e influenciam os processos de representação, assim como os sentidos que construímos de acordo com os contextos históricos, sociais e culturais do qual fazemos parte. Também é fundamental para nós entendermos que língua, linguagem, representação e discurso fazem parte de um processo histórico de dominação mais amplo que, na América Latina e mais especificamente, no Brasil, gerou e gera consequências devastadoras para a construção social, cultural, política e econômica do nosso povo. Portanto, também é fundamental compreendermos como a colonização e a colonialidade ainda influenciam a constituição, a perseguição, a remodelação e o silenciamento do teatro popular de bonecos ao longo da história. Na sequência, trataremos de dois outros elementos fundamentais para o nosso estudo: a voz e o silenciamento.

2.2. A força da voz rompendo silenciamentos e desafiando opressões

*Parece que onde a educação não chega,
cria-se um vácuo, um vazio,
que é preenchido pelos saberes do povo,
como os batuques e as danças.
Onde falta o letramento, ficam as coisas do avô e da avó.
O cantar, a louvação, os gestos e os festejos.*

As palavras de Rafael Sol nos conduzem à reflexão acerca de uma realidade que é observada em muitas comunidades ao redor do mundo, nas quais, quando a educação formal não é acessível, os saberes são transmitidos entre gerações essencialmente através da expressão oral. Nessa perspectiva, os batuques, as danças, as histórias lembradas e contadas pelos mais velhos, o canto, a celebração de festas e rituais são formas de conhecimento não aprendidas em salas de aula formais, mas que devem ser compreendidas como igualmente valiosas e vitais para a identidade e sobrevivência dessas comunidades. Embora desempenhe um papel inestimável na preservação da história, dos valores e da cultura desses povos, essa riqueza cultural é muitas vezes subestimada por não ser advinda dos lugares e/ou das pessoas que supostamente constroem os saberes socialmente aceitos e valorizados como relevantes e verdadeiros.

Sabendo que o teatro de bonecos é uma manifestação originalmente popular, que advém dos saberes produzidos e difundidos por comunidades que não tinham ou tinham acesso restrito à educação formal e à linguagem escrita, a pesquisa sobre essa manifestação artística nos exige abordar a temática da oralidade como prática social, assim como a define Marcuschi (2001, p. 25):

uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso.

O trecho acima enfatiza a natureza social, interativa e variada da oralidade, destacando sua importância como um meio fundamental de interação humana e construção de significado. Isso implica dizer que a oralidade é moldada pelo contexto social, cultural e situacional em que ocorre, indo desde de uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso, podendo ocorrer em uma ampla gama

⁸ SOL, Rafael. A Voz no Teatro Popular do Nordeste. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 158–169, 2018. DOI: 10.5965/2595034701192018158. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701192018158>. Acesso em: 31 jan. 2024.

de contextos, desde situações informais, como conversas cotidianas entre amigos, até situações formais, como discursos públicos ou apresentações acadêmicas.

Embora oralidade e escrita sejam práticas da língua com características próprias, cujas diferenças se dão em um *continuum* tipológico das práticas sociais, as sociedades letradas reservaram um lugar de destaque à forma de expressão escrita, considerada como a responsável por possibilitar a evolução dos processos referentes ao pensamento, tornando a língua um objeto de estudo sistemático, justificando para tanto que a escrita possibilitou novas formas de expressão, trazendo grandes vantagens às sociedades que a abraçaram. Segundo Marcuschi (2001), a supervalorização da escrita pelas sociedades letradas gerou uma consequente desvalorização da oralidade, tendo em vista que a utilização da escrita tornou-se um parâmetro a partir do qual as culturas deveriam ser valorizadas ou desvalorizadas. Ou seja, a escrita foi controlada por grupos muito reduzidos e, aqueles que não a dominavam eram consequentemente excluídos e menosprezados socialmente. Entretanto, nos afirma Marcuschi (2001), que essa posição de supremacia da escrita e dos grupos que a dominam nos fez acreditar que a escrita fosse o principal parâmetro para a presença ou ausência de letramento na sociedade.

Na Europa, do século XII ao XIV, circulou muito fortemente a ideia de que o uso da escrita era uma forma eficiente de amenizar a fragilidade da memória, elemento fundamental nas culturas orais para criar e compartilhar os saberes, crenças e conhecimentos entre as gerações.

Segundo Marcuschi (2001, p. 36, grifo do autor),

mesmo considerando a enorme e inegável importância que a escrita tem nos povos e nas civilizações “letradas”, continuamos, como bem observou Ong (1992), povos orais. A oralidade jamais desaparecerá e sempre será, ao lado da escrita, o grande meio de expressão e de atividade comunicativa. A oralidade enquanto prática social é inerente ao ser humano e não será substituída por nenhuma outra tecnologia. Ela será sempre a porta de nossa iniciação à racionalidade e fator de identidade social, regional, grupal dos indivíduos.

A citação em destaque ressalta a percepção de que, apesar do papel crucial da escrita nas sociedades letradas, a oralidade continua sendo uma parte fundamental da experiência e interação humanas, pois, mesmo em sociedades altamente letradas e dependentes da escrita, a oralidade continua a desempenhar um papel significativo,

indicando assim, que as práticas orais não desaparecem. Desse modo, a oralidade é vista como uma prática social intrínseca ao ser humano, que remonta aos primórdios da existência humana, desempenhando um papel fundamental na interação social, na produção e transmissão de conhecimento e na formação de identidades culturais diversas. A oralidade desempenha um papel importante no processo de socialização e aprendizagem, permitindo que as pessoas expressem suas ideias, compartilhem conhecimento e negociem significados, utilizando-a como um meio através do qual os indivíduos desenvolvem essas habilidades. A expressão oral auxilia estabelecendo padrões de comunicação entre as pessoas que refletem sua identidade social, construindo e reforçando laços de pertencimento a um determinado grupo. Embora a escrita tenha importância para a nossa sociedade, ela coexiste com a oralidade, pois ambas as formas de comunicação apresentam funções distintas e complementares, para atender a necessidades e contextos de uso diversos.

De acordo com Yunes, “(...) o dizer e a recitação oral têm um nível que muitos tendem a desprezar ou esquecer e que se constitui seguramente a primeira manifestação interpretativa do mundo na história, que se dá pela palavra falada.” (Yunes, 2015, p. 197). A afirmação acima destaca a importância da oralidade como forma essencial de expressão e interpretação do mundo ao longo dos tempos. A autora sugere que o ato de falar implica não apenas a emissão de palavras, mas também a possibilidade de expressar pensamentos, emoções e criar significados por meio da linguagem falada. A existência da recitação oral em muitas culturas, por sua vez, acrescenta a importância do compartilhamento de conhecimentos, histórias e tradições através da oralidade como meio de preservação de saberes. Nessa perspectiva, a autora ressalta que, no início da história humana, antes da escrita formal, a palavra falada desempenhava um papel fundamental na interpretação e transmissão de experiências e conhecimentos, portanto, desprezar ou esquecer as formas de expressão oral pode resultar em muitas perdas para a compreensão de como os sujeitos deram significado ao mundo ao seu redor.

Para Calvet (2011), falar sobre o texto oral é trazer à discussão dois aspectos: a improvisação e a memória. O autor reforça que os artistas da oralidade guardam a memória de um povo. Calvet também reforça que a escrita foi inventada para suprir algumas necessidades cotidianas práticas como redigir contratos e leis. Dessa forma, muitas sociedades tiveram uma escrita limitada a esses aspectos cotidianos, enquanto a literatura permanecia no domínio da oralidade. Ou seja, “a escrita nasceu de uma necessidade do poder, quer seja ele religioso ou feudal, e se difundiu muito lentamente

para o conjunto da população.” (Calvet, 2011, p.122). Esse aspecto do uso da escrita e da oralidade gerou preconceito, segregação e exclusão em relação às sociedades que não utilizavam a escrita. Portanto, Calvet (2011) reforça que a escrita pode ser considerada um fato social e cultural que serviu como fundamento para menosprezar as sociedades que não a dominavam. Entretanto, seja uma sociedade essencialmente oral ou escrita, sempre há necessidade de transmitir conhecimentos ao longo dos tempos:

(...) toda sociedade tem necessidade de se transmitir, de transmitir seus conhecimentos, suas descobertas, suas técnicas; e ela mesma se dota dos meios para essa transmissão. Nas sociedades de tradição escrita, a escola desempenha esse papel, mas ela é apenas uma forma de resposta entre outras para esse problema fundamental que as sociedades de tradição oral também resolveram. (Calvet, 2011, p.143).

Calvet, no trecho acima, trata de duas abordagens distintas para atender a necessidade de interação de todas as sociedades. Naquelas de tradição escrita cabe à escola, instituição formal, desempenhar um papel crucial na transmissão de conhecimento, enquanto as sociedades de tradição oral encontraram outras formas de transmitir seus conhecimentos. Embora o trecho não detalhe essas formas, podemos inferir que, nas sociedades de tradição oral, a transmissão de conhecimento pode ocorrer por meio da narração de histórias, da música, do ritual e de outros meios que não dependem da escrita formal. A ideia principal desenvolvida pelo autor é que, independentemente da tradição escrita ou oral, as sociedades encontram formas de desenvolver mecanismos para garantir a continuidade do conhecimento através das gerações, destacando assim, a adaptabilidade das sociedades ao longo do tempo e a diversidade de métodos que podem ser utilizados para a transmissão de saberes. Como nos afirma Bokar (apud: Petter, *Introdução à Linguística Africana*, 2015, p. 16):

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.

O trecho em destaque ressalta a distinção entre escrita e conhecimento, enfatizando que a escrita é apenas uma das formas de representação ou registro do saber e não o saber em si. A escrita teria, então, a função de registrar e documentar o conhecimento, sendo assim, uma forma de representação externa do conhecimento que já é parte do indivíduo. O saber, portanto, seria intrínseco ao ser humano, o que nos remete ao fato de que o conhecimento é inerente à natureza humana, uma parte essencial de quem somos. Nesse sentido, o conhecimento é percebido como uma herança transmitida entre gerações e acumulada ao longo do tempo.

Assim como há a ideia de que as sociedades que dominam a escrita são culturalmente superiores àquelas que não a dominam, também se nutriu a ideia de que a oralidade está restrita à cultura popular, enquanto a escrita é exclusiva da cultura erudita. No entanto, como ressalta Paul Zumthor (1993, p. 119, grifos do autor),

oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.

Destacamos o trecho acima, pois nele o autor estabelece as diferenças entre cultura erudita e popular, desconstruindo a ideia de que a primeira está ligada à escrita enquanto a segunda é, necessariamente, oral. Segundo o autor, o erudito refere-se à cultura ou conhecimento acadêmico, especializado e na maioria das vezes relacionado à elite intelectual, sendo expresso de forma elaborada e consciente, através de uma linguagem refinada e complexa. Zumthor (1993) também ressalta que o saber/a cultura erudito(a) atendem a necessidades específicas dentro de uma determinada cultura e pode ser menos acessível para o público em geral. O popular, por sua vez, relaciona-se ao conhecimento ou cultura que é amplamente propagado entre o público de maneira mais geral, sendo, muitas vezes, enraizado em tradições e experiências cotidianas compartilhadas e geralmente expresso de maneira mais direta e simples. A linguagem utilizada no contexto popular tende a ser mais direta e cristalizada, adequando-se assim, para uma comunicação mais ampla. Como veremos, ao longo deste trabalho, o teatro de bonecos pode ser inserido

tanto na cultura popular quanto na cultura erudita, embora seja uma manifestação artística que se difundiu entre as classes mais populares em vários países do mundo e também no Brasil. Nessa perspectiva mais popular, o teatro de bonecos apresenta as características destacadas por Zumthor, principalmente, em relação à linguagem utilizada que aproxima o público das classes mais populares e dificilmente agrada os mais eruditos que muitas vezes reclamam do tipo de linguagem mundana utilizada durante os espetáculos e das atitudes dos personagens, geralmente bem distantes daquelas estabelecidas como padrões para o bom funcionamento da sociedade.

Sobre a importância da oralidade para a cultura de origem popular, Zumthor (1993) enfatiza a existência e relevância de uma voz poética⁹ que atua como um elemento de coesão para os grupos sociais, que é momentânea e ao mesmo tempo é repositório da memória e das histórias de um povo. Nessa perspectiva, o autor afirma que:

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único - o da performance - , tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. (Zumthor, 1993, p. 139).

O trecho anterior nos ressalta a importância da performance oral como um momento único, embora, fugidio. O autor ressalta que as vozes cotidianas se perdem no dia-a-dia, enquanto a voz poética as concentra em um instante fugaz, no entanto, completo, tendo em vista que envolve a audição e a visão das performances, assim como a percepção das diferentes reações dos participantes desse evento. Nesse sentido, a função primária da poesia - que aqui ampliamos para as formas de arte que se realizam através de performances orais, dentre elas, o teatro de bonecos - segundo o texto, é a capacidade de reunir as palavras em um momento único - o da performance, durante o qual, as

⁹ Embora Paul Zumthor trate, em sua obra, da voz poética, referente à poesia recitada, trazemos a contribuição teórica desse autor para o campo da voz utilizada como expressão artística na arte do teatro de bonecos, considerando dois aspectos. O primeiro deles trata da linguagem artística e poética que pode ser observada tanto na poesia recitada quanto no teatro. O segundo refere-se à performance, elemento ressaltado por Zumthor quando faz referência à poesia recitada e que também é característica essencial ao teatro, de uma forma ampla, e ao teatro de bonecos, de forma mais específica. Por essas duas razões, defendemos que a teoria de Zumthor adequa-se ao nosso objeto de estudo nesta tese.

palavras ganham uma presença fugidia, embora intensa e total, criando uma experiência efêmera, porém poderosa. Dessa forma, a voz poética é capaz de traduzir a profundidade das experiências humanas de uma maneira que a escrita muitas vezes não consegue, devido à sua natureza mais fixa e permanente.

Especificamente sobre a análise de textos advindos da oralidade, o autor nos afirma que: “Esta (a análise) o dissociaria de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real; da tradição que, talvez, explícita ou implicitamente ele reivindique; e, finalmente, das circunstâncias nas quais ele se faz ouvir.” (Zumthor, 1997, p. 41). Este trecho realça a ideia de que a análise do texto oral desconectado do contexto social no qual e para o qual ele foi produzido pode nos afastar do real papel que ele desempenha na comunidade, da tradição que pode reivindicar, e das circunstâncias em que é expresso. Ao tratarmos da função social desses textos, nos referimos ao propósito prático ou significado social que o texto oral pode ter em uma comunidade, podendo ser uma ferramenta de transmissão de conhecimento, expressão artística de uma comunidade, reconhecimento da identidade cultural de um povo, entre outros. Essa função social do texto nos remete à importância do texto oral dentro da comunidade em que é compartilhado como uma forma de preservar histórias, transmitir tradições ao longo dos tempos ou fornecer informações relevantes para um determinado grupo social. Diante dessa perspectiva teórica, ao longo deste trabalho, tivemos o cuidado de trazer esses elementos do contexto social para as nossas análises, considerando que o TBPB foi essencialmente transmitido de forma oral, tendo em vista que a maioria dos artistas tradicionais eram analfabetos. Também é fundamental considerarmos o contexto das comunidades onde geralmente eram apresentados os espetáculos, evidenciando os elementos dos contextos micro e macrosociais com o objetivo de não dissociarmos a produção oral do meio onde ela efetua-se.

Nessa perspectiva de reconhecimento da importância da oralidade para a manutenção de saberes advindos de determinadas comunidades, Zumthor ratifica a relevância da voz como um elemento de transmissão de saberes ao longo dos tempos e afirma que: “a voz é a palavra sem palavras” (Zumthor, 1997, p. 14); ela é a possibilidade do dizer, a expressão além das palavras, ou seja, ela possui uma capacidade única de criar significados, emoções e intenções que podem não ser totalmente traduzidos pelas palavras. A voz é ferramenta humana poderosa para expressar o inexprimível, indo além das limitações significativas das palavras, transmitindo nuances e complexidades que podem estar além da capacidade da linguagem escrita ou falada. A voz, portanto, carrega

consigo uma essência mais profunda que transcende as construções linguísticas convencionais:

Para aquele que produz o som, ela (a voz) rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ela a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. (Zumthor, 1997, p. 17, grifo do autor).

O trecho acima ressalta o papel transformador que a voz desempenha, sendo algo que quebra barreiras e liberta aquele que a produz. A voz é, portanto, uma forma de expressão que ultrapassa limites, permitindo que as pessoas se conectem e estejam presentes no mundo, como seres individuais e, ao mesmo tempo, que fazem parte de uma coletividade. Ao vocalizar, um objeto ganha um status simbólico para o sujeito que pode ser interpretado ou percebido por quem ouve. A voz, portanto, não é simplesmente a produção de som, mas sim, o contato com outros seres semelhantes, que, juntos, vivenciam experiências coletivas através da natureza transformadora da expressão oral. Nesse sentido, a voz é uma força coletiva transformadora que transcende o simples ato de comunicar, influenciando a percepção, o simbolismo e a experiência tanto para quem fala como para quem ouve.

Cavarero (2011) não compreende a voz como um elemento que faz parte de um sistema, mas sim, como algo “que desafia justamente a coerência desse sistema” (Cavarero, 2011, p. 27). A autora busca então a relação entre a voz e a palavra e, nessa busca, afirma que a função da voz é funcionar como um elo entre o corpo e a palavra:

A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite. (Cavarero, 2011, p. 40).

Cavarero nos fala sobre a autenticidade da voz, afirmando que ela não esconde, mas revela a palavra, assim como também revela a individualidade de quem fala. Isso

sugere que a voz é uma expressão da identidade individual que transcende as significações aparentemente universais das palavras. Dessa forma, enquanto a palavra pode ser ambígua ou contraditória, a voz pode ser mais unívoca e clara, tendo em vista que a entonação, o tom e outros elementos da voz carregam significados mais autênticos e evidentes. Nesse sentido, a voz desmascara as palavras, expondo o que está por trás delas, a partir da revelação da(s) intenção(ões) e emoção(ões) subjacente(s).

Observar a voz como um aspecto fundamental para os seres humanos, requer que olhemos para os elementos individuais e coletivos da voz. Os primeiros conferem unicidade aos indivíduos, estabelecendo seu lugar no mundo e a compreensão de que cada ser é único. Os aspectos coletivos da voz permitem que os seres se reconheçam como parte de uma comunidade através do compartilhamento de saberes, experiências e valores.

Para Cavarero (2011), a emissão da voz implica reconhecer o que há de profundo e único de cada ser, tendo em vista que a voz sai de dentro de um ser único para alcançar outros seres também únicos. Dessa forma, o ser que fala revela para os outros a sua existência única através da emissão de sua voz que o identifica. Segundo Zumthor, “mais do que qualquer outra forma de contato, a palavra torna clara, nos indivíduos que ela confronta, a sua condição de sujeitos.” (Zumthor, 1997, p. 32-33). Nesse trecho, o autor destaca a palavra como uma forma de contato que revela a condição de sujeito no indivíduo, tendo em vista que a interação verbal é eficaz em evidenciar a identidade e a individualidade das pessoas envolvidas. A palavra, nesse sentido, não funciona apenas para transmitir informações, mas sim, como uma expressão que traz consigo a marca do sujeito, revelando sua existência e identidade no momento da interação. A palavra, entretanto, pode assumir vários significados que só serão compreendidos a partir da unicidade de quem a enuncia. Dessa forma, o sentido não estaria na palavra, mas sim, na voz e daí vem a necessidade de observar atentamente quem fala e o que diz.

Nessa perspectiva, palavra e voz andam juntas:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (Zumthor, 1997, p. 15).

O autor nos fornece uma reflexão sobre a importância da voz enquanto ferramenta transformadora, pois a palavra falada é considerada como algo mais do que expressão linguística; ela torna-se um ato simbólico, carregando consigo muitas possibilidades de significados e intenções. A palavra falada representa a esperança de alcançar a compreensão ou aceitação por parte do outro. Nesse processo, a voz é descrita como uma expressão da interioridade, transformando a interação vocal em uma forma de conexão que ocorre de um interior para outro, como já dissemos anteriormente. O som vocalizado é, portanto, uma forma direta de ligação entre existências, posto que a enunciação da palavra possibilita uma gama de significados simbólicos e intenções emocionais. A voz é elemento fundamental para a arte dos bonecos. Inicialmente, porque os brincantes desenvolvem vozes diversas para caracterizar os personagens. Muitos bonequeiros afirmam que, à medida que vão produzindo os bonecos, já vão elaborando as características da personalidade e da voz daquele personagem. Além de ser um elemento físico importante, a voz, para o teatro de bonecos, age como ferramenta transformadora, tendo em vista que é através dela que se diz aquilo que não poderia e/ou deveria ser dito. É essa voz que chega ao público e ele responde aos bonecos, revelando saberes, poderes e verdades compartilhados, muitas vezes escondidos ou silenciados pelo cotidiano ou pelas imposições da realidade de vida dos injustiçados e excluídos.

Ao mesmo tempo que individualiza os seres, a voz permite a existência desses seres dentro de uma coletividade, fato que possibilita que as tradições culturais existam e permaneçam através dos tempos, principalmente para as comunidades que utilizam apenas ou preferencialmente a oralidade como forma de interação. Segundo Zumthor (1993), a voz tem o poder de alargar as experiências fazendo com que as pessoas se sintam parte de uma coletividade, revelando experiências que as aproximam; a voz também tem o poder de traduzir essas coletividades, daí a potência das tradições orais ao longo dos séculos, que tiveram a voz como única e/ou principal ferramenta utilizada para mobilizar saberes que se agregam ao cotidiano das pessoas e dos grupos sociais das quais elas fazem parte.

Tendo essa característica de coletividade, principalmente para os grupos que não dominam a linguagem escrita, a voz, especificamente, a voz poética, segundo Zumthor, pode ser um valioso elemento na construção de uma compreensão de comunidade e de uma resistência popular:

No calor das presenças simultâneas em performance, a voz poética não tem outra função nem outro poder senão exaltar essa comunidade, no consentimento ou na resistência. (...). Eles procedem, em seu conjunto, de uma mesma instância: a tradição memorial transmitida, enriquecida e encarnada pela voz. (Zumthor, 1993, p. 143).

No trecho acima, o autor destaca a ideia de que, durante uma performance, a voz poética não possui outra função ou poder além de exaltar a comunidade presente e destaca alguns elementos fundamentais nessa performance. O primeiro deles é a relevância das presenças simultâneas, gerando intensidade ao momento da performance, a partir da interação direta entre a voz poética e o público, criando uma atmosfera de presenças simultâneas. O segundo elemento destaca a função da voz poética como uma forma de exaltar a comunidade, sugerindo assim que, a poesia, durante a performance, serve como um meio de exaltar a comunidade presente, seja através do consentimento, ou seja, na celebração e aceitação da comunidade, ou através da resistência a certas dinâmicas sociais reproduzidas dentro da própria comunidade. Dessa forma, a voz poética funciona como uma forma de expressar apoio ou crítica a um determinado público, dependendo do contexto e das intenções dos artistas que a expressam. Por fim, destacamos mais uma vez no trecho acima a tradição memorial expressa pela voz poética e transmitida, enriquecida e encarnada pela voz. Nessa perspectiva, a tradição não é relegada ao passado, mas sim algo em constante transformação e que é incorporada pela voz poética.

Diante da importância da transmissão cultural através da tradição oral, e considerando tanto os aspectos individuais quanto os coletivos que envolvem a importância da voz para os grupos sociais, refletimos também sobre as consequências de uma política do silenciamento muitas vezes imposta aos seres humanos em determinados contextos históricos e sociais. Para tanto, trazemos para essa reflexão a imagem da “máscara do silenciamento” (Kilomba, 2020), objeto de metal que era colocado no interior da boca dos/as negros/as escravizados/as e fixado por detrás da cabeça por duas cordas para evitar que eles/elas se alimentassem de cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações. Entretanto, afirma Kilomba, a intenção real da máscara era silenciar os sujeitos negros, tendo em vista que as falas/vozes anunciadas forçariam os colonizadores a confrontarem-se com verdades desconfortáveis. Cavarero (2011) afirma que o falar estabelece uma relação entre os seres únicos, aproximando-os. Nessa perspectiva, a existência de uma máscara que impedia a fala era uma forma de silenciar alguns seres, reafirmando assim a distância entre aqueles que tinham direito à voz e

aqueles que não o tinham. Lembremos que, o ato de poder falar aos outros estabelece uma relação entre seres iguais e, ao mesmo tempo, únicos. A máscara, então, era o objeto que representava uma diferenciação elementar entre seres pensantes e falantes e os seres sem possibilidade de voz, portanto, animalizados.

Refletindo sobre a importância da voz e da linguagem para os seres humanos em uma perspectiva individual, Orlandi destaca: “(...) a identidade - coerência, totalidade, unicidade - produzida pela nossa relação com a linguagem nos faz visíveis e intercambiáveis (familiares à espécie humana).” (Orlandi, 2007, p. 34). Para a autora, a identidade/unicidade do ser depende de sua relação com a linguagem, revelando, assim, a maneira como nos expressamos, compreendemos e interagimos em uma coletividade. Nessa perspectiva, a linguagem não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas sim um elemento fundamental na definição de quem somos. Por meio da nossa voz e da linguagem, nos tornamos compreensíveis aos outros e familiares à espécie humana, conectando-nos e compartilhando conhecimentos e experiências. Como nos indica Orlandi (2007), os aspectos individuais e coletivos da voz e da linguagem para a espécie humana são indissociáveis. Segundo a autora, “para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala.” (Orlandi, 2007, p. 34). De acordo com a autora, o silêncio dos seres pode ser interpretado como uma ausência de significado, falta de sentido ou de relevância, e, diante disso, os seres sentem a necessidade de expressarem-se verbalmente, por mais que isso gere possibilidades de significados divergentes daquilo que se deseja pronunciar. Os indivíduos sentem a necessidade de preencher o vazio do silêncio, mesmo que isso envolva riscos. Dessa forma, o ato de falar é compreendido como necessário para que os seres humanos tenham significado e presença no mundo.

Portanto, para a autora, os seres humanos estão condenados a significar, mesmo quando sob a ordem de uma política do silenciamento. Entretanto, a dimensão política do silêncio não é o silenciamento total, mas sim o “(...) silenciamento como forma não de calar, mas de fazer dizer “uma” coisa, para não deixar dizer “outras”. (Orlandi, 2007, p. 53, grifos da autora). Nessa perspectiva, a política do silenciamento seria o apagamento de outros sentidos possíveis em um determinado contexto sócio-histórico.

Tratando especificamente de contextos de censura, nos afirma Orlandi: “a censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala.” (Orlandi, 2007, p.

77, grifo da autora). De acordo com essa compreensão, a censura interfere diretamente na identidade dos sujeitos, tendo em vista que a interdição da censura atua nos sentidos que podem, mas não devem ser construídos em certos contextos sócio-históricos. Como uma forma de burlar essas possibilidades do dizível, Orlandi (2007) destaca a utilização da ficção em situações de censura como uma forma de escapar da política do silenciamento e da falta de liberdade de agir sobre o real, impossibilitando os sujeitos de criticarem e/ou de discordarem diante da construção de certos sentidos impostos como únicos. Portanto, se determinados grupos foram ou são afetados pela política do silenciamento, é para que certos sentidos que poderiam ser construídos por esses grupos não venham à tona ou não sejam considerados relevantes para a elaboração de uma representação sócio-histórica que se pretende construir. Dessa forma, nas palavras da própria autora

o silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. (Orlandi, 2007, p. 102).

O silêncio instaura-se como uma forma de controle sobre os discursos que circulam na sociedade, motivado pela necessidade de evitar temas sensíveis que poderiam perturbar uma determinada ordem estabelecida ou as relações existentes. Daí a elaboração e a interdição de alguns dizeres, sentidos e discursos. Entretanto, mesmo diante do controle, os sujeitos encontram formas para driblar o silenciamento e fazerem circular outros discursos possíveis, outras vozes, pois, “se, como se sabe, o poder invade tudo, a resistência, como mostramos, também está por toda parte e os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente. Eles migram.” (Orlandi, 2007, p.129). O teatro popular de bonecos foi vitimado pelo silêncio ao longo dos tempos e em vários países do mundo, pois ele expõe verdades, saberes e poderes que devem ser silenciados e escondidos pelo risco de modificar a ordem social estabelecida. Tratar de temas como racismo, segregação das classes sociais, enriquecimento dos coronéis e patrões a partir da exploração dos mais desfavorecidos são frequentes nessa manifestação artística, denunciando e criticando as fragilidades de nossa sociedade ao mesmo tempo em que atua como uma representação da resistência dos excluídos.

Entretanto, apesar das inúmeras tentativas de silenciamento, a capilaridade do poder e a possibilidade de resistência através da construção de outros(as) vontades de verdade, saber e poder fizeram com que essa manifestação artística sobrevivesse ao longo do tempo, nem sempre com as mesmas características ou finalidades da forma popular, mas destacando o poder da oralidade e da voz como elementos essenciais para a sua existência. No capítulo seguinte, entraremos na história desse teatro de bonecos mutável, dinâmico e adaptável, às vezes perseguido e silenciado, outras vezes, valorizado e incentivado. É o teatro de bonecos no palco da ordem do discurso.

CAPÍTULO 3

O teatro de bonecos: o que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem?

O objetivo deste capítulo é demonstrar que o TBPB estabeleceu-se no Nordeste brasileiro como uma ferramenta de denúncia e resistência popular. Para tanto, apresentaremos um breve histórico do teatro de bonecos no mundo, suas origens conhecidas e como essa forma de arte chegou ao Brasil. Em seguida, analisaremos alguns artigos e entrevistas publicadas em jornais e revistas, entre os anos 40 e 80 do século XX, que demonstram a existência de dois teatros de bonecos distintos no Brasil: um, de origem erudita, que estava de acordo com a ordem do discurso vigente, enquanto o outro, de origem popular, era alvo de desvalorização, perseguição e silenciamento.

Diante dessas afirmações, defendemos que é importante escavarmos a história dessa arte, buscando, nos lugares esquecidos, nas falas menosprezadas, nos documentos aparentemente sem relevância, uma possibilidade de esclarecimento para a segregação, interdição e exclusão como práticas constantes durante a trajetória do teatro popular de bonecos no mundo e, especificamente, no Brasil. Partimos nessa jornada tendo como direção inicial as palavras de Foucault (2012, p. 9):

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

O autor defende que a produção de discurso não ocorre de maneira livre em nossa sociedade; pelo contrário, ela é controlada e regulamentada por diferentes mecanismos e procedimentos que têm o objetivo de exercer controle sobre o discurso. Foucault (2012) destaca que o discurso não é apenas uma ferramenta comunicativa, mas sim uma forma de poder, pois tem o potencial de influenciar e moldar a sociedade, fazendo com que as instituições busquem controlar esse potencial para evitar desafios ou ameaças à ordem estabelecida. Os procedimentos mencionados pelo filósofo referem-se aos meios pelos

quais a sociedade regula e organiza a produção do discurso, através da seleção, organização e redistribuição do discurso de acordo com os interesses e valores dominantes em um determinado período sócio-histórico. A produção do discurso, portanto, não é completamente imprevisível, o que sugere que a sociedade busca direcioná-lo com o propósito de manter ou reforçar estruturas de poder existentes. O discurso, portanto, não é uma atividade abstrata, pois tem implicações práticas e consequências observáveis na realidade social, política e econômica das sociedades.

Assim como os conceitos de linguagem, oralidade, discurso, voz e silenciamento, os conceitos de verdade, saber e poder, na perspectiva foucaultiana, são fundamentais para nossas análises. Segundo Veiga-Neto (2007), os enunciados marcam e sinalizam o que deve ser reconhecido como verdade e, tendo em vista que não há uma verdade única que permanece estática e imutável, é preferível falar sobre regimes de verdade, adequados aos diferentes períodos históricos, situações ou contextos. Sobre isso, nos explica Foucault:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (Foucault, 2021, p. 52, grifos do autor).

Segundo Foucault (2012), não há como compreender os regimes de verdade sem considerar os elementos históricos e sociais que estabelecem o que é verdadeiro, assim como é determinante reconhecermos que tais regimes de verdade têm a função de regular as práticas e os discursos, além de determinar quem está habilitado ou não para criar e propagar aquilo que é determinado como correto. Essa ideia do filósofo está profundamente conectada à sua teoria sobre o poder, na qual este não é apenas uma estrutura coercitiva, mas está intimamente ligado à produção e controle do conhecimento. Em outras palavras, o que é aceito como verdadeiro em uma sociedade é produzido, moldado e controlado sócio historicamente.

Sobre o conceito de poder, afirma Ruiz (2004, p. 24):

O poder constrói sua verdade – assim como os mecanismos correspondentes para implementá-la socialmente – e a verdade legitima o poder instituído como se fosse a forma natural, verdadeira, melhor ou mais eficiente de constituição da sociedade.

Há, portanto, uma relação mútua entre poder e verdade, na qual os dois nutrem-se um do outro em função de estabelecer uma determinada estrutura social. Para Foucault, no entanto, o poder não deve ser considerado um elemento negativo ou repressor, mas sim uma rede que perpassa toda a sociedade. Podemos, então, compreender que, na perspectiva foucaultiana “o poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar. Relações de poder permeiam todos os níveis da existência social e podem, portanto, ser encontradas operando em todos os campos da vida social (...)” (Hall, 2016, p. 90). A microfísica do poder, por sua vez, aplica-se, especialmente, ao corpo, e “diversos aparatos e formações discursivas o dividem, classificam e inscrevem diferentemente em seus respectivos regimes de poder da ‘verdade’.” (Hall, 2016, p. 91, grifo do autor). Portanto, o corpo, nessa perspectiva, transforma-se em uma tela onde agem diferentes regimes de poder, inscrevendo nele sentidos e efeitos ao longo do tempo, transformando-o em um artefato historicamente construído.

Além dos conceitos de verdade e poder, o saber é outro elemento fundamental na teoria foucaultiana, tendo em vista que há uma estreita relação entre conhecimento e poder. Para Foucault, o conhecimento, em relação com o poder, assume a autoridade de verdade e tem a capacidade de se fazer verdadeiro, dessa forma, “não apenas o conhecimento é sempre uma forma de poder, mas este está implicado nos questionamentos sobre se o conhecimento é aplicado ou não e em quais circunstâncias” (Hall, 2016, p. 88), levando à regulação de condutas e disciplinamento de práticas.

Diante dos conceitos de poder, saber e verdade, da relação intrínseca entre eles e da necessidade de controle da produção dos discursos em toda sociedade, defendemos que os discursos expostos pelo teatro de bonecos de origem popular, em vários períodos históricos e em diversos lugares do mundo, foram constantemente regulados por procedimentos de exclusão devido a quatro razões que apresentamos em sequência.

A primeira delas é referente às falas dos personagens do teatro popular de bonecos que diziam aquilo que não deveria ou não poderia ser dito por atores e /ou pela população de forma geral, confrontando assim as mais diversas ordens do discurso ao longo dos tempos e em contextos sociais e culturais distintos. Assim como Foucault (2012, p. 8)

questiona, “mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?” – nós também nos questionamos: o que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem? O que deve ser controlado, interditado, silenciado em seus discursos que fez o teatro popular de bonecos ser perseguido e censurado em muitos e diferentes contextos ao longo dos tempos?

Defendemos que o segundo motivo da perseguição se explica pelo fato de o teatro de bonecos ser uma forma de arte popular, produzida por e para um público social e historicamente excluído, menosprezado e silenciado. Vemos aqui mais uma forma de interdição dos discursos elencada por Foucault: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. (Foucault, 2012, p. 9). Nessa perspectiva, também nos questionamos: ao longo dos tempos, quem eram os produtores, artistas, bonequeiros e quem era o público-alvo do teatro popular de bonecos? Por que ou o que eles não poderiam falar e/ou ouvir?

O terceiro motivo da perseguição ao teatro popular de bonecos refere-se aos temas abordados através das histórias inventadas, contadas e transmitidas de forma oral, durante séculos e a muitas gerações de artistas e de público que se encantavam e se horrorizavam com as astúcias, a violência e a volúpia dos personagens. Observamos mais uma forma de interdição referente ao tabu do objeto, ou seja, o controle excessivo sobre quem deve falar acerca de determinados assuntos e de que forma eles devem ser abordados, revelando, assim, controle e seleção cuidadosos dos discursos. Assim como afirmou Foucault (2012), as regiões da sexualidade e da política são frequentemente atingidas por procedimentos de controle dos discursos e esses são temas bem frequentes do teatro popular de bonecos. Além do tabu do objeto, também observamos aqui a separação e rejeição, quando se evidencia que um determinado assunto poderia ou deveria ser abordado de acordo com algumas regras histórica e socialmente impostas; o que fugisse a essas regras, seria considerado inconveniente ou impróprio, e, por consequência, deveria passar por estratégias mais rígidas de seleção e controle.

O quarto motivo refere-se à maneira como o teatro popular de bonecos questionava o autoritarismo das instituições e das pessoas que as representavam, trazendo à tona, por meio dos bonecos e de suas narrativas, algumas características intrínsecas à humanidade, como a resolução de conflitos através da violência, o desejo de vingança e, principalmente, a disputa pelo poder nos moldes de uma determinada conjuntura sócio-histórica. E, assim como afirma Foucault (2012), veremos que, em muitos espetáculos, o

discurso é o objeto pelo qual os personagens lutam e expõe suas vontades de verdade, saber e poder através de suas atitudes e das relações que estabelecem com os demais personagens. Observamos também que essas vontades de verdade, saber e poder são determinadas pelo período histórico e pelas características sociais do lugar onde se desenvolve o teatro popular de bonecos e também observamos as mudanças e transformações no próprio teatro e em vários de seus personagens mais tradicionais à medida que as vontades de verdade, saber e poder vão sendo deslocadas devido à contingência histórica e social ao longo dos tempos.

3.1. O teatro de bonecos no mundo

*Gosto de levar mensagens de valentia dos personagens,
da vitória do bem contra o mal, de posições políticas e sociais.
De forma engraçada, para o povo rir,
que é isso que alimenta o mestre bonequeiro.
Sou muito feliz com o que faço.
(Mestre Zé Targino)¹⁰*

Segundo Borba Filho, “os títeres, como os homens, têm uma história.” (Borba Filho, 1966, p. 4). Com o desenrolar de nossa pesquisa, fomos reconhecendo a relevância dessa afirmação de Borba Filho (1966), tendo em vista que a história dos títeres se entrelaça com a história da humanidade. Veremos, ao longo deste capítulo, que os bonecos foram utilizados em rituais religiosos, em espetáculos de rua, em teatros, assim como, no cinema e na televisão, refletindo as mudanças nas crenças, nos valores e nas formas de expressão da arte em cada época. Em alguns momentos da história da humanidade, os bonecos foram aclamados, assim como seus criadores e manipuladores; em outros, os humanos e seus bonecos foram perseguidos e punidos, pois falavam o que não poderia e/ou deveria ser dito. A afirmação de Borba Filho (1966) nos convida a olhar para os títeres como companheiros de jornada na história da humanidade, como nos fala o Mestre Zé Targino na epígrafe acima: os bonecos falam sobre valores e aspectos sociais de um momento sócio-histórico através da arte e do riso, levando a felicidade para os mestres bonequeiros e para o público.

¹⁰ Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf

Para Borba Filho (1966), uma das possibilidades do surgimento do teatro de bonecos vem do teatro de sombras na China, embora não existam documentos históricos suficientes que confirmem essa relação. Já a origem religiosa do teatro de bonecos sabe-se que vem do Egito, onde havia espetáculos litúrgicos medievais com o tema da ressurreição. O teatro de bonecos também existia na Índia, já no século XI. Lá, essa forma de teatro também era passada de geração a geração e as histórias e personagens repetiam-se ao longo dos tempos, sendo denominada de *sutradhara* e significando *o homem que puxa o fio*. O personagem principal das peças era *Vidouchaka*:

(...) um brâmane, anão, corcunda, com enormes dentes, olhos amarelos e completamente calvo. É ridículo por suas expressões, suas vestes e sobretudo por sua glotonaria. Concupiscente e lúbrico, brincalhão e grosseiro, bate em todo mundo, fala a linguagem popular, o prácrito, em vez de empregar o sânscrito, que é a linguagem dos brâmanes. Vidouchaka é o pai dos Karagoses, dos Polichinelos, dos Punchs, dos Guinols, dos Fantoccini, dos Beneditos, dos João Redondos do mundo inteiro. É o primeiro personagem integral do teatro de bonecos. (Borba Filho, 1966, p. 7).

Interessante observarmos que as atitudes consideradas indisciplinadas, os comportamentos cômicos e as características físicas que fogem de um padrão de beleza socialmente reconhecido dos personagens do teatro popular de bonecos são características que vêm de longe. Outro personagem típico das marionetes de luva é, Kvo, muito parecido com Vidouchaka hindu, ele zomba dos poderosos e distribui muitas cacetadas, mais uma característica comum a todos os tipos principais das marionetes de luva do mundo inteiro. Vemos aqui aspectos relacionados à estética grotesca do teatro popular de bonecos de forma geral que serão observados ao longo das nossas análises. Segundo Sodré e Paiva (2004), o grotesco é tudo que é ridículo, bizarro e extravagante, representa o desvio das normas dominantes e dessacraliza a idealização, levando ao chão tudo aquilo que se eleva demais. A estética grotesca tem o objetivo de chocar e gerar mal-estar em seus leitores e/ou espectadores, uma característica bastante presente nos textos e espetáculos do teatro popular de bonecos.

Seguindo a nossa viagem pelo teatro de bonecos no mundo, surge, na Turquia, outro personagem famoso no teatro de bonecos - Karagós:

Trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas a torto e a direito. Mente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie e sua sensualidade é espantosa. Esta é sua principal característica: a luxúria. Cansado e esgotado nesse terreno, êle [*sic*] procura sempre novas satisfações sexuais. É calvo, tem uma barriga enorme, uma corcunda e um órgão sexual monstruoso. (Borba Filho, 1966, p. 14).

Para Borba Filho (1966), Karagós é um personagem extremamente importante para compreendermos características constantes como a obscenidade, o desprendimento, a sabedoria que se repetem em muitos personagens do teatro de bonecos e, especialmente, no TBP. Para o autor, o boneco com essas características existe para representar a eterna contradição da alma humana vivendo entre o bem e o mal, o certo e o errado e tendo consciência de suas ações, mas também, de seu livre arbítrio.

Em Roma, o teatro de bonecos passa por uma mudança na temática dos espetáculos, deixando a perspectiva unicamente religiosa para a apresentação de espetáculos com temas profanos, nos quais surgem tipos de personagens que se tornam característicos desse tipo de espetáculo, como o fanfarrão, o homem mal e o escravo astuto. Essa forma popular de teatro, segundo Borba Filho (1966), praticamente desaparece na Renascença, com o surgimento do cristianismo. Nas palavras do próprio autor:

A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatutária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão dêste [*sic*] meio para que a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações. (Borba Filho, 1966, p. 22).

O trecho em destaque nos mostra que as marionetes medievais eram "essencialmente religiosas", sugerindo que essas representações teatrais com bonecos estavam intrinsecamente ligadas a temas religiosos e eram frequentemente utilizadas como meio de transmitir ensinamentos religiosos para as massas. A Igreja, de acordo com a citação, teria utilizado os bonecos como uma ferramenta para tornar alguns conceitos religiosos mais acessíveis à compreensão das pessoas, aspecto evidenciado a partir da

referência ao "grande movimento da estatutária" que demonstra uma associação das marionetes com a tradição das esculturas usadas na arte sacra. Nessa perspectiva, as marionetes podem ter assumido uma forma simbólica semelhante aos objetos de culto, contribuindo assim para difundir os discursos religiosos cristãos. Essa prática, portanto, pode ser compreendida como parte de uma estratégia utilizada pela instituição Igreja para educar e influenciar as massas, usando o teatro e representações visuais para tornar conceitos religiosos mais palpáveis e compreensíveis para um grande público, determinando assim, saberes, poderes e verdades que deveriam fundamentar a civilização cristã naquele período sócio-histórico.

Apesar da força da Igreja e da “fraca inteligência das massas”, segundo Borba-Filho (1966), foi justamente a resistência popular que fez ressurgirem as produções do teatro de bonecos que escaparam das mãos e dos discursos da Igreja:

As produções fugiram das mãos da Igreja, por causa da elasticidade dos assuntos, da liberdade de tratamento e de costumes. Viu-se, então, a Igreja obrigada a condenar a representação das peças, punindo dêste [sic] modo a ausência do espírito religioso e o escândalo. Mas convém não esquecer a grande contribuição popular que nos legou uma tradição e uma poesia e que, por etapas, modificações, inovações, conservou vivo o espírito do jôgo [sic]. (Borba Filho, 1966, p. 26).

A citação de Borba Filho reforça a questão do controle dos discursos (Foucault, 2012), assim como a colonialidade do ser e da linguagem (Veronelli, 2015). É pertinente observarmos que, quando o teatro de bonecos “escapa” do controle da Igreja e de seus discursos doutrinários, ele passa a ser reprimido e condenado. Essa condenação tem como objetivo potencializar e manter as colonialidades do poder, do ser e da linguagem, determinando como as pessoas devem utilizar a arte do teatro de bonecos. Essa determinação age no intuito de manter circulando apenas os discursos que interessavam à Igreja, ao mesmo tempo que desvalorizava os saberes, a cultura e as verdades de uma grande parcela da população que não tinha o direito de pensar e/ou criticar; apenas seguir os padrões hierárquicos e sociais dominantes. Destacamos ainda que o principal incômodo da Igreja era os temas abordados pelo teatro popular de bonecos, revelando assim que há necessidade de controle não apenas do que se diz, mas também de quem fala. Para a Igreja, o teatro popular estava distante das verdades divinas e muito próximo

dos saberes mundanos, fato que dificultava à Igreja a divulgação de seus discursos através dessa manifestação artística e associava esta aos assuntos que não deveriam ser discutidos tão abertamente tendo em vista que eram escandalosos quando comparados às verdades e aos saberes difundidos pela instituição eclesiástica. Diante da falta de controle dos temas, dos discursos e do povo, restou à Igreja a perseguição e o silenciamento, um exemplo de como a colonialidade do poder se manifesta de diversas formas na sociedade para garantir a manutenção de saberes, poderes e verdades dominantes. Entretanto, embora o controle esteja sempre presente em nossas práticas cotidianas, o poder e a resistência popular também estão, fato que, segundo aponta Borba Filho (1966), possibilitou que o teatro popular de bonecos tenha encontrado brechas para escapar das determinações colonizadoras da Igreja.

Nessa perspectiva, os italianos foram os primeiros a romper com a tradição religiosa do teatro de bonecos na Renascença e surge daí a figura de Pulcinella ou Polichinelo na *commedia dell'arte*. Segundo Vendramini (2001), a *commedia dell'arte* é uma tradição de teatro popular que se consolidou na Europa entre os séculos XVI e XVII e surgiu como uma forma de afronta ao modelo de teatro erudito e cristalizado que se fazia nos palácios. Era um teatro cômico e de improvisação e os temas dos espetáculos giravam em torno de quatro eixos fundamentais: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho. Os espetáculos aconteciam ao ar livre, em palcos simples e improvisados e com personagens fixos. Nas palavras de Vendramini, 2001, p. 66 - 67),

os roteiros de *commedia dell'arte* são capazes de revelar que tudo aquilo que, à primeira vista, não passaria de simples recurso cômico, pode mudar de função e transformar os mesmos roteiros em documentos sobre as relações pessoais e sociais, numa determinada época, ou em registros do que as coletividades de então estariam desejosas de ver acontecer (o pobre enganando o rico, o moço vencendo o velho, o mais esperto vencendo o mais poderoso, e assim por diante).

A partir da citação acima, observamos a aproximação entre a *commedia dell'arte* e o teatro popular de bonecos, principalmente quanto à maneira de abordar temáticas sociais a partir da perspectiva das classes sociais menos favorecidas. O teatro de bonecos de origem popular, embora a Igreja tenha tentado manter sob controle, foi uma ferramenta

de resistência, uma voz contra a hierarquização e segregação das manifestações artísticas de origens distintas, como nos explica e exemplifica Borba Filho (1966) e Virgínia Valli (1975):

Três entidades teatrais gozavam dos privilégios e da exclusividade de seus gêneros: a *Comédie-Française*, o Teatro dos Italianos e a Ópera de Lulli. Os comediantes de feiras não podiam representar peças, pois o teatro declamado era privilégio da companhia oficial; não sabiam como fazer *commedia dell'arte*, gênero típico dos italianos; e não podiam cantar porque o canto era exclusividade da Ópera. Valeram-se, então – além de pelotiquices, acrobacias, pantomimas – das marionetes. (Borba Filho, 1966, p. 32).

Na época do monopólio do teatro, com a criação do Teatro Francês (posteriormente, *Comédie Française*) e da Ópera vitoriosa, quando eram poucos os atores “protegidos” (oficiais) e muitos “abandonados”, multiplicaram-se os teatros de bonecos nas praças, feiras e até em casas de teatro na França. Os rejeitados dessa fase, condenados às ingênuas palhaçadas mudas, a mímicas e danças-na-corda, impedidos de dialogar em francês (exclusivo direito dos comediantes oficiais), proibidos de cantar, visto que a ópera também era oficial - o comediante de pau foi escolhido para salvar a maioria dos cômicos em *chomage*. Com uma condição, é claro, de não fazer muito sucesso para não esvaziar os teatros protegidos. Mas o sucesso dos comediantes de pau aconteceu e, com ele, vieram as restrições. (Valli, 1975, p. 4, grifos da autora).

O período ao qual Borba Filho e Valli referem-se está relacionado à história do monopólio teatral na França, que ocorreu durante boa parte do século XVII e era controlado pela monarquia, que concedia privilégios a certos grupos teatrais. Durante esse tempo, a *Comédie Française* foi estabelecida como companhia oficial, enquanto muitos atores foram excluídos de uma afiliação oficial e ficaram conhecidos como “abandonados”. Diante das restrições impostas aos atores não oficiais, surgiram diversas formas alternativas de expressão teatral, dentre as quais, os teatros de bonecos que se multiplicaram em praças, feiras e até mesmo em casas de espetáculos. Nesse contexto, o teatro de formas animadas surgiu como um elemento de resistência para os atores excluídos como uma maneira de contornar os silenciamentos impostos, embora tenham enfrentado restrições à medida que ganhavam sucesso e confrontavam as companhias oficiais de teatro. Dessa forma, como afirmam Borba Filho (1966) e Valli (1975), surgem

as perseguições às companhias ambulantes que são proibidas de se apresentarem livremente e muitos espaços destinados a apresentações teatrais nas feiras e feitos para as classes populares foram destruídos na Europa. A tentativa de silenciar e destruir a suposta “fraca inteligência das massas” falhava mais uma vez, pois as marionetes proporcionavam aos comediantes de feiras e ao público frequentador desses lugares uma forma de expressão teatral que não estava sujeita às entidades teatrais autorizadas, permitindo-lhes dar continuidade à sua prática artística de maneira criativa. Essa atitude de reinventar práticas para continuar existindo é definida por Souza (2011) como *letramentos de reexistência*, ou seja, práticas de letramento desenvolvidas por grupos marginalizados, que utilizam a linguagem como ferramenta de resistência e reconstrução de suas identidades. Segundo Souza (2011, p. 36), *os letramentos de reexistência* capturam

(...) a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso da linguagem, contribuem para desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas ensinadas e aprendidas na escola formal.

O trecho acima destaca a importância da diversidade da linguagem como elemento fundamental na luta contra a colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem. Através dos *letramentos de reexistência*, as normas estabelecidas e os discursos dominantes são questionados, abrindo caminho para a diversidade de saberes e culturas e o consequente empoderamento de sujeitos antes silenciados e excluídos socialmente.

Não foi apenas o teatro popular de bonecos na França que foi perseguido. Segundo Borba Filho (1966), na Inglaterra, especificamente, houve uma enorme repressão aos teatros, causada pela revolução puritana. A perseguição foi tamanha que os espetáculos foram proibidos, pois eram considerados criminosos, pagãos e impuros. Entretanto, os bonecos, vindos principalmente da Itália, sobreviveram a isso por meio da influência de *Pulcinella*, da *commedia dell'arte*, que deu origem ao *Punchinela* e depois a *Punch*, um personagem galante, alegre e brincalhão que, ao envelhecer, torna-se cruel e imoral. Um dos textos mais famosos em que esse personagem aparecia era intitulado *As façanhas do senhor Punch*, de 1790, e que resumimos na sequência: *Punch* era casado com uma bela mulher chamada Judith e tinha um filho dessa relação. O senhor *Punch* tinha um nariz de elefante, uma grande deformidade nas costas (característica do corpo grotesco) e uma voz

sedutora que o fazia ser capaz de conquistar qualquer mulher que quisesse. Como apenas uma esposa não o satisfazia, *Punch* arranhou uma amante. A esposa, ao descobrir a traição, atacou o marido e a amante e como punição foi morta por ele. Tendo o objetivo de ficar com a amante, o senhor *Punch* mata também o filho que teve com Judith, jogando-o de uma janela (atitudes grotescas). Ao saberem do ocorrido, os sogros de *Punch* vão até a cidade, a fim de vingarem-se do genro, entretanto, também são mortos por ele. Embora tenha tentado fugir, viajando por toda a Europa, ao retornar à Inglaterra, foi preso pela polícia e condenado à morte. Tendo escapado astutamente da forca, o diabo vem ao seu encontro cobrar pela dívida que *Punch* tinha com ele. Diante da cobrança, os dois iniciam uma luta mortal da qual o senhor *Punch* sai vencedor, matando o diabo (o grotesco e o mundo imaginário). (Borba Filho, 1966).

É importante reforçarmos que *Punch* apresenta muitas características dos personagens mais tradicionais do teatro popular de bonecos: *Punch* vive sem regras, sem limites e sem medo em uma sociedade na qual seu estilo de vida é condenável e, mesmo assim, ele escapa até das situações mais absurdas, como uma luta com o diabo. *Punch* zomba da justiça, menospreza a família, não teme as forças sobrenaturais, assume atitudes que são completamente condenáveis em uma sociedade puritana e que vão na contramão dos discursos que tentam ordenar as práticas sociais. É interessante ressaltar que a luta dos personagens principais contra o sobrenatural, seja na figura da morte ou do diabo, também é bastante recorrente nas histórias tradicionais do TBPB.

Borba Filho (1966) destaca ainda a figura de um personagem relevante no teatro popular de bonecos no século XV, na França: *Lafleur* que exalta aspectos muito humanos, mas, não necessariamente, admiráveis:

É mentiroso. Gosta de beber e de comer bem. Adora as mulheres. Sempre de bom humor, crepitante de espírito, possui a palavra que convém a todas [sic] as situações. Compraz-se em produzir farsas. (...). É altivo, tem o dever da justiça e isto faz que ele [sic] se revolte. Escarnece das leis e da autoridade sempre que estas não estão de acordo [sic] com sua sede [sic] de equidade, que é a marca infalível do herói popular. (Borba Filho, 1966, p. 57).

É relevante percebermos que a figura de *Lafleur* destaca-se pelo enfrentamento às injustiças e às autoridades e, justamente por isso, é tido como um herói popular, revelando assim, que era preciso reconhecer a necessidade da existência de um personagem que

tinha a coragem de agir contra as determinações das instituições sociais que segregavam, de forma mais veemente, as diferentes classes sociais.

De acordo com Mendonça (2020), o uso de marionetes e o teatro de bonecos tiveram uma evolução significativa nos séculos XVII e XVIII na Europa, sendo a figura de Goethe, escritor alemão, um dos maiores entusiastas dessa manifestação artística. Durante o século XVII, muitas peças teatrais de Molière foram adaptadas para o teatro de marionetes e tornaram-se populares entre a monarquia e a aristocracia. Segundo Mendonça (2020), com o movimento romântico, a partir do século XVIII, surge ainda mais interesse no teatro popular de bonecos na Europa, tendo em vista que os românticos compreendiam as expressões populares como autênticas manifestações culturais e da criatividade do povo. Sob a influência romântica, o teatro de bonecos passou por uma renovação estética e narrativa e as apresentações tornaram-se mais emocionais, explorando temas como o sobrenatural, a natureza e as emoções humanas. Dessa forma, o teatro de marionetes saiu dos ambientes populares para ganhar aceitação entre as classes mais altas, inclusive, muitos palácios frequentemente possuíam seus próprios teatros de bonecos. Foi nesse período que os marionetistas desenvolveram técnicas mais avançadas, incorporando artifícios mecânicos para tornar as performances mais complexas e cativantes. Segundo Mendonça (2020), o movimento romântico deixou um impacto duradouro no teatro de bonecos, contribuindo para a sua apreciação como uma forma valiosa de expressão artística. Vemos desenvolver-se o que Foucault (2021) denomina de regime de verdade, ou seja, um conjunto de práticas, instituições e discursos que define o que deve ser considerado verdadeiro em um determinado momento sócio-histórico. Os regimes de verdade determinam quais conhecimentos são válidos, quais são os métodos legítimos para produzir esses conhecimentos e quais são as pessoas autorizadas a falar a verdade. Ou seja, a arte dos bonecos, entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, só foi identificada como algo relevante a partir do momento que foi reconhecida por grandes escritores, como Goethe e Molière, pessoas autorizadas, dentro do regime de verdade vigente, para aprovarem o teatro de bonecos como algo significativo.

Um exemplo importante sobre a relevância do teatro de bonecos em uma sociedade deu-se na antiga Checoslováquia, onde muitas peças eram apresentadas para adultos, principalmente a partir de 1937, como uma forma de conscientização contra a expansão de Hitler na Europa. Tal movimento já havia acontecido durante a Primeira Guerra Mundial, quando os títeres do artista Josef Skupa, especificamente na figura do personagem Kasperek, incentivaram diversos movimentos de resistência. Durante a

Segunda Guerra, novamente os bonecos foram utilizados como símbolos de denúncia e resistência, findando, pois, no encarceramento de Skupa na prisão de Dresden. (Revista Mamulengo, 1974).

Diante dessa apresentação inicial sobre o teatro de bonecos no mundo, suas principais características e as inúmeras perseguições de que foi vítima, citamos esse trecho de Balardin, Recio e Oliveira (2020, p. 17):

O Teatro de Animação (seja por meio dos bonecos, das máscaras, das sombras ou outro modo de animação) tem demonstrado historicamente sua dimensão política sempre que traz a crítica social, a denúncia das injustiças e a sátira ao poder abusivo. Essa forma teatral possui a inconformidade e a desobediência em sua verve, as quais se manifestam transgressivamente. Ela rompe com a percepção da realidade física tanto quanto suscita questionamentos sobre a natureza humana, lembrando-nos de nossas fragilidades e de nossa finitude. Incluso, a existência da figura animada se proclama subversiva mesmo ante a condição inanimada da matéria que a constitui.

O Teatro de Animação, de forma geral, e como podemos observar ao longo deste tópico, tem uma vasta história de envolvimento político e social, servindo como um meio de expressão artística que transcende algumas imposições e determinações, permitindo a abordagem de questões sociais e políticas que não poderiam, ou não deveriam, ser abordadas de outra forma que não envolvesse a sátira e o riso. Ao longo da história, esse teatro popular tem sido usado como uma ferramenta para criticar, denunciar injustiças e satirizar o poder abusivo, tendo como uma de suas principais características a natureza transgressora que possibilita aos artistas e ao público desafiar as normas estabelecidas e oferecerem outras vontades de verdade, saber e poder como uma perspectiva alternativa diante da realidade segregadora e excludente, principalmente daqueles que advém das classes populares. A presença de figuras animadas, como os bonecos, permite abordar questões complexas de forma alegórica, transformando essas figuras em veículos de expressão do que muitas vezes não poderia ou deveria ser dito. É justamente a subversão da condição inanimada dos bonecos que destaca a capacidade do teatro popular de bonecos de desafiar a ordem do discurso estabelecida.

Diante do que apresentamos até aqui, Borba Filho (1966) ressalta a importância de conhecermos a história do teatro de bonecos ao longo dos tempos, assim como as características de alguns personagens dessa manifestação artística ao redor do mundo,

com o intuito de observarmos aspectos semelhantes nos bonecos e nos espetáculos brasileiros, especialmente, naqueles que vemos no nordeste do nosso país. No tópico seguinte, apresentaremos e analisaremos alguns aspectos relevantes do teatro de bonecos no Brasil, de forma geral, e as características do TBPB, de forma mais específica, considerando o contexto histórico e social que determinou muitas mudanças nessa forma de arte ao longo dos tempos no Brasil.

3.2. O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB)

*Mamulengo é minha vida sem ele eu morro.
Quando estou parado fico logo doente,
quando armo minha tolda melhora na hora.
Uma coisa é certa, não vou desistir nem acabar com meu Mamulengo.
Ele é a minha vida.
(Mestre Zé de Viana)¹¹*

No tópico anterior de nossa tese, apresentamos alguns aspectos da construção histórica do teatro popular de bonecos ao longo dos anos e em alguns países como Índia, Inglaterra, França, Itália e Turquia. A partir deste tópico, trataremos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB), conhecido como Mamulengo, em Pernambuco, Babau, na Paraíba, João Redondo, no Rio Grande do Norte e Cassimiro Coco, no Ceará, Maranhão e Piauí.

Segundo Borba Filho (1966), não é possível determinar quando e como as marionetes surgiram no Brasil, pois não há documentação histórica suficiente sobre elas, provavelmente, por uma falta de interesse sobre essa manifestação popular de arte por parte dos cronistas, historiadores, viajantes e pesquisadores. Reafirmamos que esse silenciamento acerca da história das marionetes em terras brasileiras se dá também pelas manobras da colonialidade do saber, que propaga a ideia de que o conhecimento legítimo e válido é aquele produzido a partir dos padrões eurocêntricos, e da colonialidade do ser, que defende a negação da plena humanidade daqueles que se distanciam da norma eurocêntrica, sendo vistos e tratados como "outros" e inferiores.

Dessa forma, entre silêncios e vozes dissonantes, há muita especulação sobre

¹¹ Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf

como esse teatro chegou ao Brasil. De acordo com Borba Filho (1966), alguns pesquisadores defendem que o teatro de bonecos popular teve origem no Nordeste brasileiro, em Pernambuco, advindo dos presépios de Natal trazidos pelos franciscanos em meados do século XVII. Outros pesquisadores, entretanto, acreditam que o teatro popular de bonecos chegou aqui por intermédio dos primeiros exploradores, tendo em vista o sucesso que esse tipo de teatro fazia na Europa na mesma época da chegada dos europeus em nosso território. Provavelmente, os bonecos também foram utilizados pelos jesuítas para a catequese dos indígenas, assim como foram utilizados na Europa com objetivos religiosos. Posteriormente, também é possível que os negros escravizados tenham trazido para as nossas terras alguma forma desse tipo de espetáculo. (Borba Filho, 1966).

O primeiro registro em livro do teatro de bonecos no Brasil é dado por Luiz Edmundo, na obra *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis* (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1932) e faz referência ao século XVIII. Nesse registro, há a descrição de três tipos de teatro de bonecos no Rio de Janeiro: *títeres de porta*, *títeres de capote* e *títeres de sala*. Segundo Lacerda (1980), os *títeres de capote* apresentavam-se em praças públicas em troca de algumas moedas e eram constituídos por um artista que se apresentava com uma grande capa e um violão; no interior dessa capa, um menino, escondido, manipulava os bonecos. Os *títeres de porta*, por sua vez, apresentavam-se, geralmente, nas periferias das cidades e tinham como público-alvo crianças, negros escravizados e transeuntes em geral. Os *títeres de sala* apresentavam obras clássicas, em espaços fechados, e eram reservados a uma plateia mais selecionada.

Antes da citação sobre os teatros de bonecos no livro de Luiz Edmundo, também são encontrados registros da atividade de bonequeiros no Brasil fazendo referência a espetáculos de ordem religiosa que narravam trechos bíblicos. Assim como em outros Estados do país, surgem, em Pernambuco, os presépios que tinham duas formas de apresentação: *os pastoris*, com atores, e *os mamulengos*, com os bonecos. De acordo com Borba Filho (1966), o teatro popular de bonecos perde o caráter litúrgico no século XIX no Brasil e assume um sentido profano, mesclando-se ainda a outras expressões artísticas comuns no Nordeste como os *pastoris*, o *bumba-meu-boi* e o *cavalo-marinho*.

Segundo Brasília (2014), as apresentações do teatro popular de bonecos são denominadas de “brincadeira”, e “brincar” significa atuar, estar em cena se apresentando. Como nos afirma Bosi (1987, p. 12),

nas manifestações rituais das classes pobres há uma conaturalidade entre os eventos e os seus participantes. Uma festa popular identifica-se com os festeiros e os convidados: está neles, está entre eles. (...). A festa, exibida, mas não partilhada, torna-se espetáculo.

Essa apresentação acontece com a participação ativa do público, que interage com os bonecos, usando a voz como uma forma de extravasar sentimentos. Assim, o público incita brigas entre os personagens, denuncia mentiras e traições, avisa sobre perigos iminentes, ou seja, atua, brinca e festeja coletivamente. O tipo de interação entre os personagens e a plateia é um elemento importante no teatro popular de bonecos, pois o mamulengo, ao fazer referência a eventos que estão fora da tolda, sugere que, mesmo sendo um ser inanimado, possui características comuns aos seres humanos e essa aparente contradição apresenta, ao mesmo tempo, comicidade ao espetáculo e possibilita que temas e assuntos delicados/ proibidos/ silenciados possam ser expostos/denunciados/discutidos. Tudo isso só é possível porque o boneco não é humano, portanto, não está determinado pelas regras sociais dos humanos e essa liberdade estende-se também ao público, “pois os indivíduos sabem que estão protegidos pela ‘roupagem’ da brincadeira e que interagem não com seres humanos, mas com ‘seres de madeira’, mesmo que em muitos momentos esta percepção se altere.” (Brasília, 2014, p. 133, grifos do autor).

O Mestre é o “dono” da brincadeira e de todos os materiais utilizados para a apresentação. Ele também é o artista mais experiente. Quando o grupo possui vários integrantes, é comum que os outros cumpram diferentes papéis: o contramestre – que atua junto com o Mestre, manipulando os bonecos; o ajudante (ou ajudantes), que também auxiliam na manipulação dos bonecos; um brincante ou o Mateus – que fica do lado de fora da tolda e responde às solicitações dos personagens, como um intermediador entre a cena e o público; e por fim os tocadores ou folgazões – músicos que acompanham a cena.

De acordo com Brasília (2014), em geral, cada boneco representa um personagem com características bem definidas e podem ser divididos em três grupos: humanos, animais e sobrenaturais. Os humanos são definidos de acordo com gênero, raça, idade, condição social, profissão, entre outros. Dessa forma, geralmente, os negros são valentes e brigões, ou vaqueiros corajosos, as moças são jovens, bonitas e namoradeiras, as velhas são tomadas pela luxúria, os padres não são confiáveis, os policiais são cômicos e

caricatos e os fazendeiros e coronéis muito autoritários. O boi e a cobra são os animais que aparecem com mais frequência nas peças, enquanto o diabo e a morte são os personagens mais comuns entre os sobrenaturais. De forma geral, os personagens tratam de questões universais, ao mesmo tempo em que abordam aspectos sociais, culturais e históricos dos valores do imaginário local, criando uma integração de sentidos comuns entre os bonequeiros e as suas comunidades. Segundo Borba Filho (1966), com exceção de João Redondo, todos os personagens principais do TBPB são negros, “na intenção clara de pintar a bravura do preto [*sic*], ressaltando o valor da raça negra” (...) e utilizando o teatro popular de bonecos “(...) para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real.” (Borba Filho, 1966, p.144). Observa-se, portanto, no TBPB, uma forte relação com teatros de origem popular e europeia como o *Pulcinella* italiano e o *Punch* inglês, em que os protagonistas advêm das camadas populares e lutam contra as maiores autoridades (soldados, padres, ricos fazendeiros), demonstrando, assim, sua valentia.

É fundamental salientarmos que as peças do TBPB só são consideradas tradicionais dessa arte se nelas estiverem presentes os personagens também tradicionais, como Benedito, Balthazar, João Redondo, Professor Tiridá, entre outros. Assim, podemos dizer que os bonequeiros tradicionais trabalham dentro de alguns parâmetros, embora tenham liberdade para criar ou recriar os personagens e as histórias clássicas que foram transmitidas de forma oral entre as gerações de artistas (Brasília, 2014).

De acordo com Brasília (2014), os bonecos devem ser produzidos com características estéticas grotescas e que provocam o riso. Segundo Sodré e Paiva (2004), o grotesco é desarticulado e estranho, subverte convenções e verdades socialmente estabelecidas, desqualifica as hierarquias e traz o caos através das dissociações. O riso, decorrente do grotesco, foge do político e moralmente correto; rir-se do que é cruel, vulgar e grosseiro. É um riso que destrói as bases do pudor e a determinação dos protocolos. O TBPB não poderia ser diferente; ele só existe como é, porque é grotesco.

A produção dos bonecos tem como objetivo explicitar essa estética grotesca para provocar o riso, mas também possui outras funções. Os tipos de bonecos, por exemplo, são construídos de acordo com a relação entre as representações dos personagens. Dessa forma, os bonecos de luva representam aqueles personagens que são mais expressivos e necessitam de uma maior mobilidade e mais ação durante os espetáculos. Todos os personagens principais do TBPB, como Benedito, Cassimiro Coco, João Redondo, entre outros, são representados por bonecos de luva. Em oposição à expressividade dos bonecos

de luva, aparecem os bonecos de madeira, bastante rígidos, apresentando pouca possibilidade de movimento e representam, quase sempre, autoridades policiais e fazendeiros, demonstrando, assim, uma vinculação entre a rigidez da representação visual do boneco e as características sociais desses personagens. As personagens femininas, geralmente, são feitas de algodão e/ou tecido e, seguindo o regime de verdade machista basilar de nossa formação social, estão, geralmente, em lugar de submissão aos homens, embora existam algumas delas que são extremamente empoderadas e estão em pé de igualdade com os personagens masculinos mais fortes e poderosos.

As roupas dos bonecos também são produzidas de acordo com as características de cada personagem. Além dos materiais utilizados para construir a forma esculpida dos bonecos e dos aspectos técnicos de manipulação, os figurinos e os adereços complementam as personagens, dando-lhes características próprias relativas à sua personalidade, idade, condição socioeconômica e cultural.

É muito comum que os bonecos sejam inseridos nas experiências vividas pela comunidade e também possam incluir os indivíduos que assistem às apresentações nas histórias que são contadas. De acordo com Brasília (2014, p. 132), “assim, os bonecos se deslocam para fora do espaço/tempo da brincadeira, rompendo com as molduras convencionalmente estabelecidas.”

Segundo Virgínia Valli (1973, p.4), o boneco

(...) tem a coragem de dizer ao público aquilo que o homem não ousaria dizer, sob pena de ser queimado, destruído ou condenado ao eterno silêncio que reina nos baús. Deixemos, então, que eles nos ajudem. Que eles se movam, se agitem e, sub-repticiamente, inoculem em nossa imaginação adulta ou infantil sua lição de sonho e sua dose de verdade.

Nessa citação, a autora ressalta a capacidade que o boneco tem de dizer ao público aquilo que o homem/ator não ousaria dizer, justamente por compreender-se um sujeito delimitado pelas regras e práticas que organizam e determinam as sociedades. Dessa forma, os bonecos, como personagens fictícios e seres inanimados, podem abordar temas tabus de uma maneira que os seres humanos não se sintam confortáveis para fazer, seja por medo de repercussões negativas ou por outras restrições. A arte dos bonecos, portanto, assume um papel fundamental com a função de desafiar e expandir as vontades

de verdade, saber e poder, proporcionando um espaço relativamente seguro para explorar determinados assuntos. Daí a importância da liberdade artística e da imaginação na sociedade, principalmente para os grupos socialmente excluídos, que podem, através da ficção, refletir sobre questões profundas por meio da representação de personagens que fazem parte da realidade vivenciada por esses sujeitos e de suas crenças coletivas. Daí o menosprezo dos déspotas, dos governos autoritários em relação às manifestações artísticas e culturais.

Um dos temas mais comumente observados no TPBN é a inversão de hierarquia, que aparece de diferentes formas na brincadeira e evidencia as táticas utilizadas pelos personagens representantes do povo, como vaqueiros e empregados, para enfrentar grandes autoridades, representadas por fazendeiros, coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres ou a morte, o diabo e outros seres sobrenaturais. Essa inversão de poderes provoca uma imediata identificação entre o público e a brincadeira, considerando-se que, assim como os brincantes, aqueles que assistem aos espetáculos também são indivíduos das classes populares. (Brasília, 2014).

O TBPB tradicional era preferencialmente destinado ao público adulto e a vinculação dessa arte às crianças indica várias mudanças nas características dessa forma de arte, como explicaremos em detalhes mais adiante. Para os Mestres mais antigos, era preferível que as apresentações acontecessem no período da noite, pois, nesse momento, tanto os bonecos como os bonequeiros estavam mais livres e mais dispostos, como afirma Manoel Fernandes (84 anos), bonequeiro do Rio Grande do Norte (Brasília, 2014).

De acordo com Brasília (2014), a brincadeira é uma ação lúdica, tanto para os bonequeiros como para o público. Nas falas de quase todos os Mestres, o riso é a motivação da brincadeira. João Viana (79 anos) afirma que se sente um jovem rindo e fazendo as pessoas rirem com suas apresentações, assim como Dodoca (49 anos) que afirma: “eu faço a brincadeira porque me divirto fazendo as palhaçadas com os bonecos, para as pessoas darem risadas”. (Brasília, 2014, p. 161). Para Dona Dadi, 71 anos, “os bonecos estão aí, a gente tem que botar a vida neles, a gente atrás da tolda, a gente se solta mais, fala o que a gente quer. A gente vai falando”. (Brasília, 2014, p. 161).

O tipo de humor presente no TBPB, assim como em grande parte das tradições populares de teatro de bonecos, é o humor carnavalesco de que nos fala Bakhtin (2008). Esse humor surge nas praças públicas e é feito pelo povo em oposição às estruturas oficiais. Como nos afirma o autor:

(...) o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo. (Bakhtin, 2008, p. 81).

O trecho acima nos convida a fazer uma reflexão mais aprofundada sobre o papel do riso na sociedade. O autor ressalta o riso como força libertadora, compreendido como um componente social e cultural poderoso, um elemento subversivo à serviço do povo. Nesse sentido, o riso é uma forma de resistência contra as vontades de verdade, saber e poder dominantes, pois permite que o povo expresse suas críticas e insatisfações, desconstrua hierarquias sociais e normas estabelecidas e revele as contradições do poder. Rindo, as pessoas fortalecem seus laços comunitários e resistem à opressão. Na cultura popular, o riso, além de ser uma forma de expressão e crítica social, também é uma celebração à vida, como se evidencia nas festas populares, tal qual o carnaval. Portanto, a partir da concepção bakhtiniana, o riso deve ser compreendido como uma prática que tem papel indispensável na construção da identidade e na transformação social.

O humor carnavalesco também está presente na linguagem que subverte os discursos oficiais abordando temas proibidos ou tabus. Segundo Fiorin, “a carnavalização é a transposição para a arte do espírito carnavalesco.” (Fiorin, 2022, p. 97). Para o autor, a literatura carnavalizada apresenta alguns aspectos básicos, dentre os quais, destacamos: a) crítica à tradição e opção pela liberdade temática e de invenção; b) abandono das convenções historicamente estabelecidas; c) a comicidade; d) criação de peripécias que questionam verdades; e) reforço das condutas excêntricas e escandalosas, contestando normas socialmente estabelecidas; f) criação de utopias sociais e g) revelação de discursos e problemas contemporâneos.

Outro elemento fundamental para compreendermos o TBPB é o processo de transmissão dessa arte que aconteceu, essencialmente, de forma oral. Segundo Brasília (2014) e de acordo com a maneira como essa transmissão ocorre, é possível identificar duas categorias de bonequeiros. A primeira abrange aqueles que aprenderam a arte a partir da convivência familiar e da observação direta dos espetáculos. A segunda categoria é formada por bonequeiros que não pertencem à família ou à comunidade que tenha relação direta com o teatro popular de bonecos, mas aprenderam através da observação e da

convivência com artistas mais experientes e, assim, optaram pelo teatro de bonecos como a sua principal forma de expressão artística. Nessa categoria está a grande maioria dos bonequeiros do Distrito Federal e os artistas mais jovens dos Estados do Nordeste, principalmente aqueles que residem nas capitais. Se antigamente era comum que o interesse pelo teatro de bonecos fosse passado entre familiares, hoje a forma mais comum de transmissão é através de oficinas e cursos. De acordo com Brasília (2014), um exemplo disso foi o surgimento do *Mamulengo Nova Geração*, de Carpina, PE, criado em 2008, a partir da *Associação dos Mamulengueiros de Glória do Goitá*, fundada em 2002. Edjane de Lima e José Edvan de Lima são os líderes dessa associação que surgiu a partir de uma oficina de construção de bonecos. Segundo Edjane, apesar de serem um grupo novo na arte do teatro de bonecos, uma das principais características do *Mamulengo Nova Geração* é “ter muita força na tradição”. (Brasília, 2014).

O bonequeiro Josivan Ângelo da Costa, 46 anos, filho do bonequeiro Chico Daniel, já falecido, relata como foi a sua inserção na brincadeira:

Essa brincadeira pra mim começou porque eu assistia pai brincar e achava bonito, eu ia pra dentro do pano e achava bonito ele brincar, fazer aquela palhaçada dentro do pano, porque meu pai toda vida era um cara sério, bem na dele, mas quando ele entrava pra dentro do pano ele se transformava. Depois que pai faleceu, sempre quando eu entro pra dentro do pano ele tá comigo... eu tenho essa sensação, é tanto que a minha voz fica quase parecida com a dele, quase idêntica a dele. Sempre ele tá comigo, na hora que eu entro no pano eu já peço pra ele vim comigo. (...) Eu sei que ele tá comigo, eu tenho muita confiança por isso também, porque eu acho que ele tá comigo ali. (Brasília, 2014, p. 148).

Essa tradição que vem da oralidade, nos remete a Hampaté Bâ (2010), quando este afirma que a herança dos conhecimentos transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo é uma tradição africana. Esses conhecimentos dos antepassados, perpetuados através da oralidade, segundo o autor, “são tesouros que pertencem ao patrimônio cultural de toda a humanidade” (Hampaté Bâ, 2010, p. 168). O trecho acima nos faz refletir justamente sobre esses saberes transferidos através da experiência oral, da vivência e prática dos sujeitos. A fala de Josivan sobre a sua atuação artística decorrente do que aprendeu com seu pai, Chico Daniel, nos diz muito sobre a possibilidade de expressar mais livremente a criatividade e o talento. Atrás do pano, como nos diz Josivan, era

possível a Chico Daniel ser livre para usar sua voz, explorar e expressar partes de si mesmo que não se faziam tão visíveis no dia a dia. Assim, através dos saberes que aprendeu com o pai, Josivan traz na memória e em sua prática artística, a presença viva e constante de Chico Daniel, reforçando que a tradição da oralidade e a potência da voz eternizam as relações e as pessoas.

O depoimento de Josivan nos remete a outro elemento que está muito presente quando os artistas falam sobre suas experiências com o TBPB: as lembranças de quando eles tiveram os primeiros contatos com essa manifestação artística. Nesse contexto, “a memória aparece como uma força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.” (Bosi, 2003, p.36). Por ser profunda, a memória não pode ser considerada apenas uma recordação superficial do passado, mas sim, algo significativo para os sujeitos. A memória também é ativa, ou seja, não é um registro passivo, mas sim uma força que influencia os pensamentos, comportamentos e emoções dos artistas. Se, por um lado, a memória pode estar adormecida dentro deles até ser provocada por algum estímulo externo ou interno, por outro lado, ela é penetrante, infiltrando-se na consciência de maneira poderosa e profunda. Por mais que pensemos que a memória esteja oculta, ela é, ao mesmo tempo, invasora, surgindo de repente, dominando pensamentos e sentimentos e levando o sujeito a reproduzir saberes e comportamentos aprendidos no passado.

Expusemos, até aqui, algumas características históricas, sociais e culturais acerca da arte do teatro popular de bonecos no mundo e no Brasil, chegando, especificamente, ao TBPB. Na sequência, aprofundaremos a nossa análise sobre o TBPB, apresentando-o enquanto ferramenta utilizada pelos artistas populares como forma de resistência e de reexistência em uma sociedade que menospreza os saberes advindos das populações marginalizadas em decorrência dos efeitos das colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem.

3.3. O TBPB como ferramenta de resistência e reexistência popular

*Me sinto muito jovem apresentando essa brincadeira,
fazendo as pessoas rirem e, desse jeito, muitas vezes fico rindo de mim mesmo.
As pessoas da plateia eu coloco nas minhas brincadeiras, só para fazer graça.
Pois o boneco pode dizer tudo que as pessoas entendem.*

O TBPB é uma tradição artística transmitida essencialmente de forma oral, como pontuamos na seção anterior de nossa tese. Muitos bonequeiros assinalam que o surgimento do TBPB está diretamente relacionado ao período da escravidão no Brasil e pode ser compreendido como uma reação às injustiças e aos maus tratos perpetrados naquele período histórico. Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano que era conhecido como Ginu, em entrevista a Borba Filho, afirmava que:

Existia numa fazenda, no interior do nosso estado (Pernambuco), um senhor de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia, mandava matar pois ele sempre dizia que escravo doente não dá produção. E entre outros (escravos) existia um preto que ele praticamente era sabido. O nome dele era Tião. Após ser indagado pelo patrão porque chegou atrasado no serviço, o escravo responde:

- Senhor, cheguei atrasado porque minha mulher recebeu a visita da cegonha (...)
- Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é minha esposa. A tua Negra recebe sim, a visita de um urubu. (...)
- Senhor, não é possível, também somos humanos. (...) Então (o senhor de engenho) bateu no negro e colocou no tronco. À noite quando o negro chegou na senzala (...) disse:
- O senhorzinho não parece ter coração (...) parece que tem dentro do peito uma pedra. Até a cara dele é de pau. Mais do que depressa o preto esculptou uma figura envolvendo em trapos e com o boneco começou fazendo tudo o que o patrão fazia no decorrer do dia dele. (Borba Filho, 1966, p. 91-94, com adaptações)

Essa fala de Ginu nos diz muito sobre a percepção, para os artistas populares, de que o teatro popular de bonecos surge no Nordeste brasileiro como uma arte de denúncia e de resistência. Inicialmente, Ginu refere-se ao fazendeiro como “rústico” e “perverso” e justifica todas essas adjetivações a partir das atitudes e dos discursos desumanos desse senhor que acreditava na inferioridade da raça negra e olhava para seus homens e mulheres escravizados como animais e não como seres humanos. A fala desse

¹² Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf

fazendeiro reflete um discurso que foi por muitos séculos defendido, inicialmente pela Igreja, a qual afirmava que os sujeitos negros não tinham alma, e, posteriormente, também foi um discurso propagado pela ciência/filosofia que se utilizou de inúmeros saberes por ela produzidos para comprovar a inferioridade das raças não-brancas, como é possível observarmos nos trechos abaixo:

O seu rosto [negro] parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem (Tocqueville, 1977, p. 262, apud Andrade, 2016, p. 302).

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. [...] Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas (Kant, 1990, p. 75-76, apud Andrade, 2016, p. 302).

Eu estou em condições de suspeitar serem os negros naturalmente inferiores aos brancos. Praticamente não houve nações civilizadas de tal compleição, nem mesmo qualquer indivíduo de destaque, seja em ações seja em investigação teórica. [...] Tal diferença uniforme e constante não poderia ocorrer, em tantos países e épocas, se a natureza não tivesse feito uma distinção original entre essas raças de homens. Sem citar as nossas colônias, há escravos negros dispersos por toda a Europa, dos quais ninguém alguma vez descobriu quaisquer sinais de criatividade, embora pessoas de baixa condição, sem educação, venham a progredir entre nós, e destaquem-se em cada profissão. Na Jamaica, realmente, falam de um negro de posição e estudo, mas provavelmente ele é admirado por realização muito limitada como um papagaio, que fala umas poucas palavras claramente (Hume, 1875, p. 252, textos políticos e morais, apud Andrade, 2016, p. 302).

Os percebemos com os mesmos olhos que vemos os negros, como uma espécie de homem inferior (Voltaire, 1963, p. 294, apud Andrade, 2016, p. 302).

Os trechos acima nos demonstram que a inferioridade dos negros foi um

discurso construído, defendido e propagado por muitos pensadores como uma verdade incontestável. Segundo Andrade (2016), o pensamento dos filósofos iluministas, por exemplo, pautava-se na ideia de que a única forma de racionalidade e evolução possível deveria ter como base os padrões europeus, portanto, tudo e todos aqueles que divergissem dessa perspectiva deveriam ser considerados inferiores. Esses discursos religiosos e científicos/filosóficos que durante séculos autorizaram a difundir como verdade incontestável a inferioridade das raças não-brancas estão expostos na fala do senhor quando ele se reconhece em um lugar de superioridade em relação ao sujeito negro, afirmando a diferença existente entre a sua esposa branca e a esposa do escravizado, que, sendo um ser inferior, jamais poderia receber a visita da cegonha. Esses enunciados evidenciam discursos que foram tomados como verdadeiros pela branquitude e utilizados como justificativa para as mais absurdas violências contra as populações não-brancas.

A fala de Ginu sobre a origem do teatro popular de bonecos no Nordeste brasileiro também nos revela uma atitude de resistência do sujeito negro, inicialmente, porque o bonequeiro afirma que o homem negro era sabido e inteligente. Ele não aceitava ser uma mercadoria ou uma propriedade de um senhor branco; ele sabia-se injustiçado, por isso, reagiu contra as falas racistas do fazendeiro e, assim como ele foi agredido pelo senhor, que o transformou em um não ser, ele também transforma o senhor em algo sem vida. Ginu desumaniza esse senhor quando afirma que o fazendeiro tem uma pedra no lugar do coração e até sua cara é de pau. Na sequência, o escravizado transforma o senhor em um boneco, um ser sem vida e que somente o homem negro, em sua posição de artista criador do boneco sem vida, poderia dar-lhe movimento, ação e voz. O que se demonstra nesse trecho descrito por Ginu nos remete à Gregolin (2007) ao explicar qual o principal problema a ser observado e analisado em referência ao sujeito na modernidade:

Para Foucault, o problema – ao mesmo tempo político, ético, social e filosófico – que se nos coloca na modernidade não é o de tentar libertar o indivíduo do Estado e das suas instituições, mas o de libertá-lo das representações de individualização criadas pelo poder globalizador. (Gregolin, 2007, p. 144)

Essa citação de Gregolin nos sugere que um dos problemas centrais da modernidade, na perspectiva foucaultiana, não reside unicamente na relação do indivíduo

com o Estado e suas instituições, mas também, na forma como o poder globalizador cria representações de individualização que limitam os sujeitos. Nessa perspectiva, o poder não se manifesta unicamente através de estruturas políticas e institucionais, mas também permeia todos os aspectos da vida social, incluindo as normas e práticas disciplinares, os sistemas de vigilância e as tecnologias de controle, com o objetivo de moldar os sujeitos de acordo com os interesses do poder dominante. Assim, Foucault sugere que é necessário questionar e resistir às representações de individualização impostas pelo poder globalizador, o que implica reconhecer as formas sutis através das quais o poder opera em nossas vidas cotidianas. Portanto, para o filósofo, a criação de espaços de resistência e práticas de liberdade que desafiem as representações de individualização impostas pelo poder é uma ação fundamental, pois permite aos indivíduos redefinirem-se e reconstruírem-se enquanto sujeitos de acordo com suas próprias necessidades e desejos.

Além da história narrada por Ginu, outros bonequeiros também relatam que a origem do teatro popular de bonecos no Nordeste brasileiro está diretamente relacionada ao processo de séculos de exploração do trabalho escravo nessa região. Para Maria Iêda da Silva Medeiros, Mestra Dadi, bonequeira do Rio Grande do Norte, a brincadeira surgiu como uma forma de diversão para os trabalhadores escravizados, para “provocar o riso na tristeza deles”. O bonequeiro Josivan conta que seu pai, Chico Daniel, explicava a origem do João Redondo a partir da história de um fazendeiro:

(...) era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época né, e ele judiava muito com os escravos, e teve um dos escravos da fazenda, que fizeram essa brincadeira em modo de crítica. Botou o capitão João Redondo e o nego Baltazar que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira deles falar do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele (...). (Brasília, 2014).

A história contada por Josivan sobre o início dessa tradição afina-se ao pensamento de Dadi e Ginu e demonstra uma conexão dessa arte com as questões raciais que percorrem toda a história do Brasil. A fala de Josivan é bastante relevante para compreendermos a importância do TBPB como um elemento de resistência e de

reexistência, pois, como nos narra Josivan, a intenção de Baltazar foi fazer uma crítica disfarçada de brincadeira. De acordo com Brasília (2014), o TBPB foi uma forma de resistência contra as mais diversas formas de abuso de poder, tendo sido, inclusive, uma arma de luta e denúncia contra a ditadura militar no Brasil.

Sendo esse espaço onde era possível criticar a realidade, o teatro popular de bonecos, assim como em outros lugares do mundo, também foi perseguido e censurado no Brasil. O primeiro registro que se tem sobre uma apresentação de Mamulengo é de 23 de dezembro de 1896, de acordo com matéria publicada no jornal *Diário de Pernambuco*:

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco [sic] arrabalde, taes [sic] como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa à meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos do ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia. (Brasília, 2014)

Outra notícia encontrada também no *Diário de Pernambuco* (05 de janeiro de 1902), bem diferente da primeira, refere-se às restrições feitas pelas autoridades policiais locais às apresentações de Mamulengo:

O Dr. chefe de polícia expedio [sic] circular às autoridades policiaes [sic], proibindo [sic] terminantemente os divertimentos denominados Boi, Mamulengo e Fandango, permitindo os Pastoris até o dia 11 do corrente. (Brasília, 2014).

Em 1903, a Câmara Municipal de Recife promulgou uma lei (Lei n.344 - 01/01/1903) para controlar o uso do espaço público na cidade, estabelecendo a cobrança de impostos para a utilização de áreas públicas por comerciantes ambulantes e artistas mambembes, obrigando-os a obter uma licença da Secretaria da Repartição Central da Polícia. Importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que aumentavam as restrições aos artistas populares para apresentações em espaços públicos, havia um crescimento no

número de teatros e clubes privados destinados às classes mais abastadas¹³. (Brasília, 2014). Para compreendermos as consequências dessa divisão social no acesso à educação e à arte em nosso país, é importante compreendermos o contexto histórico brasileiro entre o final do século XIX e início do século XX, a fim de estabelecermos uma relação entre a história do Brasil e os caminhos do TBPB nesse contexto.

Historicamente, o início do século XX foi diretamente influenciado por dois grandes acontecimentos do final do século XIX no Brasil: a abolição da escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889). Embora a abolição tivesse acontecido, o racismo científico era o discurso dominante da época, dessa forma, muitos estavam convictos na superioridade da raça branca e na inferioridade dos não brancos. Segundo Santos (2022), a exclusão racial, social e política formou a engrenagem que manteve o funcionamento dos primeiros anos da nossa República. Os longos anos de escravização da população não branca (indígenas e negros) sistematizaram a exclusão de determinados grupos sociais que precisavam ser controlados e silenciados. Após a abolição, os recém-libertos não receberam nenhum tipo de indenização ou ajuda do Estado brasileiro e tiveram que aceitar as condições de trabalho impostas pelos seus antigos senhores ou precisaram fugir para as cidades grandes em busca de uma forma de sobreviver.

Entre o final do século XIX e início do século XX, o Brasil era um país essencialmente mestiço e para a elite e os intelectuais brasileiros, a cara do país precisava mudar, precisava embranquecer para a melhoria da raça e, conseqüentemente, do país, tendo em vista que se difundia o discurso que a população negra e indígena não estava preparada para o trabalho livre e assalariado (Santos, 2022). Dessa forma, a população não branca transformou-se em um “perigo” para a sociedade e muitos foram presos por vadiagem, pois não podiam comprovar que eram trabalhadores, principalmente porque a imagem de trabalhador construída em nossa sociedade nesse período estava atrelada aos indivíduos brancos, considerados honestos e disciplinados.

Além da vadiagem, as manifestações culturais da população negra também foram reprimidas em nome da moral e dos bons costumes. Dessa forma, houve repressão às religiões de matriz africana, aos sambas e também houve perseguição ao teatro popular de bonecos, tendo em vista que os bonequeiros eram pessoas pobres, analfabetas e, em sua grande maioria, negras.

¹³ Trataremos detalhadamente disto mais adiante no tópico desta tese intitulado *Um teatro de bonecos que não é o TBPB*.

O bonequeiro Ginu, em uma entrevista concedida em 1975, durante a ditadura militar, diz que, quando ele ainda se apresentava nas ruas de Recife, era obrigado a obter uma licença na delegacia de polícia a cada dois meses. Ele narra que:

Os mamulengueiros aqui [em Recife] foram regularmente perseguidos principalmente por dois policiais, Zé Mendes e Sherlock [uma alusão a Sherlock Holmes], que além de patrulharem as nossas apresentações, também interrompiam a brincadeira quando alguma palavra "má" era pronunciada. Eles mandavam cortar, e então, eu cortei a palavra. (Brasília, 2014).

A fala de Ginu evidencia a castração, a censura, a determinação do que poderia ou não ser dito nas apresentações do teatro popular de bonecos em espaços públicos. Além da censura, a perseguição também exigia dos bonequeiros documentos que possibilitariam as apresentações em locais públicos, inclusive com a presença de policiais que determinavam o que poderia ou não poder ser dito. Considerando que dois dos aspectos importantes para as apresentações do TBPN eram o improviso e a crítica às autoridades e poderosos, dentre os quais, os policiais, é evidente que os bonequeiros sentiam-se oprimidos diante da impossibilidade de livre expressão de sua arte que era, antes de mais nada, uma poderosa arma subversiva contra determinadas práticas e discursos dominantes. Vemos aqui um exemplo do silenciamento atuando como forma de poder, ou seja, controlando a produção e circulação de determinados sentidos. Segundo Orlandi (2007, p. 104),

a censura é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições.

De acordo com a autora, a censura atua como forma de impedir o sujeito de desenvolver sua identidade, pois ele é impedido de identificar-se com determinadas regiões do dizer. O sujeito não fala, porque há uma interdição em seu dizer, mas isso não significa que ele não tem acesso ao saber e/ou à informação. Dessa forma, a censura não

impede a existência do saber ou da informação, mas sim, a circulação de determinados sentidos.

A reclamação de Ginu em relação à atitude autoritária dos policiais durante suas apresentações também nos remete a Foucault e aos procedimentos de controle de produção e disseminação do discurso, principalmente, à “interdição”: “não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar em qualquer circunstância, qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.” (Foucault, 2012, p. 9). A interdição da brincadeira da maneira como foi descrita por Ginu nos demonstra a circularidade e disputa pelo poder e pelo discurso entre os artistas, seus espetáculos e suas denúncias sociais, e os policiais, representantes do Estado, que eram frequentemente criticados e ridicularizados pelos mamulengueiros nas apresentações. Nesse contexto, a arte dos bonecos representa a resistência contra as determinações das colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem, atuando como um elemento decolonial através da produção e disseminação de vontades de saber, poder e verdade de grupos socialmente marginalizados e excluídos.

Apesar das dificuldades vividas pela maioria dos artistas da velha geração, eles são quase unânimes em dizer que no passado as condições eram mais propícias para que as brincadeiras acontecessem, isso devido à quantidade de público que se interessava em assistir às apresentações e à qualidade das brincadeiras naqueles contextos, pois, segundo os brincantes, havia mais liberdade em relação à linguagem e aos temas, assim como a não limitação do tempo para as apresentações.

Dentro desse contexto histórico, destacamos aqui duas entrevistas realizadas pelo pesquisador Humberto Braga e publicadas na *Revista Mamulengo*, em 1978. A primeira delas foi realizada com o folclorista João Emílio de Lucena, conhecido como Tenente Lucena, tenente da reserva do Exército, músico, nascido em Itabaiana, na Paraíba, e primo do musicista Sivuca. Nessa entrevista, o estudioso apresenta alguns elementos importantes sobre a origem do TBPB no Nordeste do Brasil e qual a realidade dessa manifestação artística nos anos 70 do século XX. A segunda entrevista foi realizada com o bonequeiro Solon Alves de Mendonça, de Pernambuco, que avalia sua trajetória no TBPB, assim como as motivações que o fizeram continuar apresentando seus espetáculos de mamulengo e as dificuldades enfrentadas pelos artistas populares. Dessa forma, pretendemos trazer duas compreensões distintas para um mesmo objeto: o olhar de um pesquisador do TBPB e o olhar de um artista.

Iniciemos, então, pela entrevista de João Emílio de Lucena que, após 25 anos de serviço militar, dedicou-se ao estudo do folclore no Nordeste e desenvolveu uma pesquisa

junto aos grupos folclóricos identificados em diversos locais da Paraíba. Diante da importância de sua pesquisa, Tenente Lucena foi convidado pela Universidade Federal da Paraíba para desenvolver um trabalho articulado junto à instituição de ensino com o objetivo de catalogar as diversas manifestações culturais populares do Estado.

O primeiro questionamento feito por Humberto Braga ao tenente Lucena foi sobre a existência do teatro popular de bonecos na Paraíba. Em resposta, o pesquisador afirma que manifestação artística estava quase extinta no Estado e foi a partir do interesse de algumas instituições, como a Funarte¹⁴ e a Companhia Nacional de Teatro, que o povo que desenvolvia os espetáculos voltou a interessar-se pela arte dos bonecos. Nas palavras do próprio pesquisador:

Nós sentimos hoje o interesse pelo que é a manifestação popular, vindo através de outros, via oral, não é? Isso é que é importante, que venha por via oral, e como você viu são analfabetos que fazem esse trabalho e fazem, criam histórias [*sic*], fazem histórias [*sic*], uma coisa muito importante, eu acho. (Lucena, 1978, p. 28).

Alguns trechos da fala do Tenente Lucena merecem ser destacados. Inicialmente a afirmação de que “hoje”, em 1978, durante a Ditadura Militar no Brasil, “a manifestação popular” nordestina do teatro de bonecos é vista como algo que desperta interesse de órgãos públicos. Mais adiante em nosso trabalho detalharemos como esse interesse pelo teatro popular de bonecos surgiu no Brasil, mas, já adiantamos que alguns estudiosos, intelectuais, pesquisadores começaram a demonstrar um maior interesse nesse tipo de manifestação artística, assim, defendemos que foi esse interesse de pessoas socialmente reconhecidas e autorizadas a falarem sobre arte que fez com que alguns órgãos públicos comesçassem a investir financeiramente em ações que favoreciam o teatro popular de bonecos. Outro trecho relevante da fala do pesquisador refere-se ao fato de ser uma arte produzida por pessoas analfabetas, ou seja, uma parcela da população do interior nordestino que foi menosprezada e excluída de ter acesso a determinados saberes,

¹⁴ Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras; e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. Retirado do site: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/acesso-a-informacao-lai/institucional/institucional>. Acesso: 10 de fevereiro de 2024.

principalmente àqueles que exigiam saber ler e escrever para se ter acesso. Nesse sentido, é importante pontuarmos quem eram essas pessoas analfabetas e a quem era permitido o acesso à leitura e à escrita nesse contexto histórico.

De acordo com Theodoro (2022), a questão do acesso à educação formal no Brasil foi desde sempre marcada por questões raciais e pela manutenção de uma sociedade desigual. Até o século XVIII, a educação em nosso país era fundamentalmente ação da igreja católica que cuidava, de um lado, da educação dos filhos das elites portuguesas que viviam no Brasil, e de outro lado, da educação dos filhos dos portugueses pobres e da população indígena. A partir de 1759, a formação educacional passou a ser regida pelo Estado, que restringiu ainda mais o acesso da população brasileira não branca à educação.

Entre o final do século XIX e início do século XX, as ideias eugênicas surgem entre as elites e intelectuais brasileiros como uma estratégia para regenerar o país. Com um projeto de eugenia em curso, o Estado brasileiro desenvolveu inúmeros mecanismos, inclusive constitucionais, para dificultar ou impedir que negros, indígenas e mestiços tivessem acesso à educação e à cidadania. A Constituição de 1891, por exemplo, retirava dos analfabetos o direito ao voto.

Com a Era Vargas, a partir de 1930, surge o discurso da transformação do Brasil em um país moderno e desenvolvido, assim como a necessidade de investir em uma educação eugênica que garantiria um aprimoramento humano através do discurso da superioridade branca em detrimento de outras raças.

Em 1946, foi promulgada uma nova Constituição que garantia ensino primário obrigatório e gratuito para toda a população. Entretanto, essa universalização não se concretizou, pois grande parte da população pobre e de áreas rurais continuou não tendo acesso a escolas e a divisão racial da sociedade agrava-se com o surgimento das escolas privadas para atender às pessoas brancas e de alta renda. De acordo com Theodoro (2022), as escolas privadas surgem justamente no momento em que a população não branca começa a ter mais facilidade de acesso à educação; consequentemente, a qualidade do ensino público e gratuito começa a cair a partir dos anos 1960. Não à toa, Darcy Ribeiro afirmava que a crise da educação do Brasil não é crise, é projeto.

Com o golpe militar no Brasil, em 1964, há uma mudança na política educacional que passa a ter como referência o projeto pedagógico da Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento. O foco torna-se a formação profissional e a preparação para o mercado de trabalho (Theodoro, 2022). A era da privatização da educação tem um avanço significativo e ocorre, de vez, uma segregação da população entre aqueles que podem

pagar por um ensino privado e de qualidade, e aqueles para quem restou a escola pública, cada vez mais sucateada pela diminuição de recursos públicos a ela destinados.

Mesmo após a Constituição de 1988 que ampliou o direito à educação, as dificuldades das populações mais pobres em acessar um ensino público de qualidade evidenciam que séculos de negação de direitos refletem-se até os dias atuais em nossa sociedade. Assim como afirma Theodoro (2022, p. 205), “é a toada perversa da educação, que cumpre seu papel como filtro racial que alimenta as distâncias sociais e estabiliza a sociedade desigual.”

Como é possível observar, a educação formal em nosso país foi acessível a poucos cidadãos, conseqüentemente, os excluídos de nossa sociedade continuavam analfabetos, posto que não tinham direito à escola. Dessa forma, compreendemos que a falta ou dificuldade de acesso à linguagem escrita por meio da escolarização torna-se um artifício utilizado como marcador social que tem a função de diferenciar, hierarquizar e segregar socialmente indivíduos e culturas, tendo em vista a propagação e o fortalecimento de um discurso que reforça a superioridade da linguagem escrita em detrimento da linguagem oral, tanto no ambiente escolar quanto fora dele, fazendo com que pessoas e comunidades que não têm acesso à escrita sejam vítimas de preconceitos e que seus saberes sejam menosprezados. Sem acesso à educação formal, restava às classes populares, essencialmente formadas por negros, indígenas e mestiços, a oralidade como forma de transmitir seus ensinamentos e saberes às gerações futuras e como forma de resistência contra as injustiças perpetradas como efeitos da colonialidade do poder. Assim como afirma Fanon, “falar é existir absolutamente para o outro” (Fanon, 2008, p. 33) e apesar de todas as tentativas de exclusão social e silenciamento, as classes populares constroem possibilidades para marcarem seu lugar e seus saberes no mundo, por mais que existam tentativas constantes de apagamento e silenciamento de suas lutas.

Retomando a entrevista com o Tenente Lucena, passemos à análise de outro questionamento feito por Humberto Braga sobre a origem do TBP:

Eu acho o seguinte. Que hoje o teatro vem da Europa, vem da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época. Cada senhor de engenho desses era um carrasco, comprava negros. Negro trabalhava à força e no meio desses negros existiam brancos também, então, o trabalho era duro nessas zonas de canaviais e por aqui a fora. Aqui havia

muita injustiça, e o negro compreendia, porque na cultura negra veio muita gente sabida, como você sabe. Então, eles começavam a fazer essa espécie de reação, criavam aqueles teatrozinhos, demonstravam, conquistavam. Era uma questão social, era uma forma de dar uma lição nos senhores e eles eram a classe que estava sofrendo. Então, através desses bonequinhos eles demonstravam isso. E eles demonstravam que eram gente, que eram como o patrão. (Lucena, 1978, p. 28-29).

Inicialmente, é importante ressaltar que Tenente Lucena não tem certeza sobre essa origem do teatro de bonecos no Nordeste brasileiro, e, de fato, como já evidenciamos anteriormente, não há documentos históricos suficientes que comprovem essa origem. Entretanto, o pesquisador resalta o fato de o TBPB ter características muito peculiares, especialmente por ser uma forma de denúncia e resistência contra a escravização do povo negro e contra as injustiças advindas dessa escravização. Em outras palavras, o que o tenente Lucena nos diz é que o TBPB é uma ferramenta decolonial, que resiste contra as determinações das colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem. O pesquisador resalta, então, a superioridade dos senhores brancos em relação à inferiorização do povo negro na nossa cultura e, especialmente, na região Nordeste. De acordo com Fernandes (2007), para os senhores brancos, a condição de submissão e passividade do sujeito negro no Brasil era primordial, tendo em vista que homens e mulheres negros e negras eram considerados mercadoria ou eram tratados como animais. Dessa forma, segundo Lucena (1978), os fatores sociais e históricos foram fundamentais para a existência dessa arte como tal. Desconstruindo a ideia de que os negros e negras escravizados/as não compreendiam a realidade a qual estavam submetidos, o pesquisador afirma que, diante de tanta injustiça, essas pessoas reagiam através da arte dos bonecos e criavam esses “teatrozinhos” como uma forma de denúncia e como estratégia de resistência. Através dos bonecos, o povo escravizado demonstrava que era gente, que pensava, que, apesar de silenciados, violentados e explorados, tinham o poder de denunciar as injustiças criadas e perpetuadas pelos seus senhores. Assim como afirma Foucault (2021, p. 45):

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa

todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

De acordo com a citação acima, o poder é produtivo, dessa forma, em vez de ser apenas uma força que impõe limites ou proibições, ele é compreendido como força produtora e criadora, tendo a capacidade de gerar e influenciar ações, pensamentos e comportamentos dentro de uma sociedade. O poder, portanto, não deve ser apenas associado à negatividade ou à repressão, mas também, ser compreendido como influenciador na produção de conhecimento e discurso, desempenhando um papel fundamental na definição do que é considerado verdadeiro ou aceitável em determinado contexto histórico e social, moldando assim, a forma como as pessoas compreendem o mundo ao seu redor. O poder, portanto, é uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social, o que implica dizer que ele não está centralizado em uma única instância ou instituição, mas permeia todas as estruturas sociais, exercendo influência de maneiras diversas e complexas.

Através dos personagens e espetáculos do TBPB, acontecia a circulação do poder, que deixava de concentrar-se nas mãos dos poderosos, fazendeiros, senhores, padres policiais e chegava até os excluídos, representados, quase sempre, por personagens negros. Nesse espaço do teatro popular de bonecos, era possível exercer o mesmo poder do homem branco, casar com a filha branca do coronel, ser vaqueiro valente que enfrenta tudo e todos sem nenhum vestígio de medo. Nesse Nordeste escravagista, para ser visto e reconhecido como gente, era preciso transformar-se em boneco que assumia as características e atitudes dos homens brancos poderosos, dos senhores: ser violento, bater, maltratar, machucar, não demonstrar medo, ser invencível. Na construção desses personagens, os bonecos negros muitas vezes assumem esse lugar de poder reproduzindo as atitudes e as características dos senhores brancos. Portanto, por esse aspecto histórico e social da escravização e pelos aspectos de perversidade que construíram esse elemento fundamental para compreendermos a formação social e histórica do Brasil, Tenente Lucena defende que o teatro de bonecos no Nordeste, por mais que tenha recebido influência das origens europeia e africana, transformou-se tão profundamente em nossa região que assumiu características muito específicas. O pesquisador afirma que o teatro transformou-se em uma forma de conversa e comunicação entre os injustiçados e humilhados, como uma maneira de demonstrar aquilo que eles sentiam e como uma forma

de dizer e denunciar o que não podia ser dito na realidade sem o intermédio, a proteção e a liberdade que a arte permitia.

Na sequência, o entrevistador Humberto Braga questiona o pesquisador sobre qual a melhor forma de auxílio que os órgãos do governo poderiam conceder aos grupos populares de teatro de bonecos como forma de incentivar sem descaracterizar essa manifestação cultural. Para o Tenente Lucena, a melhor forma de incentivo do governo seria dar condições de trabalho para que esses artistas pudessem ganhar dinheiro a partir de sua arte. Ao dar continuidade a sua resposta, um trecho da fala do folclorista destaca-se:

Eu, por exemplo, tenho a ideia de que o Fantoche, o Mamulengo, o João Redondo, é tão importante que se tivesse uma campanha organizada dentro das escolas primárias, através dos bonecos, a respeito do trânsito, daria muito mais resultado do que trazer soldado de trânsito para dar explicação, porque fique na certeza do que eu vou dizer: uma criança ouve mais um boneco desses do que o professor. Eu acho que é um veículo maravilhoso para transmitir um trabalho educacional. (Lucena, 1978).

Tenente Lucena afirma que o melhor incentivo para os artistas bonequeiros seria a possibilidade de sobreviver da sua arte, fato que era praticamente impossível, segundo relatos dos próprios artistas, os quais expuseram que o teatro nunca foi sua principal fonte de renda. Entretanto, após essa afirmação sobre a necessidade de incentivos aos artistas, Lucena evidencia o poder pedagógico da utilização dos bonecos, principalmente voltado ao público infantil e dentro das escolas primárias. Ou seja: segundo o pesquisador, o teatro deveria ser incentivado apenas como ferramenta pedagógica, com controle do que poderia e/ou deveria ser ensinado dentro das escolas. Entretanto, esse aspecto pedagógico do teatro nunca foi um objetivo do TBPN, como anteriormente nos evidenciou o próprio Tenente Lucena. Segundo ele, o teatro popular surge entre os escravizados, analfabetos, nas diferentes regiões do interior do Nordeste, como uma forma de denunciar as injustiças e os abusos de poder dos senhores de engenho e como crítica social.

Na sequência da entrevista do Tenente Lucena, alguns artistas populares são entrevistados por Humberto Braga, dentre os quais, destacamos a entrevista com o bonequeiro Solon Alves de Mendonça, 57 anos, pernambucano, dono do *Mamulengo Invenção Brasileira* e que trabalha há quarenta anos com o teatro popular de bonecos. O

artista declara, inicialmente, que passou muito tempo praticamente sem brincar com mamulengo, porque era um tipo de arte que não interessava a ninguém. Segundo Solon, esse cenário só mudou devido a um aspecto histórico que ele ressalta:

Passei uma temporada morta porque o mamulengo chegou a uma fase de ninguém querer saber dele. Ele só volta a aparecer depois que o turismo veio divulgar e dar o valor, o reconhecimento, inclusive com a cobertura do Governo, o próprio Presidente da República. Aí, deu condições pra gente reviver aquilo que já estava se apagando, já estava a nada... (Mendonça, 1978, p. 35).

Percebemos na fala do bonequeiro alguns aspectos importantes sobre o teatro de bonecos inserido no contexto histórico do Brasil. Inicialmente, o artista afirma que passou um tempo sem interesse pelo teatro de bonecos, porque houve uma fase em que ninguém se interessava por essa arte. É importante ressaltar que essa arte e os artistas populares que se dedicavam à brincadeira foram muitas vezes perseguidos e silenciados, como já demonstramos anteriormente. Portanto, muitos artistas, diante da perseguição que sofreram ao longo dos anos, desistiram de dar continuidade às brincadeiras. Outro aspecto que influenciou esse distanciamento da arte foi a falta de reconhecimento dos mamulengueiros e de incentivo à sua arte, tendo em vista que os artistas de origem popular dedicavam-se à produção dos bonecos, criação dos textos e apresentações, mas essa não era a sua fonte principal de renda. O próprio Solon trabalhou como carpinteiro a vida inteira até sofrer um acidente que afetou sua coluna e o impossibilitou de continuar exercendo sua profissão. Diante desse fato, o mamulengo tornou-se uma opção para complementar sua renda, tendo a filha assumido a responsabilidade por grande parte de suas despesas.

Sobre o início de seu trabalho como mamulengueiro e a maneira como o teatro popular de bonecos marcou a sua vida, Solon responde que começou a brincar com o mamulengo aos 17 anos, mas lembra-se da primeira vez que viu um teatro de bonecos: aos oito anos de idade. O bonequeiro revela que guardou aquilo na memória, ficava entusiasmado vendo as brigas entre os bonecos e acreditava que tudo aquilo era vivo, nas palavras do próprio artista: “Então eu guardei aquilo na memória e disse: ainda faço uma brincadeira daquela, até que realizei.” (Mendonça, 1978, p. 35).

Os pais de Solon não eram mamulengueiros, mas incentivaram o artista, como ele mesmo afirma: “Meu pai e minha mãe me deram total apoio, eles riam quando eu fazia aquilo, achavam graça, e aí me enchia de vida com aquilo. Era justamente o que eles podiam me dar: achar graça naquilo que eu fazia.” (Mendonça, 1978, p. 35). Um aspecto interessante sobre a função primordial do teatro popular de bonecos e bastante ressaltado pelos artistas é a questão do riso, e para ser um bom artista, ser reconhecido, o fazer rir é a função elementar do bonequeiro.

Solon também fala sobre a necessidade de um auxílio financeiro e de formação para os bonequeiros. Sobre a questão financeira, o artista reconhece a dificuldade de isso acontecer. Sobre a formação, o bonequeiro ressalta a vontade de apresentar-se em outros lugares, viajar para outros Estados do país e poder divulgar mais e melhor sua atividade com o teatro popular de bonecos e então ele cita o convite que recebeu para participar do encontro de bonequeiros:

Eu estava quase doido na semana passada, liso, devendo, sem saber o que fazer. Só olhando pros bonecos... Quando eu menos espero, batem na porta: era o rapaz da Empetur¹⁵. Eu digo: abriu o céu pra mim. Ele disse: “Você vai a Natal¹⁶!”. Aí eu mudei... Foi o mesmo que dizer: “Eu nasci hoje.” Eu estava devendo na venda, devendo a luz, água, não sabia onde ia arranjar o dinheiro. Quando ele disse “você vai a Natal”, eu corri e disse na venda: “Se prepare que eu vou fazer uma viagem e vou lhe pagar. (Mendonça, 1978, p. 36).

Essa fala de Solon explica muito do que observamos até agora sobre a relação entre os bonequeiros e sua função artística. Por mais que haja uma identificação desde a infância com a arte do teatro de bonecos para a maioria desses artistas, devido a sua situação financeira precária e a dedicação que demonstram ter com essa manifestação artística, os artistas reconhecem que mereceriam um incentivo financeiro, tendo em vista

¹⁵ Fundada ainda na década de 1960, a EMPETUR é uma empresa de economia mista subordinada à Secretaria de Turismo e Lazer do Estado de Pernambuco (SETUR). Seu objetivo é desenvolver o planejamento operacional das ações de turismo no Estado e realizar ações de fomento, articulação e gestão turísticas. A EMPETUR tem como missão planejar e fomentar o turismo sustentável para o desenvolvimento econômico e social de Pernambuco, valorizando nosso patrimônio cultura e ambiental. Retirado do site: <https://www.empetur.pe.gov.br/licitacoes/institucional/apresentacao>. Acesso: 10 de fevereiro de 2024.

¹⁶ O artista estava na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, participando do *II Encontro de Mamulengueiros do Nordeste*, um dos muitos eventos especificamente sobre teatro de bonecos que aconteceu no Brasil nos anos 70. Mais adiante, neste trabalho, apresentamos um quadro com os nomes e o ano de todos os eventos realizados no Brasil na década de 70.

que eles encaram o teatro como uma brincadeira, mas também como trabalho. São horas de dedicação para fazer os bonecos e criar as histórias, além disso, precisam esperar por convites de grupos, associações, empresas, órgãos públicos para fazerem suas apresentações, terem algum retorno financeiro e receberem o reconhecimento dos artistas que eles são e do trabalho que tiveram para chegarem onde chegaram. Quando questionado sobre as histórias que apresentava em seus espetáculos, Solon novamente ressalta as aptidões que os bonequeiros deveriam ter para seguir nessa arte:

Algumas são criadas. Outras tirei cópia de outros mamulengueiros. Eu faço pequena modificação e apresento porque o mamulengo quem tem vocação para mamulengueiro tem condições de criar. (...). Aí, sai uma parte também de cultura porque eu trago assunto do meio social, direito que nós temos pelo INPS¹⁷, tudo aquilo dentro da cena, eu acho que quem está assistindo nota... (Mendonça, 1978, p. 36).

O teatro popular de bonecos para Solon é trabalho e vocação, é graça, brincadeira, criação, lembrança e é também a possibilidade de crítica social. Segundo o artista, é primordial ao bonequeiro saber criar, não apenas lembrar das brincadeiras do passado, mas também recriá-las, adaptando-as ao contexto social, trazendo para a cena os temas pertinentes àquele momento histórico e àquela sociedade que reconhece através dos bonecos e das histórias que contam sobre os direitos do povo que são negligenciados. Solon tem consciência de que está inserido em uma sociedade injusta e ele sofre em sua rotina as consequências dessas injustiças, quando não tem uma aposentadoria digna, quando não consegue fazer apresentações com seus bonecos como gostaria, quando precisa de reconhecimento de outras pessoas/órgãos públicos ou privados, quando precisa esperar para ser convidado a apresentar sua arte. O artista quer ser reconhecido e quer que as pessoas compreendam o que ele diz. Assim como Solon afirmou em outro momento da entrevista: “Meu pai negociava e dava condições pra gente se criar sem ser oprimido.” (Mendonça, 1978, p. 35). Apesar de todas as injustiças que Solon reconhece e sofre no dia-a-dia, ele busca, através do teatro, manter-se vivo, criativo, brincando com seus bonecos como uma forma de não ser oprimido, assim como foi ensinado pelo pai.

¹⁷ O Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) do Brasil foi criado no ano de 1966, originando-se da fusão de todos os Institutos de Aposentadoria e Pensões existentes à época. Retirado do site: <https://estudoemfocosaude.com.br/>. Acesso: 10 de fevereiro de 2024.

Ao fim das análises dessas duas entrevistas, percebemos que, tanto para o Tenente Lucena, quanto para o artista Solon Alves de Mendonça, embora observem de perspectivas distintas, o TBPB é um elemento de resistência, que denuncia o passado escravocrata do nosso país e os discursos e práticas que permanecem vivos em nossa sociedade decorrentes desse período histórico e social através das colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem. Sendo um elemento de resistência popular, o TBPB deve ser compreendido como uma ferramenta decolonial, que propaga críticas sociais através dos bonecos como uma forma de marcar no mundo a existência daqueles que foram marginalizados, silenciados e excluídos.

Na sequência de nossa tese, apresentaremos as transformações impostas ao teatro popular de bonecos no Brasil, com vistas a um maior controle dos discursos.

3.4. O TBPB: entre a tradição e a renovação

*Meus bonecos eram do meu avô de 1909!
Depois passou pro meu pai – Manoelzinho do Babau –
que ensinou pra mim.
Eles brincavam na roça e o pessoal gostava.
Eu ajudava segurando uma cesta cheia de bonecos
na cabeça pra eles fazerem as apresentações de noite.
Aí eu assumi os bonecos.
(Mestre Mingau)¹⁸*

Conforme já apresentado nas seções anteriores, ratificamos, durante a pesquisa sobre o percurso histórico do TBPB, que, de acordo com alguns documentos disponíveis, essa forma de arte foi perseguida e silenciada no Brasil desde o início do século XX. Como não poderia ser diferente, essa perseguição foi limitando as apresentações e fazendo com que muitos artistas desistissem de levar adiante sua arte. Entretanto, como evidenciado pelo bonequeiro Solon, na década de 70 do século XX, em plena ditadura militar, o teatro de bonecos ganha um novo fôlego, recebendo, inclusive, muitos incentivos de órgãos oficiais. Buscamos, então, uma explicação para o teatro de bonecos ter recebido incentivos de órgãos públicos federais, estaduais e municipais, nesses “anos

¹⁸ Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf

de chumbo” vividos em nosso país, os mesmos órgãos que, em outras épocas, perseguiram-no. Com vistas a essa explicação, novamente recorremos ao contexto histórico, especificamente, às questões que envolvem o silenciamento e a exclusão de determinados grupos do interesse da historiografia oficial, artifícios da colonialidade do saber. Nesse caminho, verificamos que houve um maior incentivo ao teatro de bonecos com objetivos didático-pedagógicos, a partir do início dos anos 1930, enquanto o TBPB continuou sendo perseguido e negligenciado por parte do poder público. Essa diferenciação de tratamentos existiu, segundo defendemos nesta tese, pois o teatro de bonecos realizado por teatrólogos, pedagogos e professores começou a ser usado como uma ferramenta pedagógica, e assim, passou a ser reconhecido como um elemento interessante para a propagação de discursos que corroboravam com os interesses oficiais daquele momento sócio-histórico. Nessa perspectiva, vamos observar várias mudanças ocorridas na estrutura dos espetáculos populares e tradicionais que acabaram por afastar o teatro de bonecos das críticas sociais, aproximando-o dos discursos oficiais que intencionavam reforçar um modelo de nação onde as diferenças culturais, de raça, classe, religião, gênero etc. conviviam pacificamente. Essas mudanças são exemplos de como os mecanismos de controle do discurso, como a interdição e a produção de verdades, contribuíram para a manutenção da colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem através do controle das narrativas, do silenciamento de vozes dissidentes e da normalização da desigualdade entre aqueles que estavam autorizados a produzir e apresentar peças do teatro de bonecos com aspectos didático-pedagógicos, ou seja, que estavam na ordem do discurso, e os artistas populares que utilizavam a arte dos bonecos para denunciar e criticar verdades, saberes e poderes excludentes em nossa sociedade e que atingiam as classes mais pobres, especialmente, a população negra.

Um dos temas mais comuns do TBPB que precisava ser silenciado era a segregação racial em nosso país. Santos (2022) afirma que a historiografia oficial dedicou-se pouco ao estudo das questões raciais no Brasil, principalmente, durante a ditadura militar e que isto reforçou “uma das maiores apostas do regime: a disseminação da democracia racial como ideologia de dominação.” (Santos, 2022, p. 237). Para a historiadora, é imprescindível reconhecer o racismo como um sistema de poder ativo durante o regime militar com o objetivo de evidenciar os projetos do Estado nesse período.

Entre o período democrático brasileiro que durou de 1946 até 1964, antes do golpe militar, houve uma significativa ampliação dos movimentos negros no país. As décadas

de 50 e 60 trouxeram à luz muitas discussões sobre os horrores das ideologias eugenistas espalhadas pelo mundo. Enquanto a guerra das raças evidenciava-se no mundo, no Brasil, vendia-se a ideia do mito da democracia racial. Santos (2022) cita que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) promoveu um projeto de pesquisa com financiamento internacional com o objetivo de compreender a convivência pacífica entre as mais diferentes raças no Brasil. Entretanto, os resultados da pesquisa evidenciaram ainda mais o mito da democracia racial, revelando aspectos que aproximavam e relacionavam as questões de classe e raça em nossa nação. Nesse contexto, por mais que houvesse uma necessidade oficial de mascarar e silenciar as discussões sobre o racismo em nosso país, no momento do golpe militar, esse tema estava sendo amplamente debatido no meio acadêmico e nas associações negras espalhadas pelo país.

Com o golpe militar, era possível ler na Constituição de 1967: “não será tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceito de raça ou de classe.” Sobre esse trecho, nos explica Santos (2022, p. 243, grifo da autora):

Quem imagina que isso se referia às ideologias fascistas e nazistas está muito equivocado. O que não seria tolerado a partir de então era toda e qualquer prática que denunciasse o racismo no Brasil – ou, como registrado nos documentos oficiais, “o racismo do negro”.

Em resumo: o Estado brasileiro na ditadura militar proibia que o racismo fosse pauta de movimentos sociais. Dessa forma, o mito da democracia racial brasileira continuava a ser propagado pelo mundo. Éramos, pois, um país miscigenado, que não admitia comportamentos racistas, enquanto, na realidade, falar sobre racismo era mais uma proibição estabelecida pelo regime ditatorial. A ordem do discurso, portanto, era: o racismo só existe porque o negro insiste em falar sobre isso.

A ditadura militar no Brasil tinha um projeto de nação e ele, necessariamente, também precisava de um projeto educacional. Segundo Santos (2022, p. 245), “a educação foi uma pasta crucial do governo por ser uma ferramenta necessária para duas dimensões fundamentais: o desenvolvimento econômico e a segurança nacional.”. Dessa forma, a educação/formação da classe trabalhadora deveria ser elemento fundamental para estabelecer o projeto de nação almejado. Portanto, como um dos artifícios da

colonialidade do saber e do ser, o sistema educacional brasileiro foi reformulado em 1971, transformando-se em um aparelho de perpetuação de uma história branca e europeia, que insistia na democracia racial e, para tanto, negligenciava e silenciava a trajetória de negros, indígenas e mestiços.

A função do governo era manter a ordem acima de tudo, inclusive através das forças policiais e militares que deveriam combater qualquer tipo de subversão. Entretanto, havia uma parcela da população que insistia em denunciar a falsa harmonia da democracia racial brasileira e, obviamente, essas pessoas deveriam ser silenciadas. Era o caso dos artistas populares do TBPB. Nesse processo de interdição e silenciamento, o TBPB vai sendo cada vez mais perseguido, enquanto um outro modelo de teatro de bonecos vai surgindo, sendo produzido por teatrólogos, escritores e professores, para servir de componente didático-pedagógico utilizado com o objetivo de ensinar conteúdos e temas específicos para crianças.

Conforme observamos no trecho abaixo, muitos artistas populares do teatro de bonecos relataram ter vivenciado dificuldades e preconceito quando optaram por dedicarem-se a essa forma de arte. Segundo Brasília (2014, p. 151),

nas décadas de 60 e 70, os bonequeiros eram julgados pela sociedade em muitas ocasiões, indicados como: doidos artistas, indecentes não merecedores de casamentos familiares, filhos do demônio e arruaceiros, uma vez que saíam se aventurando pelos sítios e fazendas divertindo, homens, mulheres e crianças.

É importante ressaltar que, além de divertimento, o TBPB era uma ferramenta decolonial de questionamento e crítica social, trazendo para as toldas durante os espetáculos discussões importantes e necessárias, como a questão da desigualdade das raças em nosso país. Daí a explicação para a perseguição sofrida pelos artistas nesse período: eles falavam, através dos bonecos e por detrás dos panos do palco, aquilo que não deveria ser dito, evidenciando os problemas sociais, principalmente, as questões relacionadas ao racismo, quando os diversos personagens negros assumiam o lugar, as atitudes e os discursos dos brancos e poderosos, quando enfrentavam as maiores adversidades e conseguiam vencê-las, seja através da esperteza, da inteligência ou violência, quando não demonstravam medo de nenhuma autoridade, quando dançavam com as filhas brancas dos coronéis. O TBPB era uma afronta, por isso precisava ser

perseguido e silenciado; era um perigo ao modelo de nação que se pretendia construir: uma nação igualitária, próspera, ordeira e trabalhadora. Assim como o trecho acima, o texto intitulado “Teatro de Bonecos discutido no II Seminário Nacional de Artes Cênicas” (Rio de Janeiro, de 23 a 26 de agosto de 1984), denuncia o descaso dos órgãos públicos com os artistas populares do teatro de bonecos, afirmando que

eles têm sido vítimas das mais diversas discriminação e exploração por parte dos órgãos governamentais, que os tratam com indiferença ou como simples objeto de atração turística, contribuindo para a descaracterização desse tipo de teatro. (Revista Mamulengo, 1984, p. 30).

É possível, portanto, identificar a diferença de tratamento que era dispensado aos artistas eruditos do teatro de bonecos, os quais utilizavam essa forma de arte como elemento didático-pedagógico, ajudando assim a construir um modelo de nação desejado, e o tratamento intervencionista, segregador e silenciador dispensado aos artistas populares do TBPB que se desviavam da ordem do discurso vigente e revelavam, através dos seus bonecos e da linguagem que utilizavam, verdades, saberes e poderes que deveriam ser combatidos.

Tal como mencionamos anteriormente, nesse modelo autoritário e antidemocrático de país, falar sobre racismo era, mais do que nunca, um ato político, uma prática de resistência que deveria ser punida, ainda mais se as vozes denunciante fossem negros/as, pobres, analfabetos/as e nordestinos/as. Colocar o sujeito negro no lugar de poder que comumente foi do sujeito branco era uma rebeldia imprudente e perigosa, por mais que aquilo tudo fosse apenas uma “brincadeira” de bonecos nos palcos. Além das vozes dos brincantes, outras estratégias de resistência e de reexistência fizeram cena nesse período nefasto de nossa história. Santos (2022, p. 255) aponta tais ações de resistência e de reexistência que surgiram nesse cenário cruel da ditadura militar. Segundo a autora:

Essas lutas eram travadas através da música e da dança, fazendo de bailes black, blocos de afoxé e festividades religiosas um microcosmos de uma nação que, havia séculos, tinha na cultura uma forma de fazer política.

A autora ressalta na citação acima que a arte e a cultura sempre foram elementos de resistência para as classes marginalizadas no Brasil ao longo dos séculos. Dessa forma, através da expressão artística, as comunidades excluídas podem dar voz às suas experiências por meio de linguagens diversas, desafiar as normas sociais e reivindicar seus direitos e sua dignidade, seja através da música, dança, literatura, teatro, ou outras formas de expressão, a arte torna-se uma ferramenta poderosa para confrontar discursos e práticas de opressão, promovendo mudanças sociais. Ao longo da história, é possível observarmos diversos movimentos culturais e artísticos que surgiram como resultado da resistência dessas comunidades, contribuindo para ampliar a consciência social e impulsionar a luta por justiça e igualdade. Um deles é o movimento político-cultural do hip-hop, que surge a partir de 1970, nos Estados Unidos da América, e desenvolveu-se no Brasil a partir de 1990, principalmente nas periferias das grandes cidades, como uma forma de protesto contra a violência e os preconceitos sociais e de raça¹⁹. (Borri, 2015).

Diante desse teatro de bonecos que nasce como um elemento didático-pedagógico, a partir dos anos 80 do século XX, surgem novos espaços possíveis para a apresentação de espetáculos de teatro de bonecos, tais como escolas, festas infantis, centros comerciais, espaços culturais e turísticos e festivais. Nesses novos espaços, algumas mudanças são visíveis: 1ª) os bonequeiros são contratados por órgãos públicos ou particulares; 2ª) os bonequeiros têm restrição de tempo para suas apresentações, que variam entre trinta minutos e uma hora; e 3ª) o público-alvo dessas apresentações é essencialmente infanto-juvenil. Essas transformações ocorridas no modelo mais tradicional de teatro de bonecos foram fundamentais para mudanças na estrutura das brincadeiras, obrigando os bonequeiros a fazerem espetáculos mais rápidos para adequarem-se às exigências dos contratantes. Foram tantas as mudanças, que os mestres mais velhos começaram a diferenciar a “brincadeira”, que não tinha limite de tempo, realizada em sítios, residências e em datas festivas, para um público essencialmente adulto e masculino, da “apresentação”, que era mais rentável, de conteúdo limitado e destinado, principalmente,

¹⁹ De acordo com Borri (2015), o hip-hop é um exemplo da arte utilizada como forma de resistência por comunidades marginalizadas e surgiu como uma expressão artística que abordava questões sociais, políticas e econômicas enfrentadas por essas comunidades. As letras das músicas de Hip Hop frequentemente refletem as realidades da vida urbana, incluindo aspectos como pobreza, violência, racismo e desigualdade. O hip-hop também é uma forma de contar histórias sobre resistência, empoderamento e justiça para os excluídos. Além da música, o movimento hip-hop inclui elementos como o rap, o breakdance e o graffiti, possibilitando diferentes formas de expressão e resistência, proporcionando uma ferramenta para dar voz às comunidades marginalizadas e servindo como um meio para os jovens expressarem artisticamente seus anseios e envolverem-se com questões sociais importantes.

para o público infanto-juvenil). (Brasília, 2014).

Vemos, portanto, especialmente a partir do início do século XIX, uma constante tentativa do Estado de controlar, delimitar e silenciar os brincantes e as brincadeiras tradicionais, pois era justamente nessas brincadeiras em que os bonequeiros sentiam-se livres para poderem falar o que queriam e denunciarem através da arte as injustiças decorrentes das colonialidades do poder, do saber e do ser.

De acordo com Santos (2022), o território do Nordeste brasileiro foi utilizado pela Coroa portuguesa como uma forma lucrativa de uso da terra para a produção de um único gênero tropical – o açúcar – cultivado por mão-de-obra escravizada. A autora ressalta que a produção do açúcar “foi responsável pela entrada cada vez maior de africanos escravizados em todo o continente americano, em especial na sua porção portuguesa” (Santos, 2022, p. 42) e esse aspecto histórico é certamente fundamental para compreendermos as relações de poder sobre os corpos e os discursos do povo negro no Brasil escravagista, assim como as práticas de resistência da população subjugada por séculos de escravização que marcaram nossa história.

A partir desses aspectos históricos e da sua relação com o TBPB, relembramos a imagem da “máscara do silenciamento”, sobre a qual já falamos no capítulo 1 desta tese, e que retomamos, usando as palavras de Kilomba (2019, p. 33, grifos da autora):

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de tortura. Nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?

A citação de Kilomba nos aponta para o contexto histórico em que a máscara representa um controle de ações físicas dos escravizados, assim como da capacidade de falar e comunicar-se, silenciando vozes e as possíveis verdades incômodas que poderiam ser ditas. A máscara, portanto, representa a violência física da escravidão e a violência psicológica e emocional de ser privado do direito básico de falar, negando a humanidade das pessoas subjugadas. Além disso, a representação da máscara também nos remete à reflexão sobre quem tem permissão para falar, quais assuntos podem ser abordados e

quais as consequências dessa fala, revelando a dinâmica de poder que determina quem detém o controle sobre os discursos e como as vozes inconvenientes dos “outros” são frequentemente menosprezadas e silenciadas. Pensando nessa construção social em que discursos, saberes, poderes e verdades estão vinculados e em que há uma luta constante pelo domínio de cada um deles, olhamos para o TBPB como uma força contra as colonialidades, como uma manifestação artística em que era/é possível tornar o indizível algo verdadeiro.

Diante de tantas transformações na estrutura tradicional do TBPB, com o passar do tempo, os novos brincantes estabeleceram algumas mudanças na brincadeira a partir da introdução de novos elementos, valores e saberes, possibilitando novos caminhos, novas leituras e práticas dessa arte. Muitos bonequeiros estão mais organizados atualmente, através de associações que oportunizam uma maior aproximação entre os artistas e organização de oficinas, espetáculos, produção e comercialização de bonecos, possibilitando, assim, melhores condições de sobrevivência através da arte do que aqueles que se dedicam apenas às apresentações. Nos dias atuais, o boneco comercializado, seja como produto artesanal destinado às crianças, seja como elemento estético para artistas, pesquisadores ou colecionadores, tem mais poder de circulação e de comercialização do que os próprios espetáculos. (Brasília, 2014).

As oficinas de construção e manipulação de bonecos tornaram-se outra forma rentável desenvolvida pelos bonequeiros e voltadas, principalmente, para educadores e para o público infanto-juvenil. Nessa perspectiva, o teatro de bonecos tem sido utilizado como um elemento didático-educativo com o objetivo de possibilitar e facilitar a discussão de determinados temas, tais como o combate a doenças, o uso de drogas e/ou álcool e questões ambientais como a economia de água e o aquecimento global. Além disso, muitas vezes, os bonecos também são utilizados para o ensino de conteúdos relacionados às disciplinas tradicionais do currículo escolar. (Brasília, 2014).

O artista Heraldo Lins (47 anos) faz uma reflexão importante sobre essa mudança e readaptação na estrutura do teatro de bonecos:

Tenho um show padrão, que é o Mamulengo, que dá muita gente. Meu show é brincante e eu personalizo. Você só vende o espetáculo se você personalizar: em aniversários, eu coloco casos e graças sobre o aniversariante. Evito violência, pornografia e discriminação racial. Já perdi clientes porque brinquei com a pessoa, ela não gostou. O boneco tem um poder de convencimento muito forte e, portanto, tem que ter

muito cuidado com as palavras. (Brasília, 2014).

Como é possível observar na fala de Heraldo Lins, os contratantes estão interessados na diversão proporcionada pelos bonecos e pela brincadeira, mas essa brincadeira tem que ter limites muito bem definidos para que situações desconfortáveis não aconteçam, fazendo, inclusive, com que o bonequeiro perca clientes. Para que isso não ocorra, o bonequeiro se vê obrigado a eliminar de suas apresentações um dos elementos fundamentais do TBPB: a heterogeneidade, a desproporção e a transgressão do grotesco. Eliminando o aspecto grotesco das peças, também se elimina o rebaixamento corporal, os embates, as brigas, as mortes, a linguagem “imoral”, os deslocamentos de sentido, as situações absurdas, as animalidades, que causavam na plateia reações de riso, espanto, repulsa e horror (Sodré e Paiva, 2004). Dessa forma, os temas que causam incômodo nas plateias contratantes são justamente aqueles que foram o foco do teatro popular de bonecos, tendo em vista que essa manifestação artística nasceu e desenvolveu-se no mundo e no Brasil como uma plataforma para a exposição de assuntos que estavam fora da ordem do discurso socialmente aceita.

A fala de Heraldo também nos revela aspectos importantes sobre regimes de verdade e a relação entre esses regimes e os saberes e poderes que circulam nas sociedades. Para Foucault (2014), cada sociedade tem um regime de verdade, ou seja, os tipos de discurso que ela reconhece como verdadeiros e também quem tem a responsabilidade/possibilidade de dizer o que é ou não verdadeiro. O autor afirma que a verdade tem cinco características essenciais: 1ª) está vinculada às instituições que a produzem; 2ª) está submetida a aspectos econômicos e políticos; 3ª) circula nos aparelhos de educação e informação, atingindo grande parte do corpo social; 4ª) é produzida e transmitida por grandes aparelhos políticos e econômicos; e 5ª) é objeto de debates e embates (Foucault, 2014). Dessa forma, Foucault define a verdade como “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados.” (Foucault, 2014, p. 54). Na relação entre Heraldo e os contratantes, é interessante observarmos quais assuntos são tabus durante as apresentações que são comercializadas pelo brincante: violência, pornografia e discriminação racial, ou seja, temas que precisam ser controlados, pois não podem nem devem ser enunciados por qualquer pessoa, nem em qualquer circunstância. Observamos, através do relato de Heraldo, como acontece, na prática cotidiana, o controle dos

enunciados, discursos, saberes e das verdades, através de aspectos políticos, econômicos e sociais que produzem aquilo que deve ser tomado como verdadeiro em nossa sociedade.

Outro aspecto relevante da fala de Heraldo refere-se ao poder de convencimento dos bonecos e, por isso, o cuidado que os bonequeiros devem ter com a escolha das palavras durante as apresentações, o que nos leva novamente ao questionamento: o que há de tão perigoso no fato de os bonecos falarem? De acordo com Kilomba (2019), ao nos depararmos com verdades desagradáveis, nos protegemos negando que elas existam. Quando os bonecos do TBPB falam, eles descortinam essas verdades e nos deparamos com assuntos tabus, como o racismo, as desigualdades sociais, as consequências do processo de colonização, os efeitos persistentes da colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem em nossas vidas, as violências decorrentes das desigualdades que criamos e sustentamos em nossa sociedade, a segregação e exclusão sociais de alguns semelhantes. Falar sobre esses temas, e sobre tantos outros, é expor nossas fragilidades, nossa história censurada, nossas críticas, nossos temores e denunciar aquilo que deve ser silenciado e/ou esquecido, guardado como sujeira embaixo do tapete, até que alguém (um boneco) revele verdades com as quais não queremos lidar. Escondemos de nós mesmos verdades incômodas para tentarmos nos distanciar daquilo que está dentro de nós e em nossa sociedade, negado ou reprimido, mas que, quanto exposto, nos faz refletir sobre a realidade grotesca do mundo no qual vivemos.

Apesar da evidência das muitas mudanças ocorridas no teatro de bonecos ao longo do tempo, os bonequeiros contemporâneos também se preocupam em manter viva a força da tradição, embora, em muitas situações atuais, o riso, o escárnio, a irreverência e a crítica social tenham que dar lugar a outros elementos adaptáveis aos públicos e aos espaços de apresentação dos espetáculos em virtude da necessidade de sobrevivência dos brincantes através da comercialização de sua arte de forma mais ampla. A ampliação dos campos de atuação dos bonequeiros é importante, tendo em vista que cria oportunidades para os artistas em novos contextos e atualiza o TBPB, possibilitando novas formas de expressão. Entretanto, a grande maioria dos mestres da velha geração não consegue adaptar-se às novas conjunturas, devido às inúmeras mudanças ocorridas nos espetáculos, desde os temas e a maneira de abordá-los, até o tempo das apresentações que foi bastante reduzido. A dificuldade de condições para essa prática evidencia a falta de políticas públicas que tenham como finalidade priorizar o teatro de bonecos enquanto um bem cultural que faz parte da história e da vida social das comunidades e não apenas como uma mercadoria ou com fins didáticos. (Brasília, 2014).

As dificuldades econômicas de grande parte dos bonequeiros tradicionais refletem-se em inestimáveis perdas do conjunto de bens materiais e imateriais, como seus acervos de bonecos, toldas, instrumentos musicais e até a formação de seus grupos. Muitos bonequeiros optaram por apresentarem-se sozinhos devido a questões econômicas; muitos dispensaram os músicos que acompanhavam os espetáculos e passaram a fazer a brincadeira com som mecânico, fato que descaracteriza o modelo tradicional de espetáculo.

Novamente, revisitamos os procedimentos de controle de produção e disseminação dos discursos e destacamos outra forma de controle: a vontade de verdade. Segundo Foucault, a vontade de verdade diz respeito “ao modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído.” (Foucault, 2012, p. 17). De acordo com o autor, “não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos.” (Foucault, 2012, p. 34, grifo do autor). Observamos que as vontades de verdade em relação ao teatro de bonecos transformaram-se de acordo com as contingências históricas, pois, em diversos momentos, os artistas populares do teatro de bonecos foram perseguidos e reprimidos, ao ponto de não poderem apresentar suas brincadeiras em espaços públicos. Entretanto, essa vontade de verdade foi sendo modificada historicamente, inclusive no período da ditadura militar, pois o teatro de bonecos passou a ser visto como uma possibilidade interessante de tornar-se uma ferramenta pedagógica facilitadora para o ensinamento de determinados conteúdos para crianças e, seguindo essa transformação, houve apoio e suporte institucionais para transformar a vontade de verdade acerca do teatro de bonecos: antes uma forma de arte engajada, crítica à sociedade e aos representantes dos poderes institucionais dessa sociedade, transformava-se, através de pressão e coerção, em um elemento que funcionava a favor da existência de uma vontade de verdade específica, com a função de controlar a arte do teatro de bonecos, transformando-a em um objeto pedagógico, e com controle dos discursos que poderiam e deveriam circular nos ambientes escolares. Dessa forma, o teatro popular de bonecos, elemento decolonial, símbolo da resistência dos excluídos, que dava voz aos marginalizados, deveria ser perseguido e silenciado; o teatro de bonecos como elemento didático-pedagógico, a serviço da educação e do Estado, de acordo com a ordem do discurso vigente, deveria ser incentivado. Esses são exemplos de como as colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem agem de forma contínua em nossa sociedade em favor dos discursos dominantes e contra a diversidade cultural.

De acordo com Brasília (2014), o TBPB na forma mais tradicional hoje corre muitos riscos. Os bonequeiros relatam muita insatisfação com a atividade, pois não se sentem reconhecidos e/ou incentivados a darem continuidade a sua arte, principalmente porque o teatro popular de bonecos ainda é vítima de muitos preconceitos, principalmente nas cidades do interior do Nordeste. Os mestres mais antigos da arte reclamam que perderam espaço para a TV e para outras formas de entretenimento; reclamam ainda que as novas gerações perderam o interesse pelo teatro popular de bonecos e, dessa forma, eles não têm para quem repassar seus bonecos e seus conhecimentos. Segundo Brasília (2014), muitos acervos de bonecos de grandes mestres bonequeiros populares foram completamente perdidos. Sobre os perigos que colocam em risco essa manifestação artística popular, nos alerta Brasília (2014, p. 168, grifo do autor):

Gianduja era um personagem irreverente presente no teatro de bonecos do norte da Itália até finais do século XIX. Contestador e sarcástico, com o tempo, e passando o teatro de bonecos a ser destinado principalmente ao público infanto-juvenil, Gianduja tornou-se dócil e acabou virando nome de uma marca de bombom. Punch, o mais cruel dos heróis das tradições populares de teatro de bonecos europeu, virou “Professor Punch”, uma figura didática e amiga das crianças.

Sabemos que as mudanças são inevitáveis, entretanto, sabemos também que essas descontinuidades não são aleatórias. Pelo contrário: elas são determinadas por interesses, vontades de verdade, dispositivos, discursos globalizantes. Uma arte advinda das classes mais populares e que se firmou como forma de denúncia e resistência, principalmente no interior do Nordeste brasileiro, certamente sofreu e sofre com preconceitos, perseguições, exclusões e silenciamentos. As práticas que representam uma comunidade foram e são silenciadas sempre que possível, fazendo assim com que as formas de resistência e reexistência sejam enfraquecidas até desaparecerem ou transformarem-se por completo.

A relevância do teatro popular de bonecos é inestimável para a história do nosso país e do nosso povo, principalmente para compreendermos o significado dessa manifestação artística para as classes populares, especificamente na região Nordeste. Os aspectos estéticos dessa forma de teatro, a linguagem utilizada, os sentidos que são produzidos e compartilhados a partir dessa arte tornam o TBPB um elemento único e essa relevância se traduz no trecho abaixo:

O Brasil é o único país das Américas que apresenta um patrimônio desta natureza, ou seja, uma tradição teatral encenada com bonecos; realizada por artistas populares; que perdura no tempo; profundamente enraizada na vida social e que, ainda hoje, encontra e produz sentidos nas comunidades. Tradições de teatro de bonecos que se igualam ao TBPB, não propriamente nas suas configurações, mas em importância pelos fatores descritos acima, atualmente só encontramos em alguns países do Oriente e da Europa, alguns deles estão registrados como Patrimônio Mundial pela Unesco, como: a *Opera dei Pupi* (Itália); *Sombras Chinesas, Fujian e Nanyin* (China); *Karagöz* (Turquia); *Namsadang Nori* (República da Coreia); *Sbek Thom* (Cambodia); *Ningyo Johruri Bunraku* (Japão) e *Wayang* (Indonésia). (Brasília, 2014, p. 174).

Como é possível observar, a importância do TBPB na nossa história é inegável. Conhecer-lo, divulgá-lo, fazer com que ele permaneça vivo em nossa cultura é uma obrigação de nossa sociedade. Dessa forma, é preciso conhecer e reconhecer o passado e o presente dessa arte e sua relação com a nossa sociedade em diferentes momentos históricos, compreender de que forma ela foi transformada e/ou silenciada, e, principalmente, por que essas transformações e silenciamentos aconteceram.

Nesse sentido, apresentamos na sequência mais alguns aspectos da história do teatro de bonecos no Brasil que nos ajudam a juntar algumas peças desse quebra-cabeças histórico para formarmos uma imagem mais completa e compreensível dos procedimentos de controle que foram ativados para que o teatro popular de bonecos fosse, aos poucos, sendo modificado e silenciado em nosso país como uma forma de controlar os discursos que se evidenciavam e circulavam através da linguagem dessa manifestação artística.

3.5. Um teatro de bonecos no Brasil que não é o TBPB

*Minha curiosidade, junto ao incentivo de minha mãe e de meu pai,
foi meu combustível. A brincadeira deu tão certo
que meu pai me acompanhava
nas casas para me apresentar,
ajudando a levar meus bonecos dentro de um
saco de açúcar, pois na época eu era ainda muito pequeno
e não podia com o saco.
Ia conseguindo umas moedinhas para comprar coisas pra casa.
(Mestre Chico Bento)²⁰*

²⁰ Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Premio_Teatro_de_Bonecos.pdf

A influência do movimento romântico europeu no teatro de bonecos trouxe algumas consequências à secular forma de arte popular que era encontrada nas feiras e foi por muitas vezes perseguida e silenciada. A partir da influência romântica, o teatro de bonecos passou a ser utilizado como uma forma de educação pela arte. Henryk Jurkowski (1976) declara que os teatros de bonecos da Polônia, por exemplo, adotaram os bonecos como ferramenta de educação moral para as crianças, ressaltando assim o lema “educação pela e para a arte”.

Segundo Mendonça (2020), os anos 1930 foram cruciais para o crescimento do teatro de bonecos no Brasil, tendo as crianças como o público-alvo dessa forma de arte. O interesse de educadores e intelectuais brasileiros pelos bonecos foi influenciado por movimentos de renovação pedagógica do final do século XIX²¹ que reforçaram a tese da educação pela e para a arte. Dentro dessa mesma perspectiva, o teatro de bonecos brasileiro voltado ao público infantil possuía um projeto político que visava uma formação integral desse público através da espontaneidade e liberdade do teatro com a intenção de educar os sujeitos para a sociedade e o trabalho. Nessa perspectiva e com interesses do Estado brasileiro nessa formação, muitos artistas dedicaram-se à arte-educação do público infantil e levaram o seu trabalho a diferentes regiões do Brasil, alcançando um público bastante diversificado.

Sobre o estilo educativo do boneco, escreve Ana Maria Amaral (1977, p. 38):

(...) há ainda em nossos dias outro aspecto não menos importante que é a canalização do boneco para a educação. Ele deixou de ser apenas espetáculo para ser também instrumento educativo e terapêutico – talvez por sua essência mesma, a que se depreende de sua história, ou seja, a de ser intermediário entre uma realidade sensorial e outra espiritual e/ou intelectual. O boneco opera em níveis que a objetividade da realidade não atinge.

Destacamos um trecho importante da fala da autora, quando ela reforça que o boneco “deixou de ser apenas espetáculo para ser também instrumento educativo e terapêutico”. Ao longo desta tese demonstramos que o teatro popular de bonecos em vários lugares do mundo e em diferentes contextos históricos serviu como ferramenta de

²¹ No Brasil, destaca-se o movimento da Escola Nova que, segundo Mendonça (2020) caracterizou-se por manifestar apoio à educação gratuita, obrigatória e laica como um dever do Estado e cuja implementação deveria ser em âmbito nacional.

denúncia e resistência das classes populares contra as injustiças que sofreram ao longo dos tempos. Portanto, o boneco nunca foi “apenas espetáculo”. Quando observamos historicamente, o teatro popular de bonecos no mundo e no Brasil, percebemos que ele sofreu inúmeras interdições, perseguições e silenciamentos, mas, mesmo assim, resistiu como uma manifestação artística que incomodava justamente porque não era “apenas espetáculo”. Portanto, a fala da autora reflete, através da escolha pelo uso de um advérbio de exclusão para fazer referência à função do boneco - o advérbio “apenas” - a intenção de um apagamento da história dessa arte enquanto ferramenta de resistência das classes populares. Dessa forma, a autora reforça o discurso da Igreja Católica Apostólica Romana que utilizava os bonecos como uma maneira de aproximar-se das massas com o objetivo de educá-las de acordo com os preceitos cristãos, assim como, também reforça o discurso didático-pedagógico da época que cada vez mais forçava o teatro popular de bonecos a afastar-se da sua perspectiva crítica e contestadora. Nesse sentido, o trecho acima nos parece um velho discurso inserido em um novo contexto histórico, ou, assim como afirma Foucault (2012, p. 12), “a separação, longe de estar apagada, se exerce de outro modo, segundo linhas distintas, por meio de novas instituições e com efeitos que não são de modo algum os mesmos.”

Segundo Mendonça (2020), uma das principais incentivadoras do teatro de bonecos voltado à educação das crianças foi a psicóloga russa Helena Antipoff que chegou ao Brasil em 1929, a convite do governo do Estado de Minas Gerais, para auxiliar em uma reforma educacional que tinha como principal objetivo desenvolver a autonomia das crianças. A psicóloga foi a responsável pelos primeiros cursos sobre teatro de bonecos no Brasil. Em 1932, Helena, diante do número crescente de crianças vivendo nas ruas de Belo Horizonte, propõe a criação da Sociedade Pestalozzi, com o objetivo de acolher essas crianças, e ganha o apoio de pessoas influentes da sociedade – intelectuais, religiosos, políticos – para criar e manter essa instituição que tinha foco na autonomia das crianças e, para tanto, incentivava a realização de atividades manuais e artísticas, incluindo o teatro de bonecos. Salientamos, entretanto, que o teatro de bonecos realizado no Brasil, a partir dos cursos da Sociedade Pestalozzi, tinham caráter educativo e burguês, portanto, diferenciava-se bastante do teatro popular de bonecos, o qual já existia em nosso país. Segundo Ferreira (1973), uma segunda fase do movimento propulsor do teatro de bonecos no Brasil teria sido iniciada em 1958, quando a Associação Brasileira de Críticos Teatrais promoveu, no Rio de Janeiro, o 1º Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, marcando o começo dos Encontros e Festivais que reuniam grupos de teatro de títeres no

país.²² É importante reforçarmos a ação da colonialidade do saber nesse processo de didatização do teatro de bonecos no Brasil, considerando que foi uma psicóloga russa - Helena Antipoff - que fez surgir o interesse em nossas terras pela arte dos bonecos com objetivos didático-pedagógicos, intensificando, assim, a vontade de verdade de que os conhecimentos produzidos na Europa são superiores aos demais, fato que contribui para a hierarquização e consequente marginalização de determinados saberes, encaminhando-nos para a homogeneização cultural e padronização de pensamentos.

De acordo com Mendonça (2020), além de Helena Antipoff, Paschoal Carlos Magno, crítico teatral, dramaturgo, político, escritor e diplomata, tinha o ideal de construir uma cultura brasileira tendo como base o modelo da civilização europeia e foi outro incentivador do teatro de bonecos no Brasil. Na década de 30, a figura de Paschoal Carlos Magno teve apoio do Ministério da Educação e Cultura do governo Vargas para a criação, montagem e divulgação de várias peças de teatro de bonecos. A partir desta perspectiva do teatro de bonecos como ferramenta educativa, foi se constituindo um grupo em torno de um projeto de difusão dessa arte, o qual recebeu apoio de intelectuais, políticos, artistas, escritores e da mídia. Muitos cursos sobre teatro de bonecos passaram a ser ministrados para pessoas interessadas - principalmente, para artistas e professores - e contribuíram para a divulgação e formação de grupos de teatro de bonecos em outras cidades do Brasil como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre e Recife.

Ainda segundo Mendonça (2020), os intelectuais que estavam à frente do movimento demonstravam ter conhecimento acerca do teatro popular de bonecos, entretanto, recriminavam o excesso de violência e a imoralidade em seus espetáculos, evidenciando assim, que esse modelo de teatro e de espetáculo não deveria ser o foco da Sociedade Pestalozzi, tendo em vista que o objetivo principal dos cursos ministrados pela instituição era produzir bonecos e espetáculos que educassem e ensinassem as crianças, incluindo, nesses ensinamentos, aspectos de moralidade. Assim como nos afirma Foucault (2012, p. 13 - 14):

(...) a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situarmos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é

²² Em decorrência desse movimento, surge, em 27 de setembro de 1973, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB).

constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se.

Um sistema de exclusão. É isso que vemos desenhar-se aqui. A exclusão de algumas vontades de saber, poder e verdade em detrimento de outras. Nesse caso, especificamente, há uma desvalorização e consequente exclusão dos saberes populares, perpassados através da oralidade ao longo dos tempos, em detrimento dos saberes autorizados, das verdades criadas e perpetuadas por pessoas letradas e socialmente autorizadas a separar o verdadeiro do falso, o certo do errado. E essas pessoas são representadas na figura de uma estudiosa europeia e de outros intelectuais brasileiros que buscavam uma construção de nação que se aproximasse de parâmetros europeus considerados superiores. São as práticas históricas, científicas, pedagógicas que conduzem essa nova vontade de verdade, saber e poder, apoiadas em suportes institucionais, exercendo, sobre outros discursos e outras práticas de linguagem, uma pressão e um poder de coerção que os fragiliza e menospreza.

Segundo Mendonça (2020), a ideia de “higienismo mental” era uma perspectiva defendida por Helena Antipoff com o intuito de justificar a necessidade de maior acesso aos cursos oferecidos pela Sociedade Pestalozzi, assim como à educação formadora e à arte como uma “medida preventiva contra a vadiagem e a delinquência” (Mendonça, 2020, p. 86). Os escolanovistas, por sua vez, queriam que o teatro de bonecos na escola cumprisse a função de divertir e desenvolver a autonomia das crianças, como também defendiam que esse teatro deveria conduzir ensinamentos moralizantes e higienistas aos educandos. Já o Estado brasileiro buscava por alternativas educacionais que formassem as crianças para a moralidade e a autonomia, a fim de que se transformassem em cidadãos bons, ordeiros e trabalhadores. Portanto, todos os discursos estavam orientados para uma mesma ordem: ideias higienistas que ganharam destaque no Brasil a partir da década de 1930 e que se utilizaram de inúmeras ferramentas para estabelecerem-se e naturalizarem-se na sociedade através de toda uma rede de instituições que funcionavam com essa finalidade.

Segundo Mendonça (2020, p. 136),

no início do século XX, no Brasil, grande parte do teatro de bonecos para o público infantil estava amplamente imbuído do discurso oficial de identidade nacional relacionada ao folclore. E, dentro deste discurso, o teatro de fantoches popular, como veremos adiante, com seu caráter intrinsecamente subversivo, não preenchia o requisito de folclore para o público infantil a fim de promover a integração nacional desejada pelo governo.

O trecho acima destaca a existência de dois diferentes teatros de bonecos no Brasil no início do século XX: um especialmente voltado para o público infantil e em consonância com o discurso oficial de fortalecimento da identidade nacional e folclore; e o outro, o teatro popular, produzido por trabalhadores analfabetos, em sua grande maioria, e sem reconhecimento e/ou incentivo público para sua preservação. O fato de que os artistas populares, em sua maioria, não tinham acesso à linguagem escrita, afastava-os ainda mais dos grupos socialmente reconhecidos como letrados que se apropriavam do teatro de bonecos como ferramenta didático-pedagógica naquele momento sócio-histórico. Nessa perspectiva, observamos que o teatro de bonecos só ganhou destaque e incentivo, porque estava alinhado com os discursos oficiais e dominantes sobre essa identidade nacional que se desejava ver florescer. O teatro popular, por sua vez, por ter uma natureza intrinsecamente subversiva, desafiando e/ou questionando as normas e os valores socialmente estabelecidos como desejáveis, foi menosprezado, excluído e, muitas vezes, silenciado, por não se alinhar aos requisitos governamentais estabelecidos para promover a integração nacional almejada naquele momento histórico específico. A existência de dois teatros de bonecos é reforçada nessa fala de Mendonça (2020, p. 149):

Como se pode verificar a partir da análise apresentada neste tópico, o teatro de mamulengo foi valorizado enquanto manifestação folclórica importante pelos intelectuais ligados à Sociedade Pestalozzi do Brasil. Entretanto, havia uma diferenciação a ser realizada entre esta modalidade cênica presente em festas e feiras populares e as peças a serem levadas para as crianças com caráter pedagógico. O teatro de mamulengo poderia até servir como inspiração para o teatro de público infantil, mas a sua reapropriação exigia uma descaracterização de sua expressão subversiva.

Como afirma Mendonça (2020), há uma evidente diferenciação entre o teatro de bonecos produzido pelos intelectuais associados à Sociedade Pestalozzi do Brasil e entre

as manifestações do teatro de mamulengo produzido por comunidades socialmente desvalorizadas e que acontecia em fazendas, praças, festas populares e feiras. Por mais que parecesse haver um esforço para integrar alguns elementos do teatro popular de mamulengo em produções destinadas ao público infantil, visando um contexto educativo, para que ocorresse essa integração, era necessário remover ou atenuar elementos considerados subversivos presentes na expressão popular do teatro de bonecos. Essa descaracterização reforça a ação da colonialidade do saber nos conhecimentos e artes de origem popular através da desconstrução de saberes que são considerados perigosos para a manutenção de uma sociedade crítica. A expressão subversiva do TBPN é uma das suas principais características, juntamente com a estética grotesca que leva ao riso e à reflexão. A intenção, portanto, era extinguir essa manifestação artística popular aparentando estar adaptando-a a outro público.

Segundo Lacerda (1980), os anos 40 marcam uma nova fase para o teatro de bonecos no Brasil, que se inicia a partir das atividades desenvolvidas pela Sociedade Pestalozzi, entre 1945 e 1946, quando acontece o primeiro curso de formação para artistas titiriteiros. Em 1958, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, sob o patrocínio do antigo Serviço de Teatro e Diversões do Distrito Federal, realizou um Festival de Teatro de Bonecos, no Rio de Janeiro, com a participação de 16 grupos. Os cursos, palestras e debates acerca da arte dos fantoches continuavam a acontecer em várias cidades do país, como é possível observar a partir das notícias abaixo em destaque, retiradas do *Jornal Diário de Pernambuco*, nos anos 50:

ANÚNCIO 1

CURSO DE FANTOCHES

Promovido pela Escolinha de Artes do Recife, com inscrições abertas até 17 do corrente, na rua do Cupim, 124, Aflitos, das 14,30 às 18 horas, a cargo de professores, teatrólogos e artistas interessados nessa modalidade de teatro. O curso obedecerá ao seguinte programa: a) aulas práticas: fabricação e manêjo [*sic*] de fantoches (os exercícios com os mamulengos tomarão o maior tempo das aulas práticas); peças e cenários; b) palestras seguidas de debates: O TEATRO DE FANTOCHES COMO ATIVIDADE CRIADORA; O TEATRO DE FANTOCHES NO NORDESTE; O TEATRO DE BONECOS E O ESTUDO DA PERSONALIDADE; O TEATRO DE FANTOCHES NA EDUCAÇÃO; c) exposição de fantoches, livros e peças sobre [*sic*] o teatro de bonecos.

O curso de caráter intensivo será dado de 17 do corrente a 16 de

dezembro. Horário das 16,30 às 18 horas, às segundas e quartas-feiras e das 14,30 às 17 horas, às sextas-feiras. Palestras, projeções e outras atividades em horário conveniente aos alunos. Na Secretaria da Escolinha de Arte do Recife, estão à disposição de professoras do Curso Primário que trabalham em Orfanatos, duas bolsas de estudo para êsse [sic] curso.

Diário de Pernambuco, 12 de novembro de 1958

Fonte:

https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pagfis=52356 Acesso em: 30 de jan. de 2024

ANÚNCIO 2

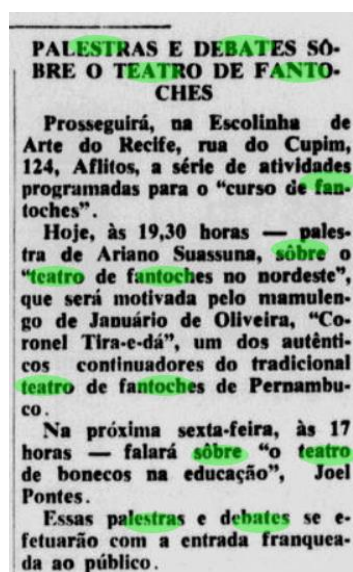


Figura 1 - Diário de Pernambuco (PE) - 1950 a 1959 - DocReader Web. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pagfis=52868. Acesso em: 30 de jan. de 2024

Nos dois anúncios acima sobre cursos e palestras acerca da arte do teatro de bonecos, é possível perceber que havia um foco no estudo dessa manifestação artística para utilização em atividades educativas, tanto que, no primeiro anúncio, há o destaque para duas bolsas de estudo destinadas a “professoras do curso primário que trabalham em orfanatos.” Também vemos no primeiro anúncio um discurso que se aproxima daqueles que estavam em circulação naquele período sócio-histórico e reforçava a utilização do boneco como elemento didático-pedagógico e terapêutico. Outro aspecto importante nos dois anúncios é a referência específica ao teatro de bonecos do Nordeste, fato que nos demonstra uma certa preocupação em divulgar o trabalho de artistas populares

nordestinos. Essa preocupação é reforçada no anúncio 2, em que é citado o nome do Mestre Januário de Oliveira e sobre o qual se afirma ser “um dos autênticos continuadores do tradicional teatro de fantoches de Pernambuco.” Entretanto, também é importante destacar que a palestra seria ministrada por Ariano Suassuna, um homem branco, estudioso e pesquisador, de família rica, poderosa e tradicional do Nordeste e que seria, dessa forma, alguém reconhecidamente autorizado a falar sobre cultura nordestina. Na perspectiva foucaultiana, essa importância atribuída tanto aos cursos ministrados, quanto à pessoa que os ministrará - Ariano Suassuna - deve-se ao fato de que o direito de falar não é neutro e universal, mas sim, condicionado por uma série de fatores, como o poder, que define quem pode falar e sobre o quê, o tipo de conhecimento que pode e/ou deve ser produzido em determinados contextos históricos e sociais e as instituições que estão autorizadas a produzir e disseminar esse conhecimento. Nos anúncios expostos acima, vemos que os cursos e palestras estão sendo oferecidos por uma instituição que está autorizada a fazê-lo em nossa sociedade: a Escolinha de Artes do Recife, assim como esses cursos e palestras estarão a cargo de pessoas também autorizadas para ministrá-los: teatrólogos, artistas, professores e o reconhecido intelectual, Ariano Suassuna. Esse exemplo nos evidencia como age a colonialidade do saber através da produção, disseminação e manutenção de discursos considerados verdadeiros e autorizados, enquanto contribui para o silenciamento e exclusão de saberes e pessoas não brancas que foram e são marginalizados e menosprezados.

Nessa perspectiva de crescimento pelo interesse no teatro de bonecos, o livro de Hermilo Borba Filho, *Fisionomia e espírito do Mamulengo*, é lançado em 1966, e, neste mesmo ano, foi realizado o I Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, assim como é inaugurado o primeiro espaço exclusivo no Brasil para teatro de bonecos: o Teatro do Aterro, localizado no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. Nos anos de 1967 e 1968, acontecem II e o III Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, contando com grupos internacionais e sob o patrocínio do Ministério da Educação (MEC). (Lacerda, 1980).

Em setembro de 1973, surge a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e a consequente publicação da *Revista Mamulengo*, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT)²³. Nos anos 70, eclodem os festivais e congressos acerca do

²³ O Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi criado em 21 de dezembro de 1937 tendo como algumas funções: a) promover e estimular a construção de teatros em todo o país; b) promover apresentações de teatro em escolas, fábricas e outros espaços; c) incentivar o teatro para crianças e adolescentes nas escolas e fora delas; d) estimular a produção de obras teatrais; e) traduzir e publicar grandes obras de teatro produzidas em idioma estrangeiro. Em 1981, o SNT transforma-se no Instituto Nacional de Artes Cênicas - INACEN.

teatro de bonecos realizados no Brasil, como mostramos no quadro abaixo:

Quadro 1 - Lista de festivais e congressos sobre teatro de bonecos realizados no Brasil entre os anos de 1975 e 1979

ANO DE 1975	<i>IV Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos;</i> <i>I Congresso da ABTB.</i>
ANO DE 1976	O Brasil comparece ao <i>XII Festival da União Internacional da Marionete - UNIMA</i> ²⁴ , realizado em Moscou, e passa a ser um dos centros da UNIMA no mundo; <i>V Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o II Congresso da ABTB</i> , em Recife; <i>I Encontro de Mamulengos do Nordeste</i> , em Natal.
ANO DE 1977	<i>VI Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o III Congresso da ABTB</i> , realizados em Brasília; <i>I Encontro do Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro</i> ; <i>II Encontro de Mamulengueiros do Nordeste</i> , em Natal.
ANO DE 1978	<i>VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o IV Congresso da ABTB</i> , em Petrópolis (RJ); <i>Primeira exposição de bonecos da ABTB</i> ; <i>Projeto Lobato e Ilha das Caixas</i> - dois projetos de programas com bonecos para a TV Educativa; <i>Projeto Domingo-Boneco</i> , patrocinado pelo SESC - apresentação de teatro de bonecos, aos domingos de manhã, na Barra da Tijuca (RJ); <i>Concurso de textos para Teatro de Bonecos</i> - patrocínio do Serviço Nacional de Teatro (SNT), com prêmios em dinheiro e montagem de espetáculos.
	<i>VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o</i>

Em 1987, o INACEN foi transformado em FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas. Em 1990, a FUNDACEN foi extinta. Nesta época, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC. Em 1994, a Funarte voltou a existir como uma fusão do IBAC com a FUNDACEN. Retirado do site:

<https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/o-servico-nacional-de-teatro-2013-snt>. Acesso em: 01 de mar. de 2024.

²⁴ UNIMA - União Internacional da Marionete, fundada em 1929 com objetivo de promover a marionete em escala global, incentivando a troca de conhecimentos entre os artistas dessa forma de arte de vários lugares do mundo.

ANO DE 1979	<i>V Congresso da ABTB</i>, em Ouro Preto (MG); <i>Oficina Som/Forma/Movimento</i>, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto (MG); <i>III Encontro de Mamulengueiros do Nordeste</i>.
-------------	---

Fonte: Quadro 1, criado de acordo com Lacerda, 1980.

Como é possível observar a partir do quadro acima, o interesse dos artistas e instituições ligados à cultura e à educação crescia em relação ao teatro de bonecos, de forma geral, e ao TBPB, de forma específica, principalmente, nos anos 70. Segundo Lacerda (1980), esses artistas iniciaram um processo de revisão de seus conceitos e posicionamentos, sentindo a necessidade de estarem ativos na realidade do mundo, dando mais sentido e significado a seus trabalhos. Além disso, de acordo com a autora, é nos anos 70 que os bonequeiros compreendem a necessidade de organizarem-se em uma associação de classe, para que a troca de experiências e a ampliação dos campos de atuação profissional fossem facilitadas. Esse processo de revisão pode ser compreendido a partir da perspectiva foucaultiana da capilaridade do poder. Através desse poder que circula, que produz conhecimento, que se exerce nos detalhes do cotidiano e nas relações entre diferentes sujeitos, originam-se novos olhares, assim como a possibilidade de questionar verdades e criar resistências mais consolidadas, robustas, eficientes e eficazes contra a hierarquização de conhecimentos e padronização dos saberes.

Especificamente sobre o TBPB, afirma Virgínia Valli, editora da *Revista Mamulengo*:

Não basta recriar, em escolas e Universidades, a técnica do boneco caipira, com retoques mais ou menos eruditos, adereços e fulgores de tecnologia *prafrentex*, falas modernizadas e até *corrigidas* do linguajar popular. Antes de mais nada, é necessário ir ao encontro do mamulengueiro, tirá-lo de seu buraco, como o fizeram aqueles artistas há vinte anos atrás. (Valli, 1974, p. 4).

Temos que aprender muito com o mamulengueiro nordestino, que assimila as tecnologias sem se desviar do caminho mágico percorrido pelo João Redondo. (...). É claro que o caminho daqueles que chegam ao boneco através da erudição difere muito daquele do artista popular, que não tem dogmas a peiar-lhe a espontaneidade da mente pré-letrada, livre de elocubrações “culturais” e outras. Para nós é um *aprender* e um *esquecer* ao mesmo tempo, que ajudam a encontrar as novas

possibilidades da forma ou do boneco em sua liberdade sem limites. (Valli, 1977, p. 4, grifos da autora).

As citações de Virgínia Valli são uma reflexão crítica sobre a necessidade de preservação da tradição popular do teatro de bonecos, destacando que a ação dos estudiosos e pesquisadores eruditos não pode ser invasiva e descaracterizadora dessa tradição. Segundo a autora, o contato com os mamulengueiros deve dar-se de forma participativa, envolvendo-os diretamente nas atividades culturais em vez de apenas reproduzir suas técnicas e saberes de maneira acadêmica. A autora ainda afirma que o processo de aproximação e interação com os artistas populares deve ser mais fluido e adaptativo à tradição, abraçando novas possibilidades de realização do fazer artístico e enfatizando a liberdade criativa desses artistas, sem a exigência de restrições impostas por convenções culturais ou acadêmicas. A partir dessas falas de Virgínia Valli, é possível notar que os artistas, pesquisadores e teatrólogos começam a perceber e reconhecer a importância do teatro popular de bonecos no Brasil, assim como buscam reencontrar esses artistas populares e seus saberes sobre a arte dos bonecos, numa tentativa de resgatar esses conhecimentos que estão se perdendo ao longo dos anos. Na edição número 8 da *Revista Mamulengo* (1979), destacamos um parágrafo do texto intitulado *VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e V Congresso da ABTB - Ouro Preto, Minas Gerais - Janeiro de 1979*:

O Festival também revelou que o nosso teatro de bonecos parece estar acordando de uma longa hibernação, reassumindo aos poucos, sua tradicional condição de questionador, de comentador atento às transformações de nossa realidade. O que se pode observar em parte significativa dos espetáculos apresentados é que, de repente, o teatro de bonecos coloca toda a sua poética, a sua empatia e a contagiante irreverência a serviço de uma participação efetiva e consciente no dia a dia de nossa realidade. Dentro da programação do Festival, os bonecos não somente divertiram, como também denunciaram, trazendo à cena valores de nossa cultura popular assim como problemas sociais e políticos da mais viva atualidade. (Revista Mamulengo, 1979, p.5).

O trecho acima merece destaque, inicialmente, pois afirma que houve um período de hibernação do teatro de bonecos no contexto brasileiro, o que nos leva a acreditar,

diante das análises que apresentamos neste capítulo, que tal estado de dormência estivesse relacionado à dedicação de muitos artistas, críticos e escritores em utilizar o teatro de bonecos exclusivamente como uma ferramenta pedagógica, esquecendo ou pormenorizando seu caráter político e contestador, que foi um aspecto primordial no teatro de bonecos de origem popular, não apenas no Brasil, mas também em outros lugares do mundo e em momentos históricos distintos. Defendemos ainda que esse despertar está diretamente relacionado ao contato mais aproximado dos artistas eruditos com os artistas populares do teatro de bonecos, como também já evidenciamos em momentos anteriores deste texto, ou pode ainda ser uma influência do contato entre artistas brasileiros e estrangeiros durante os vários encontros internacionais dedicados ao teatro de bonecos.

No início dos anos 80, os festivais brasileiros e internacionais continuaram a acontecer e verificam-se dois aspectos interessantes nas publicações da *Revista Mamulengo*. O primeiro deles é a edição bilíngue da revista, publicada em português e inglês, no ano de 1980. Posteriormente, entende-se que esse fato se deu devido ao início da participação do Brasil em eventos internacionais de teatro de bonecos promovidos pela UNIMA - União Internacional de Marionetistas. O segundo aspecto relevante é que não se veem mais textos do teatro popular de bonecos publicados na revista, como era comum até os anos 70. A publicação passa a ter relatos acerca dos congressos e festivais nacionais, internacionais e estaduais, artigos de intelectuais e estudiosos reconhecidos e autorizados a falarem sobre a arte dos bonecos, divulgação dos grupos de teatro de bonecos em atuação no Brasil e no mundo na década de 1980 e a divulgação de seus espetáculos. Dentre esses grupos, a maioria destinada à produção de textos e espetáculos voltados ao público infantil, destacamos dois que se dedicavam à forma mais popular e tradicional do teatro de bonecos: os grupos Só-Risos e o Teatroneco, os dois do Estado de Pernambuco.

O texto de Fernando Melo, intitulado *IX Festival Brasileiro de Bonecos e VI Congresso da ABTB*, publicado na edição número 10, da *Revista Mamulengo* (1981), ressalta que uma das principais discussões nesses dois eventos foi referente à persistência de uma imagem muito negativa do teatro de bonecos por parte do público brasileiro, fato que afastava crianças e adultos dos espetáculos. O público adulto, especificamente, acreditava que era a baixa qualidade dos espetáculos do teatro de bonecos que os distanciava dessa manifestação artística. Esse fato é um aspecto interessante acerca das profundas mudanças ocorridas no teatro de bonecos no Brasil, principalmente, quando

lembramos que essa forma de arte era destinada ao público adulto, justamente por causa das temáticas que eram discutidas durante os espetáculos e por causa da linguagem utilizada pelos bonequeiros. Esse fato ressalta a intrínseca relação entre linguagem e cultura, evidenciando que uma manifestação artística tão relevante para algumas comunidades podem não ter a mesma importância quando adaptada para outros espaços, pessoas e culturas distintas, causando estranhamento, seja por uma inadequação cultural e social, seja pelo preconceito advindo do fato de que o teatro de bonecos era considerado menos valoroso, ou porque era produzido para um público infantil, ou por tratar-se de uma manifestação artística de origem oral e popular.

Para Souza (1984), o maior acontecimento em relação ao teatro de bonecos no Brasil nos anos 80 do século XX foi o surgimento das Associações Estaduais de Teatro de Bonecos, que promoveram encontros em vários lugares do país. Entretanto, Humberto Braga (1984) ressalta que muitas dificuldades financeiras começaram a aparecer nessa década, dificultando a realização de outras atividades dos titeriteiros e até a continuidade da publicação da *Revista Mamulengo*. Um outro aspecto importante desse período diz respeito ao público que participava dos eventos nacionais e internacionais do teatro de bonecos, tendo em vista que apenas aqueles que se associavam e contribuíam com taxas anuais poderiam comparecer aos encontros. Defendemos que essas cobranças foram mais um dificultador para que houvesse o envolvimento de artistas populares nesses eventos, posto que a realidade socioeconômica da maioria desses bonequeiros não permitia que eles pudessem fazer esse tipo de investimento. Portanto, por mais que houvesse uma denúncia de certos estudiosos, intelectuais, teatrólogos acerca da realidade de interdição e silenciamento dos artistas e grupos populares de teatro de bonecos, a realidade continuava afastando-os daqueles que estavam à frente do processo de produção e divulgação dessa manifestação artística no Brasil e no mundo.

Essa dificuldade de acesso dos grupos populares é reforçada no texto intitulado *Na carroça de Mamulengos, o mais autêntico teatro nordestino*, escrito por Chico Simões e publicado na edição número 12 da *Revista Mamulengo* (1984). No texto, o autor relata a criação do grupo *União dos artistas do povo*, formado por artistas do teatro popular de bonecos da cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, com o objetivo de defender a sobrevivência do mamulengo na comunidade. O autor ressalta que vários artistas populares foram convidados a participar do Festival Internacional de Teatro de Marionetes, em 1984, na cidade de Dresden, Alemanha, entretanto, não conseguiram comparecer ao evento por falta de apoio financeiro. Esse relato reforça a perspectiva

foucaultiana de mecanismos de controle do discurso, como a interdição, separação e exclusão dos grupos de teatro de bonecos brasileiros de origem popular, principalmente quando observamos, ao longo dos anos 1980, a participação de artistas e intelectuais brasileiros nos encontros internacionais de marionetes, como ocorrido em 1980, segundo Magda Modesto (1981), no XII Festival Internacional de Teatro de Bonecos da UNIMA, em que a artista e Manuel Kobachuk, patrocinados pelo SNT, organizaram uma exposição na sede da Organização do Estados Americanos (OEA), em Washington, Estados Unidos, com mais de 200 bonecos produzidos por artistas do teatro popular brasileiro.

Em resumo, a partir dos anos 40, com a influência da Sociedade Pestalozzi, o teatro de bonecos torna-se uma ferramenta importante para a educação de crianças. A partir daí, inúmeros artistas, intelectuais e escritores passaram a dedicar-se a essa arte, principalmente, com intuítos educacionais. A partir dos anos 70, com o início da publicação da *Revista Mamulengo*, foi possível acompanhar mais detidamente as atividades que estavam sendo realizadas em torno do teatro de bonecos no Brasil e no mundo. Especialmente nos anos 70, podemos afirmar que há um reforço no caráter pedagógico dos bonecos. É também uma época de muitos festivais, congressos, seminários, encontros e oficinas de teatro de bonecos que reuniam artistas de várias partes do país e do mundo, facilitando o aprendizado e a troca de experiências. Também há relatos de que a facilitação do acesso à TV nesse período afastou bastante o público desses espetáculos. Entretanto, também se ressalta a crescente participação de bonecos animados em programas de TV. A partir dos anos 80, observa-se uma perda gradativa de recursos destinados pelos órgãos públicos para a divulgação e manutenção de atividades referentes ao teatro de bonecos no Brasil.

Embora o ressurgimento do teatro de bonecos fosse evidente no nosso país nesse período histórico e houvesse um reconhecimento dos artistas eruditos sobre a necessidade de um olhar mais acurado para o teatro popular, um trecho publicado na *Revista Mamulengo*, de 1980, nos mostra uma preocupação do *Grupo Mamulengo*, criado em 1975 como resultado de um curso de iniciação ao teatro de bonecos ministrado na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em relação ao teatro popular de bonecos e aos seus principais artistas:

O Grupo MAMULENGO pretende pesquisar, difundir e recriar o teatro de Mamulengos que está em vias de extinção à medida que os

Mamulengueiros populares estão desaparecendo. Ginu de Oliveira, um dos últimos, faleceu em princípios de 1977, em Recife, deixando uma importante dramaturgia de tradição na Bahia; esse gênero de teatro de bonecos, aqui, se encontra naturalmente mais próximo da cultura popular nordestina de que as formas de teatro de bonecos desenvolvidas em outras regiões do Brasil. (Revista Mamulengo, 1980, p.43).

Destacamos, no trecho acima, alguns aspectos que consideramos relevantes. Inicialmente, relacionado ao surgimento de vários grupos de teatro de bonecos no Brasil a partir dos anos 40, observamos que a maioria é formada em espaços eruditos, como universidades, oficinas e/ou cursos ministrados por estudiosos, pesquisadores e/ou teatrólogos, ou seja, pessoas autorizadas por determinados saberes, poderes e verdades socialmente aceitos a ocupar aquele lugar. O segundo aspecto que ressaltamos é a consciência de extinção do teatro popular de bonecos, devido à morte de seus artistas e mestres, fato que nos leva a dois outros lugares: o menosprezo a esses artistas e a seus fazeres artísticos ao longo dos tempos, e a necessidade de documentar o que ainda restava, considerando que, como evidenciamos no capítulo 1 desta tese, os saberes do TBPB eram perpassados, principalmente, através da oralidade, tendo em vista que a grande maioria dos bonequeiros populares eram analfabetos, havendo, dessa forma, pouco material escrito sobre os fazeres desses artistas. Portanto, se a voz se calava, morriam juntamente os saberes perpassados e cultivados através das gerações e da memória desses artistas que foram tantas vezes menosprezados, perseguidos e silenciados. Com a morte desses bonequeiros, morriam também muitos elementos da preservação da identidade cultural das comunidades, dificultando a conexão de gerações futuras com sua ancestralidade, deixando um vazio no senso de pertencimento que fortalece os laços sociais em contextos comunitários. Assim como ressaltamos ao longo deste trabalho, a oralidade é uma forma milenar de transmissão de saberes em comunidade que têm pouco ou nenhum acesso à linguagem escrita. Dessa forma, quando esses saberes são menosprezados e/ou silenciados, perde-se a voz que dá vida à história, principalmente, às histórias de resistência das pessoas socialmente interditadas, silenciadas e excluídas ao longo da história do nosso país. A transmissão oral de saberes e conhecimentos é uma forma importante de resistência cultural e, ao manter viva a oralidade e os saberes dela advindos, as comunidades podem resistir à perda de suas identidades culturais. Especificamente no contexto do teatro popular de bonecos, no mundo e no Nordeste brasileiro, ele sempre foi uma ferramenta de diversão, mas também, de denúncia e de resistência dessas

comunidades. Negar às gerações seguintes esse caráter de resistência do TBPB em nosso país, faz parecer que nosso povo pobre e não branco, em sua maioria, aceitou passivamente as injustiças às quais foram submetidos ao longo da nossa história. Portanto, por mais que houvesse uma tentativa de alguns grupos e pesquisadores em manter viva essa memória, os dispositivos²⁵ da interdição e do silenciamento agiam de forma constante e sorrateira para fazer falar e ouvir somente aquilo e aqueles que estavam na ordem do discurso.

Nesse contexto, defendemos que houve o epistemicídio dos saberes populares advindos do teatro popular de bonecos. Como nos afirma Carneiro (2023, p. 87):

O epistemicídio se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica e racial pela negação da legitimidade do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros, que passam a ser ignorados como sujeitos de conhecimento.

De acordo com a autora, a noção de epistemicídio nos possibilita compreender que os conhecimentos e práticas desconectados de uma perspectiva ocidentocêntrica devem ser eliminados, com a intenção de subalternizar, subordinar e/ou marginalizar determinados grupos sociais e práticas que poderiam significar uma ameaça de qualquer gênero aos grupos dominantes. O epistemicídio é uma manifestação da colonialidade do saber, pois exemplifica como os conhecimentos de populações marginalizadas, como negros, indígenas, asiáticos e outras culturas colonizadas foram e continuam sendo desvalorizados, silenciados e destruídos. Nessa perspectiva, todos os grupos minorizados seriam vítimas de epistemicídio, resultando, então, na exclusão da diversidade através da anulação e desqualificação de seus conhecimentos. Além disso, o epistemicídio também implica dificultar o acesso de determinados grupos à educação formal, gerando um processo de inferiorização intelectual justificado pela falácia do rebaixamento da capacidade cognitiva dos indivíduos desses grupos excluídos e, com isso, produz-se um ciclo de desqualificações que culmina com a discriminação individual e coletiva dos

²⁵ “Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.” (Foucault, 2021, p. 364).

sujeitos. A falácia da reduzida racionalidade desses sujeitos, portanto, justificaria o acesso reduzido a determinadas formas de saber, tendo em vista que tais sujeitos não seriam capazes de aprender os conhecimentos necessários para viver e conviver em uma sociedade civilizada. O epistemicídio é, portanto, um processo constante de produção da inferioridade intelectual de certos sujeitos e comunidades. Especificamente em relação à linguagem, evidenciamos que esse processo está relacionado à supervalorização da escrita e desvalorização da oralidade como uma estratégia de poder através do reconhecimento e valorização de saberes e práticas produzidos e difundidos em linguagem escrita em detrimento daqueles advindos da oralidade.

Finalizamos este capítulo fazendo referência ao conceito de colonialidade do saber, intrinsecamente relacionado ao conceito de epistemicídio citado anteriormente e ao nosso objeto de estudo - o TBPB. De acordo com Ferreira e Machado (2022, p. 69), os processos de colonização na América Latina caracterizaram-se pela “retirada de bens materiais, imposição cultural e negação da identidade, está permeada por dogmas e verdades construídos sobre nós e não por nós.” Com isso, ficamos aprisionados a concepções criadas e difundidas pela cultura europeia que determina normas e padrões a serem seguidos, criando assim, um processo hierarquizador, no qual todos os saberes e práticas dos povos colonizados são considerados menosprezados, excluídos e silenciados. A forma como o teatro popular de bonecos foi silenciado na realidade brasileira é um exemplo crucial de como esse processo hierarquizador pode dar-se de diversas formas, nem sempre extremas, violentas ou bruscas, mas, muitas vezes, de uma forma lenta, constante e aparentemente sutil e despreocupada. Em alguns momentos deste capítulo, vimos, de fato, atitudes mais incisivas contra o teatro popular de bonecos, como a proibição de espetáculos e/ou o acompanhamento direto de policiais que regulavam o que poderia ou não poderia ser dito pelos artistas. Entretanto, o processo de silenciamento, no caso do teatro popular de bonecos, aconteceu de maneira sistemática, através de uma cadeia de práticas e discursos que foram dificultando ao máximo a existência e permanência dos artistas populares no modelo tradicional do teatro de mamulengos, necessariamente contestador, profano, sarcástico, crítico, grotesco, associando-o, aos poucos, a algo vulgar, ultrapassado e desconectado com a ordem do discurso da sociedade brasileira.

No capítulo seguinte, analisaremos alguns textos tradicionais do TBPB com o objetivo evidenciarmos de que forma essa manifestação artística abordava temas considerados tabus para a nossa sociedade. Para tanto, observaremos os discursos que

atravessam as falas dos personagens e como eles evidenciam-se através da linguagem utilizada pelos bonecos/bonequeiros, causando incômodo para determinados grupos dominantes que, certamente, prefeririam que as classes populares do nosso país ainda usassem máscaras de silenciamento, máscaras brancas em peles negras.

CAPÍTULO 4

“Boa noite a todos os senhores e senhoritas que estão presentes neste local!”

*Tudo que era temível, torna-se cômico.*²⁶
(Bakhtin)

O quarto capítulo de nossa tese tem como objetivo evidenciar como a presença da carnavalização subverte vontades de verdade, saber e poder impostas pelo discurso da colonialidade no espaço ficcional dos textos tradicionais do TBP. Para tanto, tomamos como base a teoria da carnavalização de Bakhtin (2008), assim como concepções sobre o riso do mesmo autor e de Bergson (1983) para analisarmos alguns trechos dos textos *Você já viu negro prestar?*, peça apresentada por Otacílio Pereira e transcrita por Altimar de Alencar Pimentel (1988), *Encontro de Benedito com o diabo*, peça apresentada por Luiz Paulino e também transcrita por Altimar de Alencar Pimentel (1988) e *As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda*, de Januário de Oliveira (Ginu) e transcrita por Borba Filho (1966).

Apresentaremos trechos dessas peças considerando, segundo De Melo (1977), alguns aspectos relevantes sobre o TBP. O primeiro deles é sobre o espírito do mamulengo, que, transferindo o comportamento humano para os bonecos, faz críticas aos costumes através dos personagens, satirizando os valentões e as autoridades das mais diversas ordens. O segundo diz respeito à estruturação narrativa das peças que são pequenos diálogos em que os bonecos interagem entre si, com os músicos e com a plateia. Embora haja um roteiro, também há muita improvisação e repetição de piadas e ditos tradicionais. Os bonecos cantam, dançam, brigam, matam e morrem em função do riso. Segundo Santos (1980), a estruturação dramática no mamulengo organiza-se a partir de cenas que são pretextos para a chegada e atuação de determinados personagens. São

²⁶ “A sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo é um elemento primordial do riso da Idade Média. Ela encontra expressão em numerosas particularidades das imagens cômicas. Vê-se sempre esse medo vencido sob a forma do monstruoso cômico, dos símbolos do poder e da violência virados do avesso, nas imagens cômicas da morte, nos suplícios jocosos. Tudo que era temível, torna-se cômico.” (Bakhtin, 2008, p. 79).

espetáculos de estruturação arbitrária, sem preocupação de uma ligação lógica entre as cenas, donde advém a nossa liberdade para analisarmos apenas alguns trechos das obras acima descritas, sem, contudo, isolarmos esses trechos dos contextos nos quais estão inseridos nas narrativas.

Nas palavras de Santos (1980, p. 7)

Frequentemente, o mamulengo é de uma contundência admirável, motivado por uma inspiração fascinante que lhe permite alterar o equilíbrio do mundo, as relações de poder, insurgindo-se contra o maniqueísmo da vida, criando um outro mundo que ele próprio governa, uma situação poético-dramática que incorpora o público. Arranca personagens e temas de um mundo ao qual é sujeito, submisso e pelo qual é explorado, transpondo-os, em transfiguração muito própria, para um outro mundo onde sua voz, anseios e vontades são ouvidos. Isso tudo na intenção maior de provocar o riso, que gerando folgança, o alívio, o divertimento, atuam como elemento catártico e de grande comunicabilidade.

O mamulengo, sendo um veículo de reflexão e resistência cultural, tem a capacidade de subverter o cotidiano, dar voz a quem é historicamente silenciado, criar um outro mundo governado pela liberdade criativa e pela crítica às estruturas sociais. Usando a combinação de humor, poesia e drama, o TBPB promove uma experiência catártica, levando o público a se conectar com a narrativa, construindo outras verdades possíveis em um mundo simbólico. Nesse contexto, o riso transforma-se em um poderoso mecanismo, aproximando público e espetáculo de forma única. Segundo Bergson (1983, p. 9), “o nosso riso é sempre o riso de um grupo”, ou seja, rimos coletivamente porque, inseridos em um determinado grupo, enxergamos a vida de forma parecida. Nesse sentido, o que é cômico para alguns, não necessariamente, será para outros. Portanto, na perspectiva de Bergson (1983, p. 9), “o riso deve ter uma significação social”, ele deve ser compreendido dentro de um contexto social específico. É nesse sentido que, na e através da tola e por meio do riso do público, é possível se desvencilhar das máscaras de silenciamento e das máscaras brancas. A tola abre espaço ao carnaval para que vontades de verdade indesejadas sejam ditas, em que o riso seja libertador. Voltando-nos agora para a tola e para o carnaval, iniciamos as nossas análises pela peça: *Você já viu negro prestar?*

4.1. Um carnaval na tolda



Figura 2: Na imagem, vemos uma tolda montada e a apresentação de uma peça do TBPB. À frente, temos o Capitão João Redondo, e atrás, Benedito. Fonte: Fisionomia e Espírito do Mamulengo (Borba Filho, 1966).

Segundo Vassalo (1993), os estudos de Bakhtin acerca da produção de origem popular na Idade Média e sobre a carnavalização ressaltam as diferenças entre a cultura oficial e a popular. A primeira faz referência ao Estado e à Igreja, representando um mundo estático, impessoal, hierárquico e sério, onde prevaleciam as verdades absolutas e imutáveis da autoridade do Estado feudal, não havendo espaço para mudanças ou mobilidade social. Nesse mundo oficial, também não havia lugar para o riso. Em oposição, situa-se a cultura popular, onde prevaleciam a mobilidade, a fluidez e o riso. Entretanto, esse mundo livre só era possível em determinados momentos ao longo do ano, denominado, genericamente, de festas de carnaval. Nelas, era possível construir um mundo mais livre e igualitário, afastado da seriedade, hierarquia e imobilidade da vida cotidiana. É nesse contexto que surge o fenômeno denominado por Bakhtin de carnavalização, caracterizado pela ruptura com o cotidiano, a eliminação de barreiras sociais, a inversão de valores e a primazia do riso libertador. Para Bakhtin (2008), a cultura cômica popular pode ser compreendida como uma resposta à cultura oficial e aos padrões social e historicamente estabelecidos. É nessa perspectiva que o autor analisa as

manifestações públicas carnavalescas, através de seus atos e ritos cômicos, como um elemento fundamental nas sociedades, pois

ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* (...). (Bakhtin, 2008, p. 5, grifos do autor).

Nessa segunda vida, diferentes vozes poderiam ser enunciadas através de seus personagens, representando visões de mundo distintas, através de formas particulares de linguagem que evidenciavam lugares sociais e discursos distintos. Em outras palavras: no limite estreito das festas, concebia-se espaço para a expressão do riso e do cômico.

Essa cultura das praças e das feiras também não impõe limites à linguagem e permite todas as grosserias, blasfêmias e duplos sentidos da linguagem familiar, criando um universo carnalizado que possibilita a existência de um mundo às avessas, obscuro e grotesco. Nesse cenário, exalta-se o grande corpo coletivo, representado através da dicotomia da vida e da morte reconhecida como um ciclo natural da existência. A morte é necessária, pois possibilita o nascimento de algo novo e com isso, as mudanças e transformações dos seres e das verdades. “Por isso o riso popular é um riso de festa, universal e anfíbio, celebração do corpo, pois enterra e ressuscita coletivamente ao mesmo tempo.” (Vassalo, 1993, p. 51).

Nesse contexto de liberdade, Bakhtin (2008, p. 9) afirma que:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

Na perspectiva bakhtiniana, o carnaval é um evento subversivo, no qual as normas e hierarquias que regem a sociedade são temporariamente suspensas. Dessa forma, o carnaval possibilita uma inversão simbólica, onde a liberdade, a igualdade e a ausência

de tabus geram um ambiente de renovação e criação de novas possibilidades. Esse ambiente de renovação aponta para transformações, rompendo com a ideia de que há verdades absolutas e imutáveis. O carnaval, assim, pode ser compreendido como um momento de crítica e reinvenção, no qual os participantes experimentam a reinvenção de suas realidades e sem privilégios, tabus, regras ou hierarquias, todas as pessoas podem sentir-se humanas entre seus semelhantes, experienciando assim, uma realidade distante das inúmeras segregações construídas sócio historicamente.

Esse contexto de liberdade, subversão, inversão observado nas festas de carnaval também pode ser visto no TBP. Para exemplificarmos, traremos dois trechos da peça *Você já viu negro prestar?* (Anexo A), apresentada pelo bonequeiro Otacílio Pereira, em Cabedelo, no dia 1º de setembro de 1964 e transcrita por Altamar de Alencar Pimentel.

Sobre o bonequeiro, Pimentel (1988) ressalta que Otacílio era analfabeto, pescador de caranguejos e natural de Juazeiro do Norte, Ceará. Durante 20 anos, viveu exclusivamente dos espetáculos de bonecos, percorrendo vários estados do Nordeste. Entretanto, em 1964, praticava a arte esporadicamente, tendo em vista a necessidade de dedicar-se à pesca para o sustento de sua esposa e de seus doze filhos. Otacílio era autodidata na arte dos fantoches, tendo aprendido a construí-los e manuseá-los a partir da observação de outros titeriteiros.

Ainda de acordo com Pimentel (1988), durante a apresentação da peça, Otacílio reclamava em alguns momentos, através da utilização dos personagens, do fato de não estar completamente confortável com o público para o qual estava apresentando, tendo em vista que se tratava de uma residência familiar e, por essa razão, o bonequeiro não poderia usar a linguagem com a qual estava habituado quando apresentava espetáculos “lá nos seus ‘campos’, na sua ‘repartição’, onde pode ‘dizer o que quer’.” (Pimentel, 1988, p. 143, grifos do autor). Mostrando-se tolhido pelo ambiente, Otacílio advertia que “‘aqui na nossa torda (tolda) tem uma porção de nome desagradave (desagradável) de se dizer.’” (Pimentel, 1988, p. 144, grifos do autor), como se estivesse avisando o público sobre o tipo de linguagem que poderia ser utilizado durante a apresentação. É interessante essa fala de Otacílio, pois reflete um constrangimento do bonequeiro em sua apresentação, sabendo, assim, que não está em um ambiente totalmente livre no qual o público compreenda sua liberdade no uso da linguagem e interaja com ele de forma mais natural. Ou, nas palavras de (Bakhtin, 2008, p. 144, grifo do autor):

O que tem a palavra é solidário do público, não se opõe a ele, não lhe passa sermão, não o acusa, não o intimida, mas *ri* com ele. Seus discursos não comportam o menor matiz, por mais débil que seja, de seriedade lúgubre, de medo, veneração, humildade. Eles são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais.

Buscando a compreensão do público, Otacílio explica que a sua palavra não será ofensiva, não acusará, nem intimidará ninguém; seu único objetivo é levar o público ao riso, pois sua arte é ousada, alegre, franca e precisa de liberdade para realizar-se; precisa estar além das restrições e convenções sociais para tornar-se real, precisa ultrapassar as barreiras impostas pela colonialidade da linguagem e do ser.

A peça em questão, *Você já viu negro prestar?*, tem dez personagens: *Tocador, Benedito, fazendeiro Capitão João Redondo, Dama, Tampinha, Tampa, Cirandeira, Porrote, Lavoá* e o *Topador*. O texto está basicamente organizado em diferentes momentos nos quais o negro Benedito tem embates com alguns personagens por motivos distintos. O primeiro enfrentamento na peça acontece entre Benedito e o Capitão João Redondo. Em um ambiente festivo, enquanto Benedito insiste para que o Tocador continue a música, pois ele quer dançar, o Capitão ordena que a música pare; essa disputa permanece por um tempo, como é possível observar a partir do trecho abaixo:

TRECHO 01

Capitão João Redondo (surgindo): - Psiu! (A música para). Seu Tocador, me diga uma coisa, quem foi que mandou sambar aqui?

Tocador: Foi Benedito.

Capitão João Redondo: Foi Benedito?

Tocador: Foi.

Capitão João Redondo: Apois nem toca sanfona, nem bate pandeiro, nem bate nada. Sabe quem tá dizendo? É o Capitão João Redondo, sete casaca e meia; comigo brincou tá na peia. (Sai).

Benedito (surge): - Pinica, pinica! Quem tá mandando é Benedito: bato uma, duas e ritritico. (A música recomeça e ele sai).

Capitão João Redondo (*Surge*): - Psiiiu! (A música para): Seu Tocador, eu num já disse que aqui não toca ninguém, que quem mandou parar foi o Capitão João Redondo! Tá entendendo?

Tocador: - Quem mandou tocar foi Benedito.

Capitão João Redondo: - Benedito mandou tocar, mas eu não quero samba aqui.

Tocador: - Mas ele disse que toca. Hoje e amanhã.

Capitão João Redondo: - Não toca não. Quem tá falando é o Capitão João Redondo, sete casaca e meia: comigo brincou tá na peia. (Sai).

Benedito (aparece): - Pinica mesmo. É pra pinicar. (A música recomeça, enquanto Benedito dança com uma dama). Ôi, que samba bom danado! Pinica, menino.

Capitão João Redondo (Surge): - Psiiiu! (A música para) Ô seu Benedito, me diga uma coisa, quem foi que mandou o senhor sambar aqui?

Benedito (Larga a dama) – Quem foi que mandou sambar? A frente aqui é minha, quem manda sou eu, tá entendendo!

Capitão João Redondo – Entendo, não, negro! Você não cuspa na minha cara, não! Eu sou um capitão e é pra me respeitar, sabe! Porque a minha volta é ruim. Negro, comigo brincou tá no couro. (*Investe contra Benedito*).

Benedito – No couro não, Capitão. (*Surra o adversário*). Tome pancada, tome, tome!

Capitão João Redondo – Ui! Ui!

Benedito (Surrando-o mais) – Ê! Capitão! Ê! Ê!

Capitão João Redondo – Ui! Ui! (Cai para um lado, sendo retirado de cena).

Benedito – Ê, Capitão! Eu não disse a você que você aqui não manobra nada! Pinica, pinica que eu quero sambar. (*Dança e sai com a dama*).

Antes de nos direcionarmos especificamente para o trecho acima, é importante atentarmos, inicialmente, para o contexto no qual acontece esse diálogo: o Capitão João Redondo representa a ordem, a imutabilidade das regras, enquanto Benedito representa a música, a festa, a dança, o samba, a liberdade. Temos, portanto, a representação de duas visões de mundo distintas: a palavra oficial, com sentido único, determinado, concreto e imutável versus a palavra popular ou não-oficial, aberta, múltipla, desestabilizadora e mutável. Na carnavalização, duas vozes sobressaem-se: a voz séria que representa todos os discursos de autoridade, que estão na ordem da colonialidade do poder e saber e a voz da alegria e da brincadeira que representa a relatividade das verdades, que rasura essa colonialidade e institui uma outra ordem ou (des)ordem.

Acerca desses sentidos totalitários, vemos a interjeição *psiu*, utilizada várias vezes pelo Capitão para exigir silêncio e para que todos voltem a atenção para ele. Com a utilização recorrente deste termo com o mesmo objetivo, observamos o comportamento autoritário do Capitão, percebido através da maneira como ele tenta controlar todos os aspectos da situação, impondo sua vontade, delegando pouca ou nenhuma liberdade para os outros e não se importando com as opiniões ou desejos alheios. O comportamento

autoritário de João Redondo também pode ser observado pela utilização de ameaças, punições ou medo como formas de garantir obediência. Esse comportamento é contrário a qualquer tentativa de contestar suas decisões, exigindo que todos sigam suas ordens sem questionamento. O Capitão também demonstra desprezo pela autonomia e liberdade de Benedito, que, querendo dançar e se divertir, pede ao Tocador que a música continue menosprezando, assim, as ordens de João Redondo.

Além do comportamento autoritário, também é importante ressaltarmos que o Capitão é categórico em afirmar que não quer samba tocando naquele local: ***Capitão João Redondo***: - *Benedito mandou tocar, mas eu não quero samba aqui*. Lembremo-nos, então, da letra da música *A voz do morro*²⁷, do compositor negro Zé Keti:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem leva a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Mais um samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Pelo samba, vamos cantando
Esta melodia de um Brasil feliz

Analisando a letra do samba acima descrito, percebemos que há dois eu líricos distintos: o samba – até o oitavo verso, e o povo – do nono ao décimo segundo verso. Iniciemos a análise pelo eu lírico samba. Como vemos, o samba é a voz do morro, ou seja, é o ritmo que representa as comunidades pobres e excluídas das grandes cidades, e, justamente por isso, por ser uma música advinda das camadas pobres de nossa sociedade e, ainda mais, por ser um ritmo de origem africana, o samba precisa mostrar aos senhores que é um gênero musical que tem valor e importância dentro e fora da nossa sociedade (“*quero mostrar ao mundo que tenho valor*”). Além de ser a voz dos excluídos, o eu lírico samba também é o rei dos terreiros, estabelecendo assim uma relação entre o ritmo e os espaços sagrados das religiões de matriz africana. Os terreiros, até os nossos dias, são muito mais do que locais de culto; eles foram e são espaços de resistência da

²⁷ Fonte: <https://www.letras.mus.br/ze-keti/197271/>. Acesso em: 05 de jan. de 2025.

comunidade negra em nosso país. O samba declara ser a voz do morro, o rei dos terreiros e também o responsável por levar alegria para milhões de brasileiros, isso acontece, pois, por meio de seus batuques contagiantes, as pessoas são conduzidas à dança e à felicidade, traduzindo o ritmo em diversão, afirmação e resistência da negritude através da celebração da vida, mesmo em meio às dificuldades do dia a dia. Portanto, o eu lírico samba ressaltava a sua importância para a sociedade brasileira, não se sente inferior a outros ritmos, pelo contrário, ele afirma e reafirma o seu papel fundamental para a nossa sociedade. É importante observarmos que colocar o samba nesse lugar de destaque e autoafirmação é fazer também com que as comunidades que criaram e querem o samba sintam-se merecedoras de reconhecimento. Dessa forma, o samba, na letra acima descrita, surge como um elemento decolonial fundamental para a cultura e a resistência da negritude em nosso país, que precisa ser reconhecido e enaltecido como um patrimônio da nossa sociedade, e não ser silenciado e excluído.

Após o eu lírico samba se pronunciar, é a vez do povo falar, e o povo quer samba: “*quem está pedindo é a voz do povo de um país*”. Aqui surgem as vozes dos excluídos, que reconhecem o samba como uma expressão popular importante, pois ele representa os sentimentos dessa população, traduzindo em música suas experiências de vida, que devem ser valorizadas em nossa sociedade e não excluídas e silenciadas. Reforçar a importância desse gênero musical advém da história de perseguição da qual o samba e os sambistas foram vítimas em nossa sociedade. Segundo a reportagem intitulada *Quando tocar samba dava cadeia no Brasil*²⁸, publicada em 21 de fevereiro de 2020, no site G1, tocar samba ou ser sambista era crime de vadiagem, instituído em 1890, dois anos após a promulgação da lei Áurea. O crime de vadiagem autuava todos aqueles que estivessem andando pela rua e que não comprovassem vínculo trabalhista. A partir dessa definição de vadiagem, as maiores vítimas foram as pessoas em situação de pobreza, especialmente a população negra que havia sido recém-liberta da escravidão, os indígenas e as mulheres solteiras ou viúvas. A lei da vadiagem criminalizava a pobreza, penalizando, ainda mais, aqueles que não tinham trabalho, sendo também utilizada como uma forma de manter a ordem social e racial do país, submetendo minorias a condições de vida degradantes. Além do crime de vadiagem, a reportagem também afirma que, no início do século XX, com o objetivo de embranquecer a cidade do Rio de Janeiro, os cortiços localizados em

²⁸ Fonte: <https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/quando-tocar-samba-dava-cadeia-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 05 de jan. de 2025.

regiões mais centrais da cidade foram destruídos obrigando seus moradores a refugiarem-se nos morros da cidade, dando início ao surgimento das favelas. O embranquecimento da cidade também exigia uma mudança cultural, fato que fez crescer a perseguição às populações negras e pobres da cidade. Portanto, a repressão ao gênero musical samba e aos sambistas sempre esteve associada ao racismo em nossa sociedade e à manutenção da colonialidade do saber e do ser, perseguindo e silenciando a população não branca como forma de calar a diversidade cultural em nosso país. Com o passar dos anos, o samba foi sendo controlado pelo poder público e a cooptação foi usada como forma de repressão para colocar ordem na desordem: o poder público começou a investir dinheiro nas escolas de samba para que a festa fosse melhor controlada em espaços determinados, assim como as escolas de samba ficavam dependentes desse investimento e produziam algo que era determinado/aceito/pretendido pelo poder público.

Diante do exposto, a análise da música *A voz do povo*, assim como a apresentação dos aspectos históricos que marcaram a perseguição ao samba em nosso país, compreendemos a relevância desse ritmo quando inserido no contexto da peça *Você já viu negro prestar?*: esse gênero musical é uma representação da voz do povo dos terreiros, do povo das comunidades pobres do nosso país, do povo negro perseguido e silenciado. O *psiu* do Capitão João Redondo representa a colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem, interditando a voz daqueles que não poderiam ou deveriam falar, representa o silenciamento de seus saberes, poderes e verdades, representa o menosprezo à sua cultura de matriz africana.

A postura de superioridade do Capitão também pode ser compreendida a partir do que DaMatta (1997) denominou do rito do “sabe com quem está falando?”. Uma das formas que o Capitão utiliza para ameaçar/amedrontar os outros é anunciar a força de seus poderes e de suas vontades: *Sabe quem tá dizendo? É o Capitão João Redondo, sete casaca e meia; comigo brincou tá na peia*. O sentimento de autoridade do Capitão faz com que ele desvalorize, amedronte e oprimas as pessoas por acreditar em sua superioridade inabalável dentro desse sistema hierárquico no qual fundamenta-se a nossa sociedade. Segundo DaMatta (1997), em sociedades hierarquizadas, o forte apego à posição social faz com que qualquer ameaça à manutenção dessa posição seja vista como uma quebra das regras preestabelecidas, ocasionando desvios e irregularidades em um sistema organizado. Nas palavras de DaMatta (1997, p. 192 - 193), “num mundo que tem de se mover obedecendo às engrenagens de uma hierarquia que deve ser vista como algo natural, os conflitos tendem a ser tomados como irregularidades.” A citação do autor nos

conduz a pensar sobre como as estruturas sociais e hierárquicas são internalizadas como um processo natural nas sociedades. Nessa estrutura, as pessoas tendem a ver os comportamentos de autoridade, tais quais os demonstrados pelo Capitão João Redondo, como algo natural. A desobediência de Benedito, portanto, desorganiza a estrutura de posição social dentro desse esqueleto hierárquico, como a carnavalização, essa desobediência põe o esqueleto hierárquico às avessas. DaMatta (1997, p. 205, grifos do autor) segue afirmando que

“o sabe com quem está falando?” tem inúmeras variantes, seus equivalentes: “Quem você pensa que é?”, “Onde você pensa que está?”, “Recolha-se à sua insignificância!”, “Mais amor e menos confiança!”, “Vê se te enxerga!”, “Você não conhece o seu lugar?”, “Veja se me respeita!”, “Será que não tem vergonha na cara?”, “Mais respeito!” etc.

Como vemos, o autor apresenta outras expressões comuns utilizadas cotidianamente em sociedades autoritárias que refletem o discurso da hierarquia e da ordem social. Tais expressões demonstram a importância dada nessas sociedades às posições sociais, ao uso do respeito como forma de controle e à distinção entre indivíduos e aos lugares que devem ocupar na hierarquia social como aspectos culturais arraigados em nossa sociedade que se evidenciam através da linguagem.

No trecho 1 do texto *Você já viu negro prestar?*, aqui em análise, o aspecto da posição social contém um componente fundamental para compreendermos a postura autoritária do Capitão: a cor da pele de Benedito. Considerando os lugares sociais que cada um deve ocupar em nossa sociedade, em nossa racistocracia, altamente hierarquizada, nos alerta Márcia Lima (2022, p. 10, grifos da autora):

O termo “lugar” nos remete a uma dimensão muito crucial das desigualdades raciais. Lélia Gonzalez, em diversos de seus textos, relembra uma frase de Millôr Fernandes sobre a peculiaridade do racismo brasileiro ao dizer “no Brasil não existe racismo porque o negro conhece o seu lugar”. “Saber o seu lugar” é uma expressão de naturalização das posições sociais, uma hierarquia presumida que aloca indivíduos segundo os marcadores sociais de raça, classe, gênero e território.

A citação acima nos convida a compreender o conceito de "lugar" como um aspecto fundamental para entendermos a dinâmica das desigualdades raciais no Brasil. Ao retomar a frase de Millôr Fernandes, a autora destaca a maneira como o racismo em nossa sociedade, em diferentes contextos, manifesta-se através da naturalização das hierarquias sociais, em que determinados grupos são destinados a posições subalternas e espera-se que aceitem essa condição como algo normal e inquestionável. Nessa perspectiva, o “saber o seu lugar” faz referência a um espaço simbólico na estrutura social, baseado em marcadores como raça e classe. De acordo com Sodré (2023, p. 236, grifo do autor), o aspecto racial é o que, de fato, define esses lugares sociais. Para ele, “o que existe mesmo é a ‘relação racial’, quer dizer, a relação social atravessada pelo imaginário de raça, ancorado em diferenças de gradação de cor da pele.” O autor, como vemos a partir da citação, enfatiza que as relações sociais em nossa sociedade estão atravessadas pelas diferenças raciais, que são, por sua vez, fundamentadas em gradações de cor da pele. Nessa perspectiva, a relação racial seria compreendida como as dinâmicas sociais estruturadas pela ideia de raça, por mais que, em nossa sociedade, essas dinâmicas sejam invisibilizadas pelo discurso da democracia racial. Essa relação racial, portanto, faz parte de nossa formação sócio-histórica e cultural e manifesta-se por meio de práticas e representações simbólicas. O autor destaca ainda o diferencial do racismo no Brasil, onde a gradação da cor da pele funciona como definidor de acessos, direitos e posições na sociedade. Portanto, para Sodré (2023), o lugar social é, antes de tudo, determinado por um sistema racializado que ordena a sociedade brasileira. Como é possível observar, esse ponto de vista do autor relaciona-se ao pensamento de Márcia Lima (2022), tendo em vista que a autora também dá destaque à naturalização das hierarquias sociais com base na raça. Enquanto Lima (2022) aponta a expressão “saber o seu lugar” como uma forma de manter as desigualdades sociais e raciais, Sodré (2023) direciona a análise ao trazer o conceito de relação racial como o critério definidor dessas posições.

Em uma sociedade solidificada na escravidão e no racismo, espera-se que o povo negro esteja em um lugar de subordinação, pois, a abolição da escravatura marcou o fim da sociedade escravista, mas deu início, segundo Sodré (2023), à *forma social escravista* que perdura até os nossos dias. Essa forma social escravista, ainda de acordo com Sodré (2023), fabrica a relação racial que se manifesta historicamente na hostilidade ao indivíduo não branco. De acordo com Sodré (2023, p. 91), a forma social escravista “ultrapassa a materialidade da sociedade escravista, ao mesmo tempo em que mantém

culturalmente a sua substância hegemônica, que é a colonialidade”. Portanto, na nossa sociedade, a raça/racismo constrói relações que sustentam a colonialidade do saber/poder através dos discursos e práticas que fazem parte da ordem do verdadeiro.

Para Sodré (2023), a forma social escravista na qual vivemos vê nas pessoas não brancas o inimigo próximo e que deve ser colocado em posições subalternas, embora o discurso da democracia racial trabalhe no sentido de desconstruir essa realidade. Nas palavras do próprio autor, “*A Abolição incidiu sobre a relação, e não sobre o vínculo*” (Sodré, 2023, p. 242, grifos do autor). Nesse sentido, o autor desenvolve o argumento da “saudade do escravo”. Para Muniz Sodré (2023, p. 243), essa é “uma saudade que olha o outro como um objeto em falta utilitária na trama das relações sociais”, ou seja, sente-se falta da exploração da mão de obra escravizada, da subserviência, da ordem social, na qual estava “cada macaco no seu galho: eu aqui, o outro ali.”

Nas palavras de Fanon, “sim, do negro exige-se que seja um bom preto; isso posto, o resto vem naturalmente.” (Fanon, 2008, p. 47). Entretanto, Benedito não aceita ser “um bom preto”, submisso, completamente adaptado à forma social escravista, e revida a suposta autoridade inabalável do Capitão. Diante da desobediência do negro, o Capitão precisa reagir e o faz por meio da coação: utiliza a agressão física para ser respeitado. Mais uma vez, Benedito não aceita ser sujeitado e reage revidando a surra do Capitão, sem dar chance de ação a João Redondo, agora já completamente desautorizado. Entretanto, não podemos esquecer de que essa desautorização completa acontece na tolda, a partir das vozes dos bonecos, das máscaras do teatro, que constrói ao lado do mundo oficial, como nos diz Bakhtin (2008), um segundo mundo e uma segunda vida distanciada da vida oficial.

Nesse trecho também observamos o que DaMatta (1997) denomina de inversão através do processo de deslocamento: é através desse processo que é possível construir e/ou desconstruir qualidades individuais invertendo posições sociais pré-estabelecidas. Ainda segundo o autor, muitos personagens da nossa literatura, principalmente de origem popular, nos mostram que as categorias sociais não podem ser consideradas estáticas e acabadas, dessa forma, o rico e o pobre, o forte e fraco, são sempre relativos. Esses deslocamentos e inversões também demonstram que há uma preocupação com a manutenção da posição social, das regras e convenções estabelecidas socialmente, revelando que, em nossa sociedade, deve-se conhecer os limites e ter noção do lugar social que se ocupa, o que geraria, aos submissos, a obrigação de obedecer. Benedito, entretanto, mesmo sendo desafiado pelo Capitão, não se vê no lugar social do negro que

deve ser obediente, atitude que demonstra uma desconstrução dos discursos que determinaram ao povo não branco a posição de inferioridade e de subalternidade na racistocracia em que vivemos.

Essa estabilidade social pretendida por alguns atores sociais pode ser questionada através da linguagem e da literatura de origem popular, como nos afirma Bakhtin (2008, p. 379 - 380):

A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida. A palavra popular de dupla tonalidade não se separa jamais nem do todo, nem do devir; ainda, os aspectos negativo e positivo não são jamais expressos à parte, isoladamente, e de maneira estática.

Na perspectiva da carnavalização, a possibilidade de construção e desconstrução de sentidos é uma constante, fato que reflete a ambivalência inerente à visão de mundo do povo em contextos como o carnaval. Nesse processo, os discursos subalternos transformam-se em algo dinâmico e subversivo, permitindo a crítica à ordem dominante sem a necessidade de separação rígida entre atitudes negativas e positivas. A carnavalização não está ligada à verdade oficial e absoluta imposta pelas elites, mas sim ao mundo em devir, ou seja, um mundo em constante transformação, onde verdades absolutas podem e devem ser relativizadas e reformuladas. Portanto, no enfoque bakhtiniano, a relatividade presente na linguagem popular promove uma visão não estática e inclusiva do mundo, tornando-se um veículo de crítica e resistência, além de uma celebração à mutabilidade da vida e das relações humanas. Podemos, então, dizer que a carnavalização é uma prática que rasura tanto a colonialidade do saber quanto a colonialidade da linguagem.

Outro aspecto importante destacado por Bakhtin sobre a carnavalização identificado nesse trecho em análise e que também é muito comum em outros textos do TBPN, é a presença da festa e da dança nos contextos das narrativas. No trecho 1, vemos que Benedito anseia pela festa, dança e diversão, enquanto o Capitão João Redondo quer

impossibilita que a festa continue. Sobre a representação das festas na Idade Média, nos afirma Bakhtin (2008, p. 77):

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular.

Segundo Vassallo (1993), é importante compreender o contexto cultural da Europa na passagem da Idade Média para o Renascimento, pois vários aspectos culturais desse período chegaram às Américas e influenciaram a produção artística no Nordeste brasileiro. Dessa forma, o trecho acima destaca-se pela proximidade entre reflexão do autor acerca das festas na Idade Média com o contexto festivo do TBPB, tanto durante as apresentações das peças quanto nos enredos das próprias narrativas. Observamos, inicialmente, a interrupção do sistema oficial, ou seja, durante as festas na Idade Média, havia uma espécie de suspensão temporária das normas e hierarquias sociais, o que possibilitava a criação de um espaço de liberdade idealizada, no qual as restrições do cotidiano eram momentaneamente suspensas, criando uma experiência utópica de uma vida diferente daquela cotidiana e oficial. O efeito disso, ao mesmo tempo que intensificava a sensação de liberdade, também destacava o contraste com um cotidiano rígido e injusto. Daí o caráter de dualidade das festas medievais: ao mesmo tempo em que tinham uma face oficial, orientada para o passado, sancionando a ordem estabelecida e reforçando as tradições sociais, também tinham uma face popular, que olhava para o futuro, utilizando o riso para desafiar as convenções sociais, criticar o presente e criar possibilidades para a renovação e mudança. De acordo com Bakhtin (2008), durante as festas da Idade Média, o riso desempenhava um papel fundamental, pois quebrava barreiras, dando espaço a um clima de liberdade que contrastava com a seriedade e a rigidez do mundo real. Dessa forma, o riso funcionava como um mecanismo de crítica e subversão da sociedade. Assim como nas festas da Idade Média, o riso, a crítica aos padrões sociais, a construção de novas verdades e realidades, subvertendo contextos reais, tudo isso torna-se possível no contexto do TBPB, utilizado como uma forma de questionar e desconstruir realidades historicamente fundamentadas com base na rígida

hierarquização social a partir da qual nossa sociedade foi edificada, principalmente quando adicionamos a essa hierarquização a questão da escravização diretamente relacionada, em nossa sociedade, à cor da pele negra.

Portanto, o personagem Benedito, dentro do contexto do TBPB, transforma-se no herói do povo, por não ter medo de enfrentar o Capitão João Redondo, a representação do poder absoluto e, aparentemente, inquestionável. E Benedito faz esse enfrentamento, representando a subversão e a inversão de papéis sociais (***Benedito** – Ê, Capitão! Eu não disse a você que você aqui não manobra nada!*), em meio a um ambiente festivo de música e dança, que possibilita, justamente, uma maior liberdade. Ou seja, por mais que o Capitão acredite em seu poder inabalável em uma sociedade que respeita e teme a hierarquia dos senhores, ratificando práticas e discursos racistas e autoritários, Benedito deixa claro que não há espaço para o autoritarismo e racismo de João Redondo naquele ambiente de festa, dança, música e liberdade.

Na continuidade da peça, acontece o confronto entre Benedito e Porrote, o valentão e desordeiro. É desse diálogo que advém o título da peça - *Você já viu negro prestar?*, aspecto que evidencia a relevância desse trecho no contexto geral da narrativa. Descrevemos abaixo o trecho em questão quando Porrote chega à fazenda perguntando pelo “negro Benedito”:

TRECHO 02

Porrote – Me diga uma coisa. O negro Benedito teve por aqui?

Tocador – Teve.

Porrote – Teve por aqui? Dizem que ele é um negro muito brabo.

Tocador – Valentão que só o diabo! E você, quem é?

Porrote – Eu me chamo... Eu sou seu Porrote.

Tocador – Como?

Porrote – Eu me chamo seu Porrote falado. Ô seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu negro prestar?

Tocador – *Nenhum.*

Porrote – Nenhum, né? *Ê, negro é uma desgraça mesmo, homem!*

Tocador – Mas tenha cuidado nele!

Porrote – (*cantando*): Xiquexique é pau de espinho

Emburana é pau-de-abeia,

Hê-hê-hê!

Café é ceia de branco,

Paletó de negro é peia.

Num é, Tocador? Num é mesmo?

Tocador – É mesmo assim.

Benedito (aparecendo) – Mas me diga uma coisa. Que cantoria desgraçada é essa aqui, que você tá cantando, falando de negro?

Porrote – Eu? Não sinhô. Tou louvando o sinhô, seu Benedito. Porque eu num tô falando do sinhô não. Eu tô louvando aqui.

Tocador – É mais do que verdade.

Porrote – É, se tiver com medo, também diga, que eu resolvo tudo.

Benedito – Apois cante de novo que eu quero ver como é esse negócio aqui que eu ainda não vi.

Porrote – Eu vou cantar de novo que eu não sou assombrado com homem não, seu Benedito.

Xiquexique é pau de espinho

Emburana é pau-de-abéia,

Ah! Ah! Ah! Isso é muito bom pra negro!

Café é ceia de branco,

Paletó de negro é peia.

Tás vendo, seu Benedito, que eu não sou assombrado com o sinhô, não?

Benedito – É, mas faste pra lá. Apois eu também gosto de cantar uma coisinha. Toda vida gostei. Lá vai serviço!

Terça-feira, quarta-feira,

Quinta-feira fez um ano.

Hê-hê-hê!

Seu Porrote tem um passo

Chamado passo... tucano!

(Investe sobre o adversário, surrando-o. Porrote cai para um lado e é transportado para fora de cena por Benedito. A música recomeça.).

Mais uma vez na peça, a diferença racial é utilizada como forma de provocar, humilhar e agredir “o negro” Benedito. Assim como afirma Hall (2016, p. 169, grifos do autor), o corpo torna-se a “‘evidência incontestável’ para a naturalização da diferença”, nesse caso específico, a cor da pele.

Além dessa evidência incontestável, Benedito também é uma vítima da estereotipagem. Segundo Hall (2016), a estereotipagem apresenta três características essenciais. A primeira é que a estereotipagem “*reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’*” (Hall, 2016, p. 191, grifos do autor). Em segundo lugar, ela insere uma divisão entre o normal e o anormal, o aceitável e o inaceitável, fundamentando assim, práticas de exclusão. Por fim, a estereotipagem existe onde há desigualdade de poder, ou seja, geralmente as maiores vítimas da estereotipagem são os grupos subordinados ou excluídos. A construção de estereótipos contribui para a hegemonia de determinados grupos que tentam moldar a coletividade de acordo com uma visão de mundo e um sistema de valores específicos, hierarquizando e segregando a sociedade. Especificamente, sobre a questão racial e a hegemonia, Kilomba (2019) nos afirma que o

sujeito negro foi transformado na “Outridade” na relação com o sujeito branco, ou seja, “a violenta barbaridade do mundo *branco*, (...) a irracionalidade do racismo (...) nos coloca sempre como a/o ‘*Outra/o*’, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum.” (Kilomba, 2019, p. 40, grifos da autora).

Ao observarmos o questionamento que dá nome à peça – *Você já viu negro prestar?*, percebemos que ele carrega todo o peso da estereotipagem que marca historicamente o povo negro em nossa racistocracia. Ao buscarmos os significados do verbo “prestar” no Dicionário Online de Língua Portuguesa, deparamo-nos com alguns sentidos possíveis para esse verbo no contexto da peça: *prestar* pode significar ser útil, possuir boa índole, ter boas ações, ser justo, adaptar-se, acomodar-se, adequar-se. Portanto, podemos presumir que a pergunta “você já viu negro prestar?” não se trata especificamente de um questionamento, mas adquire um aspecto de julgamento que desqualifica todo e qualquer sujeito de pele negra. Observemos que Porrote, mesmo antes de conhecer Benedito, já constrói a imagem de que ele é alguém que, por ser negro, não presta, não é útil, não tem valor algum, é um imprestável, nem possui boa índole, boas ações.

Segundo DaMatta (1997, p. 205),

Em nossa sociedade, a indagação está ligada ao inquérito, forma de processamento jurídico acionado quando há suspeita de um crime ou pecado, de modo que a pergunta deve ser evitada. Sem a interrogação, a vida social parece correr no seu fluxo normal, de modo que é possível postular uma provável ligação entre o temor das formas interrogativas e as sociedades preocupadas com a hierarquia, em que normalmente tudo deve estar no seu lugar. A pergunta em tais sistemas pode configurar uma tentativa de tudo revolucionar, detendo (ou suspendendo) a rotina santificada do sistema.

O trecho em destaque nos apresenta uma análise sobre o papel do questionamento nas sociedades hierárquicas e tradicionais. Segundo o autor, em contextos sociais marcados pela hierarquia e pela ordem rígida, a prática da indagação é vista com desconfiança, considerando que a pergunta tem o potencial de desestabilizar uma determinada ordem, desorganizando assim, o sistema social. DaMatta (1997) associa a pergunta ao inquérito jurídico, uma forma de investigação que surge apenas diante de uma suspeita. Nesse sentido, o ato de perguntar implica a possibilidade de algo estar fora

do lugar, desafiando a ordem considerada natural. Em sociedades hierarquizadas e racistas como a nossa, evitar perguntas pode ser uma forma de preservar a estabilidade e evitar rupturas na hierarquia. Entretanto, no trecho em análise, Porrote tem duas intenções: a primeira delas é desestabilizar Benedito, provocá-lo, com o objetivo de iniciar uma briga, tendo em vista que Porrote é um homem valente e deseja demonstrar toda a sua coragem enfrentando outro homem também considerado valente e “brabo” (*Porrote – Benedito teve por aqui? Dizem que ele é um negro muito brabo.*); e a segunda é estabelecer o pacto da branquitude entre ele e o Tocador, quando este afirma que está em conformidade com o discurso de Porrote acerca da má índole do povo negro (*Porrote – Ô seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu negro prestar?; Tocador – Nenhum.*). Assim como Porrote, o Tocador também evidencia seu preconceito em relação a Benedito quando o compara com o demônio - *Porrote – Benedito teve por aqui? Dizem que ele é um negro muito brabo. Tocador – Valentão que só o diabo!* - mais uma vez, ressaltando estereótipos que relacionam a negritude ao mal. De acordo com Bento (2022), temos aqui um exemplo do que a autora denomina “o pacto da branquitude”, ou seja, uma cumplicidade não verbalizada entre pessoas brancas que garante a elas a manutenção de privilégios. Segundo a autora, esse pacto naturaliza a supremacia da branquitude em nossa sociedade, protegendo-a da sensação de medo e ameaça causada pelo diferente. Dessa forma, “esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele.” (Bento, 2022, p. 18). Kilomba (2019) também reforça esse sentimento de ameaça que os brancos sempre tiveram em relação aos negros, acreditando que eles poderiam roubar suas riquezas. Segundo a autora, esse medo criou nos brancos a fantasia de que os negros eram os inimigos, representando todo o mal, enquanto a branquitude era a vítima compassiva, “ou seja, o opressor torna-se o oprimido e o oprimido, o tirano.” (Kilomba, 2019, p. 34).

Mais uma vez vemos a utilização da palavra “negro” - usada nesse trecho como substantivo e não mais como vocativo, como vimos no trecho 1 - determinar o lugar social que deve ser ocupado por Benedito - o lugar da submissão, da inferioridade, do respeito às autoridades que, nesse caso, são todos aqueles que não são negros, ou, pelo menos, não tão negros como ele, no caso, Porrote e o Tocador (*Porrote – Eu me chamo seu Porrote falado. Ô seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu negro prestar?; Tocador – Nenhum.; Porrote – Nenhum, né? É, negro é uma desgraça mesmo, homem!*). Mbembe (2022) faz uma análise sobre o substantivo “negro” no mundo ocidental a partir de duas perspectivas. A primeira que ele denomina de *consciência ocidental do negro*, que

designou um conjunto de discursos e práticas para fazer surgir o negro enquanto sujeito racial, selvagem e moralmente desqualificado. A segunda perspectiva é uma *declaração de identidade* ou *consciência negra do negro* através da qual o negro olha para si como alguém sobre o qual não se exerce domínio, objetivando trazer o povo negro para o lugar de agentes na construção da história, desconstruindo a imagem de povos que foram dominados e subjugados. Nas palavras do próprio autor, “o gesto histórico por excelência consiste, pois, em passar do estatuto de escravo ao de *cidadão como os outros*.” (Mbembe, 2002, p. 64, grifos do autor). É possível observarmos, no trecho em análise, a presença dessas duas perspectivas: Porrote e o Tocador reproduzem as práticas e os discursos que embasam a *consciência ocidental do negro*, enquanto Benedito, inversamente, tenta ser *cidadão como os outros*.

As reflexões de Sodré e Bento nos auxiliam a compreender essas práticas e discursos racistas em nossa sociedade:

De fato, o racismo exacerba-se quando o dessemelhante (p.ex., o escravo, controlado como mero objeto e mantido à distância física e social pelo senhor) começa a tornar-se semelhante (o liberto, suscetível de assimilação ou de semelhança social com o antigo senhor) e, desse modo, passa a ser conotado existencialmente como *intruso*. (Sodré, 2023, p. 71, grifo do autor)

Os negros são vistos como invasores do que os brancos consideram seu espaço privativo, seu território. Os negros estão fora de lugar quando ocupam espaços considerados de prestígio, poder e mando. Quando se colocam em posição de igualdade, são percebidos como concorrentes. (Bento, 2022, p. 74)

Os trechos acima em destaque nos oferecem uma análise crítica sobre as manifestações do racismo na sociedade brasileira, destacando como as práticas racistas se intensificam a partir da proximidade social entre brancos e negros. Sodré aponta que o racismo se apresenta de forma mais perceptível quando os considerados “dessemelhantes” começam a inserir-se em espaços nos quais ele pode ser percebido como “semelhante” no plano social. Esse processo de aproximação é interpretado pelo grupo dominante como uma invasão que desorganiza a ordem social anteriormente estabelecida e transforma o outro em um “intruso”, não reconhecendo o pertencimento do povo negro nos espaços compartilhados e reforçando a exclusão como estratégia de manutenção da hierarquia.

Bento (2022) complementa a perspectiva de Sodré (2023), afirmando que os negros, ao ocuparem espaços de prestígio e poder, historicamente reservados à branquitude, são vistos como "fora de lugar". Essas reflexões evidenciam que o racismo não age apenas por meio de atitudes explícitas de discriminação, mas também através de práticas e discursos que reforçam uma hierarquização de espaços e oportunidades. Desse modo, compreendê-lo implica desnaturalizar essas dinâmicas e reconhecer o quanto estão atreladas a estruturas históricas de dominação e privilégios. Assim como a arte imita a vida, o personagem Benedito é provocado e agredido não pelo fato de ser grosseiro ou violento, pois essas características não são condenáveis no contexto da narrativa quando associadas aos personagens brancos da peça. Benedito é agredido justamente pelo que o marca como diferente, no caso, a cor da pele. Nessa representação da vida de todos os dias, aos bonecos brancos, são permitidas atitudes violentas e de mando, mas não a Benedito, pelo fato de ele ser negro e esse não ser o lugar dos negros em uma sociedade estruturada na hierarquização e submissão do povo preto.

Outro aspecto relevante que trazemos à análise é a maneira como o conflito acontece, ou seja, cara a cara. Esse tipo de divergência, segundo DaMatta (1997), acontece quando há muita raiva ou indignação, o que encaminha os personagens ao confronto, buscando a destruição do adversário. Geralmente, há uma plateia que toma partido por um dos lados da disputa. No contexto de TBPN, as disputas contracenadas pelos bonecos evidenciam as disputas - ou a vontade delas - na vida real. A plateia existe, tanto na narrativa - personagens secundários que dão informações a esses adversários ou emitem opiniões acerca destes - quanto na vida real, o público, que assiste às apresentações interagindo com os bonecos e vibrando a cada confronto, torcendo pelos personagens que enfrentam as autoridades sem medo, pois os bonecos desobedecem, afrontam, brigam, lutam e matam, ações que muitos na plateia gostariam de realizar em contextos de injustiça e silenciamento. Um outro aspecto relevante desses confrontos, segundo DaMatta (1997), é o desvendamento de outras identidades sociais que vem conflitar com os representantes de um sistema bem determinado para a manutenção da ordem. Em decorrência da circularidade do poder, quem se considera agredido torna-se agressor, transformando-se em alguém forte, corajoso e conhecido pela sua bravura diante dos representantes desse sistema hierárquico tão bem definido e delimitado em nossa sociedade.

Nesse confronto cara a cara, a música cantada pelo valentão é mais uma provocação a Benedito e mais uma confirmação das práticas e discursos racistas

naturalizados em nossa sociedade: **Porrote**: *Xiquexique é pau de espinho/ Emburana é pau-de-abeia/ Ah! Ah! Ah! Isso é muito bom pra negro!/ Café é ceia de branco/ Paletó de negro é peia*. Segundo Bento (2022, p. 14-15),

não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos. É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre o outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro.

Ao lermos o trecho de Bento (2022), que reflete sobre a realidade da relação entre negros e brancos no Brasil, vemos a projeção do discurso real no discurso ficcional através da fala de Porrote. As palavras de Bento (2022) nos encaminham para pensarmos sobre o sistema estruturante que perpetua privilégios para a população branca enquanto marginaliza e desumaniza o povo negro, mantendo desigualdades históricas através da naturalização desses privilégios. A desconstrução desse sistema exige não apenas a luta contra práticas discriminatórias explícitas, mas também uma revisão crítica das estruturas que legitimam e perpetuam essas práticas, evidenciando a necessidade de repensarmos as bases das relações raciais no Brasil. Na cena, a música cantada pelo personagem Porrote como forma de provocação e agressão a Benedito, além de reforçar, no espaço da ficção, a segregação entre negros e brancos na sociedade, endossa atitudes de violência contra o povo negro. O uso dos termos “pau de espinho” e “pau de abeia”, seguidos da fala de Porrote - *Ah! Ah! Ah! Isso é muito bom pra negro!*, assim como o trecho final da música - *Paletó de negro é peia* - fazem referência à violência física contra o povo negro. Os termos *pau* e *peia* fazem alusão direta às punições físicas e estas nos remetem ao período de escravização dos negros no Brasil colonial e imperial, em que os castigos físicos e psicológicos tinham o objetivo de manter a disciplina, explorar o trabalho e subjugar os escravizados. Esses fatos da época da escravidão no Brasil refletem-se até os dias atuais, como nos mostram os dados publicados no Atlas da Violência de 2024, referentes ao ano de 2022, em que, das 46.409 pessoas assassinadas no país, 76,5% eram pretas ou pardas²⁹.

²⁹ Fonte: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2024/06/24/pessoas-negras-sao-maioria-das-vitimas-de-homicidio-revela-atlas-da-violencia>

Esses dados reforçam as desigualdades raciais que persistem em nossa sociedade mesmo após tanto tempo da abolição da escravidão. Assim, a atitude provocativa do personagem Porrote, entre o ficcional e o real, reproduz as práticas e discursos que historicamente constituíram o que Mbembe (2022) denomina de *consciência ocidental dos negros*, da qual já tratamos anteriormente.

Entretanto, assim como em outros momentos da peça, o personagem Benedito não aceita estar nesse lugar de submissão aos discursos e às práticas que os outros construíram para ele como sendo as únicas verdades possíveis. Neste momento da análise, é importante retomarmos os significados possíveis para o verbo “prestar” no contexto da peça. Relembremos que quem não presta também pode ser compreendido como alguém que não se adapta, não se adequa e nem se acomoda - não se presta a algo. Assim sendo, Benedito enfrenta Porrote, pois o valentão tenta determinar a Benedito uma posição-sujeito que o desmerece e inferioriza. Sendo alguém que não tem medo de poderosos ou valentões, Benedito investe contra Porrote, surrando-o e determinando que ele não admite ser subjugado pela cor de sua pele.

A reação violenta de Benedito contra as provocações do adversário, como já discutimos acima, indica que o negro não aceita estar em um lugar de submissão por causa da cor de sua pele e dos consequentes estereótipos advindos desse fato, portanto, surrar Porrote é a resposta imediata do personagem para evidenciar seu desagrado. Essa circulação do poder entre os personagens demonstra que “ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do campo de operação do poder.” (Hall, 2016, p. 197). Entretanto, a circularidade do poder, nesse trecho específico da peça e em outros em que o final dos confrontos tende para a violência física, demonstra a complexidade sobre a abordagem da masculinidade negra nesse contexto de racialização. De acordo com Hall, com base em Mercer e Julien (1994, apud Hall, 2016), a história da escravização do povo preto no Ocidente foi especialmente cruel com os homens negros que desenvolveram uma necessidade de adotar valores patriarcais, como a força física e o estar no controle como forma de sobrevivência diante da repressão e da subordinação do sistema escravista. Assim sendo, os homens negros, ao longo dos séculos, foram se endurecendo diante das constantes agressões e violências sofridas, e esse embrutecimento foi consolidando a fantasia dos brancos sobre os negros: de que eles eram violentos, agressivos, incivilizados. “Assim, as ‘vítimas’ podem ficar presas na armadilha do estereótipo, confirmando-o inconscientemente pela própria forma com que tentam opor-se e resistir.” (Hall, 2016, p. 199, grifos do autor). Ainda segundo o autor,

ao agir como machos violentos, os negros apenas parecem desconstruir o estereótipo que os reduz, entretanto, podem estar confirmando-o. Diante dessa constatação, Hall (2016) define a estereotipagem dentro de um regime racializado como um tipo de poder que opera na cultura, na produção de conhecimento e em outros meios e que também é circular, pois depende tanto dos sujeitos do poder como dos sujeitos que estão a ele submetidos.

Na perspectiva de DaMatta (1997, p. 223-224, grifos do autor),

Existe, sem dúvida, uma equação entre a violência e a igualdade, mas eu acrescentaria que a violência ocorre porque ela denuncia a necessidade da hierarquização. Realmente, parece-me que, se é verdade que os ‘homens livres’ estão desgarrados, eles não deixam de fazer parte de uma formação social cujos centros difusores e dominantes eram hierarquizados. Assim, os valores desses ‘homens livres’ teriam de ser no mínimo duplos: de um lado, voltados para uma igualdade vista como um ideal e que, em sua situação concreta, pode ser até mesmo atualizado em algumas esferas da vida. Mas, de outro lado, havia o peso dos valores hierarquizados e da hierarquia, estrutura que se sustentava por meio da escravidão generalizada, equilibrada em todo país e de uma nobreza autêntica, não importada. Desse modo, a violência surgiria como um recurso apenas quando fosse impossível fazer as gradações por outros meios, ou quando a moralidade estivesse rompida ou ofendida.

O olhar de DaMatta (1997) relaciona atitudes violentas à igualdade e hierarquização na sociedade brasileira, argumentando que a violência é uma manifestação da tensão entre a luta por igualdade e a necessidade de hierarquia em contextos sociais. Nessa perspectiva, enquanto os indivíduos aspiram à igualdade, a sociedade na qual estão inseridos sustenta-se por uma estrutura hierárquica baseada na escravidão, ou seja, coexistem, em uma mesma sociedade, os ideais igualitários e as práticas e valores hierárquicos. Novamente observarmos como a escravidão desempenhou um papel fundamental na formação das relações sociais e hierárquicas na sociedade brasileira. Portanto, a violência não pode ser considerada apenas como um ato individual de força bruta, mas sim, como um instrumento com a função de reequilibrar a ordem social. Sobre o caráter coletivo da violência, o autor explica que, embora o agente da violência possa agir sozinho no momento da agressão, a validação desse ato depende de contextos sociais e valores compartilhados coletivamente. DaMatta (1997), ressalta, portanto, a dimensão

social da violência, considerando-a não como um fenômeno isolado ou individual, mas como um elemento inserido em um contexto social que a autoriza.

Demonstramos, portanto, como a presença da carnavalização nos textos tradicionais do TBPB permite questionar os lugares sociais e as hierarquizações naturalizados em nossa sociedade, desconstruindo verdades, saberes e poderes que os discursos da colonialidade insistem em manter inabalados. Nessa perspectiva, a presença do riso mascara os temas tabus abordados na peça *Você já viu negro prestar?*. Segundo Bergson (1983), não é a mudança que causa o riso, mas a mudança involuntária. Portanto, no momento em que Benedito assume lugares de poder que, na ordem do discurso vigente, não pertenceriam a ele, isso torna-se motivo de riso para aqueles que assistem à peça e que se reconhecem naquele personagem. Benedito é, portanto, um transgressor, alguém que não aceita continuar andando em linha reta sem questionar os mandos e desmandos naturalizados em uma sociedade hierarquizada e segregadora. Portanto, a presença da carnavalização no TBPB, através do riso, da dança, da música, da brincadeira, da possibilidade de inversão de papéis sociais, permite que Benedito subverta discursos e práticas racistas, herança de nossa história escravocrata e ainda atual e presente através das colonialidades do poder, do saber e do ser, que sustentam o que Sodré (2023) denomina de *forma social escravista*.

Reforçamos que a desobediência de Benedito diante dos poderosos e a inversão de papéis sociais devem ser compreendidas nessa peça como uma prática decolonial. Defendemos esse ponto de vista, pois, segundo Mignolo (2007, p.26)

Se a colonialidade é constitutiva da modernidade, já que a retórica salvacionista da modernidade pressupõe a lógica opressiva e condenatória da colonialidade (daí os *damnés* de Fanon), essa lógica opressiva gera uma energia de descontentamento, desconfiança e desprendimento entre aqueles que reagem à violência imperial. Essa energia se traduz em projetos decoloniais que, em última instância, também são constitutivos da modernidade.³⁰

³⁰ Si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad. La modernidad es una hidra de tres cabezas, aunque sólo muestra una: la retórica de salvación y progreso. (Mignolo, 2007, p. 26)

Na perspectiva acima descrita, toda a opressão da colonialidade gera um desejo de liberdade naqueles que são subjugados, coagidos, dominados, traduzindo-se em projetos decoloniais. Portanto, ao analisarmos o comportamento do personagem Benedito, percebemos que ele é a representação desse descontentamento que vem acompanhado do desejo de liberdade. Diante das injustiças, Benedito surge como um verdadeiro herói decolonial, a partir do momento em que não aceita estar submetido aos saberes, poderes e verdades construídos a partir da lógica da colonialidade.

Na continuidade de nossas análises, demonstraremos que essa inquietude de Benedito diante das injustiças e do racismo do qual ele é vítima está presente em outros textos tradicionais do TBPB, fato que se destaca e nos leva a olhar para o próprio TBPB como uma prática decolonial.

4.2. Destronando reis

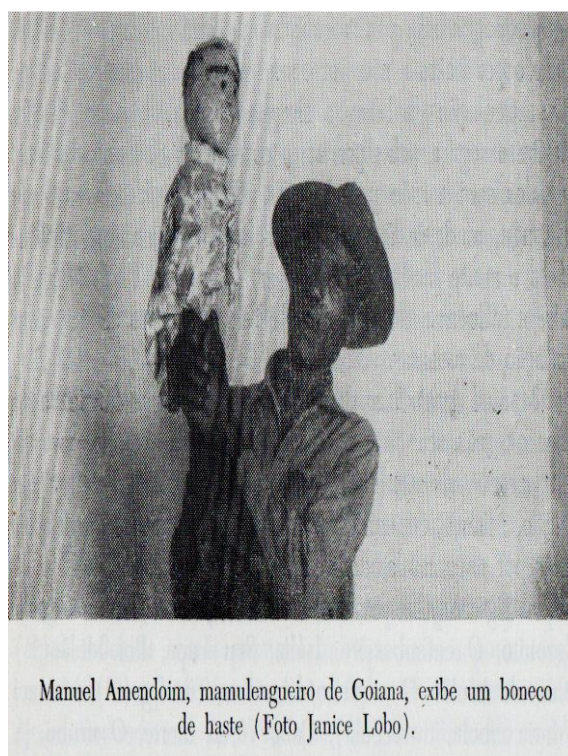


Figura 3: Manuel Amendoim, um dos mais famosos bonequeiros do TBPB. Fonte: Fisionomia e Espírito do Mamulengo (Borba Filho, 1966).

Segundo Bergson (1983, p. 13, grifos do autor), “o riso ‘castiga os costumes’, obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente.” Ao “castigar os costumes”, o riso questiona e desafia as normas estabelecidas, incentivando as mudanças. Nessa perspectiva e como vimos anteriormente na análise da peça *Você já viu negro prestar?*, o personagem Benedito representa esse castigo aos costumes; Benedito é o próprio riso, a partir do momento em que ele é o que é e age sem temer as construções sociais que insistem em colocá-lo em um lugar de inferioridade. No contexto da carnavalização, tanto o comportamento de Benedito como o riso dele advindo tornam-se possíveis, pois

(...) a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). Abolem-se as distâncias entre as pessoas: o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco. No carnaval, cria-se um tipo de relações humanas que se contrapõe às relações sócio-hierárquicas da vida normal. As condutas, os gestos, as palavras liberam-se, pois, da dominação das situações hierárquicas. Eles tornam-se excêntricos, deslocados do ponto de vista da lógica habitual (homens vestem-se de mulher; a linguagem torna-se obscena, não respeitando os limites da decência, do decoro; a cueca é colocada na cabeça, etc.). Questionam-se ludicamente todas as normas. A força corrosiva do riso leva a uma explosão de liberdade, que não admite nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha. O carnaval é uma festa onde se bebe e se come muito. Tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade. É a esfera utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra. (Fiorin, 2022, p. 100 - 101).

Conforme dito acima, a inversão nos possibilita olhar para o mundo a partir de outra perspectiva, percebendo por outros ângulos aquilo que já vimos, conhecemos e naturalizamos. Na peça que analisaremos em sequência, *Encontro de Benedito com o Diabo* (Anexo B), Benedito nos conduz a suspender as barreiras da vida oficial e desorganizar as hierarquias sociais para vislumbrarmos uma realidade diferente. Veremos que a morte surge como uma representação de profundas mudanças, pois, segundo Bakhtin (2008), no contexto da carnavalização, a partir da morte, revogam-se as hierarquias, as desigualdades, as injustiças e as distâncias entre as pessoas e uma liberação

total das condutas, dos gestos e das palavras. Assim sendo, na perspectiva da carnavalização, a morte é compreendida como uma explosão de liberdade e vem acompanhada de uma força regeneradora que possibilita a renovação da vida, das regras sociais. A morte permite que o mundo seja invertido e que novas visões da realidade sejam possíveis.

De acordo com Pimentel (1988), a peça *Encontro de Benedito com o Diabo* foi apresentada pelo bonequeiro Luiz Paulino, na cidade de Santa Rita (Paraíba), no dia 09 de outubro de 1977 e tem dez personagens: *João Redondo, Tocador, Benedito, Dama, Zé Fonseca, Sargento Abraçar, Soldado, Juiz, Alma do juiz* e o *Diabo*. Pimentel (1988) ressalta que o espetáculo segue a linha tradicional do TBPB, entretanto, tem uma particularidade que merece destaque: a presença do personagem Juiz, que não é comum em outras peças tradicionais. Através desse personagem, reforça o autor, o tema da justiça X injustiça é desenvolvido na peça, trazendo aspectos que, ora fazem referência à justiça dos homens, ora fazem referência à justiça divina. Veremos ainda outro elemento comum às peças do TBPB: a presença de forças sobrenaturais, aqui representadas por dois personagens, a Alma do Juiz e o Diabo.

A peça também começa com a aparição do Capitão João Redondo mandando parar a música e afirmando que ele não permite qualquer tipo de diversão ali: nem música, nem dança. E ameaça: **João Redondo:** *Tá parado e tá parado mesmo, viu sanfoneiro! Se continuá a tocá eu rasgo o fole!*”. Assim como vimos na análise de alguns trechos da peça *Você já viu negro prestar?*, na obra *Encontro de Benedito com o Diabo*, o Capitão João Redondo também encarna a representação do respeito à hierarquia, determinando como as pessoas ao seu redor devem se comportar, seguindo suas vontades e seus ditames. A chegada de Benedito acontece na sequência e inicia-se um confronto entre o Capitão João Redondo e Benedito, pois este, estava dançando com a filha do capitão:

TRECHO 3

João Redondo: - Hein, rapaz! Me diga uma coisa: prueque que você chega assim na propriedade dos outros e qué fazê absurdo, hein?

Benedito: - Bem. Eu não tô fazendo absurdo aqui não. Eu tô dançando! Vi uma menina bacana e eu chamei ela pra dançar e ela foi. Agora ela disse que queria dançar arrocado, aí eu arrochei.

João Redondo: - Você não tem vergonha disso não, nego?! Me respeite, nego! Aquela menina é minha.

Benedito: - Eu tenho conta que seja tua! Eu quero sabê qu'eu dancei e tá dançado, pronto.

Destacamos aqui alguns aspectos interessantes para a análise. Inicialmente, a diferença de perspectiva entre os dois personagens. Para João Redondo, o fato de Benedito chegar em um espaço e querer dançar e fazer festa é um absurdo; contrariamente, para Benedito, é apenas música, dança e diversão, ele não está fazendo nada que deveria ser reprimido. Entretanto, surge, novamente, o tema da hierarquia: Benedito, um homem negro, está dançando com a filha do Capitão, ou seja, ele aproximou-se de alguém de quem necessitaria ter mantido distância, considerando as posições hierárquicas que deveriam ser respeitadas em nossa sociedade, seja por naturalização, seja por medo. Benedito, no entanto, não teme o confronto com o Capitão, pois não vê razão para tanta revolta por parte de João Redondo (**Benedito**: - *Eu quero saber qu'eu dancei, tá dançado!*). Nesse sentido, nos afirma Fiorin (2022, p. 97 - 101):

Ao esforço centrípeto dos discursos de autoridade opõe-se o riso, que leva a uma aguda percepção da existência discursiva centrífuga. Ele dessacraliza e relativiza os discursos do poder, mostrando-os como um entre muitos e, assim, demole o unilinguismo fechado e impermeável dos discursos que erigem como valores a seriedade e a imutabilidade, os discursos oficiais, da ordem e da hierarquia. (...). As manifestações populares carnavalescas negam o esforço centrípeto do discurso oficial, seja da Igreja, seja do Estado feudal. Ridicularizam seu discurso, parodiam suas cerimônias, mostrando, num movimento centrífugo, a relatividade alegre das coisas.

Na carnavalização, um mundo utópico é construído, no qual reina a liberdade, a igualdade e a universalidade. Nessa perspectiva, torna-se possível que as coisas estejam às avessas, que seja possível a um homem negro e hierarquicamente inferiorizado em nossa sociedade dançar com a filha de um capitão poderoso. É essa desconstrução que leva ao riso, dessacralizando os poderes e relativizando os discursos considerados imutáveis e verdadeiros. Através da carnavalização, do riso e do mundo às avessas, é possível destronar o rei - os poderosos, a classe dominante, de forma geral - aqui representado pela figura do Capitão João Redondo. Nesse contexto de liberdade, música, dança, o que importa é a quebra de regras e de cerimônias, aproximando as pessoas daquilo que elas desejam e não daquilo que é determinado como verdadeiro. A dança, a música e a alegria de Benedito dispersam os discursos deterministas e as injustiças.

Entretanto, diante da afronta, o Capitão João Redondo sente-se desafiado e confronta Benedito:

TRECHO 4

João Redondo: - Nego, você me respeite! Nego, fio duma nega!

Benedito: - Não tem nego qu'ê fio duma nega, não tem nada. Agora eu dancei com a menina. E se aparecê de novo eu torno a dançar. O que é que há?

A questão racial está bastante presente na fala do Capitão, assim como vimos nos trechos anteriormente analisados da peça *Você já viu negro prestar?*. E aqui, novamente, observamos a utilização do vocativo “negro”, utilizado como uma forma de marcar o lugar social de Benedito por causa da cor de sua pele: se é negro, deve estar submetido aos brancos, suas vontades e determinações. Aqui, na fala de João Redondo, a agressão racista ultrapassa os limites da pessoa de Benedito, atingindo também sua mãe (**João Redondo:** - *Nego, fio duma nega!*). Entretanto, mais uma vez, Benedito não se sente intimidado pela agressão de João Redondo. Segundo Bento (2022, p. 44, grifos da autora),

Na perspectiva da personalidade autoritária está a convicção de que a visão de mundo de seu próprio grupo é o centro de tudo, e os demais são compreendidos a partir de seu modelo, ou seja, o etnocentrismo. Outra característica é que a personalidade autoritária requer um inimigo, porque precisa sempre projetar “para fora”, em grupos considerados “minoritários” e periféricos, a raiva e o ressentimento sociais.

A citação de Bento (2022) acima destaca a personalidade autoritária e suas características. Percebemos que as atitudes do personagem João Redondo refletem esse tipo de personalidade, pois ele considera que seus valores e verdades devem ser aceitos por todos, principalmente por Benedito que, na perspectiva autoritária do Capitão, é visto como um inimigo, alguém que precisa ser combatido, colocado no seu lugar de inferioridade por ser descendente de um grupo minoritário e periférico - o povo negro - que foi colocado à margem pela branquitude como consequência de nossa história hierarquizadora, segregadora e racista. Esse tipo de agressão pretendida por João Redondo, reflete os discursos da colonialidade do ser com o objetivo de desumanizar, violentar e submeter pessoas não-brancas à ordem que discurso que sempre favoreceu e valorizou a branquitude.

O embate entre João Redondo e Benedito termina com o Capitão apanhando,

mesmo tendo-se armado com uma faca. Diante da surra, ele desiste do confronto com Benedito e sai em busca de um administrador para tomar conta de sua fazenda enquanto ele viaja para Brasília. A referência à Capital Federal do país, Brasília, é um elemento interessante nessa peça, pois representa mais uma característica do poder do Capitão: é provável que ele esteja indo a Brasília por ser político ou ter relações com políticos e/ou pessoas influentes na cidade, fato que demonstra como a classe dominante em nosso país desenvolve variados meios para manter, alargar e diversificar as formas de dominação política, econômica e social dos grupos minoritários.

Antes de viajar, o Capitão contrata Zé Fonseca para administrar a fazenda enquanto ele está fora, e transfere ao administrador todas as responsabilidades sobre a propriedade, inclusive, a missão de tomar conta de sua esposa e filhas. Mas, João Redondo faz uma recomendação: não admite que em sua propriedade haja festa de nenhum tipo. Entretanto, ao deixar a fazenda sob o comando de Zé Fonseca, este inicia uma festa. É quando chega, novamente, Benedito:

TRECHO 5

Benedito (*Entra*): - Psiu! Pára, pára, pára! (*A música pára*). Ei, rapaz, o que é que tu tá fazendo pur'aqui essa hora?

Zé Fonseca: - Bem. O sinhô pergunta muito bem. Eu tô dançando praque eu sou administradô daqui e tomo conta de tudo. Tá?

Benedito: - Que toma conta de tudo coisa nenhuma! Baile aqui quem paga sou eu. Vá embora, vá.

A partir desse contato inicial, os dois começam um enfrentamento: Zé Fonseca insistindo que não pode sair da propriedade e Benedito exigindo que ele saia de lá. Diante do aumento do conflito, Benedito bate no administrador e entrega-lhe o rifle para que ele vá embora. Diante da surra, Zé Fonseca vai embora. No trecho acima, observamos alguns aspectos relevantes em relação à linguagem e à atitude de Benedito: ele reproduz tanto a fala quanto a atitude autoritária do Capitão João Redondo (**João Redondo**: - *Psiu! Pára aí! Psiu! (a música pára)*)).

Para fazermos a análise desse trecho, traremos a reflexão de Souza (2021) acerca do reconhecer-se negro em nossa sociedade. Segundo a autora, ser bem tratado no Brasil, é ser tratado como branco:

Foi com a disposição básica de ser gente que o negro organizou-se para a ascensão, o que equivale a dizer: foi com a principal determinação de assemelhar-se ao branco - ainda que tendo que deixar de ser negro - que o negro buscou, via ascensão social, tornar-se gente. (Souza, 2021, p. 50).

De acordo com a autora, devido aos discursos racistas produzidos e difundidos pela branquitude ao longo dos séculos, o povo negro foi-se constituindo em nossa sociedade como uma referência negativa da qual deveria escapar, caso desejasse ascender socialmente. Esse processo não poderia ser coletivo; deveria ser individual, meritocrático. (Souza, 2021). Dessa forma, o negro assimilou, introjetou e reproduziu a linguagem do dominador, internalizando os sentidos pejorativos atribuídos à sua cor. A introjeção da imagem negativa do negro construída pelo branco causa, muitas vezes, uma reação apática nos sujeitos negros, os quais se reconhecem como alguém, de fato, inferior, evitando assim, o confronto ombro a ombro com o branco. Não é, entretanto, o que acontece no TBPN: o homem negro, representado por Benedito, não tem medo do confronto, pelo contrário, ele busca esse embate justamente para desconstruir essa representação discursiva de inferioridade que ronda o sujeito negro em nossa sociedade estruturalmente racista. Entretanto, ele desconstrói esse discurso da inferioridade baseando-se na construção discursiva de que o homem branco é o modelo ideal a ser seguido. Benedito, portanto, busca aproximar-se desse modelo, reproduzindo as falas e as atitudes autoritárias do Capitão João Redondo, o modelo da branquitude aristocrata e bem-sucedida que deve ser alcançado. A constante insatisfação do sujeito negro em nunca conseguir atingir esse ideal reside na cor de sua pele: por mais que ascenda individual e socialmente, continuará a ser um sujeito negro inserido em uma sociedade racista, com dificuldade em desvencilhar-se dos estereótipos que foram construídos sobre a negritude. Daí uma permanente busca de potencializar suas capacidades e seus esforços, visando ser o melhor como uma maneira de afirmar-se e ser aceito. (Souza, 2021). Diante do inalcançável ideal da branquitude, o negro tem duas alternativas: ou entregar-se à representação discursiva de sua inferioridade, reproduzida através dos sentimentos de culpa, desvalorização, insegurança ou angústia, ou lutar para encontrar outras realidades possíveis. Uma das formas de luta é encontrar um parceiro ou parceira branco(a) que aproxime o sujeito negro do ideal da branquitude - amar e admirar no outro aquilo que não se é. Uma outra forma de luta é a militância política como uma forma de reafirmar a

existência do sujeito negro no mundo. Lembremo-nos de que a luta é uma constante na história do povo negro em nosso país: Zumbi dos Palmares, Dandara, Tereza de Benguela, Luiza Mahin, Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, Grande Otelo, Ruth de Souza, Milton Gonçalves, Pixinguinha, Cartola, Elza Soares, Gilberto Gil, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Cida Bento, Renato Freitas, Abdias Nascimento, Carla Akotirene, Adilson Moreira, Djamila Ribeiro, Marielle Franco, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães. Essas são apenas algumas dentre as muitas personalidades negras que lutaram e lutam em nosso país para que a Consciência Negra exista de fato. Na perspectiva de Steve Biko (1990 [1978]), a construção de uma sociedade baseada nos padrões da branquitude fez com que os negros julgassem uns aos outros a partir desses padrões e criassem em si próprios uma falsa percepção muitas vezes negativa acerca da negritude. Nesse sentido, a Consciência Negra deve existir para que os negros e negras tenham orgulho de suas raízes e trabalhem em coletividade contra o racismo que permeia todas as esferas da nossa sociedade.

Seja qual for a forma de lutar contra as vontades de verdade, saber e poder impostas pelos brancos e perpetradas em nossa sociedade, segundo Souza (2021, p. 89), “ser negro é ter que ser o mais” e essa cobrança constante pode ser identificada em Benedito inclusive quando ele se apresenta para o público:

TRECHO 6

Benedito (Entra): - Eita, rapaziada toda, boa noite! Boa noite! Boa noite, rapaziada! Você sabe com quem tá falando? Tá falando com o Capitão Benedito Campo Ferreira Lima, cravo das moças, alecrim das menina. Meu pai era coco, minha mãe cocada feita de coco e açúcar. Moradô de cocaria, eu brigo, eu derrapo, eu deslizo, não saio do canto. Tenho 14 brigada, 18 barruada, sorto o meu punhá até... E todo mundo tem medo. Foi não foi, vê não vê, dê cá o cói (cós) da calça, nego véio; camarão cai no oio tá cozinhando! O sinhô qu’ é irmão da morte lá no mato não é ninguém; no dia em que eu pego um brabo, é nesse dia qu’ eu passo bem.

A descrição que Benedito faz de si mesmo ressalta sua origem. Nessa descrição, destacamos as várias referências a alimentos: coco, cocada, cravo, alecrim, açúcar, camarão. Segundo Santos (2023), nas religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, a comida desempenha um papel fundamental, representando um elo vital

entre o mundo material e o espiritual e fortalecendo a conexão entre os fiéis e seus orixás. Nessa perspectiva, a comida facilita a comunicação com as divindades, pois, ao ofertar alguns alimentos específicos, os fiéis estabelecem um diálogo com os orixás, através do qual podem expressar gratidão ou fazer pedidos. Na concepção dessas religiões, os alimentos são considerados portadores de axé, uma energia vital que conecta seres humanos, orixás e natureza. Além da dimensão espiritual, a comida no Candomblé e na Umbanda também possui um significado cultural, tendo em vista que a culinária afro-brasileira, presente nos rituais, é uma herança cultural que preserva as tradições e os sabores trazidos da África para o Brasil. Dessa forma, a comida também é um elemento fundamental da identidade cultural e religiosa dos praticantes dessas religiões, assim como um conhecimento ancestral que envolve saberes relacionados à preparação dos alimentos, às propriedades dos ingredientes e aos rituais associados a cada orixá. A comida no Candomblé e na Umbanda é muito mais do que alimento: ela é um elemento central da espiritualidade, da cultura e da identidade dessas religiões. De acordo com Santos (2023, p. 92 - 93).

A comida estabelece relações, por isso é importante descrever como as pessoas se envolvem nos processos da comida. A cozinha do candomblé se mostra, também, como espaço de transformações, no qual as mesmas coisas se movem de maneiras distintas. Revela uma dinâmica complexa da comida, que envolve fluxos, transformações e circulação.

É relevante destacarmos essa representação da comida e da cozinha como espaços de mudanças e transformações para as religiões de matriz africana, pois, como defendemos neste trabalho, as histórias do TBPB, através da carnavalização, constroem outras vontades de saber, poder e verdade, criando realidades diferentes a partir da ficção e da representação dos personagens negros responsáveis por questionar e enfrentar a realidade com o objetivo de modificá-la. Também é importante destacarmos que a comida para as religiões de matriz africana é um elemento aglutinador que fortalece os laços comunitários entre os membros do terreiro. Ou seja: a comida promove a união daqueles que se identificam naquela coletividade e vivem em uma comunidade que se acolhe e se ajuda. A comida também tem essa função de aproximar os humanos de tudo o que é sagrado e veremos mais adiante na análise dessa peça – *Encontro de Benedito com o*

Diabo - que o personagem Benedito é salvo do demônio por intermédio de Nossa Senhora³¹. Na perspectiva das religiões de matriz africana, a comida e a cozinha são elementos de transformação: transformação da matéria, através do ato de cozinhar que modifica os alimentos; transformação da identidade, tendo em vista que comida e cozinha são elementos que reafirmam a identidade cultural e religiosa de matriz africana, através da qual os praticantes expressam sua ancestralidade e seus valores; e transformação social, considerando que cozinha e comida das religiões de matriz africana são símbolos de resistência e afirmação da cultura negra, que desafiam saberes, poderes e verdades da branquitude e promovem a valorização da diversidade cultural.

Santos (2023) ainda destaca que a escolha dos alimentos para as oferendas é baseada nas características dos orixás, por isso, cada divindade possui suas preferências e características específicas. O mel, por exemplo, simboliza a doçura, a prosperidade e a cura e é frequentemente oferecido a Oxum; o milho representa a fertilidade, a abundância e a renovação e é associado a Oxóssi e Iemanjá. A cocada, citada por Benedito no trecho acima transcrito (*Benedito: - Meu pai era coco, minha mãe cocada feita de coco e açúcar.*), de acordo com a notícia intitulada *Cocada: conheça a história do doce*³², publicada no site do Centro Universitário Tiradentes (UNIT), é uma herança dos escravos africanos trazidos para o Brasil. Esse doce era produzido pelas escravas para ser consumido à noite quando todos os escravizados se reuniam para dançar e festejar com o objetivo de esquecer os sofrimentos da vida. A cocada também é considerada um alimento sagrado nas religiões de matriz africana. Especificamente no Candomblé, ela é uma comida sagrada oferecida a Oxalá, o orixá da criação, da paz e da pureza, considerado o pai de todos os orixás, mas também pode ser oferecida a Iemanjá, mãe das águas e protetora das famílias e a Oxum, orixá da beleza, da fertilidade e das águas doces. Benedito também faz referência a outro ingrediente sagrado para o candomblé: o coco ((*Benedito: - Meu pai era coco, minha mãe cocada feita de coco e açúcar.*)). De acordo com a reportagem intitulada *Candomblé e comida, uma relação inseparável*³³, publicada no site Comida com História, cada orixá tem um alimento favorito, e, mesmo que alguns pratos mudem, determinados temperos, técnicas e ingredientes de comida de santo como

³¹ Não aprofundaremos aqui a questão do sincretismo religioso no Brasil, mas destacamos que muitos orixás são associados a santos católicos, como Iansã a Santa Bárbara e Oxum a Nossa Senhora Aparecida.

³² Fonte: <https://pe.unit.br/blog/noticias/cocada-conheca-a-historia-do-doce/>. Acesso: 14 de jan. 2025.

³³ Fonte: <https://comidacomhistoria.com.br/candomble-e-comida-uma-relacao-inseparavel/#:~:text=O%20abar%C3%A1%2C%20o%20aca%C3%A7%C3%A1%2C%20o,das%20preferidas%20do%20orix%C3%A1%20Ians%C3%A3.> Acesso: 15 de jan. 2025.

azeite de dendê, camarão, quiabo, feijão, cebola, coco, farinha de mandioca, milho e pimentas permanecerão nos preparos.

Além da importância das comidas de santo, as plantas também são elementos fundamentais nas religiões de matriz africana. Como se diz no candomblé, sem folha não há Orixá, porque as plantas são os elementos condutores do axé, a força vital que move o universo. Segundo Botelho (2011), há uma profunda conexão entre o Candomblé e a natureza e, nessa perspectiva, as plantas tornam-se elementos sagrados por possuírem propriedades espirituais, sendo usadas em rituais como os banhos de ervas utilizados para purificar o corpo e a alma, afastando energias negativas e em passes com folhas, que transmitem energias de cura e proteção. Na descrição que Benedito faz de si, além de citar as comidas sagradas, que abordamos anteriormente, o personagem também cita duas plantas sagradas para as religiões de matriz africana: o cravo e o alecrim (*Benedito: Tá falando com o Capitão Benedito Campo Ferreira Lima, cravo das moças, alecrim das menina*). O cravo e o alecrim, além de serem utilizados na culinária do Candomblé e da Umbanda, também são usados em rituais e banhos. O cravo, símbolo de força e determinação, é usado em defumações e oferendas para purificação e proteção. O alecrim, além de ser utilizado como tempero para o preparo de algumas comidas sagradas, também é usado em rituais de limpeza espiritual e purificação, afastando energias negativas e promovendo clareza mental e espiritual. Por fim, reforçamos que todas as comidas e plantas citadas por Benedito conectam-se à Umbanda e ao Candomblé intensificando assim a identificação do personagem com a cultura e a ancestralidade da negritude em nossa sociedade que silenciou e excluiu os saberes negros, especialmente aqueles relacionados às religiões de matriz africana, continuamente perseguidas e demonizadas em função das crenças cristãs da branquitude.

Benedito também demonstra ser alguém equilibrado, pois, por mais que seja brigão e valente, ele derrapa, desliza, mas não sai do canto. Ele também é um homem temido pelos demais, provavelmente, por causa de sua valentia, pois não tem medo de enfrentamentos e batalhas. Benedito, portanto, parece reproduzir o que Souza (2021) afirma sobre o povo negro: ser negro é ter que ser o mais, principalmente porque os discursos que se consolidaram em nossa sociedade sobre o negro reforçam o contrário: negro é sujo, ladrão, negro não presta, negro lembra miséria, fome, pobreza. Daí a exigência de ter que mostrar ser mais e melhor do que os outros, pois só assim é possível destacar-se e ascender socialmente. Nesse sentido, surge a figura do negro-branco, que, segundo Souza (2021, p.95), é um negro “diferente, com valores nitidamente atribuídos

ao branco numa intensidade maximizada.” Assim sendo, se um branco é inteligente, o negro deve demonstrar ser ainda mais, se um branco exibe força, o negro deve exibir ainda mais; tudo isso para ser aceito em uma sociedade que durante séculos construiu e difundiu o discurso da desumanização e inferioridade da raça negra. Nas palavras da autora,

Numa sociedade de classes em que os lugares de poder e tomada de decisão são ocupados por brancos, o negro que pretende ascender lança mão de uma identidade calcada em emblemas brancos, na tentativa de ultrapassar os obstáculos advindos do fato de ter nascido negro. Essa identidade é contraditória; ao mesmo tempo que serve de aval para o ingresso nos lugares de prestígio e poder, o coloca em conflito com sua historicidade, dado que se vê obrigado a negar o passado e o presente: o passado no que concerne à tradição e cultura negras e o presente no que tange à experiência da discriminação racial. (Souza, 2021, p. 112 - 113).

De certa forma, calcar-se nos emblemas da branquitude é aceitar os discursos que ela construiu, tanto sobre si, quanto sobre a negritude. Entretanto, nesse mundo de práticas e discursos que menosprezam o povo negro e supervalorizam a branquitude, a meritocracia, o dinheiro, a hierarquia e as posições sociais, o negro tenha que “entrar no jogo” da branquitude para poder ser reconhecido como gente. E isso, assim como nos afirma a citação acima, resulta em conflitos externos e internos acerca da dificuldade de reconhecer-se negro em nossa sociedade. A conquista de uma identidade negra, em nossa sociedade é, portanto, constituída de contradições, tendo em vista que, quanto mais se tenta escapar dos estereótipos e das vontades de verdade construídas pela branquitude acerca da negritude, mais se aproxima deles. Não poderia ser diferente considerando que nossa formação social é vigiada, controlada e edifica sob um regime de verdade racistocrata³⁴.

Diante dos embates do boneco Benedito com dois personagens diferentes, sua fama de valentão chega a alguns representantes do poder institucional: o Sargento Abrazar, o Soldado e o Juiz. Na sequência, descreveremos os embates que acontecem entre esses personagens bonecos, os que representam a lei e a ordem: Sargento, Soldado

³⁴ Adjetivação proveniente do substantivo “racistocracia”, cunhado por Vida (2022)

e Juiz, e Benedito, que representa o povo, os “condenados da terra” (Fanon, 2005 [1961]) e, em seguida, faremos a análise dos conflitos entre eles.

TRECHO 7

Sargento: - É, nego, que anda fazendo pur’aqui?

Benedito: - Bem. Eu ando pur’aqui dançando baile, tomando cachaça, dando cipuada. É. Tudo o que aparecê eu tô enfrentando.

Sargento: - Bem. Mas você pegou o administradô do capitão aí e deu-lhe umas lapadas, foi?

Benedito: - Não, sinhô. Dei-lhe um ensino.

Sargento: - Que ensino que nada, rapaz! Onde vem você com ensino? Que ensino coisa nenhuma!

(...)

Sargento: Bem. Tu tá intimado a se achá na subdelegacia. Vamo embora.

Benedito: - Quem é que vai?

Sargento: - É você que vai.

Benedito: - Rapaz, eu vou é nada!

Sargento: - Por que é que você não vai?

Benedito: - Porque eu não vou. Tu sabe com quem tu tá falando?

Sargento: - Eu sei que eu tô falando com um nego.

Benedito: - Eu sou nego, mas não sou da tua cozinha. Eu não sou nego, sou um moreninho de cô escura, sabe? E você precisa respeitá o nego véio. Você precisa me respeitá.

Nesse diálogo, há uma fala de Benedito que reflete suas ações até o momento:

Benedito: - Bem. Eu ando pur’aqui dançando baile, tomando cachaça, dando cipuada.

É. Tudo o que aparecê eu tô enfrentando. O personagem não nega suas ações: ele está se divertindo, bebendo e brigando, mas, é interessante aqui o uso do verbo “enfrentando”.

No Dicionário Online de Português encontramos alguns significados desse verbo: atacar de frente ou encarar os inimigos; disputar algo com alguém; superar ou buscar alternativas para contornar algo negativo; defrontar-se. Observando os significados do verbo “enfrentar” vemos que a escolha por ele não foi à toa: o verbo “enfrentar” significa e representa na peça todos os embates de Benedito com outros personagens e com aquilo que eles representam na narrativa. Além disso, a escolha pelo uso do verbo “enfrentar” revela a bravura e a falta de medo de Benedito diante das adversidades e dos adversários. Também nos parece interessante que, em um contexto de festa e diversão, Benedito tenha que “enfrentar” tantas dificuldades e travar tantos embates. Trazemos, mais uma vez, a questão da cor da pele de Benedito e defendemos que esses confrontos todos são representações das dificuldades enfrentadas pelos negros no dia a dia de nossa sociedade.

Segundo hooks (2019), crescer em uma sociedade patriarcal exige de todos os homens, e ainda mais dos homens negros, que eles sejam duros, defendam seus territórios, escondam seus sentimentos e lutem; ou seja, para tornarem-se “homens de verdade”, os homens negros devem “perseguir uma identidade masculina enraizada no ideal patriarcal.” (hooks, 2019, p. 172). Entretanto, segundo a autora, esse ideal é inatingível para o homem negro, tendo em vista que esse modelo de masculinidade foi criado pelo patriarcado branco capitalista. Nessa perspectiva, os negros foram representados como fracassados, perigosos, violentos, animais sexuais, portanto, estavam distantes do ideal patriarcal que deveria ser alcançado. Benedito é um personagem bastante complexo nesse sentido, pois, em alguns momentos ele representa esse negro estereotipado, em outros momentos, ele assume o papel de um “negro branco”, seguindo os passos do modelo patriarcal branco. Entretanto, é importante evidenciar que o boneco Benedito figurativiza³⁵ a luta contra os diversos opressores das gentes não brancas. Essa complexidade do personagem pode ser observada em dois momentos, no trecho que acabamos de descrever, quando Benedito afirma estar consciente de todas as dificuldades que ele enfrenta, e no final do trecho em destaque quando ele utiliza um tipo de expressão que indica uma posição de superioridade em relação aos demais: **Benedito:** - *Porque eu não vou. Tu sabe com quem tu tá falando?* A expressão *você sabe com quem está falando?*, já discutida na análise anterior, remete à hierarquização social, a qual determina os lugares sociais que devem ser ocupados por cada um com em nossa sociedade (DaMatta, 1997). Como vemos, com o uso dessa expressão, o personagem Benedito tenta marcar o seu lugar na sociedade como alguém de destaque, que merece respeito, tal qual um homem branco. Assim como nos afirma hooks (2019), o modelo patriarcal da branquitude foi internalizado por muitos negros com o objetivo de conquistarem um lugar respeitável em uma sociedade fundamentada nos discursos e práticas do patriarcado branco. Entretanto, a tentativa de Benedito em afirmar-se como um homem que deve ser respeitado e temido, na perspectiva da masculinidade branca patriarcal, encontra um entrave na fala do sargento: **Benedito:** - *Tu sabe com quem tu tá falando?* **Sargento:** - *Eu sei que eu tô falando com um nego.* De acordo com Sodré (2023, p. 72), existe nas sociedades que viveram alguns séculos de escravização do povo

³⁵ Figurativizar decorre do nome figurativização aqui tomado conforme o sentido dado por Fiorin (1999). Para quem: “Figura é o termo que remete a algo do mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar vermelho, quente etc. Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, coragem, orgulhoso, calculista, etc. (Fiorin, 1999, p. 65)

negro, “uma memória coletiva escravista, necessária à manutenção de uma hierarquia nas interações sociais, que não deixa de evocar um sistema inconfessável de classificação humana.” Essa memória que mantém vivos o sistema de classificação e hierarquização nas interações sociais, a que se refere Sodré (2023), evidencia-se na fala do Sargento a partir do momento em que ele define o lugar social e a desimportância de Benedito por causa da cor da sua pele. Para o Sargento, não importa que Benedito seja alguém de destaque na sociedade; o que importa é que ele é um homem negro, portanto, na nossa forma social escravista, Benedito é um ser inferior. A resposta de Benedito à fala racista e segregacionista do Sargento também é fundamental para a análise desse trecho: **Benedito:** - *Eu sou nego, mas não sou da tua cozinha. Eu não sou nego, sou um moreninho de cô escura, sabe? E você precisa respeitá o nego véio. Você precisa me respeitá.* Inicialmente, a resposta de Benedito assume a sua origem negra e revida o lugar social de escravizado no qual o Sargento tenta colocá-lo: **Benedito:** (...) *não sou da tua cozinha*, ou seja, não sou seu escravo, nem estou aqui para servi-lo. Segundo Sodré (2023, p. 89),

um saber anacrônico como o que está reconhecidamente implícito no racismo pode perder validade histórica, mas ainda assim deixar intacto o meio vital em que foi gerado e alojar-se numa forma social, onde prosperam representações e afecções sociais capazes de alimentar as crenças sobre a inferioridade humana do Outro.

A citação de Sodré (2023) destaca como a prática do racismo persiste enraizando-se nas estruturas da sociedade e transformando-se em formas sociais que perpetuam representações as quais mantêm a discriminação viva no imaginário coletivo e nas práticas cotidianas. Benedito revida a fala do Sargento, pois compreende que ele está sendo racista e anacrônico, tendo em vista que ainda mantêm discursos e práticas que remetem ao período no qual a escravidão era legalizada no Brasil. No entanto, logo em seguida, Benedito não deseja ser mais reconhecido como um negro: **Benedito:** - *Eu não sou nego, sou um moreninho de cô escura, sabe?*. Segundo hooks (2019, p. 296), “sistemas de dominação, imperialismo, colonialismo e racismo coagem as pessoas negras a internalizarem percepções negativas da negritude, a se auto odiarem. Muitos de nós sucumbem a isso”. Para Sodré (2023, p.114, grifos do autor), há evidências de que a

noção de cor define lugares sociais, pois “não raro, ao obter a sua alforria, o negro ‘mudava de cor’, propondo-se como ‘pardo’ e, a depender do matiz fenotípico, como ‘moreno’. Benedito sucumbe a essa visão negativa sobre a negritude e tenta escapar das prisões da cor da sua pele, assim como de todas as representações negativas a ela associadas a partir das “diferenças impostas e mantidas arbitrariamente pela dominação racista.” (hooks, 2019, p. 297). O poema *Negro forro*, de Adão Ventura, traduz em poesia os aspectos históricos, sociais e psicológicos envolvidos nesse processo de racialização:

Negro forro

minha carta de alforria
não me deu fazendas,
nem dinheiro no banco,
nem bigodes retorcidos.

minha carta de alforria
costurou meus passos
aos corredores da noite
de minha pele.³⁶

Como vemos, no poema de Adão Ventura, a abolição da escravatura no Brasil não possibilitou ao povo negro mobilidade social, pois não houve um projeto de redistribuição de riquezas, de terras ou uma reorganização da sociedade para que os ex-escravizados fossem, de fato, inseridos em uma nova realidade. Dessa forma, a carta de alforria criou e disseminou outras formas de segregação e discriminação da população negra no Brasil e, assim como afirma Sodré (2023, p. 88 - 89, grifos do autor), “afastada a hipótese pseudocientífica de uma ‘outra’ raça dentro da esfera humana, a *aparência* (cor, cabelo, olhos, traços biométricos) avulta como um vetor antropológico decisivo para o fato discriminatório.” Daí a dificuldade em reconhecer-se negro em uma sociedade que associa a negritude a classificações coloniais hostis e desumanizadoras que inferiorizaram o povo negro. Segundo Kilomba (2019), a branquitude estabeleceu-se como norma absoluta e, para tanto, impôs imagens negativas à negritude. Dessa forma, perceber-se como pessoa negra é uma luta “à qual *o sujeito negro* é submetido, uma luta para se identificar *com o que se é*, mas não *como se é visto* no mundo conceitual branco - uma ameaça.” (Kilomba, 2019, p. 153, grifos da autora). É isso que identificamos na voz do

³⁶ Fonte: <https://www.escritas.org/pt/t/47790/negro-forro>

boneco Benedito nesse trecho. Benedito sabe que é negro, mas não aceita ser negro na perspectiva da branquitude, pois ele exige ser respeitado e sabe que, para isso, vivendo em uma sociedade estruturada no racismo, ele precisa abrir mão “dos corredores da noite de sua pele”. Daí advém a relativização da sua cor: **Benedito**: “- *Eu não sou nego, sou um moreninho de cô escura, sabe?* Diante do reconhecimento de si, “o *sujeito negro* se encontra forçado a se identificar com a branquitude, porque as imagens de pessoas *negras* não são positivas”. (Kilomba, 2019, p. 154, grifos da autora). Finalizamos esse trecho da análise com a autora Kilomba (2019, p. 156, grifos da autora), que apresenta algumas considerações sobre o uso do termo *niger*, utilizado na língua inglesa:

Quando a palavra *N.* é proferida, a pessoa que o faz não se refere somente à cor da pele *negra*, mas também à cadeia de termos associados à palavra em si: primitividade - animalidade - ignorância - preguiça - sujeira - caos, etc. Essa cadeia de equivalências define o racismo. Nós nos tornamos a corporificação de cada um desses termos, não porque eles estão inscritos fisicamente na superfície de nossas peles e não porque eles são reais, mas por causa do racismo, que, como mencionei anteriormente, é discursivo e não biológico; funciona através do discurso, através de uma cadeia de palavras e imagens que se tornam associativamente equivalentes, mantendo identidades em seu lugar. Assim, ser chamada/o de *N.* nunca significa ser chamada/o apenas de *negra/o*; é ser relacionada/o a todas as outras analogias que definem a função da palavra *N.*

Na perspectiva de Kilomba (2019), o termo *N.* está associado a várias representações e significações negativas acerca da negritude. Dessa forma, a partir do momento em que esse termo é utilizado, todas essas representações e significações vêm juntas. E essas representações e significações foram discursivamente criadas para submeter o povo negro a um processo constante de inferiorização, determinando os lugares sociais de negros e brancos na sociedade. Trazendo essa interpretação para o contexto brasileiro e, mais especificamente, para o contexto da peça em análise, percebemos que o uso do vocativo “negro” também assume essa função defendida pela a autora. Os termos “negro/negra”, em nossa sociedade, foram frequentemente carregados de representações negativas, como nas expressões *ovelha negra*, *lista negra*, *denegrir*, *mercado negro*, *magia negra*, entre outras. Portanto, ao chamar Benedito de “negro”, os demais personagens o associam à primitividade, animalidade, ignorância, preguiça,

sujeira, ao caos etc., como forma de ofendê-lo e determinar o lugar social que ele deve ocupar em uma sociedade racista e excludente como a nossa.

Na continuidade do diálogo entre os personagens, o Sargento começa a agredir Benedito fisicamente para obrigá-lo a ir para a delegacia, mas Benedito continua a esquivar-se. Até que os dois iniciam uma briga e Benedito mata o oficial. Com a morte deste, aparece outro personagem, o Soldado, exigindo que Benedito carregue o cadáver para outro lugar. Benedito, entretanto, recusa-se a carregá-lo e, novamente, inicia-se uma briga entre eles, tendo como consequência a morte do Soldado. Por fim, chega o Juiz, fingindo ser um advogado que veio para defender Benedito e pede para que ele conte o que aconteceu. Benedito acredita que o Juiz/Advogado está ali para defendê-lo e narra as brigas e as mortes. Ao final das declarações de Benedito, o Juiz revela:

TRECHO 8

Juiz: - Bem. Eu não sou seu advogado não. Eu sou juiz de direito. E o negócio é esse. Sabe de uma coisa? Toca pra frente que tu vai preso. Eu vou logo te levá. (*Empurra Benedito*).

(...)

Benedito: - Mas, rapaz, o qu'eu tô achando ruim, sanfoneiro, sabe o que é? É ser empurrado. Esse cabra tá me empurrando.

Juiz: - Cabra, não! Você respeite! Você respeite qu'eu sou o juiz de direito. Você pode me arrespeitá. Eu não sou autoridade que chegou aqui, autoridade fraca que você esculhambou com ele não, viu, safado! Vai, marcha pra lá! Marcha! (*Empurra Benedito*).

(...)

Benedito: - Vou não! Vou não! Vou não! Eu já disse ao sinhô que não ia. Não vou não. O sinhô me enganou. O sinhô podia ter chegado, dito logo que era o juiz de direito. E o sinhô não disse. Veio dizendo qu'era meu advogado, me enganou e eu não vou.

Mais uma vez, a briga chega ao limite da agressão quando Benedito mata o Juiz. Ao todo, portanto, Benedito é responsável por três mortes: o Sargento, o Soldado e o Juiz. Na fala do Juiz, vemos, novamente, a evidência da hierarquia e das posições sociais: **Juiz:** - *Cabra, não! Você respeite! Você respeite qu'eu sou o juiz de direito. Você pode me arrespeitá. Eu não sou autoridade que chegou aqui, autoridade fraca que você esculhambou com ele não, viu, safado!*. Nesse momento, o Juiz afirma sua superioridade diante de Benedito e também em relação aos demais personagens. Ele não é uma “autoridade fraca” a qual Benedito enfrentou anteriormente. Dessa forma, o Juiz sobrepõe sua autoridade a João Redondo, a Zé Fonseca, ao Sargento Abrazar e ao Soldado: ele é

uma autoridade acima de todos os outros personagens, portanto, Benedito deve temê-lo e respeitá-lo. Ressalta aqui o tema do poder, na percepção do Juiz, como algo que age de cima para baixo e só existe para aqueles que assumem determinadas posições na sociedade. Entretanto, Benedito manifesta outra concepção de poder: aquele que existe em todos os lugares, que percorre todas as relações sociais e que possibilita a inversão de lugares sociais e verdades aparentemente inabaláveis. Para Foucault (2021, p.69-70),

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras.

Na visão foucaultiana de poder, as regras não são neutras, mas sim, ferramentas utilizadas para manter e consolidar o poder dos dominantes. O autor defende que a história é um processo contínuo de subversão e reconfiguração das relações de poder: aqueles que estão em lugares sociais de poder buscam perpetuá-lo através de um conjunto de regras e instituições, enquanto aqueles que são subjugados procuram desestabilizar essas regras com o objetivo de construir novas formas de organização social. Portanto, Foucault (2021) argumenta que a subversão das regras é possível e ocorre quando grupos marginalizados, oprimidos ou excluídos socialmente conseguem se apropriar das regras e revertê-las a seu favor. As palavras de Foucault (2021) relacionam-se às atitudes de Benedito diante das regras que lhe foram impostas pelos dominadores: Benedito reconhece todas as batalhas que enfrenta, não teme passar por elas, não foge do enfrentamento com seus adversários e reverte o jogo do poder a seu favor, redefinindo esse aparelho complexo das relações hierárquicas, embora o faça de maneira impiedosa: através da morte de seus oponentes.

Na perspectiva da carnavalização, entretanto, a morte pode ter um significado que transcende a morte física, e defendemos que, no TBP, a morte de alguns personagens, representantes das classes dominantes e de algumas instituições - os políticos, grandes latifundiários, os representantes da justiça, policiais e juízes - também evidencia mais do que inicialmente poderíamos compreender como, simplesmente, um ato de violência. A ideia de que a vida não desaparece com a morte do corpo físico individual. Pelo contrário:

é a partir dessa imagem da morte que se torna possível o surgimento de outras vontades de verdade, saber e poder evidenciadas a partir do herói negro que sempre vence no final, derrotando os representantes das colonialidades do poder, do saber e do ser. Esses personagens representam a própria hierarquia e, justamente por isso, não deveriam ser enfrentados por ninguém. Entretanto, os heróis negros do TBPBPN afrontam essas figuras e, conseqüentemente, afrontam seus saberes, poderes e verdades, apresentando-nos as fragilidades desse sistema hierárquico que privilegia poucos em detrimento de muitos. Esses heróis, entre aceitação e negação de sua negritude, rasuram a colonialidade do poder, do saber e do ser a partir de suas artimanhas e valentias. Podemos inferir que a presença constante da morte nos enredos marca não somente o questionamento acerca dessas hierarquias, mas também evidencia a morte como uma representação da possibilidade de uma vida nova, de novos pensamentos, novas verdades, novos saberes e poderes em um mundo inacabado, e, por isso, um mundo onde é possível questionar os poderosos dentro dessa construção hierárquica aparentemente intransponível. Dessa forma, a morte não é vista pelo viés do trágico, mas sim, como um processo de mudança, renovação e rejuvenescimento indispensável às mudanças históricas, sociais e culturais. Onde advém a associação da morte com o riso ou da morte alegre, justamente porque ela traz em si a representação de outras vontades de verdade, saber e poder que podem existir.

Na carnavalização, segundo Discini (2006, p. 55), vemos “(...) a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados.” Assim, um dos atos carnavalescos mais importantes analisados por Bakhtin é a exaltação e o destronamento do rei, representando um caráter destruidor e regenerador ao mesmo tempo, um processo de morte e renascimento. Nesse ato, “entroniza-se como rei o bufão ou o escravo: é o mundo ao inverso.” (Fiorin, 2022, p. 102). Nas palavras de Bakhtin (2008, p. 43-44),

dentro dessa concepção, a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. (...) A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta pela vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento.

Nesse sentido, poderíamos compreender que as mortes, bastante presentes nos textos tradicionais do TBPn, representam a vida em transformação, as mudanças que fazem a roda girar e que são naturais à existência. Assim sendo, as mortes são naturalizadas nos textos tradicionais do TBPn, porque elas representam uma possibilidade de renovação de verdades, saberes e poderes que se revelam após a chegada da morte e trazem uma nova perspectiva de vida, evidenciando assim um dos aspectos comuns à carnavalização: a concepção de que tudo está inacabado. Assim, é preciso renovar padrões de vida pré-existentes e só a morte é capaz de possibilitar essa mudança, conduzindo o mundo ao renascimento. Mais uma vez citando Bakhtin (2008, p. 44, grifos do autor) que, por sua vez, cita Leonardo da Vinci:

Leonardo da Vinci disse: ‘quando o homem espera com alegre impaciência o novo dia, a nova primavera, o ano novo, não pensa que deste modo aspira à sua morte’. Embora expresso numa forma não-grotesca, o aforismo está inspirado na concepção carnavalesca do mundo. No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor.

Na perspectiva da carnavalização e no sistema de imagens grotescas, vida e morte são processos que se complementam, ou seja, a morte é entendida como uma transição necessária para a renovação, podendo ser compreendida como libertação, celebração da vida a partir da consciência da finitude ou a possibilidade de uma vida nova. Nas palavras de Bakhtin (2008, p. 43, grifos do autor),

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.

Na visão bakhtiniana, o riso e a visão carnavalesca atuam como forças libertadoras e transformadoras. O riso é entendido como um mecanismo crítico que subverte hierarquias e desafia o poder estabelecido. O grotesco, por sua vez, desconstrói a seriedade do mundo oficial, enchendo-o de dinamismo, inacabamento e aberto a múltiplas interpretações. O grotesco, sem a presença do riso, torna-se monstruoso. Carnavalizar, portanto, significa uma inversão temporária das normas, em que os reis são destronados e os marginalizados ganham voz. Inserido nas festas e nas artes populares, esse fenômeno possibilita momentos de liberdade e reflexão crítica. A desconstrução, por mais que momentânea, dessas verdades, saberes e poderes que parecem absolutos, advém, portanto, dessa visão carnavalesca do mundo, com seu riso transformador e seu desafio às normas. Outrossim, essa visão carnavalesca auxilia na prática de rasura dessas verdades impostas e supostamente absolutas, auxiliando, por sua vez, na transformação da sociedade. Nesse contexto, o riso é elemento necessário para a transformação, a resistência e a reexistência, pois possibilita aos sujeitos se apropriarem da realidade enquanto vislumbram outras vontades de saber, poder e verdade possíveis.

Para Bakhtin (2008, p. 11), o riso surge na arte popular como força regeneradora:

O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. Devemos assinalar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade.

No contexto do TBPB, o riso é ambivalente, pois os que riem, riem de si próprios ao mesmo tempo em que acreditam na existência de um outro mundo possível; riem de suas vidas cotidianas, mas riem também acreditando nesse mundo inacabado, e, justamente por isso, possível de ser reconstruído. Esse riso popular, portanto, não é puramente satírico, nem apenas um reflexo da diversão, mas sim, um riso provido de profundidade, força e esperança. Para Bakhtin (2008), esse riso, associado ao grotesco e à cultura cômica popular, representa o terrível que é vencido pela comicidade. Dessa forma, encara-se tudo o que é aterrorizante como se fosse uma bobagem alegre. Ou seja, para o autor, “é impossível compreender a imagem grotesca sem levar em conta esse medo vencido. Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num ‘alegre espantalho’”. (Bakhtin, 2008, p. 79, grifos do autor). Daí a graça e a

resistência dos heróis negros dos textos tradicionais do TBPB: eles riem e fazem rir da morte, dos brancos, dos valentões, dos capitães, da polícia, das autoridades de forma geral, pois demonstram que é apenas através dos enfrentamentos que são possíveis as transformações necessárias para o surgimento de uma nova vida, com outras vontades de saber, poder e verdade.

Voltemo-nos à peça em análise, *Encontro de Benedito com o Diabo*, a fim de discutirmos acerca do confronto final: o embate entre Benedito e o Diabo. Após as mortes do Sargento Abrazar, do Soldado e do Juiz, o Diabo aparece para levar a alma do Juiz. Após levar essa alma, o Diabo volta-se para Benedito: **Diabo**: - *Vamo?*. De início, Benedito não o identifica, mas logo depois, percebe de quem se trata: **Benedito**: - *Eu vou nada! Tá doido! Será o Diabo mesmo? Rapaz, se houve Diabo... É só um Diabo mesmo.* Inicia-se, então, um diálogo: o Diabo insistindo em levar Benedito para o “miolo do inferno”, enquanto este nega-se em partir. Quando Benedito está quase desistindo de resistir, escuta o Tocador dizer: **Tocador**: *Reza uma oração qu’ele se afasta!* E Benedito reza:

TRECHO 9

Benedito: Sede-me cum nós Virgem Soberana!

Lá vem 14 bico com 18 suçuarana!

Ah! Vai-te, Maldito, vai-te! (O Diabo sai). Ô sanfoneiro, empurra aí o dedo uma coisinha, que eu hoje quero é me divertir! Já venci até o diabo!

A partir do trecho acima, destacamos um último aspecto no texto: a facilidade que Benedito tem em derrotar o Diabo, fato que nos conduz a duas interpretações possíveis. Uma delas é referente às dificuldades do mundo real *versus* as dificuldades do mundo espiritual. Ou seja, durante a peça, derrotar os homens e tudo aquilo que eles representam - suas verdades, saberes e poderes - parece ter sido mais difícil do que derrotar uma força sobrenatural do mal. Para derrotar o Diabo, Benedito não precisou brigar, matar ou ser ofendido: apenas fazer uma oração. Dessa forma, vemos que esse texto, aparentemente simples, disfarça, através do riso e do grotesco as dificuldades enfrentadas pelos excluídos para viverem em uma sociedade racista e segregadora, tendo que enfrentar todos os embates do dia a dia para desconstruir verdades, saberes e poderes que parecem

imutáveis. A segunda interpretação possível é que, diante de todas as dificuldades e injustiças que Benedito vivenciou, o fato de ele não ser levado pelo Diabo é uma forma de fazer justiça aos injustiçados. Como vemos, na oração o personagem negro apela pela misericórdia da Virgem Soberana e é atendido. No entendimento cristão, a justiça divina refere-se à ideia de que existe uma força superior que age de maneira justa e imparcial, recompensando ou punindo os seres humanos de acordo com seus pensamentos, ações e intenções. Essa justiça divina é perfeita, sem falhas, diferentemente da justiça dos homens.

Portanto, segundo o cristianismo, a justiça divina julga e salva aqueles que são dignos de salvação, que é o caso de Benedito. Ou seja, na balança da justiça divina, os crimes cometidos por Benedito ainda parecem menores do que aqueles por ele sofridos. Destacamos ainda que a advogada de Benedito no tribunal divino é uma mulher: a Virgem Soberana. Em sua reza, o personagem apela à Mãe de Deus para que ela interceda a seu favor, revelando assim, mais uma rasura nas vontades de verdade construídas a partir de uma sociedade patriarcal: é uma mulher que salva, que advoga em favor dos pecadores, que tem misericórdia daqueles que sofrem, que dá esperança, que clama por justiça aos injustiçados. É a figura de uma mulher salvadora e misericordiosa que surge para dar fim às injustiças e mortes praticadas pelos homens. Sua presença na peça representa uma rasura de verdades impostas que reforçam a hierarquização dos gêneros e a consequente invisibilização das mulheres.

Ao analisarmos a composição dos personagens do TBPN, alguns elementos da carnavalização podem ser observados como o encontro entre contrários que se olham mutuamente para refletir-se um no outro; o contato interno e familiar estabelecido entre os dois desconhecidos; a inoportunidade do comportamento de ambos, acompanhada por certa disposição para revelar-se; a entronização e o destronamento; a coexistência de contrários. (Discini, 2006). Segundo Vassalo (1993), um dos aspectos da cultura popular medieval que se evidencia na cultura popular nordestina refere-se aos tipos de personagens, dentre os quais, o *trickster*. Esse personagem representa um ser violador de tabus e transgressor de leis e costumes. Ele é “o espertalhão imbatível das histórias populares e o anti-herói por excelência, fato que o vincula também à carnavalização e à paródia” (Vassalo, 1993, p. 53). O herói - ou anti-herói - da carnavalização põe em xeque as verdades absolutas e imutáveis, tem ações imprevisíveis, e é um ser em transformação, assim como o mundo no qual se encontra. Portanto, “a função carnalizadora do herói, do tempo e do espaço articula-se a um sistema de representação que se afasta da fixidez

e do acabamento.” (Discini, 2006, p. 90).

Sobre o inacabamento do mundo e dos sujeitos que nele estão, Vassalo (1993, p. 63) nos afirma que, em um contexto de injustiças sociais e historicamente construídas, surge a figura do “(...) bandido de honra, que se empenha em fazer justiça e criar uma espécie de equilíbrio social num mundo invertido - enquanto a justiça dos proprietários não apagar o movimento em sangue.” Nessa perspectiva do mundo às avessas, esse herói bandido destrona todos aqueles que representam a fixidez das regras e os discursos e práticas que precisam ser mortos para que surja uma nova vida. Entretanto é importante reforçarmos que, mesmo enfrentando sem medo os homens mais poderosos e violentos, o boneco negro Benedito continua não integrado à ordem estrutural. Ele permanece sendo o herói bandido nos interstícios da ordem social, onde é difícil dizer o que é certo ou errado, bom ou ruim, justo ou injusto. Benedito seria então um relativizador das leis, regras, condutas e moralidades que oprimem os indivíduos excluídos de nossa sociedade hierarquizada, perpetuando as injustiças sociais.

Acerca do elemento cômico da peça, partilhamos das ideias de Bergson (1983), o qual afirma que o natural da vida é o movimento, a mudança. Quando as feições, os gestos ou as atitudes apresentam-se contrariamente a esse movimento natural da vida, isso torna-se um elemento cômico. Compreendendo que a rigidez das feições, dos gestos e dos comportamentos é cômica, utilizamo-nos dessa percepção para a peça em análise: nesse sentido, tanto a rigidez que caracteriza a postura dos personagens que enfrentam Benedito é algo risível, como a repetição das atitudes de Benedito diante dos seus desafetos, conduzindo-os a um mesmo fim.

Após análises das peças *Você já viu negro prestar?* e *Encontro de Benedito com o Diabo*, vimos que vários aspectos da carnavalização estão presentes nos textos tradicionais do TBPB. Citamos alguns: um ambiente mais livre e mais solto; as brigas; o descontentamento com uma organização social injusta; a revolta contra a força política, econômica e social dos latifundiários; o direito ao riso, mesmo diante da consciência das injustiças; o destronamento dos poderosos como uma forma de lutar contra as injustiças; um mundo às avessas no qual os oprimidos recebem merecidas bonanças; as ambivalências (rebaixar para renovar, regenerar, renascer); o medo vencido pelo riso; as hierarquias às avessas; as imagens do inferno; a morte de tudo que representa o antigo ou ultrapassado, representando mudanças e transformações; a linguagem familiar, livre e franca (Bakhtin, 2008). Todos esses elementos constituem as narrativas que surgem do desejo de construir uma história de vida fora dos padrões e regras sociais e historicamente

estabelecidas. Daí a existência da hierarquia às avessas, do mundo invertido, que permuta os planos hierárquicos de forma proposital com o objetivo de libertar da realidade concreta e única, fazendo com que repensemos muitas vontades de verdade, saber e poder naturalizadas em nossa sociedade, e, assim, possamos rasurar as colonialidade do poder, saber, ser e da linguagem que vilanizam aqueles e aquelas que não fazem parte das ordens da branquitude.

Daremos sequência ao nosso trabalho com a análise do texto *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda*, no qual conheceremos um homem negro trabalhador que encontra, por acaso, a possibilidade de se vingar de quem o menosprezou.

4.3. “Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada”



Figura 4 - Uma representação do Professor Tiridá, no Museu do Mamulengo (Olinda, PE).

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Professor_Tirid%C3%A1_-_Museu_do_Mamulengo_%283598160670%29.jpg

O próximo texto que será analisado - *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda* (Anexo C) - trata de um homem negro, o Professor Tiridá, e a sua saga para encontrar um trabalho digno. Nessa procura, o professor depara-se com as injustiças e explorações da força de trabalho dos mais pobres e apresenta as diferenças entre o trabalho no campo e na cidade. O personagem Tiridá representa um homem que sabe ler e escrever em uma sociedade na qual essa realidade não era comum, principalmente para homens negros e pobres. Destacando-se no mundo do trabalho, o

Professor Tiridá demonstra que os saberes tornam-se o diferencial para a conquista de uma condição de vida mais digna em nossa sociedade. Sobre a peça, nos afirma Borba Filho (1966, p. 127, grifo do autor):

A pecinha trata de um problema que é quase uma constante em todas [sic] as histórias de mamulengo: a vingança. Ou, no sentido moralista, a aplicação da sentença de que “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”.

Ao todo, a peça tem sete personagens: *Professor Tiridá; O Coronel de Javunda; Simão; uma Mulher; um Homem; Narrador; um Industrial*. Borba Filho (1966) ainda ressalta que há uma preocupação social do mamulengueiro em descrever as arbitrariedades ocorridas em uma usina, tendo um coronel autoritário no poder e a exploração dos trabalhadores por meio de um empregado bajulador, que se apossa dos bens dos camponeses, mas, ao final, responde pelos seus atos através da vingança de Tiridá. O autor também reforça que, a cena final, que se passa em uma fábrica de vidro, é certamente uma referência à vida do bonequeiro, criador e apresentador da peça, Januário de Oliveira - Ginu - que foi vigia em uma fábrica de vidro. Outro aspecto interessante ressaltado por Borba Filho (1966) é o nome do personagem: chama-se Tiridá, pois ele “tira” ou “dá” algo a alguém, dependendo do merecimento.

A peça inicia-se com um diálogo entre o Coronel de Javunda e seu empregado bajulador, Simão. O Coronel avisa que irá viajar e que Simão ficará responsável por todo canavial:

TRECHO 10

(...)

Coronel: - E tem mais uma coisa: aquele trabalhado que abusá bote pra fora em vinte e quatro horas, toque fogo na casa. Mas só bote pra fora aquele que tivé muita coisa plantada qui serve pra gente.

Simão: - Ah, sim sinhô, patrão, sim sinhô. Eu tomo conta.

(...)

Simão: - Adeus, patrão. Vá pela sombra, viu? Vá pela sombra. Cuidado, indo sozinho, êsse povo tem vontade de acabá com o sinhô.

Coronel: - Não acaba, não, Simão. Eu sou valente, Simão!

(...)

Simão: - Pode i, não s'importe (Coronel de Javunda arreia). Ah! O pau vai comê. Agora já sabe: operário que, unh! é tanta pisa! Qui o patrão é

bom, êle é bom pra mim, eu tenho qui fazê tudo pra pudê ganhá mais amizade.
(...)

Iniciaremos nossa análise desse trecho, trazendo algumas referências históricas acerca da formação da região Nordeste do Brasil, tendo em vista que essa construção é fundamental para compreendermos as relações de poder que se estabelecem entre os personagens.

No espaço geográfico referente hoje aos Estados da Paraíba, Pernambuco e Alagoas, nascem as civilizações do açúcar, no litoral, e a do couro, no Sertão, erguidas com a mão-de-obra escravizada. No Sertão, surgem as grandes fazendas de gado, comandadas por famílias tradicionais e o coronelismo. O patrimonialismo, segundo Vassalo (1993), guardou características da cultura europeia medieval, resultando em latifúndios, semelhantes a feudos, comandados por grandes proprietários, monoculturas, um modelo de família patriarcal, o desprezo pelo trabalho braçal, a escravidão, uma organização social que limitava a ascensão de pessoas livres e sem posses, o isolamento e autonomia dessas grandes propriedades com um funcionamento interno determinado pelos senhores e a falta de contato com comunidades urbanas.

Todas essas características descritas por Vassalo (1993) podem ser observadas no trecho 10 acima citado. Já no título da peça, vemos que o espaço inicial é em uma usina de cana-de-açúcar: a Usina do Coronel de Javunda. As características desses espaços, descritos pela autora, podem ser observados nesse diálogo entre o Coronel e Simão. Trata-se de um latifúndio, chefiado por um proprietário que estabelece com seus funcionários um modelo de trabalho semelhante a um feudo - uma monocultura, no caso, cana-de-açúcar, com servos que trabalham na terra desse proprietário em troca de cultivar em pequenos lotes. Esse tipo de relação de trabalho pode ser confirmada no trecho: **Coronel:** - *E tem mais uma coisa: aquêlê trabalhadô que abusá bote pra fora em vinte e quatro horas, toque fogo na casa. Mas só bote pra fora aquêlê que tivé muita coisa plantada qui serve pra gente.* Assim como afirma Vassalo (1993), nesses grandes latifúndios o poder do senhor era supremo, tendo em vista que as leis e regras da propriedade eram por ele ditadas, fato que também é possível ser observado no trecho em destaque com a determinação do Coronel em expulsar de suas terras os funcionários que “abusassem”, ou seja, que descumprissem as ordens estabelecidas de forma aleatória pelo patrão ou pelo seu funcionário bajulador, e que tivessem uma plantação considerável para ser

aproveitada pelo senhor, fato que reforça a exploração desses trabalhadores por parte do poder arbitrário do latifundiário.

Outra característica importante desse contexto histórico do Nordeste brasileiro, segundo Vassallo (1993), é a existência de uma milícia senhorial criada devido às disputas de terras entre as famílias. Nesses conflitos, é possível observar a existência de três blocos: 1) o alto comando, composto pelo senhor e família; 2) os combatentes, geralmente pessoas de confiança do senhor que recebem postos secundários de comando; 3) e os capangas que executam as atividades bélicas. Nesse contexto de conflito, a figura do senhor deve ser protegida e respeitada considerando toda a autoridade que ele representa. O personagem Simão ocupa, portanto, a função de combatente e de capanga, tendo em vista que ele executa os mandos e desmandos do senhor, assim como também desempenha as ações de expulsar os camponeses das terras, como vemos nos dois trechos abaixo transcritos:

TRECHO 11

(...)

Uma mulher: - (Fora) Ô de casa!

Simão: - Quem é?

Uma mulher: - Sou eu, seu Simão.

Simão: Entre, entre, entre.

Uma mulher: - Seu Simão, bom dia!

Simão: - Bom dia! Qui é qui hai?

Uma Mulher: - O qui é qui ai é que Mané meu fio cortou o pé com a enxada.

Simão: - E qui é qui tem isso? Que é qui tem cortá o pé com a enxada?

Mulher: - É purquê não pode trabaia não.

Simão: - Não pode? Pode! Êle não tem outro pé? Êle só tem um, é?

(...)

Mulher: - Seu Simão, um pé só!

Simão: - E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um nêgo não trabalha com um pé só? Bote o outro no bôlso e venha.

Mulher: - Mas não pode... Mas seu Simão... Isso é demais... Isso assim é também demais também.

Simão: - Não tem negócio. Vá, sinão expulso da terra, compreendeu?

Mulher: - Mas eu tenho seis fios!

Simão: Não está interessando.

(...)

Simão: - Vá embora (a mulher arreia). Ah! Ah! Ah! Eu me chamo é Simão de Lima Condessa! Comigo é assim. Quando o patrão vié e encontrá três hectare de terra tudo plantado, ai! Vou ganhá uma coisa boa.

(...)

Na continuidade do diálogo, a mulher apanha de Simão e é expulsa da terra, sendo obrigada a deixar a filha mais velha na usina e levar os demais filhos consigo. Assim como aconteceu com a Mulher, uma situação semelhante acontece com um Homem:

TRECHO 12

Homem: - Seu Simão, Maria minha mulher tá com uma dor de cabeça qui não pode trabaiá!

Simão: - O quê?! Uma dor de cabeça empata de trabalhá? Será qui impata?

Homem: - Impata, seu Simão, qui ela amanheceu o dia botando fôia de banana quente. Butou manjiricão e não tem jeito. Não s'importe não, seu Simão, qui eu faço o serviço dela.

(...)

Simão: - Sabe de uma coisa, qui a parada aqui é dura? Vá-s'imbora, siga o seu caminho, não olhe nem pra trás. Ispere aí, ispere aí, tem muita coisa aplantada?

Homem: - Tem. Eu plantei quatro cuia de feijão, uma légua de macaxeira, plantei uma légua de batata... tem muita coisa!

Simão: - É isso qui eu quero.

Homem: - E as coisas?

Simão: - Você trouxe nada praqui? Você não trouxe nada. E como qué levá alguma coisa? Vá-s'imbora! (*Cacetada*).

Homem: - Seu Simão! Seu Simão!

Simão: - Vá-s'imbora! (*O homem arreia*). Ah! Ah! Ah! Dois! Qué dizé que eu já tou mais ou menos. Quando o patrão chegá, vai gostá (arreia).
(...)

Observamos, nos trechos 11 e 12, situações semelhantes: dois trabalhadores da usina, que tinham um pedaço de terra cedido pelo Coronel, para que morassem, plantassem e trabalhassem na usina. Entretanto, como diz Simão, nada daquilo era deles, de fato; eles chegaram lá sem nada e deveriam sair de lá sem nada, deixando, inclusive, as plantações que foram realizadas por eles próprios. Vemos, novamente, o modelo de sistema feudal reforçado por Vassalo (1993) como sendo parte da construção social e econômica da região Nordeste do Brasil sob o comando de grandes latifundiários. Segundo Vassalo (1993), a durabilidade e estabilidade do sistema nordestino começam a mudar a partir dos anos 30 do século XX com a atuação do exército nacional contra os cangaceiros, a preocupação em abrir estradas de rodagem na região com o objetivo de integração nacional, o desmantelamento do coronelismo e a intensa migração de trabalhadores nordestinos para outras regiões do país devido aos constantes e prolongados períodos de seca que praticamente impossibilitaram a vida na região. Entretanto, a

influência dessas características da exploração do trabalho, da má distribuição de terras e, conseqüentemente, da grande desigualdade social e econômica, principalmente nas regiões rurais do Nordeste, ainda é uma realidade que o tempo e algumas ações sociais de determinados governos não conseguiram modificar.

Destacamos ainda, nos trechos 11 e 12 acima descritos, que os motivos que impedem os personagens de trabalhar são justos: um deles, Mané, sofreu um acidente com uma enxada, tendo machucado seriamente um dos pés; a outra personagem, Maria, está com muita dor de cabeça, o que lhe impossibilita de trabalhar naquele dia. O marido, entretanto, afirma que fará a parte dela do serviço. Mas Simão não aceita desculpas e no lugar de poder que assumiu com a viagem do Coronel, tem a atitude de expulsar todos da usina, sem que tenham direito a nada. No trecho 11, o uso do substantivo “nêgo” revela o pensamento de Simão acerca dos trabalhadores da usina: **Simão:** - *E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um nêgo não trabalha com um pé só? Bote o outro no bôlso e venha.* Segundo Sodré (2023),

nada impede que, mesmo abolido o regime escravagista em termos políticos e jurídicos, uma sociedade com forte tradição patrimonialista e senhorial preserve relações sociais de natureza escravista por meio de um jogo de posições em que o lugar social do descendente de africanos já esteja ideologicamente predeterminado pela escassa visibilidade nos foros públicos, por meio de barreiras educacionais e empregatícias.

Portanto, na perspectiva de Sodré (2023), a nossa tradição patrimonialista, senhorial e racista estabeleceu uma construção social na qual, mesmo o regime escravagista não existindo mais de forma política e jurídica, ele ainda   real quando se trata de indivíduos de pele negra vivendo em uma forma social escravista. A fala de Simão   categórica nesse sentido: **Simão:** *E como   qui um nêgo não trabalha com um p  s ?*. Portanto, vivendo em uma sociedade que menospreza a negritude, desvaloriza o trabalho braçal e está fundamentada na estrutura racista e escravagista, quando os negros e negras eram forçados a trabalhar em condições desumanas, para Simão, um “nêgo” pode e deve trabalhar machucado. Nesse sentido e novamente citando Sodré (2023, p. 89), “(...) as sociedades de acumulação primitiva do capital baseada no escravismo desenvolvem formas sociais de alta intensidade discriminatória.” Seria o que Sodré (2023, p. 72) denomina de uma “memória coletiva escravista”. Dessa forma, a racialização p s-

abolicionista (Sodré, 2023) funcionou com uma estratégia de delimitação de barreiras sociais que reforçaram a inferioridade intelectual dos negros e negras para que não realizassem trabalhos que exigissem uma formação específica, com acesso à educação, pretendendo assim, que o povo negro continuasse na base da pirâmide social. Mesmo livres, estavam predestinados a permanecerem pobres, excluídos e marginalizados. A resistência à atitude racista e injusta de Simão vem em forma de palavras: **Mulher:** - *Mas não pode... Mas seu Simão... Isso é demais... Isso assim é também demais também.* A Mulher, mãe de Mané, revolta-se com a determinação de que seu filho tem que trabalhar, mesmo com o pé machucado, e demonstra esse descontentamento através do uso da conjunção adversativa *mas*, que marca essa discordância, e da repetição dos advérbios *demais* e *também*, que reforçam a arbitrariedade da atitude de Simão. Nos dois trechos - 11 e 12 - vemos o tema da exploração do trabalho no Brasil, relacionada a fatores de classe e de raça. A peça, portanto, reforça o tema da precarização do trabalho em nossa sociedade, relacionando a pobreza e a exploração dos serviços às dinâmicas de poder, desigualdade e concentração de riqueza no país.

É importante reforçarmos que, como estamos analisando um texto ficcional do TBPB, o exagero é um recurso utilizado para ampliar emoções, gestos, falas ou situações com o objetivo de impactar o público. Por isso, há um reforço dos estereótipos, demonstrado a partir dos excessos nas atitudes maldosas do Capitão e de Simão. Esse exagero torna as intenções dos personagens mais claras e gera humor, seja através de caricaturas, situações absurdas ou reações extravagantes e desmedidas. Através dos estereótipos exagerados, enxergamos a presença do grotesco no TBPB. Segundo Roble e Araújo (2016, p. 150), a arte grotesca busca, através do feio e do reprovável, “revelar faces ocultas do humano, não presentes na idealização positiva de si.” O grotesco, portanto, não traduz uma imagem harmoniosa da sociedade, mas sim desafia a ordem, evidenciando a instabilidade e o caos do cotidiano através de situações e atitudes absurdas e/ou excessivas. Dessa forma, obras de cunho grotesco existem para expressar os desvios em relação a normas e padrões sócio historicamente estabelecidos. Observando as histórias e os personagens do TBPB, compreendemos a presença do grotesco através do exagero da maldade, das brigas, dos desentendimentos, das injustiças e mortes, representando as deformidades morais do mundo. Roble e Araújo (2016) ressaltam ainda que a comédia grotesca tem a função de aliviar as tensões do cotidiano e das regras rígidas de convívio social. Nesse entendimento, é possível rirmos das nossas necessidades, da finitude da vida e das regras sociais que domesticam e racionalizam a existência e as

condutas. Bakhtin (2008) afirma que é por meio do exagero que a comédia grotesca alcança sua maior força, transmutando em cômicos aspectos reprováveis da sociedade e da crueldade humana. Acerca da relação entre o cômico e o grotesco, Roble e Araújo (2016, p. 157) explicam que:

Para que o cômico atinja sua máxima potência, o exagero é uma das ferramentas principais, pois realiza a função de conduzir o olhar do espectador para os defeitos das personagens e, assim, dirige sua atenção aos aspectos ridículos. O exagero gera comicidade quando ressalta aspectos negativos das figuras, o que ajuda a impedir que o espectador crie empatia com as personagens a ponto de se compadecer delas, pois, nesse caso, aspectos dramáticos ou trágicos poderiam se sobrepor aos cômicos.

Portanto, reforçando a maldade nas atitudes de Simão e do Coronel, o texto *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda* conduz o olhar dos leitores/espectadores para a maldade desses personagens com o objetivo de distanciar emocionalmente esse leitor/espectador dessas representações, ao mesmo tempo em que os aproxima daqueles que sofreram as consequências dessa crueldade. Essa construção ficcional vai desenvolvendo no leitor/espectador a raiva e o desejo de vingança devido às injustiças sofridas pelos personagens trabalhadores carentes. É importante lembrarmos que o público, o qual assistia a essas peças tradicionais do TBPB, eram, geralmente, pessoas pobres e trabalhadoras do interior do Nordeste que se identificavam com os personagens que representavam os trabalhadores de baixa renda e isso fazia com que os espectadores participassem ativamente dos espetáculos, torcendo para que os maus fossem punidos pelas injustiças que cometeram. É o momento da catarse, no qual o público vivencia a experiência de purificação emocional ao se identificar com os personagens e vivenciar emoções intensas, conduzindo ao aprendizado e reflexão sobre a condição humana.

Dando continuidade à nossa análise, após a expulsão de duas famílias das terras da usina, surge o Professor Tiridá, que é anunciado pelo narrador:

TRECHO 13
(...)

Narrador: - O professor Tiridá andou pela cidade do Recife, não achou trabalho, parado, com a família, resolveu ir pro interior pra vê se achava trabalho. E aí saiu procurar trabalho na usina do Coroné de Javunda.
(...)

Como percebemos com base no trecho acima transcrito, o Professor Tiridá representa a saga do trabalhador brasileiro que está em busca do sustento da família. O “ganhar a vida”, “ir à luta”, se mexer, sair do lugar onde está em busca de algo melhor, do “pão de cada dia” e as dificuldades que esse trabalhador encontra nos caminhos por onde passa. Essas pessoas pobres que estão na base da pirâmide econômica, em busca de trabalho, têm, quase sempre, que se subjugam aos ricos, poderosos, donos de terra e aceitar as condições de vida que lhes são impostas. O modelo de patronagem brasileiro, de acordo com DaMatta (1997), baseado na hierarquização, parece ser o princípio estrutural básico da sociedade, sendo reproduzido em outros meios, inclusive, dentro dos grupos familiares, sendo a figura do patrão representada pelo “chefe de família” - um homem, preferencialmente, considerando nossa herança patriarcal - e a esposa e os filhos como subordinados desse chefe. É o caso do Professor Tiridá: ele é o chefe de família, que, na obrigação de sustentá-la, vê-se obrigado a sair do lugar onde está em busca de um serviço. Aqui é interessante vermos que, ao invés de sair do campo para a cidade, movimento comum no Brasil com a expansão da atividade industrial a partir dos anos 1930, o Professor Tiridá faz o percurso inverso, saindo da cidade para buscar trabalho no campo. Ao chegar à Usina do Coronel de Javunda, o Professor Tiridá encontra-se com Simão:

TRECHO 14

Tiridá: - (Sobe) Mas é possível! Qui tempo eu ando e ainda não achei trabalho! O interior parece qui tá pior do que o Recife. Ô de casa!

(...)

Simão: - Já vou atendê, já vou atendê! (Sobe)

Tiridá: - Bom dia!

Simão: - Bom dia! Qui é qui deseja? (À parte) Qui nêgo feio da gôta!

Tiridá: - Me diga uma coisa: aqui tem trabalho?

Simão: - Tem trabalho. O senhor quer trabalhá?

Tiridá: - Quero, perfeitamente, porque no Recife não há serviço.

(...)

Tiridá: - Me diga uma coisa, seu Simão, aqui se recebe salário mínimo?

Simão: - Lá vem você com exigência antes de trabalhá! O senhor quer trabalhá?

Tiridá: - Quero.

Simão: - Bem, ali no pé de juá tem uma inxada.

Tiridá: - Ih! Agora sim. Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada. Nunca amadurece, o ruim é isso. Tá certo, seu Simão, eu quero.

Simão: - Vá buscá a inxada e vá logo pro corgo, compreendeu? Brocá.

Tiridá: O qui é brocá?

Simão: - E como é qui qué trabaiá sem sabê o qui é brocá? Broca de derrubá aquêles tóco grande, aquelas massaranduba... Compreendeu? Depois queimá pra pudê plantá...

(...)

Na continuidade desse diálogo, o Professor Tiridá começa a fazer muitas perguntas, irritando Simão, que ameaça bater em Tiridá. Diante da ameaça, Tiridá consegue escapar da usina antes de ser pego por Simão e ainda adverte: **Tiridá:** - *Si eu iscapá não me pise no Recife não, seu Simão, qui o sinhô tá atropaiado.*

O trecho 14 tem alguns aspectos relevantes para a análise. Mais uma vez, vemos a utilização do substantivo “nêgo” para fazer referência à cor da pele e à aparência de Tiridá: **Simão:** - *Qui nêgo feio da gôta!* Assim como muitos dos nossos padrões sociais advêm da branquitude, os padrões da beleza física também têm a branquitude como referência. Dessa forma, Simão evidencia os aspectos físicos de Tiridá como uma maneira de menosprezá-lo. Acerca dessa questão, Bento (2022, p. 28, grifos da autora) defende que

o discurso europeu sempre destacou o tom da pele como a base principal para distinguir status e valor. As noções de “bárbaros”, “pagãos”, “selvagens” e “primitivos” evidenciam a cosmologia que orientou a percepção eurocêntrica do outro nos grandes momentos de expansão territorial da Europa. Como diz Edward Said, o olhar europeu transformou os não europeus em um diferente e, muitas vezes ameaçador, outro. E esse outro tem muito mais a ver com o europeu do que consigo próprio.

As palavras de Bento (2022) nos conduzem à reflexão sobre como o povo negro foi inferiorizado a partir do discurso europeu que construiu a branquitude como uma “raça superior”, partindo do princípio de que os traços fenotípicos, além de serem marcadores de diferenciação física, também foram utilizados como instrumentos de poder para justificar a dominação e a exploração de outros povos. Seriam esses traços também marcadores de diferenciação social e econômica. Dessa forma, denominar os não-brancos de “bárbaros”, “pagãos”, “selvagens” e “primitivos” foram ferramentas essenciais nesse

processo, pois, ao atribuir características negativas aos povos não europeus, a branquitude se autoafirmava como civilizada, racional e superior, permitindo, através desses discursos, justificar a colonização, a escravidão e a imposição de valores culturais e religiosos. Justificar todos os privilégios concedidos aos sujeitos brancos. Portanto, a imagem da negritude foi construída a partir de vontades de verdade, saber e poder estabelecidas pela branquitude, projetando nos negros imagens ameaçadoras (Kilomba, 2019).

A nossa sociedade construiu, durante séculos, a imagem do negro como um empecilho ao progresso do país. O embranquecimento da nação tinha como uma das justificativas o fato de que o negro estaria diretamente ligado às mazelas nacionais, como a preguiça, a falta de formação para o trabalho, o alcoolismo e a baixa cognição, e, portanto, dificuldade de formação. De acordo com Theodoro (2022. p.111),

o negro passa a ser visto como a antítese do bom trabalhador, incapaz de se adaptar aos novos tempos do assalariamento. O racismo embutido na eugenia à brasileira relegou o negro a um espaço residual no sistema produtivo. Antes no epicentro da produção colonial, ele é posto às margens do mercado de trabalho.

Defendia-se que as pessoas inseridas no sistema social da escravidão estariam desestruturadas para serem inseridas em uma sociedade do trabalho e da família, tendo em vista seu desenvolvimento mental limitado e seu comportamento adverso dos padrões da branquitude socialmente estabelecidos. A essas pessoas restariam os trabalhos mais pesados que não exigissem uma formação específica. Ainda de acordo com Theodoro (2022), após a Abolição da escravatura, muitos ex-escravizados, principalmente, na região Nordeste do Brasil, viram-se obrigados a trabalhar em troca de um pedaço de terra para plantar, moradia e sem direito à remuneração, sujeitando-se a condições degradantes de trabalho. A partir do século XIX, nas grandes cidades do Nordeste, como Recife e Salvador, os melhores postos de trabalho eram preferencialmente ocupados por pessoas brancas (Theodoro, 2022). Esse fato está embasado na política de embranquecimento da sociedade brasileira, que teve como uma das características o incentivo à imigração de origem europeia, o que gerou diminuição de ofertas de trabalho para os indivíduos não-

brancos, levando-os a ocupar posições de subalternidade. Nas palavras de Theodoro (2022, p. 117),

progressivamente alijados dos setores mais dinâmicos da economia - a produção exportadora, a indústria e os ramos mais prósperos do comércio - os negros ficaram restritos aos serviços pessoais e subalternos. A pobreza urbana no Brasil do século XIX é negra. E assim seguirá sendo nos séculos subsequentes, conformando a desigualdade econômica com base na clivagem racial.

Como vemos, o trecho 14 retrata essas questões sociais, econômicas e históricas através da vida do personagem Tiridá, obrigado a deixar a cidade do Recife para buscar trabalho no interior do estado de Pernambuco. O texto não aborda de forma pormenorizada esses aspectos, mas observa-se a preocupação do bonequeiro em trazê-las como temas para a sua brincadeira. Tiridá, entretanto, é um personagem que desconstrói a imagem negativamente estereotipada da negritude, tendo em vista que é um homem negro inteligente, esperto e que teve acesso ao conhecimento formal da leitura e da escrita (*Tiridá: - Ih! Agora sim. Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada*). Nas palavras de Hall (2016, p. 216, grifos do autor), uma das estratégias que podem ser utilizadas para contestar o regime racializado de representação

é a tentativa de substituir imagens “negativas”, que continuam a dominar a representação popular, por várias imagens “positivas” de pessoas negras, de sua vida e cultura. Esta abordagem tem o mérito de corrigir o equilíbrio e é sustentada pela aceitação da diferença - de fato, por sua celebração. Ela inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, às vezes lendo o negativo de forma positiva: “*Black is Beautiful*.” Tenta construir uma identificação positiva do que tem sido visto como abjeto. Expande muito a *gama* de representações raciais e a *complexidade* do que significa “ser negro”, desafiando assim o reducionismo dos estereótipos anteriores.

Tiridá esforça-se rumo à desconstrução de estereótipos quando se preocupa com o valor do salário que irá receber, demonstrando assim, que conhece os seus direitos como trabalhador e não vai aceitar ser explorado naquela propriedade. O personagem também

desmonta a imagem de que, sendo negro, está predestinado ao trabalho braçal ou aos serviços mais pesados quando diz: **Tiridá:** - *Ih! Agora sim. Eu acostumado a escrevê, pegá em enxada. Nunca amadurece, o ruim é isso. Tá certo, seu Simão, eu quero.* Diante dos discursos que defendiam a inferioridade dos negros, o lugar social que eles deveriam ocupar, os tipos de trabalho que eles deveriam assumir, a falta de conhecimento e formação educacional para ascender socialmente, Tiridá é um homem acostumado a escrever, e não a trabalhar com a enxada. Quando orientado por Simão acerca do que deve fazer com enxada, ele não sabe como agir: **Simão:** - *Vá buscá a enxada e vá logo pro corgo, compreendeu? Brocá.;* **Tiridá:** *O qui é brocá?;* **Simão:** - *E como é qui qué trabaia sem sabê o qui é brocá? Broca de derrubá aquêles tôco grande, aquelas massaranduba... Compreendeu? Depois queimá pra pudê plantá...* O fato de Tiridá ter de “pegá em enxada” para trabalhar dificulta o seu processo de amadurecimento, como ele afirma. Consideremos que esse processo de amadurecimento é o desenvolvimento contínuo de diversos aspectos da vida humana, como os aspectos físicos, psicológicos, sociais e emocionais. Amadurecer seria, portanto, sair de uma fase para outra através de mudanças em nossas percepções, comportamentos e relações com o mundo. No entanto, Tiridá é impedido de amadurecer socialmente, porque ele permanece sendo reconhecido como um homem negro, destinado ao trabalho braçal e, como um ser silenciado e excluído em nossa racistocracia, é negado a ele o amadurecimento social, ou seja, ser, de fato, integrado à sociedade sem o pré-julgamento que o inferioriza devido à cor da sua pele. O fato de Tiridá saber escrever denota uma característica da resistência desse personagem, considerando que o acesso à educação formal foi dificultado à população negra, sendo necessário, em alguns momentos históricos do nosso país, criar espaços específicos para que a comunidade negra tivesse acesso ao ensino institucionalizado³⁷. Dessa forma, a língua escrita foi utilizada como forma de eugenia, conforme nos afirma (Sodré, 2023, p. 92, grifos do autor):

Ainda na primeira metade do século XX, Lobato - o escritor infantojuvenil (logo, um educador heterodoxo) de maior sucesso em sua época, para quem era difícil “ser gente no concerto dos povos” com

³⁷ Dentre essas iniciativas, destacamos a Irmandade de São Benedito, que oferecia aulas públicas para a comunidade negra em São Luís do Maranhão, a partir de 1821. A fundação do Colégio Perseverança ou Cesarino, em 1860, e do Colégio São Benedito, em 1902, em Campinas. A Escola Primária no Clube Negro Flor de Maio, em São Carlos. A Escola de Ferroviários de Santa Maria, no Rio Grande do Sul (Theodoro, 2022).

negros africanos criando aqui “problemas terríveis” - dizia em carta ao amigo Godofredo Ragel que “a escrita é um processo indireto de fazer eugenia, e no Brasil, os processos indiretos *work*, muito mais eficientemente.”

Portanto, a educação formal e, por consequência, a língua escrita, seriam destinadas àqueles seres biologicamente mais capazes, legitimando, ainda mais, a desigualdade racial no Brasil através da naturalização das diferenças entre negros e brancos. Dessa forma, pretendia-se, cada vez mais, cristalizar os lugares sociais ocupados por negros e brancos em nossa sociedade e a figura do Professor Tiridá é, portanto, uma fortaleza decolonial em meio aos ditames do racismo, da hierarquização e da exclusão do negro em nosso país.

Diferentemente de Tiridá, as falas e atitudes de Simão diante dos empregados da usina reforçam que muitos subordinados utilizam a reprodução dos discursos e práticas de seus patrões, colocando-se no lugar deles, como uma capa da posição social que não lhe pertence. É o trabalhador que não se reconhece como trabalhador. Segundo DaMatta (1997), a nossa sociedade aprendeu a reproduzir as hierarquias das camadas dominantes, permitindo assim, gradações, mediação e compensações na estrutura política e social da sociedade brasileira para a manutenção do esqueleto hierárquico que sustenta nossas relações. (DaMatta, 1997). Entretanto, essa sensação de poder inabalável de Simão, logo é destruída com a volta do Coronel:

TRECHO 15

(...)

Coronel: - Mas eu soube de uma coisa, qui aqui teve um tá de Tiridá, um disordeiro, um pistoleiro e você nada fêz com êle, hein? Você nada fêz, Simão!

Simão: - Mas coroné, o home pulou a purteira tão ligeiro que eu não vi mais.

Coronel: - Ói, vai pagá caro isso, viu?

Simão: - Mas eu, coroné, tão bom trabaia dô?

Coronel: - Não tá interessando, eu já venho (Arreia e sobe com o cacête). Tá vendo, Simão, quem não cumpre orde o qui acontece? (Bate).

(...)

No trecho acima, vemos que o ocorrido entre Simão e Tiridá chega ao conhecimento do Coronel, e este, com todo o poder arbitrário que se atribui, bate em Simão e o expulsa da usina. Aqui vemos que, por mais que tenha exercido bem as suas funções, de acordo com as vontades do Coronel, isso não é suficiente para que Simão seja um empregado diferenciado dos demais. A autoridade do Coronel está acima das relações de patrão e empregado: ele é o todo-poderoso, portanto, nada nem ninguém pode agir de forma contrária às suas vontades. De acordo com Sodré (2023, p. 42 - 43, grifos do autor,

O poder senhorial continuou a ser exercido como uma herança de formas tradicionais de mando e privilégio. Disso, fenômeno marcante é a figura do “coronel” nordestino, um misto de autoritarismo com senhorialidade (ou “mandonismo”), que pode ser lido como um traço psicossocial da fusão imaginária da força armada com o poder fundiário, portanto, da permanência de um aspecto da forma escravista. A senhorialidade é a expressão externa da desigualdade racial e social, assegurada pela forma escravista.

Portanto, a figura do Coronel, assim como a figura do Capitão João Redondo, nos dois textos anteriormente analisados, representa a persistência dos discursos e das práticas perpetuados pela forma social escravista, representam as colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem. Portanto, as relações de poder estabelecidas durante o período escravocrata, baseadas na dominação e na exploração, continuam a moldar as relações sociais e políticas mesmo muitos anos após a abolição. Dessa forma, o coronel controla a vida política, econômica e social de uma determinada região, de forma individual e arbitrária, prática que se assemelha ao autoritarismo dos senhores de engenho, os quais exerciam poder absoluto sobre seus escravos. As desigualdades racial e social são uma consequência do sistema social da escravidão e da estrutura senhorial que tem na figura do coronel uma manifestação da desigualdade que perpetua privilégios e opressão. Simão, o capataz bajulador, acredita que exerce um poder tão absoluto quanto o de seu senhor, mas acaba ficando vulnerável e sendo destruído justamente por acreditar que era detentor de um poder inabalável.

Após ser expulso da usina pelo Coronel, Simão vai para a cidade do Recife em busca de emprego e encontra serviço em uma fábrica de vidros, mesmo lugar onde está empregado o seu desafeto, o Professor Tiridá. Este, conseguiu ser admitido na fábrica por saber ler, escrever e contar, portanto, por ser um “mestre”, segundo o Industrial que o

contratou. A função de Tiridá na fábrica é organizar os dados dos trabalhadores e, para tanto, recebe um salário mínimo e tem uma mesa exclusiva para atender os empregados: ***Industrial:** - Justamente às nove horas é qui o professor Tiridá vai pru seu birô tratá da documentação dos empregado* - responde o Industrial a Simão. Na manhã seguinte, chega Simão para fazer a ficha e iniciar o trabalho na fábrica:

TRECHO 16

(...)

Simão: - Já vou, patrão, ja vou (Sobe). Bom dia.

Tiridá: - Bom dia! Menino, óia Simão! ... Não parece Simão? Todinho Simão! De onde você é, hein?

Simão: - Eu sou um pobre matuto. Nunca fiz mal a ninguém. Vim pur aqui procurá serviço... Minha famia tudo ruim de vida... E eu vim fazê minha ficha...

Tiridá: - Como é seu nome? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para Simão). Como é seu nome, hein?

Simão: - Eu me chamo Simão de Lima Condessa.

(...)

Tiridá: - Simão, tu te lembra quando tu me dissesse qui ia me dá uma pisa, Simão?

Simão: - Eu?! ... Eu? Eu não faço mal a um pinto.

Tiridá: - Sendo seu, mas sendo dos outro você mata e come. É, você disse se eu passasse na purteira ia levá uma pisa, não foi, Simão? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para Simão). Quem sorri milhó é quem sorri no fim. Simão, você sabe qui vai me pagá? Eu não disse, Simão, qui você não aparecesse no Recife, Simão?

Simão: - Mas é pussive, agora qui eu arrumo um imprêgo!

Tiridá: - Mas Simão, eu também fui pra lá arrumá um imprêgo, eu tava má de vida, Simão. Além de tu me dá uma inxada pra trabalhá, ainda quisesse me dá uma pisa, Simão! Eu vou lá dentro buscá uma choca-cola pra você tumá. Hem, hem, minha gente, olha Simão! ... (Arreia e sobe com um cacête). Simão, tu sabe como é o nome disso? Isso se chama Deus-me-perdoe. É aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada. Garanto, Simão, qui tu nunca mais dá em ninguém! (Bate).

(...)

Após apanhar de Tiridá, Simão vai embora e a peça termina.

Segundo DaMatta (1997), é muito comum na nossa sociedade que as narrativas sejam protagonizadas por personagens pobres que buscam melhorar de vida - no caso de Tiridá, a busca pelo emprego honesto, no qual ele seja valorizado como pessoa e pelos saberes que possui. É comum vermos a ascensão social por meio de um casamento com alguém importante, entretanto, na narrativa em análise, a ascensão do personagem se dá

por meio do trabalho e do saber. Tiridá consegue um trabalho na cidade grande e em uma fábrica pelo fato de saber ler e escrever, um aspecto que o destaca socialmente, e lhe possibilita a consequente ascensão pela valorização do saber em nossa sociedade. Portanto, já havia em Tiridá, desde o início da narrativa, uma característica individual que o destacava dos demais, embora ainda não estivesse revelada para nós. No entanto, Professor Tiridá enfrenta duras provas, é humilhado e perseguido pelo capataz do fazendeiro que assume a postura dura e cruel do patrão quando este não está na fazenda. Entretanto, são essas provas que vão revelar ao final da narrativa o seu destino glorioso, assim como também irão justificar a necessidade de vingança contra aquele que não soube reconhecer em Tiridá o indivíduo especial que ela era. As provas e os obstáculos revelam a crueldade e dureza da vida ao mesmo tempo em que demonstram a inabalável força desses heróis diante das adversidades. Nas palavras de DaMatta (1997, p. 271), “temos assim, o herói em plena existência num universo cruel e hostil, contando somente com suas forças e tendo como motor sua esperança de chegar ao porto seguro das camadas mais altas de sua sociedade.” Dessa forma, às pessoas nascidas na pobreza e sem oportunidades, provará, de alguma forma, que as barreiras, injustiças e preconceitos podem ser superados, não de forma passiva, mas sim, através de muita luta e sem medo de enfrentamentos necessários. A figura desse herói é a imagem de um vingador, mas, segundo DaMatta (1997), também é a imagem de um renunciador, que busca criar uma nova realidade, onde haja a possibilidade de um mundo diferente conseguido através da justiça social. Para DaMatta (1997, p. 279), “o renunciador é o verdadeiro revolucionário num universo social hierarquizante, como é o caso do sistema brasileiro.”

Ainda de acordo com DaMatta (1997, p. 269, grifo do autor),

no Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem - de modo inverso - nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, (...), o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos (...)

Nessa perspectiva, e segundo o autor, há um eterno fascínio pelas histórias em que há uma ascensão social do herói, pois existe um interesse na transformação das pessoas comuns em personagens superpoderosos. Nas palavras do próprio autor, “(...) deve-se ser

o que ainda não se é, o aceno do futuro aberto, rico e grandioso se constituindo no ponto crucial de todas as reviravoltas e tragédias que reproduzimos em nossas narrativas.” (DaMatta, 19997, p. 270). Na perspectiva foucaultiana, essas reviravoltas só são possíveis porque o poder circula, funcionando em cadeia e passando pelos indivíduos. O poder, portanto, não deve ser compreendido como um fenômeno de dominação homogêneo, de um grupo sobre outro. Ao olharmos para as três peças aqui analisadas - *Você já viu negro prestar?*; *Encontro de Benedito com o Diabo*; e *As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda* - percebemos que essa perspectiva pode ser vista em todas elas: o poder perpassa pelos personagens e isso possibilita as transformações que ocorrem ao longo da narrativa. Como os confrontos entre os personagens acontecem cara a cara, ao analisarmos essas peças, observamos o poder “na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício”, como propôs Foucault (2021, p. 283).

Segundo DaMatta (1997), somos uma sociedade dividida entre dois ideais: o da igualdade e da hierarquia. Nesse sentido, a vingança pode ser compreendida como uma necessidade de se fazer justiça, considerando, assim, a importância da igualdade entre os sujeitos, ou pode ser compreendida como uma maneira de reforçar a hierarquização, mostrando assim, quais os lugares sociais que devem ser ocupados por cada um. Observando a temática da vingança na peça, vemos que ela é motivada por uma prática social concreta e que possibilita um reequilíbrio social, ou seja, a vingança é um ato efetivo em retaliação a algum mal que foi causado e que busca restabelecer o equilíbrio causando o mesmo sofrimento que se acredita ter sofrido. A vingança de Tiridá recai sobre Simão, pois o capataz é o representante direto das vontades de saber, poder e verdade do Coronel. Por mais que Simão e Tiridá ocupem o mesmo lugar de subalternidade, Simão não se reconhece como um trabalhador, mas sim, como alguém que está hierarquicamente logo abaixo do patrão. Dessa forma, ele cumpre cegamente as ordens do Coronel, assumindo e reconhecendo como seus os discursos do patrão, como se isso o possibilitasse estar em uma posição superior aos demais trabalhadores da usina. Vingando-se de Simão, Tiridá sai do lugar de vítima e transforma-se no vingador, deixando para trás a imagem de passivo e assumindo o papel da pessoa ativa, que faz suas leis e as aplica àqueles que se acreditavam detentores de todos os poderes (DaMatta, 1993), tal qual Simão que não se reconhecia como um trabalhador igual aos demais e acreditava ser uma pessoa mais forte do que as outras. A vingança evidencia a mobilidade existente nos jogos do poder e nas relações entre os reconhecidos como fracos e fortes. Para DaMatta (1997), as diferenças entre o poder dos fortes e o poder dos fracos é bastante

definida em algumas narrativas. Para o autor, o poder dos fortes é fundado em elementos externos: advém de suas posses, dos poderes econômicos, das terras e dos animais a ele pertencentes, das roupas que usa, das casas e fazendas imponentes. Como o poder dos fortes é externo à pessoa, eles precisam estar vigilantes, para não perderem os bens que os tornam fortes e poderosos. O poder dos fracos, por sua vez, é interno e não pode ser tomado deles: é a valentia, o caráter, os saberes, a astúcia, a honestidade, a insubordinação. A força do Professor Tiridá, portanto, é interna; o seu poder é o seu saber, seu conhecimento. Assim, naquele contexto histórico específico, em que o acesso à educação formal era restrito, principalmente a pessoas não-brancas, e, ao mesmo tempo, esse conhecimento advindo da educação formal era condição fundamental para a ascensão social por meio da conquista de melhores empregos, os saberes do Professor Tiridá são o seu diferencial em uma sociedade hierarquicamente organizada em torno de desigualdades sociais e raciais.

Finalizamos as nossas análises trazendo uma reflexão de Souza (2021) sobre ser negro em nossa sociedade. Na construção do mito negro, segundo Souza (2021), prevalecem as representações do irracional, do feio, do sujo, do superpotente fisicamente, do exótico, do primitivo. O ser despossuído de civilidade e de humanidade. Portanto, para ser negro, em nossa sociedade,

há que estar sempre em guarda. Defendido. ‘Impor-se’ é colocar-se de modo a evitar ser atacado, violentado, discriminado. É fazer-se perceber como detentor dos valores de pessoa, digno de respeito, portanto. (Souza, 2021, p. 56, grifo da autora).

Como nos afirma a autora, para ser reconhecido como pessoa digna de respeito, o indivíduo negro precisa estar constantemente pronto para se proteger de ataques, violências e discriminações. Ao longo de nossas análises, verificamos que a ficção do TBN reproduz essa afirmação da autora. Benedito e Tiridá foram agredidos, menosprezados, violentados e atacados por causa da cor de suas peles, sendo vítimas de práticas e discursos racistas que sustentam as desigualdades raciais em nossa sociedade. Entretanto, como nos afirma Bakhtin (2008, p. 360), “o carnaval celebra o aniquilamento do velho e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino.” Nessa perspectiva, Benedito e Tiridá são símbolos da resistência negra em nossa sociedade

contra as vontades de poder, saber e verdade daqueles que silenciaram e excluíram os sujeitos negros em nossa racistocracia. Benedito e Tiridá representam as denúncias e resistências da negritude e a luta dos excluídos contra os discursos da colonialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 5 - Fantoches de Mahdy Krira, em Gaza, 2024. Fonte: <https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-nas-criancas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html>

A imagem acima faz parte de uma reportagem escrita por Antonio Mello, publicada no dia 29 de outubro de 2024, na Revista Fórum e intitulada O TITEREIRO DE GAZA - Mahdy Krira: a arte de semear sorrisos nas crianças de Gaza em meio ao genocídio³⁸. Ao longo da reportagem, o autor narra como os fantoches de Mahdy Krira, feitos com latas, pedaços de madeira e restos de tecido levam alegria e solidariedade às crianças de todas as idades em meio à nefasta guerra entre israelenses e palestinos. Sendo pai de seis filhos, o artista teve sua casa bombardeada e, em meio à destruição, começou a fazer os bonecos para entreter seus seis filhos, mas logo os espetáculos foram estendidos a outras crianças em diferentes campos de refugiados. Nesse contexto de destruição, Krira afirma que "tudo ao seu redor evoca desespero. A morte está em toda parte, junto com o deslocamento, a falta de moradia, a doença, a fome, a sede e a perda. Mas há fragmentos soltos em seu ser que clamam por esperança e ação".

Assim como Mahdy Krira, Jean Loup, que foi um dos maiores marionetistas da França, viveu os horrores da 1ª e da 2ª guerras mundiais e foi nesse contexto que conheceu e apaixonou-se pelo teatro de bonecos. Em uma entrevista realizada nos anos 80 do século XX, o artista afirma:

³⁸ Link para cessar a reportagem completa: <https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-nas-criancas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html>

Ser marionetista é toda uma atitude diante da vida, toda uma filosofia de vida. O marionetista é um ser bizarro, estranho, marginal, feiticeiro, mago; é uma espécie de religião. Diante dos horrores da guerra, do que vi na Alemanha, na Polônia, toda esta coisa abominável desta sociedade em decomposição, me levou a refugiar-me no teatro de bonecos, para distanciar-me desta realidade suja. (Loup, 1984, p. 10).

As palavras de Loup nos conduzem a uma reflexão profunda sobre a relação entre a vida e a arte. Ser marionetista, como descrito pelo artista, pode ser uma forma de escapismo construída a partir da criação de uma realidade paralela que possibilita o controle em meio a um mundo caótico. Assim, criar e manipular os bonecos, propicia ao artista explorar temas profundos e proibidos, expressando suas emoções e reflexões sobre a condição humana. Daí a imagem do marionetista como feiticeiro ou mago, sugerindo a capacidade de transformação que a arte proporciona e que permite ao artista e ao público criarem mundos alternativos. O teatro de bonecos representa para o artista um refúgio seguro em meio às injustiças, ao caos e à destruição, existindo como um elemento de resistência contra as adversidades e uma tentativa de preservar algo de bom em contextos desumanos.

Assim como aconteceu com Loup, na Europa, também aconteceu no interior do Nordeste do Brasil, quando artistas populares, gente socialmente excluída, injustiçada e silenciada, refugiou-se na arte dos bonecos para criar outras realidades, nas quais era possível ser um herói negro na terra dos senhores brancos.

Ao longo da nossa pesquisa, compreendemos que analisar o TBPB é estar constantemente no limiar entre realidade e ficção, tendo em vista que as histórias dessa arte tratam sobre as injustiças das relações hierárquicas na nossa sociedade e os discursos e as práticas racistas que construíram a base da nossa racistocracia. Dessa forma, os valentões, juízes, fazendeiros, policiais, usineiros e capitães representam a ordem dos discursos, as colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem, enquanto Benedito e Tiridá representam os questionamentos a essa ordem, sendo, por isso, os heróis do povo. Como o TBPB foi feito para e pelos excluídos, as histórias confundem-se com a realidade dessas pessoas e o boneco é a representação das vozes que foram silenciadas em nossa sociedade.

Ao final do nosso trabalho, é imprescindível retornarmos o questionamento que direcionou nossa pesquisa: como a constituição do TBPB, enquanto manifestação artística e popular, constitui outras vontades de poder-saber-verdade a partir da

construção discursiva de alguns de seus personagens, inseridos em uma sociedade construída sob o discurso da superioridade da branquitude e da racistocracia?

Responder a esse questionamento nos conduz a retomar o percurso histórico dessa dessa manifestação artística. O teatro popular de bonecos tem como uma de suas características principais ser uma arte subversiva, de resistência, contrária à ordem do discurso vigente. Ao olharmos para a história desse teatro, não apenas no Brasil, mas também em outros países e em diferentes momentos históricos, veremos que ele resiste às inúmeras tentativas de silenciamento das quais foi vítima, mas, continuou existindo, porque as vozes que dele precisavam e que dão vida aos bonecos, continuaram a existir, resistir e reexistir através do teatro popular. Essa persistência é fenômeno humano; assim como o poder circula por nós, a resistência também se constrói e reconstrói a todo momento, apesar da insistência dos efeitos da colonialidade do poder, do saber, do ser e da linguagem nas sociedades que foram vítimas de um processo colonizador cruel e segregacionista.

Por mais que o teatro popular de bonecos não tenha sido completamente silenciado, em determinados momentos, os artistas populares foram obrigados a modificar tanto seus espetáculos, que o teatro popular de bonecos perdeu poder e espaço como manifestação artística relevante e significativa em nossa sociedade. Quando hoje falamos em teatro de bonecos, fora dos meios acadêmicos e/ou artísticos muito específicos, é provável que as pessoas não saibam que ele tem esse histórico de crítica, resistência e subversão de que tratamos ao longo desta tese.

Também concluímos que o teatro popular de bonecos não teria resistido em nossa sociedade se não fossem as máscaras do riso e do grotesco que o protegeram ao longo dos tempos. Por meio do riso, os temas tabus abordados pelo TBPB são amenizados. Rir dos bonecos, de seus exageros físicos, de suas atitudes exageradas, rir das brigas, dos enfrentamentos, rir da falsa coragem dos valentes, nos faz esquecer e/ou suavizar as questões sociais complexas abordadas por essa forma de arte. Tudo o que é dito, tudo o que é feito, é em função do riso, e o riso disfarça as dores e os medos, transformando a realidade, mesmo que momentaneamente.

Outrossim, reforçamos que, assim como usamos fantasias e máscaras no carnaval e, através desses artifícios, nos transfiguramos nos personagens que queremos ser por alguns instantes, no teatro popular de bonecos, somos conduzidos a entrar no mundo dos bonecos, no qual é possível recriar a realidade, construir, como nos diz a letra da música, “a grande ilusão do carnaval/ por um momento de sonho/ pra fazer a fantasia/ de rei, ou

de pirata, ou jardineira/ pra tudo se acabar na quarta-feira³⁹”. O instante do espetáculo é o momento do carnaval dos bonecos e do público; todos unidos pela brincadeira, pelo riso e pelo sonho.

Os resultados de nossa pesquisa nos conduziram a duas questões fundamentais. A primeira delas é a necessidade de estarmos atentas e atentos para a ação das colonialidades do poder, do saber, do ser e da linguagem que adentram em nossas vidas, desconstruindo e desmerecendo conhecimentos ancestrais, determinando um padrão cultural ocidentocêntrico à nossa sociedade. A segunda questão que destacamos é a necessidade de, cada vez mais, descolonizar nossos saberes, para que possamos valorizar os conhecimentos dos grupos que ficaram, propositadamente, à margem da história que nos foi contada. Como exemplo, podemos citar o Movimento da Consciência Negra, desenvolvido por Steve Biko (1990) [1978], que pregava o orgulho da identidade e cultura negras em detrimento dos estigmas da inferioridade impostas pelo racismo. O ativista defendia que a libertação dos negros e negras só seria possível, quando eles e elas, tanto de forma coletiva, quanto individual, fossem agentes da própria mudança e, para isso, era preciso desenvolver uma nova consciência, destituída do complexo de inferioridade que perseguia a sociedade negra.

Sugerimos que essa pesquisa não se encerre nestas páginas. Para tanto, apresentamos como possibilidade de continuidade desse trabalho, a pesquisa junto a grupos de artistas que trabalham com o teatro de bonecos com o objetivo de verificar se e como as características tradicionais do teatro popular de bonecos estão presentes em seus espetáculos.

Por hora, desmontamos as toldas e guardamos os Beneditos, os João Redondos e os Tiridás. Com o carnaval que se aproxima, em breve, estarão nas ruas outros bonecos, os bonecos gigantes de Olinda⁴⁰, conduzindo uma multidão pelas ruas, possibilitando,

³⁹ Letra da música A Felicidade, autoria de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/86594/>. Acesso em: 02 de fev. de 2025.

⁴⁰ Os Bonecos Gigantes surgem na Europa, provavelmente na Idade Média, e chegam em Pernambuco através da pequena cidade de Belém do São Francisco no sertão do estado. O primeiro boneco, Zé Pereira, foi às ruas da pequena cidade durante o carnaval de 1919. A tradição dos bonecos gigantes, iniciada em Belém do São Francisco, ganhou as ladeiras de Olinda em 1932, com a criação do boneco do Homem da Meia Noite. Na terça-feira de Carnaval, acontece o Encontro dos Bonecos Gigantes, onde vários bonecos de diversos artistas se encontram para um grande desfile pelo centro histórico de Olinda. Fonte: <https://www.bonecosgigantesdeolinda.com.br/historia.php>. Acesso em: 02 de fev. de 2025.

através do riso, da música, da festa, da dança e da alegria, um momento de descanso da realidade.

Referências

A Felicidade. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/86594/>>. 02 de fev. de 2025.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de bonecos na educação. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 6, p. 36 - 40, Dezembro, 1977. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba6-1977.pdf>

A Voz do Morro. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/ze-keti/197271/>>. Acesso em: 05 de jan. de 2025.

BAGNO, Marcos. Da língua para a linguagem até a linguística. In: _____. *Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii*. São Paulo: Parábola, 2014, p. 9 - 68.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAPTISTA, Livia Márcia Tiba Rádis; LÓPEZ GOPAR, Mario. Educação crítica, decolonialidade e educação linguística no Brasil e no México. Questões epistemológicas e metodológicas traçadas por um paradigma outro. Revista Letras & Letras, v.35, n. especial, p.1-27, 2019.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2a ed. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1983

BIKO, Steve. *Escrevo o que quero*. Tradução de: Grupo Solidário São Domingos. São Paulo: Ática, 1990 [1978].

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1997.

BOTELHO, Pedro Freire. Ewé Awo: o segredo das folhas no candomblé da Bahia. Educação, Gestão e Sociedade: Revista da Faculdade Eça de Queirós, Ano 1, número 4, p. 1 - 13, Dezembro de 2011. Disponível em: <https://uniesp.edu.br/sites/biblioteca/uploads/20170427132906.pdf>. Acesso em: 27 de janeiro de 2025.

BRAGA, Humberto. A política do INACEN para o teatro de bonecos: uma reflexão. Revista Mamulengo, Curitiba, Número 12, p. 67 - 68, 1984. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2020/03/cbtij-revista-udesc-abtb-mamulengo-12-1984-1.pdf>

_____. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, Número 7, p. 28 – 36, Dezembro, 1978. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba7-1978.pdf>

BRASÍLIA. *Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo*. Junho, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf. Acesso em: 08 de ago. 2021.

BALARDIM, Paulo; RECIO, Liliana Perez; DE OLIVEIRA, Fabiana Lazzari. Uma arte desobediente. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 016–027, 2020. DOI: 10.5965/2595034702222020016. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/2595034702222020016>. Acesso em: 31 jan. 2024.

BORBA FILHO, Hermilo. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 5, p. 39, Dezembro, 1976. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/mamulengo-nc2ba5-1976.pdf>, Acesso em: 02 de fev. de 2025.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Editora Nacional, 1966.

BORRI, Giovanna Teixeira. *Hip-hop: movimento político-cultural de resistência da juventude da periferia e sua inserção nos saraus*. 2015. 128 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. Prólogo: giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del hombre, 2007, p. 9 - 24.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Michel Foucault e a colonialidade do poder. *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia, No.6: 153-172, enero-junio 2007. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892007000100008&script=sci_abstract&tlng=pt

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA, Edil Silva. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs). *Contaço*

de histórias: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 29 - 38.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Diário de Pernambuco (PE) - 1950 a 1959 - DocReader Web. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pagfis=52868>. Acesso dia: 30 de jan. de 2024

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 53 - 94.

EDIÇÕES ANTERIORES. Disponível em: <<https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/revista-mamulengo/edicoes-antiores/>>. Acesso em: 8 fev. 2025.

Embaixada dos Bonecos Gigantes - História dos Bonecos Gigantes. Disponível em: <<https://www.bonecosgigantesdeolinda.com.br/historia.php>>.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERREIRA, Dina Maria Martins; MACHADO, Lucineudo Irineu. Colonialidade do saber. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (orgs.). *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. Campinas: Pontes Editores, 2022, 67 - 75.

FERREIRA, Claudio. Histórico. Revista Mamulengo. Guanabara, n. 1, p. 6 - 8, Julho/Setembro de 1973. Disponível em: <<https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba1-1973.pdf>>

FIORIN, José Luiz. Carnavalização. In: _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2022, p. 97 - 123.

_____. *Elementos da Análise do Discurso*. 7. ed. São Paulo, Contexto, 1999.

File:Professor Tiridá - Museu do Mamulengo (3598160670).jpg - Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Professor_Tirid%C3%A1_-_Museu_do_Mamulengo_%283598160670%29.jpg>. Acesso em: 8 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L. e RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução: Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 231-249.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Funarte. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br>>.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GREGOLIN, Maria do Rosário. 3 ed. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. São Carlos: Editora Claraluz, 2007.

Grupo de Teatro de Bonecos Mamulengo. Revista Mamulengo, Belo Horizonte, n. 9, p. 43, Dezembro, 1980. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba9-19801.pdf>

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC – Rio: Apicuri, 2016.

Hampaté Bâ, A. A tradição viva. In: *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. Brasília : UNESCO, 2010, p. 167 - 212. Disponível em: https://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/hga_I_metodologia_e_prehistoria_da_africa.pdf. Acesso em: 30 de jan. de 2025.

Home - EFS. Disponível em: <<https://estudoemfocosaude.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2025.

Home - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>.

HOOKS, bell. Representações da branquitude na imaginação negra. In: _____. *Olhares negros: raça e representação*. Trad.: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. A língua: ensinando novos mundos/novas palavras. In: _____. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 223 - 233.

HUME, D. (1748). “Of National Characters”. In: D. Hume. *Essays: Moral, Political and Literary*. Editado por T. H. Green e T. Grose. London: Longmans, Green and Co., 1875. Vol. 1. In: ANDRADE, Érico. *A opacidade do Iluminismo: o racismo na filosofia moderna*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 137, p. 291-309, Ago./2017. Disponível:

<https://www.scielo.br/j/kr/a/DFCbhHfgddLVjBgHcd7GqdS/?lang=pt>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2025.

JURKOWSKI, Henrik. O teatro de bonecos como instrumento de educação cultural. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 5, p. 6 - 8, Dezembro, 1976. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba5-1976.pdf>

KANT, Immanuel. “Observation sur le sentiment du beau et du sublime”. Paris: Flammarion, 1990. In: ANDRADE, Érico. *A opacidade do Iluminismo: o racismo na filosofia moderna*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 137, p. 291-309, Ago./2017. Disponível: <https://www.scielo.br/j/kr/a/DFCbhHfgddLVjBgHcd7GqdS/?lang=pt>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2025.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, Maria Luiza. Teatro de bonecos no Brasil. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 9, p. 23 - 28, 1980. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba9-19801.pdf>

LIMA, Márcia. Apresentação. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, p. 9 - 14.

LOUP, Jean. Jean Loup Temporal via no Teatro Dadá seus representantes na América Latina. Revista Mamulengo, Belo Horizonte, n. 12, p. 10, 1984. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/03/cbtij-revista-udesc-abtb-mamulengo-12-1984-1.pdf>

LUCENA, Tenente. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. [Entrevista concedida a] Humberto Braga. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 7, p. 28 – 36, Dezembro, 1978. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba7-1978.pdf>

MARCUSCHI, L.A. Oralidade e Letramento. In: _____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 15-43.

MELO, Fernando. IX Festival Brasileiro de Bonecos e VI Congresso da ABTB. Revista Mamulengo, Número 10, p. 7 - 14, Julho, 1981. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba10-1981.pdf>

MELLO, A. **Mahdy Krira: a arte de semear sorrisos nas crianças de Gaza em meio ao genocídio**. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/2024/10/29/mahdy-krira-arte-de-semear-sorrisos-nas-crianas-de-gaza-em-meio-ao-genocidio-168357.html>>. Acesso em: 8 fev. 2025.

MENDES, Edileise. Educação linguística intercultural. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (orgs.). *Suleando*

conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras. Campinas: Pontes Editores, 2022.

MENDONÇA, Tânia Gomes. Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934 - 1966). 2020. 579 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MENDONÇA, Solon Alves de. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. [Entrevista concedida a] Humberto Braga. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, Número 7, p. 28 – 36, Dezembro, 1978. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba7-1978.pdf>

MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del hombre, 2007, p. 25 - 46.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MODESTO, Magda. O grande forró - histórias e estórias de uma exposição. Revista Mamulengo, Número 10, p. 25 - 32, Julho, 1981. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba10-1981.pdf>

Negro forro - Adão Ventura. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/47790/negro-forro>.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1992.

O Serviço Nacional de Teatro – SNT. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/o-servico-nacional-de-teatro-2013-snt>. Acesso em: 01 de mar. de 2024.

O TEATRONECO se apresenta no Rio. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, Dezembro/1975, Ano 1, n. 4, p. 38. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba4-1975.pdf>

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

Quando tocar samba dava cadeia no Brasil. Disponível em: <<https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/quando-tocar-samba-dava-cadeia-no-brasil.ghtml>>.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad /racionalidad. Perú Índigena, Lima, n. 13, v. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <http://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2023.

RÁDIO SENADO. Pessoas negras são maioria das vítimas de homicídio, revela Atlas da Violência. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2024/06/24/pessoas-negras-sao-maioria-das-vitimas-de-homicidio-revela-atlas-da-violencia>>.

Revista Mamulengo, Guanabara, n. 3, Ano 0, Abril/Junho de 1974. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba3-1974.pdf>

Revista Mamulengo, Belo Horizonte, n. 8, p. 4, Dezembro, 1979. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba8-1979.pdf>

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROBLE, Odilon José & PAIVA, Raíssa Guimarães de Souza. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, Belo Horizonte, p. 148–159, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15786>. Acesso em: 27 jan. 2025.

RODA VIVA. *Roda Viva/Ariano Suassuna/06/05/2002*. YouTube, 05 de março de 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU&t=119s>. Acesso em: 08 de ago. 2021.

RUIZ, Castor. M.M. Bartolomé. *Os labirintos do poder: o poder (do simbólico e os modos de subjetivação)*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

SANTIAGO, Silviano. (org.). *Seleção em prosa e verso*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SANTOS, Rafael Camaratta. A circulação de axé através do movimento da comida: uma etnografia em um terreiro de candomblé da Bahia. (SYN)THESIS, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 82–96, 2023. DOI: 10.12957/synthesis.2023.75905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/synthesis/article/view/75905>. Acesso em: 1 fev. 2025.

SANTOS, Inaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2022.

SANTOS, Emilly Silva dos; SANTANA, Ygor Santos de. Colonialidade do poder. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (orgs.). *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. Campinas: Pontes Editores, 2022, p. 59 - 66.

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

SPADA, L. **Candomblé e comida, uma relação inseparável**. Disponível em: <<https://comidacomhistoria.com.br/candomble-e-comida-uma-relacao-inseparavel/>>.

SIMÕES, Chico. Na carroça de Mamulengos, o mais autêntico teatro nordestino. Revista Mamulengo, Curitiba, Número 12, p. 39 - 40, 1984. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2020/03/cbtij-revista-udesc-abtb-mamulengo-12-1984-1.pdf>

SODRÉ, Muniz. *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Petrópolis: Vozes, 2023.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SOL, Rafael. A Voz no Teatro Popular do Nordeste. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 158–169, 2018. DOI: 10.5965/2595034701192018158. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701192018158>. Acesso em: 31 jan. 2024.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Euclides Coelho de. Editorial. Revista Mamulengo, Curitiba, Número 12, p. 5, 1984. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2020/03/cbtij-revista-udesc-abtb-mamulengo-12-1984-1.pdf>

SUASSUNA, Ariano. Torturas de um coração. In: SANTIAGO, Silviano. (org.). *Seleção em prosa e verso*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 115 – 161.

THAIS. **Cocada: Conheça a história do doce**. Disponível em: <<https://pe.unit.br/blog/noticias/cocada-conheca-a-historia-do-doce/>>.

THEODORO, Mário. *A sociedade desigual: Racismo e branquitude na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

TOCQUEVILLE, A. A democracia na América. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: EdUSP, 1977. In: ANDRADE, Érico. *A opacidade do Iluminismo: o racismo na filosofia moderna*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 137, p. 291-309, Ago./2017. Disponível: <https://www.scielo.br/j/kr/a/DFCbhHfgddLVjBgHcd7GqdS/?lang=pt>. Acesso em: 26 de jan. de 2025.

UNIDADE DE GESTÃO DE TURISMO E ESPORTE. Empetur. Disponível em: <https://www.empetur.pe.gov.br/>. Acesso em: 08 de fev. de 2025.

VALLI, Virginia. Editorial. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 6, Ano 3, p. 4, Dezembro, 1977. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba6-1977.pdf>

_____. Editorial. Revista Mamulengo, Rio de Janeiro, n. 4, Ano 1, p. 4, Dezembro, 1975. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba4-1975.pdf>

_____. Editorial. Revista Mamulengo, Guanabara, n. 3, Ano 0, p. 4, Abril/Junho de 1974. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba3-1974.pdf>

_____. Editorial. Revista Mamulengo, Guanabara, n. 1, p. 4, Julho/Setembro de 1973. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.files.wordpress.com/2018/06/mamulengo-nc2ba1-1973.pdf>

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VEIGA-NETO, Alfredo José da. *Foucault & a Educação*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VENDRAMINI, J. E.. (2001). A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/formação*, 24(1), 57–83. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100004>.

VERONELLI, Gabriela Alejandra. La colonialidad del lenguaje y el monolenguaje como práctica lingüística de racialización. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 26, n.44, p. 146- 163, out./dez. 2019. Acesso em: 02 nov. 2023.

_____. Sobre la colonialidad del lenguaje. Revista Javeriana. Universitas Humanística, Bogotá, n. 1, p. 33-58, enero-junio 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5287506>. Acesso em: 30 out. 2023.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIDA, Samuel. Racistocracia: o verdadeiro nome da democracia que se alimenta do racismo. In.: SANTOS, Hélio (org.). *A resistência negra ao projeto de exclusão racial: Brasil 200 anos (1822>2022)*. São Paulo: Jandaíra, 2022.

VOLTAIRE. “Essai sur les mœurs et l’esprit des nations”. Paris: Garnier, 1963. In: ANDRADE, Érico. *A opacidade do Iluminismo: o racismo na filosofia moderna*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 137, p. 291-309, Ago./2017. Disponível: <https://www.scielo.br/j/kr/a/DFCbhHfgddLVjBgHcd7GqdS/?lang=pt>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2025.

YUNES, Eliana. Contação de histórias: oralidade, escrita e pensamento. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs). *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 194 - 201.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz*. Tradução: Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

ANEXO A - Texto: Você já viu negro prestar?

ANEXO B - Texto: Encontro de Benedito com o Diabo

ANEXO C - Texto: As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda

A irreverência do espetáculo não se restringe ao herói. O Padre João sem Cuidado – o nome em si já é bastante expressivo – arquétipo de vigário de interior, é verdadeiramente burlesco. Contracena com Mané Contente – *contente* porque vai-se casar – e com Marquesinha Redondo da Silva – filha do Capitão João Redondo e noiva do Contente. Os conceitos que o sacerdote emite com relação à noiva, a figura ridícula do noivo – o nome, a pressa em casar – e a falsa ingenuidade da noiva fazem do casamento uma farsa. De início o Padre declara que não quer realizar o ato, mas já que o Contente insiste. . . Estipula um preço e depois de officiar o ato, quando o noivo declara não ter dinheiro para pagar-lhe, ele diz que não faz “fiado”, mas o fará gratuitamente se este lhe permitir “dançar uma parte sacudida e balançada com a noiva”. Aceitando a última opção, o noivo vê-se forçado a intervir, mal o Padre dá início à dança, tomando-lhe a noiva dos braços. Não satisfeito, o Padre reclama a plenos pulmões o pagamento de seus serviços. Foge quando o noivo se retira com a noiva prometendo retornar com o *pagamento* : “O diabo é quem espera!”. Mané Contente retorna à cena munido de enorme faca, declarando: “Pegue, seu vigaro. Cadê o vigaro, qu’eu ia pagá a ele?”

São apresentadas diversas estorinhas independentes, apenas ligadas umas às outras pela festa: o baile que a todos atrai e reúne. A repetição de “tem uma coisa” não é freqüente como, por exemplo, no espetáculo de Manuel Francisco, desaparecendo quando o titeriteiro adquire o domínio do público, a integração. Há algumas expressões, como “tem é *mato*” – *mato* com a acepção de muito, grande quantidade – ou o emprego de “musga” por música que revelam o nível cultural do titeriteiro. Por outro lado ele emprega certas expressões, errando-as propositalmente, para obter efeito cômico: diz “cadero ela” por “cadê ela” ou, em bom português, “que é dela”. Os personagens sempre intimidam os interlocutores com o conhecido “sabe com quem tá falando?”, com o que se impõem tantas *autoridades* no Nordeste.

Não resistimos à tentação de prestar um informe aditivo às observações acima, acerca de Paulo Vitorino. A sua vida turbulenta por muitas vezes o pôs em choque com a polícia, que o *guardou* depois de tratá-lo sem muita cortesia. Ora, Benedito – o herói – é sempre o *alter-ego* dos próprios titeriteiros. O seu Benedito é, desta forma, a sua revolta reprimida, a *supercompensação* desesperada, que ele encontra no mundo que criou com seus bonecos, e, à semelhança do mundo em que vive, impotente ante as figuras que lhe são antagônicas.

VOCÊ JÁ VIU NEGRO PRESTAR?

Apresentador: Otacílio Pereira

Cabedelo, 1 de setembro de 1964



ATO UNICO

PERSONAGENS

Benedito
Capitão João Redondo
Dama
Tampinha
Tampa
Cirandeira
Porrote
Lavoa
Topador

ATO ÚNICO

(Está sendo tocada uma música alegre)

Benedito (*Surge*) – Ô seu Tocador.

Tocador – Inhô? (*Pára de tocar*)

Benedito – Me diga uma coisa. Quem foi que mandou fazer esse samba aqui?

Tocador – Foi o dono da casa. E quem é você pra perguntar isso?

Benedito – Eu me chamo Benedito, bato pau, ronco, grito, terequetê, chi, pou! Pinica uma coisinha que eu quero sacudir uma coisinha. (*A música recomeça e ele sai*)

Capitão João Redondo (*Surgindo*) – Psiiiu! (*A música pára*) Seu Tocador, me diga uma coisa, quem foi que mandou sambar aqui?

Tocador – Foi Benedito.

Capitão João Redondo – Foi Benedito?

Tocador – Foi.

Capitão João Redondo – Após nem toca sanfona, nem bate pandeiro, nem bate nada. Sabem que tá dizendo? É o Capitão João Redondo, sete casacas e meia; comigo brincou tá na peia. (*Sai*)

Benedito (*Surge*) – Pinica, pinica! Quem tá mandando é Benedito: bato uma, duas e ritritico. (*A música recomeça e ele sai*)

Capitão João Redondo (*Aparece*) – Psiiiu! (*A música pára*) – Seu Tocador, eu num já disse que aqui não toca ninguém, que quem mandou parar foi o Capitão João Redondo! Tá entendendo?

Tocador – Quem mandou tocar foi Benedito.

Capitão João Redondo – Benedito mandou tocar, mas eu não quero samba aqui.

Tocador – Mas ele disse que toca. Hoje e amanhã.

Capitão João Redondo – Não toca não. Quem tá falando é o Capitão João Redondo, sete casacas e meia: comigo brincou tá na peia. (*Sai*)

Benedito (*Aparece*) – Pinica mesmo. É pra pinicar. (*A música recomeça, enquanto Benedito dança com uma dama*) Ôi, que samba bom danado! Pinica, menino.

Capitão João Redondo (*Surge*) – Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Benedito, me diga uma coisa, quem foi que mandou o senhor sambar aqui?

Benedito (*Larga a dama*) – Quem foi que mandou sambar? A frente aqui é minha, quem manda sou eu, tá entendendo!

Capitão João Redondo – Entendendo, não, negro! Você não cuspa na minha cara, não! Eu sou um capitão e é pra me respeitar, sabe! Porque a minha volta é ruim. Negro, comigo, brincou tá no couro. (*Investe contra Benedito*)

Benedito – No couro não, Capitão. (*Surra o adversário*) Tome pancada, tome, tome!

Capitão João Redondo – Ui! Ui!

Benedito (*Surrando-o mais*) – Ê! Capitão! Ê! Ê!

Capitão João Redondo – Ui! Ui! (*Cai para um lado, sendo retirado de cena*)

Benedito – Ê, Capitão! Eu não disse a você que você aqui não manobra nada! Pinica, pinica que eu quero sambar. (*Dança e sai com a Dama*)

Tampinha (*Aparece*) – Psiiiu! (*A música pára e ele começa a cantar*)

- Boa-tarde pro dono da casa,
- Boa-tarde pra todo o pessoal,
- Boa-tarde, o Capitão João Redondo,
- Em Cabedelo, cumprimentando o lugá.
- Boa-tarde pro dono da casa,
- Boa-tarde pra todo o pessoal,
- Boa tarde, o Capitão João Redondo,
- Em Cabedelo, cumprimentando o lugá.

Vai, pinica. (*Sai e a música recomeça*)

Tampa (*Aparecendo*) – Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Tocador, como é o nome do dono da casa?

Tocador – Luís Antônio da Silva.

Tampa – Ô seu Luís, o sinhô me dá licença eu brincar aqui uma cirandinha mais uma moça? Ela gosta muito, dança muito bem. Então eu sou um mestre cirandeirol, não é? Eu sou um cirandeirol véio falado. Agora mesmo eu vou cantar uma cirandinha. Vou buscar a cavalheira ali. Uma cirandeirol pra responder. Agora o sinhô vá disculpando que eu nunca dei essas brincadeiras, assim, desses negócios, não. Tou acostumado a brincar, mas lá nos meus campos, na minha repartição, que eu posso soltar o que eu quero.

Tocador – Onde é que você tem brincado?

Tampa – Tem brincado por muito canto. Tem brincado aqui na Paraíba. Já brinquei daqui para o interior numa porção de lugá. No Pernambuco, Goiana, Areia de São Sebastião, Goianinha, Aliança, Chá dos Consus, Pau d'Alho, Fulo-

resta, Fuloresta do Real, que hoje chama Carpina. Tem brincado em Nazarete da Mata, até na mata de Nazarete! (*Os músicos tocam e ele dança*).

Benedito (*Aparece*) – Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Tocador, pára uma coisinha. Me diga uma coisa. Seu Tampa, me diga uma coisa. O senhor que é que tá fazendo aqui?

Tampa – Eu vim aqui brincar uma cirandinha, mas pedi licença ao dono da casa pra poder brincar uma cirandinha, tá ouvindo, Benedito!

Benedito – Ê, mas aqui não é lugá de brincar ciranda, não. Isso aqui é uma sede de brincadeira. Quem manda aqui só é Benedito, bato pau, arranco bico, terequeteco e poff. (*Investe contra Tampa*)

Tampa – Seu Benedito, deixe de brincadeira.

Benedito – Me diga uma coisa, por onde você tem andado? Você é muito véio, tem andado no mundo, é corrido, escorrido, não é?

Tampa – Eu sou corrido e sou feito no mundo. Tou acostumado a andar, brincar em todo canto.

Benedito – Me diga uma coisa, qual foi o lugar que você já passou?

Tampa – Ah! Eu já passei por muito lugar. Eu já andei em muito lugar. Sou conhecido em muito canto.

Benedito – Olhe. Eu vou lhe fazer uma pergunta. Você diz que brinca ciranda, que é sabido, eu vou lhe dizer uma coisa. O que eu fizer pra frente, o lugar, vou fazendo pra frente e você vai desmanchando pra trás, tá bom?

Tampa – Tá bom.

Benedito – Olhe, se você não dismantelar! Olhe, você se mete no pau! (*Investe contra Tampa*) Vou logo esprementando. Olhe, vou logo lhe dizer. Eu saí daqui de Santa Rita, fui viajar, desci daqui, passei em João Pessoa.

Tampa – E eu passei na pessoa do João.

Benedito – Depois eu desci, lá mesmo, assim de mundo abaixo, passei em Goiana Grande.

Tampa – Eu passei na Grande Goiana.

Benedito – Eu saí, desci, torei por culá afora e coisa, eu fui a Nossa Senhora do Ó.

Tampa – E eu passei no Ó de Nossa Senhora.

Benedito – Desci, torei naquele mundo, fui lá fora, depois passei em Nazarete da Mata.

Tampa – Eu passei na mata de Nazarete.

Benedito – Danei-me aculá de mundo abaixo, fui, passei em Fuloresta do Leão.

Tampa – E eu passei no leão da floresta.

Benedito – Eu depois desci, saí pro culá, passei em Pau d'Alho.

Tampa – E eu passei em D'Alho Pau.

Benedito – Eu desci pro culá e coisa, lá vai. . . Olhe, você passou em todo lugar mesmo?

Tampa – Passei, sim sinhô. Seu Benedito, eu não sou homem de mentira, não. O seu Tampa não mente.

Benedito – Olhe, em todo lugar você passou!
 Tampa – Passei, sim sinhô!
 Benedito – Apois dessa vez eu saí, desci, mexi, virei, passei em Santo Antônio do Cacete.
 Tampa – Ah! Seu Benedito, essa vez eu errei a estrada, passei pro fora.
 Benedito – Você não passou por fora, não, que você passou. . . (*Ameaça bater em Tampa*).
 Tampa – Não sinhô, seu Benedito, eu errei o caminho. . . ensinaram errado. Tirei por outro caminho, seu Benedito.
 Benedito – Você passou foi lá!
 Tampa – Num passei, não, seu Benedito.
 Benedito – Eu num disse a você que o nosso contrato era assim? Você não passou em Santo Antônio, não?
 Tampa – Passei não, seu Benedito.
 Benedito – Apois se meta em pau. (*Surra Tampa e sai com ele, enquanto a música recomeça*)
 Tampinha (*Aparece*) – Psiiiu! (*A música pára*) Vamos tocar aqui uma cirandinha. Vou buscar a cirandeira. Ôba! Lá vai (*A música recomeça, ele sai para voltar em seguida*) Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Tocador, pára a sanfona e bate só o pandeiro. Você não sabe a pancadinha não? Lá vai serviço. Ô Cirandeira!
 Cirandeira (*Aparecendo*) – Inhô.
 Tampinha – Me diga uma coisa. Você quer sambar uma ciranda mais eu? Gosta de brincar uma ciranda?
 Cirandeira – Gosto, sim sinhô.
 Tampinha – Então, lá vai uma ciranda pra você responder, viu? Tá ouvindo?
 Cirandeira – Sim, sinhô, pode dizer que eu conheço toda ciranda.
 Tampinha – Toma cuidado, menina,
 Que Tampinha vai embora. (*Repete a estrofe*).
 Cirandeira – Só vim aqui pra te ver,
 Eu já te vi, vou-me embora.
 Tampinha (*Depois de repetir três vezes os mesmos versos que são "respondidos" pela estrofe da Cirandeira*) – Ah! Ah! Ah! Tá muito bom a cirandinha, mas eu vou-me embora. Toca uma coisinha que eu quero dançar uma parte mais a dona Cotinha. Ai, dona Cotinha, venha cá, neguinha! (*Os instrumentistas tocam e os dois dançam*) Eu num sei, não. Esse negócio assim descontrolado. Vamos se embora. Ô vida machucada danada! Moço, muito obrigado. Tá muito bom. (*Sai com a Cirandeira*)
 Porrote (*Aparece*) – Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Tocador!
 Tocador – Diga.
 Porrote – Me diga uma coisa. O negro Benedito teve por aqui?

Tocador – Teve.
 Porrote – Teve por aqui? Dizem que ele é um negro muito brabo.
 Tocador – Valentão que só o Diabo! E você, quem é?
 Porrote – Eu me chamo. . . Eu sou seu Porrote.
 Tocador – Como?
 Porrote – Eu me chamo seu Porrote falado. Ô seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu negro prestar?
 Tocador – Nenhum.
 Porrote – Nenhum, né? É, negro é uma desgraça, mesmo, homem!
 Tocador – Mas tenha cuidado nele!
 Porrote (*Cantando*) – Xiquexique é pau de espinho,
 Emburana é pau de abeia. . .
 He! He! He! (*Repete os mesmos versos*)
 Café, ceia de branco,
 Paletó de negro é peia.
 Num é, Tocador? Num é mesmo?
 Tocador – É mesmo assim.
 Benedito (*Aparecendo*) – Mas me diga uma coisa. Que cantoria desgraçada é essa aqui, que você tá cantando, falando de negro?
 Porrote – Eu, não sinhô. Tou louvando o sinhô, seu Benedito. Porque eu num tou falando do sinhô não. Eu tou louvando aqui. Eu tou dizendo a verdade. Isso é verdade ou não?
 Tocador – É mais do que verdade.
 Porrote – É, se tiver com medo também diga, que eu resolvo tudo.
 Benedito – Apois cante que eu quero ver como é esse negócio aqui que eu ainda não vi.
 Porrote – Eu vou cantar de novo que eu não sou assombrado com homem não, seu Benedito.
 Xiquexique é pau de espinho,
 Emburana é pau de abeia. . .
 Ah! Ah! Ah! Isso é muito bom pra negro!
 Café é ceia de branco,
 Paletó de negro é peia.
 Tás vendo, seu Benedito, que eu não sou assombrado com o sinhô, não!
 Benedito – É, mas faste pra lá! Apois eu também gosto de cantar uma coisinha. Toda vida gostei. Lá vai serviço!
 – Terça-feira, quarta-feira,
 Quinta-feira fez um ano. He! He! He!
 Seu Porrote tem um passo
 Chamado passo. . . tucano!

(Investe contra o adversário, surrando-o. Porrote cai para um lado e é transportado para fora de cena por Benedito. A música recomeça)

Tampa (*Surge*) – Psiiiu! (*A música pára*) – Ô Tocador!

Tocador – Diga.

Tampa – Me diga uma coisa. Aqui teve uma mocinha por nome Cotinha cantando aqui umas cirandas?

Tocador – Ainda não.

Tampa – Ainda não?

Tocador – Não.

Tampa – É, eu vi dizer que ela cantou aqui umas cirandas, uma mocinha* trajada de encarnado.

Tocador – Ah! Uma preta?

Tampa – Ela!

Tocador – Ah! Muito bem!

Tampa – Preta, não! Respeita as qualidades que eu sou farinha de outro saco!

Tocador – Tá certo. Mas me diga uma coisa. Quem é você?

Tampa – Hein? Ah! Meu nome é um nome muito sacrificado de se dizer. É... Porque aqui nessa nossa torda tem uma porção de nome desagradave. Aqui tem Tampa. Eu mesmo... Agora tem outro também... Tampinha é o outro. Eu sou sobrinho dele. Mas eu nem posso dizer ao sinhô de que forma é. Se fosse noutra repartição eu... conversava melhor. Mas aqui eu não posso. Pini-ca uma coisinha que eu vou chamar minha cirandeira. (*A música recomeça enquanto ele sai, voltando logo em seguida acompanhado da Cirandeira*) Ô dona Cotinha!

Cirandeira – Pronto.

Tampa – Psiiiu! (*A música pára*) Me diga uma coisa. A senhora canta uma cirandinha comigo?

Cirandeira – Canto, sim sinhô.

Tampa – Olhe, ciranda de embolada, viu! Ah! Mas é uma emboladazinha curta. Somente pra nós divertir aqui uma coisinha.

Cirandeira – Sim sinhô.

Tampa – A resposta é só essa:

“Helena vamo pro banheiro tomar banho
Helena vamo pro banheiro se banhar.”

Só essa.

Cirandeira – Tá certo:

“Helena vamo pro banheiro tomar banho
Helena vamo pro banheiro se banhar.”

Tampa – Vou tomar banho
Lá no banheiro da cisterna
Ai, canta ciranda moderna,
E vê as morenas da serra.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Brinca, menino,
É cantar bonito assim,
Que eu sou madeira que cupim
Teve preguiça de brocar.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Olha, menina,
Eu canto doze em carreirão
E faço minha amarração
Porque minha bola dá.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Brinca, menina,
Dança igual quem tá brincando,
Dez usinas trabaiano
Pode bem se comparar

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Olé, menina,
Eu canto minha carretia
Martelo que eu batia
Meu galope é de torar.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Olé, menina
Eu caso os passarinzinho,
De cantar pequeninho
De cada um, um casá.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Eu vou casar
É a mulher com o marido.
Dois anum aborrecido
Não há quem possa ir lá.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Eu vou casar
O goto com a güela,
O olho com a capela¹
O dente com o queixá.

1. Capela = pálpebra

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Eu vou casar
Cachorro com sua venda,
Ciranda com sua tenda,
Casar mocó com preá.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Eu vou casar
Um cantador com o sistema,
A nambu com sariema
E a raposa com guará.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Eu vou casar
Estrada Nova com Freixeira
Mundaú com Mangabeira
E a Usina com Pilar.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Brinca, menino,
Eu sou fino cantador,
Eu nasci improvisador,
Eu nasci para rimar.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Alô, menino,
Eu canto no meu carreirão,
Com toda a amarração,
Ai, meu galope é de torar.

Cirandeira – Helena vamo, etc.

Tampa – Psiiiu! Ô “seu” Tocador. Sabe de uma coisa? Isso já tá bom que já tá aborrecendo. Olhe, não toque mais, não. Deixe esse negócio de mão. Mas toque sempre uma coisinha. Vá, pinique. Eu quero dançar uma parte mais dona Cotinha. (*A música recomeça e ele dança*) Ô vida boa danada! Marretada, aperedada e cheirosa mais você! He! He! He! He! (*Saem*)

Benedito (*Surge dançando*) – He! He! He! (*Entra Lavoia*) Psiiiu! (*A música pára*) Ô seu Tocador, me diga uma coisa. Quem é esse que vem entrando na sede assim?

Lavoia – Quem é esse que vem entrando na sede, não. Você me respeite. É. Você sabe de uma coisa? Eu sou Lavoia véio. Vim aqui a um negócio com você e você já vem assim com disculhambação comigo!

Benedito – E me diga uma coisa. Como é que se entra na sede? Negócio de negociar é lá no comércio, né aqui na sede, não.

Lavoia – É, mas o negócio é aqui. Porque diz que o sinhô... que é um moreninho que gosta de um negócio com gado. De fazer um negócio com boi, então eu tenho um boi muito bom. Eu tenho um garrote de topada. Vim lhe vender.

Benedito – Veio me vender um garrote? É, mas eu não sou topador. Tá me vendo com chapéu de couro, mas eu não sou vaqueiro não.

Lavoia – Não sinhô, mas o sinhô pode comprar e botar um topador. Deixe o bichinho brincar que chama-se Bacurau. Brinca muito. E eu tou com vontade de botar o garrote é muito brabo. Tem acabado com muitos vaqueiros. E a fazenda tá ficando disfabricada de vaqueiros. Ninguém quer mais trabalhar com Bacurau. O garrote é perverso. É ruim, é malino.

Benedito – Apois sim sinhô. Mande primeira o Topador pra eu ver a cara do Topador. Se o Topador mandar a banca do garrote eu vou mandar buscar. Depois você diz o preço.

Lavoia – Tá muito bem. É, mas eu quero dançar uma partezinha antes de ir-me embora.

Benedito – Então pinica! (*A música recomeça*) Eita que agora mesmo o Topador vem aí. Vou mandar chamar ele. (*Sai, seguido de Lavoia, voltando em seguida*) É, o Topador já vem. (*A música pára*) O seu Miguelzinho!

Topador (*Surge*) – Pronto, pronto, seu Benedito, diga o que é que quer.

Benedito – Ô seu Miguelzinho, me diga uma coisa. O sinhô diz que é topador de boi, porque... porque eu mandei chamar o sinhô porque eu tou em negócio pra comprar um garrote. Um boi de topada. O boi diz que é muito brabo e eu preciso...

Topador – Eu topo boi de toda qualidade. De toda qualidade, seu Benedito. Porque eu sou é macho mesmo. É, não tem qualidade de boi pra eu não topar.

Benedito – Então eu vou mandar buscar o garrote, homem! Posso mandar buscar o garrote, pra você dá uma topadinha com ele pra exprementar? Você tem topado boi. . .

Topador – Ah! Eu tenho topado boi, inda tá perguntando, homem!

Benedito – Vou mandar buscar o garrote. Pinica aí uma coisinha. (*A música recomeça*) Topa mesmo? (*Sai*)

Topador – Topo, topo, topo, topo. Ôbá! (*Dança*)

Benedito (*Aparece*) – Psiiiui! Ô seu Miguelzinho, me desculpe que o boi já venderam. O boi não veio de Santa Rita pra cá não. Fui agora lá no currá não encontrei o boi. É, o sinhô deixe pra topar outro dia. Também isso aqui é um negócio ligeiro. Eu inda vou pra Santa Rita daqui a pouco. Olhe, eu não sei nem o que tou fazendo aqui. Já lhe contratei pra topador desse boi. . .

Topador – O sinhô também é muito bom. Eu também nem sei nem o que tem mais pra fazer. Mas eu sei que a topada eu dava.

Benedito – Pinica pra ele dançar uma coisinha. (*A música recomeça e ele sai*)

Topador (*Dança*) – Seu Tocador tá muito bom. Pára aí uma coisinha que eu vou mandar chamar o Capitão João Redondo para uma conversinha. (*Sai*)

Capitão João Redondo (*Surge quando a música pára*) – Eita, nessa sede quem manda é só o Capitão João Redondo. Se for buscar não venho, se mandar buscar não trago, sete casacas e meia, comigo brincou tá na peia. Venha cá, dona Cotinha, vamos dançar. (*Dançam*). Ô vida mastigada danada! Bem, aqui terminou a brincadeira por hoje. Até outro dia com novas poesias e muita coisa boa! (*Saem*)

F I M

SOBRE O AUTOR

Otacílio Pereira, pescador de caranguejos, analfabeto, nasceu na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, a 18 de março de 1920. Residente no município de Santa Rita, já viveu exclusivamente de espetáculos de bonecos por vinte anos. Durante esse tempo percorreu os Estados do Ceará, Pernambuco e Paraíba, exibindo-se nas capitais e cidades do interior. Hoje pratica a arte esporadicamente, pois não lhe foi possível sobreviver mais tempo profissionalmente. Não aprendeu a lidar com bonecos com alguém em especial. A sua habilidade com fantoches, adquiriu-a da observação direta do trabalho de outros titeriteiros. Para ele o mais perfeito mestre do teatro de fantoches é Duda Carneiro, marchante de Santa Rita que reside atualmente no Rio de Janeiro. Participa também de grupos de *boi de Reis*, dança *ciranda de adultos* e trabalha com “mágicas” (prestidigitação). Fabrica ele próprio os fantoches com que se apresenta.

Trata-se de um baile promovido por Benedito – “A frente aqui é minha, quem manda sou eu, tá entendendo?” – em que o Capitão João Redondo intervém, exprobando sua autoridade de “capitão” e proibindo a continuação do baile. O conflito inicial mostra a valentia do preto arruaceiro impondo sua autoridade no baile e rebelando-se contra os que o chamam de negro – termo tomado como depreciativo.

A todo momento Otacílio Pereira reclama – através dos personagens que põe em cena – contra o fato de estar apresentando o seu espetáculo em uma residência familiar, onde não pode se expandir, pois está acostumado a “brincar” lá nos seus “campos”, na sua “repartição”, onde pode “dizer o que quer”. Essa inibição prejudica sobremodo o espetáculo que caminha caótico, sem seqüência, sem unidade e, acima de tudo, sem alcançar comunicação com o público, que não reage, não aparteia. A todo momento ele se declara perdido, sem saber o que fazer. Para continuar o espetáculo, para realizá-lo de qualquer maneira, é forçado – apesar das limitações do ambiente – a recorrer a piadas circenses, como é o caso do diálogo entre Benedito e o cirandeiro, em que este se diz muito viajado e combinam que um dirá ao inverso o nome da cidade anunciada pelo outro.

Apesar disso ainda adverte que "aqui na nossa torda tem uma porção de nome desagradave de se dizer"... Alguns nomes de personagens, como Tampa e Porrote, estão dentro da linha do espetáculo pelo que lembram ou significam.

Para uma reação cordial de Benedito o personagem Lavoia, que lhe deseja vender um boi, chama-o de "moreninho", pois negro e preto são palavras consideradas depreciativas pelo herói. Porrote é surrado por haver tratado Benedito de negro.

Há uma curiosa expressão numa fala de Benedito: - "E a fazenda está *disfabricada de vaqueiros*". O termo "disfabricada" vem em lugar de desfalcada.

F I M

NEM SOLTEIRA, NEM CASADA, NEM VIÚVA

Apresentador: Otacílio Pereira

Cabedelo, 22 de dezembro de 1964

o Capitão João Bondade e sua mãe. E só obedece ao Capitão João Redondo, assim mesmo sem o servilismo tradicional. Com relação a Benedito, o Soldado trata-o com arrogância, bate-lhe e prende-o sem qualquer reação por parte do herói.

É surpreendente como este titeriteiro popular constrói o enredo e desenvolve a ação da peça, realizando um espetáculo do melhor nível, conseguindo excelente comunicação com a platéia e utilizando a música como elemento de composição, de toda importância, mas sem interferir na ação dramática.

ENCONTRO DE BENEDITO COM O DIABO

Apresentador: Luiz Paulino

Santa Rita, 9 de outubro de 1977

ATO ÚNICO

(Telão estirado sobre armação de madeira. Um palmo acima da cabeça do titeriteiro. Instrumental posta-se em frente: sanfona e pandeiro.)

Titeriteiro (*Música. Dirige-se ao público, oculto pelo telão*) – Pára, ô sanfoneiro! Sanfoneiro, pára aí um pouco! (*Música pára*) Agora vai apresentar o Capitão João Redondo, da barriga de quatro vintém: se manda vê, não trago; se manda vê, não vem; se teimá, apanha. Briga demais. Outra, para a saída do João Redondo! (*Música*)

João Redondo (*Surge*) – Psiu!... Pára aí! Psiu! (*Música pára*) Qué pará mesmo! Qu'eu não quero brincadeira aqui. Não quero ciranda, não quero coco de roda, não quero lapinha, não quero bumba-meu-boi! E finá, não quero brincadeira de qualidade nenhuma aqui dentro de Santa Rita hoje! Quem não quer sou eu! Veja qu'eu sou o Capitão João Redondo, barriga de quatro vintém: se vai vê, não traz; se manda vê, não vem; se teimá apanha. Bicho que briga do gume de uma navaia⁽¹⁾: daqui pra lá, furou-se; de lá pra cá, estrepou-se. Comigo é peteleco. (*Bate com a cabeça na madeira que sustenta a empanada*) E nada mais Tá ouvindo? Tá parado mesmo, viu sanfoneiro! Se continuá a tocá eu rasgo o fole! (*Algumas notas musicais*) – Óia, ainda tá empurrando o dedo nessa desgraça!? (*Sai*)

Benedito (*Entra*) – Eita, rapaziada toda, boa-noite! Boa-noite! Boa-noite, rapaziada! Você sabe com quem tá falando? Tá falando com Capitão Benedito Campo Ferreira Lima, cravo das moças, alecrim das menina. Meu pai era coco, minha mãe cocada feita de coco e açúcar. Moradô de cocaria, eu brigo, eu derapo, eu deslizo, não saio do canto. Tenho 14 brigada, 18 barruada, sorto o meu

(1) Navaia – Navalha.

punhá até . . . E todo mundo tem medo. Foi não foi, vê não vê, dê cá o cói⁽²⁾ da calça, nego véio: camarão cai no oio tá cozinhado! O sinhô qu'ê irmão da morte, lá no mato não é ninguém; no dia em que eu pego um brabo, é nesse dia qu'eu passo bem. Ô sanfoneiro, me diga uma coisa: pru que é que tá parado?

Tocador – João Redondo disse que não tocasse.

Benedito – Dixe que não tocasse? Você tá com medo?

Tocador – Tou não. Mas a orde é dele.

Benedito – Então você tá com medo. Me diga uma coisa. Por quanto você qué tocá por uma hora? Só uma hora.

Tocador – Uma hora? Duzentos.

Benedito – Duzentos?

Tocador – É.

Benedito – Tá bom. O negócio tá bom. Mas demora aí qu'eu vou caçá uma menina prá dançá com ela qu'eu não danço só. Você sabe que o neguinho aqui não dança só. Ah! Ah! Ah! É de lascá! (*Entra uma Dama*) Tá chegando no qu'eu quero! Eita coisa boa! . . . Mas eu. . . Ô sanfoneiro! Chega tá correndo água do teu oio, num tá? Mas a menina chega é fofa! (*Assobia*) – Ô sanfoneiro! Mas, rapaz, a bichinha chega é fofa, né? Mas de novo! . . . Tá cá muléstia! Ô sanfoneiro, ela tá dizendo que só gosta de dançá bem arrochadinha.

Tocador – Então tu tá na boa.

Benedito – Apois eu vou arrochá essa danadinha! Mas, rapaz. . . – (*Beija a Dama*) – Ô belezinha! O pitêu! Ô sanfoneiro, atola o dedo na bicha pr'eu vê. Ôpa! Mas ela é fogo! E já tá se penerando, rapaz! Ô lapa! (*Música. Benedito dança com a Dama*) Ô baile! Ô lalá! Ah! Deixa voá o cabelo! (*Ri*) Dança só qu'eu não agüento mais. Ô bicha boa! (*Sai com a dama*)

João Redondo (*Entra*) – Psiu! Pára! Pára! Pára, por favor! (*A música pára*) Quem foi que falou com você pra tocá aqui, hein sanfoneiro?

Tocador – Foi Benedito.

João Redondo – Hein?

Tocador – Benedito.

João Redondo – Que Benedito que nada, rapaz!

Tocador – Ele pediu pra eu tocá.

João Redondo – Foi ele, né? E me diga uma coisa: pur que é que tá tocando?

Tocador – Benedito pediu pra eu tocá.

João Redondo – E cadê o Benedito?

Tocador – Foi embora.

Benedito (*Surge*) – Eu não fui embora não. Eu tou aqui.

Tocador – Olha ele aí!

Benedito – Eu não sou assombrado com ninguém não.

João Redondo – Hein, rapaz! Me diga uma coisa: prueque que você chega

assim na propriedade dos outros e qué fazê absurdo, hein?

Benedito – Bem. Eu não tou fazendo absurdo aqui não. Eu tou dançando! Vi uma menina bacana e eu chamei ela pra dançá e ela foi. Agora ela disse que queria dançá arrochado, aí eu arrochei.

João Redondo – Você não tem vergonha disso não, nego?! Me respeite, nego! Aquela menina é minha.

Benedito – Eu tenho conta que seja tua! Eu quero sabê qu'eu dancei e tá dançado, pronto.

João Redondo – Bem. Mas, eu. . . Desencosta de mim! (*Empurra Benedito*)

Benedito – Rapaz, vai pra lá. Não chega perto de mim não. (*Empurra João Redondo*)

João Redondo – Mas não empurra não, visse.⁽³⁾ Tu não me empurra não!

Benedito – Eu não tou empurrando não. Tou mandando você ir pra lá.

João Redondo – Nego, você me respeite! Nego, fio duma nega!

Benedito – Não tem nego qu'ê fio duma nega, não tem nada. Agora eu dancei com a menina. E se aparecê de novo eu torno a dançá. O que é que há?

João Redondo – Mas. . . como é que pode isso!?

Benedito – Pode, sim, pode!

João Redondo – Você é safado.

Benedito – Safado é você.

João Redondo – Você é safado.

Benedito – Safado é você!

João Redondo – Você é safado! Nego, você é safado! Você é safado, nego! (*Investe contra Benedito*) Nego, você é safado!

Benedito – Safado é você. (*Brigam*)

João Redondo – Ai! Chega aqui, menino! Me acode aqui! Chama aí a polícia! Minha Nossa Senhora!

Benedito – Tem esse negócio de polícia aqui não.

(*João Redondo sai. Em seguida retorna armado de faca*)

Benedito – Mas, você já vortou de novo?

João Redondo – Mas. . . já. Nego! (*Investe contra Benedito com a faca. Recomeça a briga*)

Benedito – Tou pebado!

João Redondo – Ai, meu Deus, aí! Minha Nossa Senhora! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Chega aqui! Chame a polícia aí qu'eu tou agarrado! Ai! (*Benedito sai*) Ô santo-neiro, você viu o qu'eu fiz com o nego?

Tocador – Eu vi foi você apanhá.

João Redondo – Quem foi que apanhou? Eu? Eu pensava que tinha sido eu! Eu? Rapaz, tu é doido. Eu não tou apanhando de ninguém aqui não! Assustado, rapaz, tá assustado, né rapaz? Ô sanfoneiro, agora você toca mais

(2) Cói = cós

(3) Visse = ouviu

uma coisinha, um pouquinho aí, qu'eu vou arrumá um administradô pra ficá tomando conta dessa minha fazenda enquanto eu vou em Brasília e venho, viu? *(Música. João Redondo sai)*

Zé Fonseca *(Entra)* – Psiu! *(A música pára)* Sanfoneiro, boa-noite! Sanfoneiro, você sabe com quem tá falando? Sanfoneiro, você tá falando com Zé Fonseca. É, sim sinhô. Ô sanfoneiro, me diga uma coisa. Será fácil de arrumá um empreginho pur'aqui? É fácil demais, não é?

Tocador – O Capitão João Redondo tá precisando dum empregado.

Zé Fonseca – E tá, home? Será qu'eu encontro com ele pur'aqui, ô home? Capaz, não é, home? Apois eu vou andá pur'aqui vê s'eu dou com ele, não é? *(Sai)*

João Redondo *(Entra)* – Será que tem aparecido Zé Gome pur'aqui? Pode ser. . . Mas rapaz, eu cheguei agora e ele já foi s'imbora!

Tocador – Zé Fonseca.

João Redondo – Zé Fonseca? Eu sei que Zé Fonseca já trabalhou comigo.

Zé Fonseca *(Entra)* – Capitão, boa-noite!

João Redondo – Boa noite, seu Fonseca. Que é que anda fazendo pur'aqui?

Zé Fonseca – Capitão, eu ando atrás dum serviçozinho maneiro qu'eu ando meio doentado.

João Redondo – Muito bem. Eu tenho um servicinho maneiro pra você. Você sabe lê, não sabe?

Zé Fonseca – Seio, sim sinhô.

João Redondo – Sabe somá?

Zé Fonseca – Seio, sim sinhô.

João Redondo – Sabe diminuf?

Zé Fonseca – Seio, sim sinhô.

João Redondo – Óia, apois tá bom. Eu quero que você tome conta dessa propriedade, enquanto eu vou em Brasília e venho. Vou passá lá dois meses. Pode ser?

Zé Fonseca – Pode, capitão. Muito bem, capitão. Diga uma coisa: e quanto é que vou ganhá?

João Redondo – Bem. Agora você fica tomando conta dessa propriedade. . . agora a propriedade fica por conta sua, né? Agora você fica ganhando o produto dessa propriedade. Tá bom?

Zé Fonseca – Tá bom, capitão, tá bom. Ô Capitão, me diga uma coisa: e o sinhô vai sozinho?

João Redondo – É, rapaz, eu vou sozinho, eu vou sozinho.

Zé Fonseca – Capitão, e as meninas ficam?

João Redondo – Fica, fica, fica tudinho!

Zé Fonseca – Capitão, e eu fico tomando conta de tudo?

João Redondo – É. Você fica tomando conta de tudo.

Zé Fonseca – Muito bem, capitão, eu fico tomando conta. Ô capitão, eu

tou com vontade de perguntá uma coisa ao sinhô.

João Redondo – Pergunte. Pode perguntá.

Zé Fonseca – Capitão, me diga uma coisa, e as. . . Pergunto não. Mas sim. Eu tou com vergonha. . .

João Redondo – Rapaz, se disponha. Pode perguntá o que você qué.

Zé Fonseca – Ô capitão, a. . . eu tou com uma vergonha desgraçada! . . .

João Redondo – Vamo, rapaz, se disponha. Pergunte logo.

Zé Fonseca – Capitão, me diga uma coisa: e a patroa vai também?

João Redondo *(Pigarreia)* – Vai não, rapaz. A patroa fica.

Zé Fonseca – Qué dizê qu'eu fico tomando conta de tudo, não é capitão?

João Redondo – Fica. Você fica tomando conta de tudo.

Zé Fonseca – Muito bem, capitão. Apois vá tranqüilo.

João Redondo – Não. Mas 'pera aí. Eu tenho que lhe ensiná as extrema da propriedade que você não sabe. Sabe?

Zé Fonseca – Sei não sinhô.

João Redondo – Apois venha cá. Aqui é uma, viu? *(Bate em Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Capitão, pelo amor de Deus!

João Redondo – Aqui tem outra, viu? *(Bate novamente em Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Por favor, capitão, tá bom, tá bom!

João Redondo – Agora eu quero lhe explicá qui aqui não quero coco de roda, não quero lapinha, não quero bumba-meu-boi, não quero ciranda, não quero diversão nenhuma, viu?

Zé Fonseca – Tá certo, capitão. Pode deixá comigo qu'eu resolvo tudo.

João Redondo – Eu vou lhe dá um rifle pur mode você ficá animado, tá?

Zé Fonseca – Muito bem, capitão. Tá bom demais.

João Redondo – Pois bem. Cuidado na vida, hein!

Zé Fonseca – Sim sinhô, capitão.

João Redondo – Pois té logo!

Zé Fonseca – Té logo!

João Redondo – Té logo!

Zé Fonseca – Té logo!

João Redondo – Té logo!

Zé Fonseca – Té logo! *(João Redondo sai)* Ô sanfoneiro, você já viu que velho besta desgraçado! É. Ô sanfoneiro, eu vou botá um baile. Ele disse que não queria baile, não foi? Mas eu vou botá.

Tocador – Olhe. Tem um nego bronqueiro por aí.

Zé Fonseca – Um nego bronqueiro? E mais, eu tomo conta de tudo, não é? Certo. Certo. Agora pode tocá. *(Música)* Ai, eu vou é dançá! Ô beleza!

Benedito *(Entra)* – Psiu! Pára, pára, pára! *(A música pára)* Ei, rapaz, o que é que tu tá fazendo pur'aqui essa hora?

Zé Fonseca – Bem. O sinhô pergunta muito bem. Eu tou dançando porque eu sou administradô daqui e tomo conta de tudo. Tá?

Benedito – Que toma conta de tudo coisa nenhuma! Baile aqui quem paga sou eu. Vá embora, vá.

Zé Fonseca – Bem. Eu não posso sair daqui, rapaz. Eu não posso ir-me embora daqui porque aqui quem toma conta de tudo sou eu. Eu sou administrador aqui do capitão. Ele deixou eu aqui, né? E que é que há?

Benedito – Bem. É pra ir embora mesmo.

Zé Fonseca – Bem. Fale direito comigo qu'eu não sou seu parceiro não, viu! Cabra safado!

Benedito – Bem. Mas você não me trate não, viu! Esculhamba comigo não, viu!

Zé Fonseca – Bem. Não tou esculhambando não. Eu tou dizendo que você é um cabra safado.

Benedito – Não esculhamba comigo não! Eu tou dizendo que não esculhamba comigo não, viu! Vai embora, vai! Vai embora, vai! Vai embora! *(Bate em Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Ai! *(Chora)* Ô sanfoneiro, chega aqui, home!

Benedito – Vai embora, rapaz! Vai. Desaparece daqui! *(Bate em Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Ai! Ai! Ai! Eu tou que não agüento mais, rapaz! Me dá meu rifle.

Benedito – Vai embora! Não quero sabê de negócio de rifle nem coisa nenhuma não! Vai embora.

Zé Fonseca – Rapaz, mas como é que pode!

Benedito – Vai, rapaz, vai!

Zé Fonseca – Rapaz, me dá meu rifle. Me dá qu'eu vou m'embora.

Benedito – Tem esse negócio de rifle não. Vai embora, vai.

Zé Fonseca – Rapaz, como é que pode? Me dá meu rifle, neguinho. Me dá, dá rapaz.

Benedito – Eu posso esfregá na sua cara. *(Esfrega o rifle na cara de Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Mas, rapaz, não faz uma coisa dessa não! Ai, minha Nossa Senhora! Quando o capitão chegá, o qu'eu vou contá pra ele?

Benedito – Não tem esse negócio de contá nada não. Quero que vá embora. Vai ou não vai? *(Bate em Zé Fonseca)*

Zé Fonseca – Ai! Ai! Ai! Eu agora. . . eu vou. Lá vai eu! *(Sai)*

Benedito – Ô sanfoneiro! Sanfoneiro, toca mais uma poica. *(Música. Entra uma Dama e dança com Benedito)* – Ui! Ai! Ai! Ela só qué bem arrochadinho. Eu já gosto de arrochá tanto. Ela gosta de arrochado, e agora é qu'eu arrocho. Ô beleza! O sanfoneiro tá que não agüenta mais! Ah! Ah! Ah! Ai! Ai! Ai! . . . Pode segurá. Pode segurá qu'eu já venho. *(Sai com a Dama)*

Sargento Abrazar – Psiu! Pare aí, viu rapaz! *(A música pára)* Que é que há pur'aqui, hein?

Tocador – Foi uma briga.

Sargento – Uma buia,⁽⁴⁾ né? É. Eu soube que houve uma buia pur'aqui, viu? E o nego, onde é que anda?

Benedito *(Entra)* – Ô sanfoneiro, você não diz nada qu'eu tou aqui.

Sargento – É o nego aquele, é?

Tocador – É.

Sargento – Vou pegá-lo. Você sabe quem sou eu? Sou Abrazar. Óia, eu dou tudo pra pegá um cabra daquele.

Tocador – É?

Benedito – Rapaz, cala a boca. Não diz que eu tou aqui não.

Sargento – É, nego, que anda fazendo pur'aqui?

Benedito – Bem. Eu ando pur'aqui dançando baile, tomando cachaça, dando cipuada. É. Tudo o que aparecê eu tou enfrentando.

Sargento – Bem. Mas você pegou o administrador do capitão aí e deu-lhe umas lapadas, foi?

Benedito – Não sinhô. Dei-lhe um ensino.

Sargento – Que ensino que nada, rapaz! Onde vem você com ensino? Que ensino coisa nenhuma!

Benedito – Bem. Ele tava dançando aqui. O baile quem pagou foi eu. E tá vendo qu'eu paguei o baile, ele não pagou a cota. E quem é que pode dançá, não serei eu?

Sargento – Bem. Mas muita vez ele até podia pagá a cota, né? E podia lhe ajudá na cota. E você podia fazer uma cooperação com ele.

Benedito – Bem. Mas não tem esse negócio de cooperação não. Aqui quem paga o baile sou eu e só quem dança sou eu. E só quem dança é quem eu quisé.

Sargento – Bem. Tu tá intimado a se achá na subdelegacia. Vamo embora.

Benedito – Quem é que vai?

Sargento – É você quem vai.

Benedito – Eu?

Sargento – É você mesmo, rapaz.

Benedito – Rapaz, eu vou nada!

Sargento – Por que é que você não vai?

Benedito – Porque eu não vou. Tu sabe com quem tá falando?

Sargento – Eu sei qu'eu tou falando com um nego.

Benedito – Eu sou nego, mas não sou da tua cozinha. Eu não sou nego, sou um moreninho de cô escura, sabe? E você precisa respeitá o nego véio. Você precisa me respeitá!

Sargento – Bem. Eu quero sabê se vai à subdelegacia.

Benedito – Eu vou nada! Eu tou dizendo que não vou porque não vou. Sei que posso me agarrar, né, rapaz?

Sargento – Mas na força bruta você vai, hein?

Benedito – Só se sua força bruta pudé me levá. Se pudé me levá. . . Se não pudé me levá eu não vou.

Sargento – Bem. Toca! . . . *(Empurra Benedito)*

Benedito – Hei! Não empurra não.

(4) buia = briga.

Sargento – Vai, rapaz. Vai pra lá.
 Benedito – Mas não empurra não. Eu tou com toda moléstia. Já tá engranguenando. Tá dando em mim, ô seu cabra!
 Sargento – Não quero conversa não. Eu quero sabê se vai ou não vai.
 Benedito – Eu não tou dizendo que não vou! Vá tentá o diabo.
 Sargento – Óie. Você fale direitinho comigo que aqui não tem raposa pro mode ter medo de seus gritos não.
 Benedito – Eu não tou dizendo que você é raposa não. Você é um bacurau.
 Sargento – Bacurau, é? Não. Você não pode me chamá de bacurau.
 Benedito – Você é um bacurau!
 Sargento – Você não pode me chamá de bacurau!
 Benedito – Você é um bacurau! Você é um bacurau! Diga que não é bacu...
 Sargento (*Investe contra Benedito*) – Bacurau o quê!
 Benedito (*Reage*) – Você é bacurau! (*Os dois brigam*)
 Sargento – Bacurau, não!
 Benedito – Você é bacurau! Você é bacurau! Você é bacurau!
 Sargento – Ai! Chega aqui, sanfoneiro! Chega aqui, qu'eu não agüento mais! Ai! Hum! Ai!
 Benedito – Fica aí, seu peste! Eu não tou dizendo que você é um bacurau! Você é um bacurau mesmo. (*Mata o Sargento*)
 Soldado (*Entra*) – Sanfoneiro, você viu essa briga aqui?
 Tocador – Não. Eu não tava nem aqui.
 Soldado – Tava não? Onde você tava?
 Benedito – Você é um bacurau.
 Soldado – Óia, nego, venha cá. Chegue.
 Benedito – O que é que você qué comigo?
 Soldado – Venha cá, rapaz. Eu tou chamando você pra cá.
 Benedito – Vai levá embora esse defunto fedorento? Esse defunto tá fedendo.
 Soldado – Fedendo, não. Venha cá apanhá o defunto.
 Benedito – Quem é que vai apanhá o defunto?
 Soldado – É você.
 Benedito – Eu?
 Soldado – É você.
 Benedito – Rapaz, não faz eu apanhá esse defunto não. Eu não vou levá esse defunto.
 Soldado – Por que é que você não leva? Você tem que levá esse defunto. Você tem que levá. Foi você quem matou, por que é que não leva? Que danado você tem que você não leva?
 Benedito – Rapaz, você não vai fazê eu levá esse defunto qu'esse defunto tá fedendo.
 Soldado – Não tem esse negócio de fedendo. Não tem esse negócio de

fedendo, nem coisa nenhuma, viu! Apanha esse defunto.

Benedito – Quem? Eu?
 Soldado – É você mesmo.
 Benedito – Eu?
 Soldado – É você mesmo.
 Benedito – Mas rapaz, está lá com a grengrena! Eu não vou apanhá esse defunto não. Sanfoneiro! Ô sanfoneiro! Eu peço por favô que você toque um negocinho. . . daquela de briga de foice, sabe? Negocinho bem saculejado, viu! (*Música. Ele investe contra o Soldado e o mata*) Pára, sanfoneiro. Pára. Pára aí. (*A música pára*) – Ô sanfoneiro, eu tou lascado agora. Tou, rapaz. Duas. . . Isso é que é ser uma lasca do cacho da grangrenã, viu! Ô sanfoneiro, o que é que eu faço da minha vida?
 Juiz (*Entra*) – Benedito, o que é que anda fazendo pur'aqui rapaz?
 Benedito – Bem. Inda chegou outro. Será possível! . . .
 Juiz – Não. Não. Tenha calma. Eu sou seu advogado. Pode dizê o que é que sente qu'eu sou seu advogado.
 Benedito – Ai. Você é meu advogado, não é?
 Juiz – É. Eu sou seu advogado. Pode contá.
 Benedito – O que aconteceu, sabe o que foi? Eu tava aqui dançando um baile, quem pagou a cota foi eu, eu paguei o sanfoneiro, aí chegou o administrador do capitão, aí tratou. . .
 Juiz – Hum! Hum! Hum! Hum! Pode contá.
 Benedito – Aí chegou, até desmoralizou-me, não é? Aí eu tomei a cavaleira dele e fui dançá. Ele chegou apuz de atirar em mim. Ele tava com um rifle nas costas e queria atirá em mim. Adepois qu'ele queria atirá em mim. . .
 Juiz – Sim. Muito bem. Pode dizê. Diga. Pode deixá. Sou seu advogado, tenha medo não.
 Benedito – Aí eu cheguei e tomei o rifle. Me reinou eu atirá nele. Eu cheguei não atirei. Aí eu peguei o coice do rifle dei-lhe uma chapuletada no pé do ouvido, ele foi lá veio cá, tombou pra cá, correu. Pouco mais chegou a polícia. Quando a polícia chegou. . .
 Juiz – Pode contá. Pode contá. Tou ouvindo.
 Benedito – Quando a polícia chegou e tratou de desmoralizá a mim, né? – eu cheguei e falei pra polícia qu'eu não ia preso. Eu dixe que não ia preso e não fui mesmo não. Aí eu dei um empurrão no soldado e ele caiu. Ele caiu, não sei se se levantou, se não levantou. . . eu sei que o diabo levou. Mais tarde chegou outro. Dei-lhe um empurrão e assim tou pur'aqui.
 Juiz – Muito bem. Eu queria que você contasse era a história mesmo. Eu não sou seu advogado não. Eu sou juiz de direito, sabe?
 Benedito – Mas, rapaz. . . Mas será possível! . . .
 Juiz – É. O negócio é esse. Ah! Eu vou mandá a polícia buscá-lo pra você se achá lá na subdelegacia, pra essa mesma história você contá, tá?
 Benedito – Mas rapaz, cumo é que pode? Mas seu juiz, você chegou a me enganá.

Juiz – Bem. Eu não sou seu advogado não. Eu sou juiz de direito. E o negócio é esse. Sabe de uma coisa? Toca pra frente que tu vai preso. Eu vou logo te levá. *(Empurra Benedito)*

Benedito – Mas rapaz, não faz isso não.

Juiz – Vou. Vou empurrá.

Benedito – Agora parece qu'eu vou na vorta do juiz, né? É de lascar! . . .

Juiz – Vai, rapaz. Vai pra lá. *(Empurra Benedito)*

Benedito – Mas, rapaz, o qu'eu tou achando ruim, sanfoneiro, sabe o que é? É ser empurrado. Esse cabra tá me empurrando.

Juiz – Cabra, não! Você respeite! Você respeite qu'eu sou o juiz de direito. Você pode me arrespeitá. Eu não sou a autoridade que chegou aqui, autoridade fraca que você esculhambou com ele não, viu, safado! Vai, marcha pra lá! Marcha! *(Empurra Benedito)*

Benedito – Mas, rapaz, não empurra não! . . .

Juiz – Eu quero conversa, rapaz! Eu não quero conversa! Vai! – *(Empurra Benedito)*

Benedito – Não empurra não, rapaz! Mas, doutor, me diga uma coisa: o sinhô seja mais educado um pouco. Você leva eu num acordo, mas não saia com eu aos empurrão não, qu'eu sou como potrinho – me dá toda a moléstia dos cavalos quando uma pessoa me empurra.

Juiz – É. Eu não quero conversa não. Vai, empurra pra lá! *(Empurra Benedito)* Vai, rapaz, deixa de litigância danada! Tu tá dando uma maçada demais. Não sei o que mais. . . e eu já tou criando raiva.

Benedito – Bem. Bem, doutor, eu vou dizê uma coisa. O sinhô sabe duma coisa? Eu não vou não.

Juiz – Você não vai?

Benedito – Vou não sinhô.

Juiz – Você vai.

Benedito – Vou não! Vou não! Vou não! Eu já disse ao sinhô que não ia. Não vou não. O sinhô me enganou. O sinhô podia ter chegado, dito logo que era o juiz de direito. E o sinhô não disse. Veio dizendo qu'era meu advogado, me enganou e eu não vou.

Juiz – Vai. Você vai! Vai! Vai, vai, rapaz! Vai. Não dá maçada não! *(Empurra Benedito)*

Benedito – Doutor, não empurra não, pelo amor de Deus, que tá me dando uma gangrena.

Juiz – Vai, rapaz, eu não quero conversa não. Vai, rapaz. Vai, vai, rapaz!

Benedito – Vou nada!

Juiz *(Gritando)* – Vai, rapaz! Vai, rapaz!

Benedito *(Gritando)* – Eu vou nada!

Juiz – Vai! Porque você não vai? Vai, rapaz.

Benedito – Eu vou nada!

Juiz *(Investe contra Benedito)* – Vai, rapaz! Vai, rapaz! Vai, rapaz!

Benedito *(Reage e mata o Juiz)* – Morreu! Morreu! Ô juiz fouxo da gota!

(Gargalhada) Eu nunca vi um juiz frouxo daquele! Mas, morreu! . . . Morre, cachorro da mulinga! Ô sanfoneiro, empurra o dedo uma coisa, qu'eu vou aqui e já venho, viu!

(Música. Depois de algum tempo entra a Alma e entra o Diabo. A música pára).

Alma – Quem me julga? Reza pra ela⁽⁵⁾. . . Quem me julga? Reza pra ela.

Ah! . . . Quem me julga?

Diabo – Vamo?

Alma – Ai! Ai! Ai. . .

Diabo – Vamo?

Alma – Ai, meu Deus!

Diabo – Vamo?

Alma – Ai! . . . *(Diabo carrega a Alma. A música recomeça. Surge Benedito)*

Benedito – Eita, ta, tá.

Diabo *(Entra)* – Vamo?

Benedito – Sanfoneiro, pára aí. Pára aí. Pára aí! *(A música pára)* Ô sanfoneiro, quem bexiga é esse?

Tocador – Eu não sei não. É um negócio que carregou a Alma do Juiz.

Diabo – Vamo?

Benedito – Eu vou nada! Tá doido! Será o Diabo mesmo? Rapaz, se houvé Diabo. . . É só um Diabo mesmo.

Diabo – Vamo?

Benedito – Ai, rapaz, é o Diabo!

Diabo – Vamo? Vamo?

Tocador – É seu irmão.

Benedito – Irmão? Esse é irmão do. . . é. É não. . . Rapaz!

Tocador – Pega ele! Pega ele!

Benedito – Eu vou lá me agarrar com uma peste dessa! Ô sanfoneiro, sabe de quem ele é irmão? De Mané Luca. Ele é irmão de Mané Luca. Parece, não parece?

Diabo – Vamo?

Benedito – Vou nada, rapaz!

Diabo – Vamo?

Benedito – Vou nada!

Diabo – Vamo?

Benedito – Vou nada, rapaz!

Diabo – Vamo?

Benedito – Ô sanfoneiro, parece que agora eu vou. Ô bicho véio, pra onde é qu'eu vou?

(5) Ocorre aqui uma situação muito freqüente no conto popular do Nordeste: quando o personagem cai em desgraça ou blasfema, o narrador passa a usar a terceira pessoa do singular em lugar da primeira, trocando o “eu” por “ele” ou “ela”. Isto também ocorre com personagens como o Diabo, a Morte, a Alma etc.

Diabo – Pro miolo.

Benedito – Miolo de onde, danado?

Diabo – Miolo do Inferno!

Benedito – Ô sanfoneiro, eu vou! Tchau! Ô sanfoneiro, agora eu vou mesmo!

Tocador – Reza uma oração qu'ele se afasta!

Benedito – Uma oração? É mesmo, é? Agora, sanfoneiro, agora, agora a menina que namorou mais eu. . . Cadê a menina que namorou comigo? Como é qu'eu rezo? Hein? Uma oração, é? Per'af, rapaz, eu sei uma oração:

Sede-me cum nós Virgem Soberana!

Lá vem 14 bico com 18 suçarana!

Ah! Vai-te, Maldito, vai-te! (*O Diabo sai*) Ô sanfoneiro, empurra af o dedo uma coisinha, que eu hoje quero é me divertir! Já venci até o Diabo! . .

(*Música. Surge a Dama e Benedito dança com ela. Depois de algum tempo sai. Surge o Capitão João Redondo*)

João Redondo – Psiu! Pára, Sanfoneiro. (*A música pára*) Bem. Aqui termina a brincadeira do João Redondo. Boa-noite a todos e muito obrigado. Desculpe qualquer coisa dessa nossa brincadeira fraca e até outro dia!

F I M

SOBRE O ESPETÁCULO

Luiz Paulino, residente em Itapororoca, Paraíba, aparentava 50 anos em 1977. O seu espetáculo segue a linha tradicional do *JOÃO REDONDO*, com algumas particularidades que merecem registro.

Benedito não se mostra ofendido quando o chamam de “nego”, embora reaja à declaração do Sargento Abrazar (“Eu sei que tou falando com um nego”), replicando: “Eu sou nego mas não sou de tua conzinha. Eu não sou nego, sou moreninho da cô escura, sabe!”

Apesar de um tanto anárquico, e até incongruente, o espetáculo apresenta uma particularidade bastante curiosa, que é a presença do Juiz. Este personagem não ocorre nas demais peças de João Redondo que recolhi e é construído de um modo um tanto insólito, pois finge-se amigo de Benedito, advogado disposto a defendê-lo, para que este confesse seus crimes, e só então revela sua real identidade. Benedito concorda em acatar a autoridade do Juiz ao receber a voz de prisão, mas quando este exorbita, empurrando-o e maltratando-o, revolta-se e mata-o. É então que surge a Alma do Juiz, perseguida pelo Diabo, e pateticamente pergunta aos espectadores: “Quem me julga? Quem me julga?”.

Essa cena é bastante expressiva e permite várias ilações relativas à aplicação da justiça, sobretudo quanto às arbitrariedades que são cometidas em seu nome. Faz-nos lembrar a recomendação de Jesus Cristo: “Não julgueis para que não sejais julgados. Porque com o juízo com que julgardes sereis julgados”.

A presença do Diabo, que arrebatava a Alma do Juiz, levando-a para o inferno, acentua a crítica pretendida e a religiosidade tão característica do povo nordestino. Também o Diabo contribui para dimensionar a heroicidade de Benedito, que é mitificado ao conseguir vencê-lo, embora para tanto utilize um recurso religioso – a oração, que apesar de graciosa, funciona, salvando o herói.

O espetáculo, embora incompleto, pois o motivo inicial – a contratação de um capataz pelo Capitão João Redondo para gerir sua fazenda em sua ausência – não chega a ser desenvolvido, quando são insinuadas várias situações no diálogo mantido pelo fazendeiro com Zé Fonseca, é divertido e consegue comunicabilidade com a platéia.

AS BRAVATAS DO PROFESSOR TIRIDÁ NA USINA DO CORONEL DE JAVUNDA

Comedinha de JANUÁRIO DE OLIVEIRA (GINU)

PERSONAGENS:

PROFESSOR TIRIDÁ

O CORONEL DE JAVUNDA

SIMÃO

UMA MULHER

UM HOMEM

NARRADOR

UM INDUSTRIAL

PROFESSOR TIRIDÁ — (Sobe) Boa noite. Aqui chega o professô Tiridá. Mas é verdade: o meu nome não é sômente êsse. O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sou do interiô. O meu nome sempre é maió do qui os outro. Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Rêgo da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e ai! Êste é qui é o meu nome. Bem, acontece qui eu tenho qui apresentá as minhas bravatas, mas é na usina do coroné de Javunda. Não é aqui. E aí vem êle (Desce)⁽⁴²⁾.

CORONEL — (Sobe) Ê verdade. Sou eu o coroné de Javunda. Na minha usina tudo tem. Ê verdade, mas tudo tem, tudo tem. Tem o meu administradô qui se chama Simão. Ê um home responsave. Ê a quem eu dedico tôda a minha inteira confiança. Ó Simão! Ó Simão!

SIMÃO — (De fora) Sinhô, patrão, sinhô! (Sobe) Sinhô, qui é qui vossa mercê qué?

CORONEL — Simão, como vai o canaval?⁽⁴³⁾.

SIMÃO — Ah, patrão, o canaval vai bem. Vai muito bem.

CORONEL — Mas acontece, Simão, qui eu vou viajá e prciso qui você tome conta da usina.

SIMÃO — Perfeitamente, perfeitamente. O Sinhô qué qui eu lave os cachorro, os dois cachorro grandes?

CORONEL — Não sinhô, quem lava os meus cachorro é a filha mais bonita dos administradô, dos empregado, de tudo, compreendeu? Home não lava cachorro de usina, tá ouvindo?

SIMÃO — Tou ouvindo sim sinhô.

(42) O diálogo foi transcrito como Ginu fala.

(43) O canavial.

CORONEL — E tem mais uma coisa: aquêlê trabalhado qui abusá bote pra fora em vinte e quatro horas, toque fogo na casa. Mas só bote pra fora aquêlê qui tivê muita coisa plantado qui serve pra gente.

SIMÃO — Ah, sim sinhô, patrão, sim sinhô. Eu tomo conta.

CORONEL — Bem, eu vou embora. Veja o qui é qui vai fazê Simão.

SIMÃO — Tá direito, patrão, eu sempre fui correto no meu serviço, não é?

CORONEL — Perfeitamente. Eu já vou.

SIMÃO — Adeus, patrão. Vá pela sombra, viu? Vá pela sombra. Cuidado, indo sozinho, êsse povo tem vontade de acabá com o sinhô.

CORONEL — Não acaba, não, Simão. Eu sou valente, Simão!

SIMÃO — Sim sinhô, eu tou ouvindo.

CORONEL — Eu já vou, Simão.

SIMÃO — Pode i, não s'importe (CORONEL DE JAVUNDA arreia). Ah! O pau vai comê. Agora, já sabe: operário qui, unh! é tanta pisa! Qui o patrão é bom, êle é bom pra mim, eu tenho qui fazê tudo pra pudê ganhá mais amizade.

VOZ — (Fora) Ô de casa!

SIMÃO — Quem é?

UMA MULHER — (Sobe) Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Entre, entre, entre.

UMA MULHER — Seu Simão, bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é qui hai?

MULHER — O qui é qui hai é qui Mané meu fio cortou o pé com a enxada.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Que é qui tem cortá o pé com a enxada?

MULHER — É purquê não pode trabaiá não.

SIMÃO — Não pode? Pode! Êle não tem outro pé? Êle só tem um, é?

MULHER — Mas falta um pé. Bateu no dedo grande e tirou até o calcanhá.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Bote leite de banana, enrole numa estôpa e venha trabaiá. Eu quero é produção purquê o meu patrão não está aí. Tá ouvindo?

MULHER — Mas não pode sê, seu Simão.

SIMÃO — Qui é qui tá dizendo? Oxente! O qui é?

MULHER — Seu Simão, um pé só!

SIMÃO — E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um nêgo não trabalha com um pé só? Bote o outro no bôlso e venha.

MULHER — Mas não pode... Mas seu Simão... Isso é demais... Isso assim é também demais também.

SIMÃO — Não tem negócio. Vá, sinão expulso da terra, compreendeu?

MULHER — Mas eu tenho seis fios!

SIMÃO — Não está interessando.

MULHER — Tem Mariquinha, tem Mané, tem José, tem João, tem Teresa...

SIMÃO — Teresa aquela grandona? Essa pode ficá. Vai-s'imbora todo mundo, ela fica.

MULHER — Mas minha fia mais véia!

SIMÃO — Perfeitamente. Fica. E sabe duma coisa? 'Pere aí. Eu já venho (Arreia e sobe com o "Deus-me-perdoe")(44). Ói, a orde que eu tenho aqui é essa, viu? (Bate).

MULHER — Ui, seu Simão!

SIMÃO — Ói aqui! (Bate).

MULHER — Ui, seu Simão! (A surra continua) Eu deixo ela na usina! Se eu não deixá eu me dane! Eu deixo!

SIMÃO — Vá embora (A MULHER arreia). Ah! Ah! Ah! Eu me chamo é Simão de Lima Condessa! Comigo é assim. Quando o patrão vié e encontrá três hactare de terra tudo plantado, ai! vou ganhá uma coisa boa.

VOZ — (Fora) Ô de casa!

(44) O clássico cacête dos mamulengos tem vários nomes, um dos quais o empregado acima.

SIMÃO — Quem é qui vem aí?

HOMEM — (Sobe) Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Já vem chorando?

HOMEM — Seu Simão, eu quiria...

SIMÃO — Não demore. Não demore qui eu quero lhe atendê. Quero sabê o qui é.

HOMEM — Seu Simão, Maria minha mulhé tá com uma dor de cabeça qui não pode trabaia!

SIMÃO — O quê?! Uma dor de cabeça empata de trabalhá? Será qui impata?

HOMEM — Impata, seu Simão, qui ela amanheceu o dia butando fôia de banana quente. Butou manjiricão e não tem jeito. Não s'importe não, seu Simão, qui eu faço o serviço dela.

SIMÃO — Não m'interessa. Diga aquela pirua qui venha. Ela tem qui trabaia. Aqui é a casa do mau home, quem não trabalha não come.

HOMEM — Não faça isso não, seu Simão, pur Nossa Senhora da Pres-tação!

SIMÃO — Sabe de uma coisa, qui a parada aqui é dura? Va-s'imbora, siga o seu caminho, não olhe nem pra trás. Ispere aí, ispere aí, tem muita coisa aplantada?

HOMEM — Tem. Eu plantei quatro cuias de feijão, uma légua de macaxeira, plantei uma légua de batata... tem muita coisa!

SIMÃO — É isso qui eu quero. Vá-s'imbora.

HOMEM — E as coisas?

SIMÃO — Você trouxe nada praqui? Você não trouxe nada. E como qué levá alguma coisa? Vá-s'imbora! (Cacetada).

HOMEM — Seu Simão! Seu Simão!

SIMÃO — Vá-s'imbora! (O HOMEM arreia) Ah! Ah! Dois! Qué dizê qui eu já tou mais ou menos. Quando o patrão chegá, vai gostá (arreia).

NARRADOR⁽⁴⁵⁾ — O professor Tiridá andou pela cidade do Recife, não achou trabalho, parado, com família, resolveu i pro interiô pra vê

(45) O Narrador é o próprio mamulengueiro, que explica a ação.

se achava trabalho. E aí saiu procurá trabalho na usina do coroné de Javunda.

TIRIDÁ — (Sobe) Mas é possível! Qui tempo eu ando e ainda não achei trabalho! O interiô parece qui tá piô do qui o Recife. Ô de casa!

SIMÃO — (De fora, com uma voz muito grave e arrastada) Quem é?

TIRIDÁ — Danou-se! Só o truvão do Piauí! Eu quero sabê quem é primeiro.

SIMÃO — (De fora) Já vou atendê, já vou atendê (Sobe).

TIRIDÁ — Bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é qui deseja? (À parte) Qui nêgo feio da gôta!

TIRIDÁ — Me diga uma coisa: aqui tem trabaio?

SIMÃO — Tem trabaio. O sinhô qué trabaia?

TIRIDÁ — Quero, perfeitamente, purqué no Recife não hai serviço.

SIMÃO — O sinhô tem documento?

TIRIDÁ — Não tenho não purqué os meus documento eu deixei em casa.

SIMÃO — E como você procura sirviço sem documento?

TIRIDÁ — Purqué eu não tenho meus documento, tá bom?

SIMÃO — O sinhô trabalha mesmo?

TIRIDÁ — Trabalho. Me diga uma coisa, seu Simão, aqui se recebe salário mínimo?

SIMÃO — Lá vem você com exigência antes de trabalhá! O sinhô não qué trabalhá?

TIRIDÁ — Quero.

SIMÃO — Bem, ali no pé de juá tem uma inxada.

TIRIDÁ — Ih! agora sim. Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada. Nunca amadurece, o ruim é isso. Tá certo, seu Simão, eu quero.

SIMÃO — Vá buscá a inxada e vá logo pro corgo, compreendeu? Brocá.

TIRIDÁ — O qui é brocá?

SIMÃO — E como é qui qué trabaia sem sabê o qui é brocá? Broca de derrubá aquêles tôco grande, aquelas massaranduba... Compreendeu? Depois queimá pra pudê plantá...

TIRIDÁ — Quanto ganho?

SIMÃO — Quatro cruzeiro.

TIRIDÁ — Tá certo, seu Simão, eu quero. Eu vou vê a inxada (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: a água é perto?

SIMÃO — Perfeitamente.

TIRIDÁ — Tá certo, eu vou (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: a qui hora se armaça?

SIMÃO — Se armaça às onze hora.

TIRIDÁ — Tá certo (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: qui hora a gente vai pra casa?

SIMÃO — De tarde, ao pôr do sol.

TIRIDÁ — Sim sinhô, eu já venho (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga mais uma coisa: como é o nome do patrão?

SIMÃO — Coroné de Javunda.

TIRIDÁ — Sim sinhô, eu já vou trabalhá, viu? (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, como é o nome do sinhô?

SIMÃO — Você qué anarquísá, é?

TIRIDÁ — Eu quero sabê das coisa direito pra depois não dá errado.

SIMÃO — O nome dêle é Coroné de Javunda e ai!

TIRIDÁ — Agora eu já sei (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, onde é qui eu amolo a inxada?

SIMÃO — Mas isso é qui é um esprito! Ói, o sinhô qué sabê mais? Vou mandá dá-lhe uma pisa.

TIRIDÁ — Ah, isso é qui não. O sinhô sabe o meu nome? Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Rêgo da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e ai! Compreendeu? Seu cabeça de manga-espada!

SIMÃO — E o sinhô sabe como é meu nôôôôôme? Eu me chamo Simão de Lima Condessa!

TIRIDÁ — Tá direito qui o sinhô se chame Simão de Lima Condessa, mas dá aqui no papai tá difíce. É difíce purquê eu peso cinqüenta quilo, mas meu braço é cento e oitenta.

SIMÃO — Bom, seja quanto fô, si o sinhô tivé sorte de passá a purteira do ingenho, o sinhô não é pegado, mas si não tivé sorte de passá a purteira, dou-lhe uma pisa qui com cem ano você se lembra.

TIRIDÁ — Tá certo. Si eu iscapá o sinhô nunca mais pisa no Recife, compreendeu? Si eu iscapá não me pise no Recife não, seu Simão, qui o sinhô tá atrapaado.

SIMÃO — O qui eu vou... eu vou é aqui logo (Faz menção de arrear).

TIRIDÁ — Eu também já vou-m'imbora (Arreia. SIMÃO arreia também).

NARRADOR — O professor Tiridá, como muito veloz, conseguiu traspassá a purteira antes de Simão. Simão procurou os cangaceiro todo, encontrou, mas nada de encontrá o professor Tiridá. Quando é um dia, porém, o Simão recebe o coroné da usina.

CORONEL — (Fora) Ô de casa!

SIMÃO — (Sobe) Quem é?

CORONEL — (Fora) Sou eu, o coroné!

SIMÃO — Ih! o coroné já veio. O coroné vem chegando.

CORONEL — (Sobe) Simão!

SIMÃO — Sinhô, coroné? Fêz boa viagem?

CORONEL — Foi, Simão. Simão, qual é a situação do trabaio?

SIMÃO — Ah, coroné, a situação do trabalho tá boa. Botei dois moradô pra fora. Ah! Ah! Ah! Foi pau! Mas deixaro foi tanta coisa, coroné, pra gente! Deixaro mandioca, macaxeira, deixaro tudo plantado.

CORONEL — Me diga uma coisa: e a filha mais velha daquele moradô, seu Antero?

SIMÃO — Tá'í, na cozinha.

CORONEL — Tá trabaioando?

SIMÃO — Tá.

CORONEL — Mas eu soube duma coisa, qui aqui teve um tá de Tiridá, um disordeiro, um pistoleiro e você nada fêz com êle, hein? Você nada fêz, Simão!

SIMÃO — Mas coroné, o home pulou a purteira tão ligeiro qui eu não vi mais.

CORONEL — Ói, vai pagá caro isso, viu?

SIMÃO — Mas eu, coroné, tão bom trabaiadô?

CORONEL — Não tá interessando, eu já venho (Arreia e sobe com o cacête). Tá vendo, Simão, quem não cumpre orde o qui acontece? (Bate).

SIMÃO — Coroné!

CORONEL — Olhe aqui, Simão! (Bate). Não quero vê-lo!

SIMÃO — Tá certo, coroné, adeus.

CORONEL — 'Pere aí. Pra si lembrá de mim, tome! (Bate e SIMÃO arreia). Aqui se faz o qui o coroné de Javunda manda (Arreia).

NARRADOR — Fugindo da usina o Simão consegue, por esquecimento, chegá no Recife. Então procura trabalho em tôda parte. E em vão não encontrou. O professor Tiridá, andando pela cidade, após a fuga da usina, encontrou uma indústria de vidro e nela conseguiu imprêgo.

INDUSTRIAL — (Sobe) É verdade, abri essa casa agora há pouco e me falta operários.

TIRIDÁ — (Fora) Ô de casa! (Sobe).

INDUSTRIAL — Qui é qui o sinhô deseja?

TIRIDÁ — Desejava vê si aranjava um trabalho pur aqui.

INDUSTRIAL — Oh! Chegou na hora. Eu preciso de um empregado. Sabe lê, iscrevê e contá?

TIRIDÁ — Sei, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Eu preciso de um mestre, aqui, pra dirigi essa indústria.

TIRIDÁ — Ah, então eu quero.

INDUSTRIAL — O sinhô qué? É pontual, trabalhadô?

TIRIDÁ — Muito trabalhadô. Só o qui me atrapalha é quando eu istou cum fome não faço nada. Mas eu como, sou trabalhadô muito.

INDUSTRIAL — Tá direito. O sinhô vai ganhá o salário mínimo, remunerado, tudo. O sinhô toma conta do imprêgo desde já. Agora, às nove hora o sinhô pega no trabalho, vai fazê as ficha dos trabalhadores, qui aí tem muito trabalhadô desnotado.

TIRIDÁ — Sim sinhô.

INDUSTRIAL — Bem, tome conta (Arreia).

TIRIDÁ — Nove horas! Só venho amanhã (Arreia).

NARRADOR — Simão anda pela cidade e vai arranjà sirviço justamente na indústria de vidro.

SIMÃO — (Fora) Ô de casa!

INDUSTRIAL — (Sobe) Quem é?

SIMÃO — (Sobe) Sou eu, um interiorano, vivo no interiô e venho aqui procurá trabaio porquê no interiô não tem.

INDUSTRIAL — Você é trabalhadô mesmo?

SIMÃO — Perfeitamente. Tenho famia, tudo.

INDUSTRIAL — Bem, o sinhô pode trabalhá. Sabe quanto vai ganhá?

SIMÃO — Não sinhô.

INDUSTRIAL — Dez mil e oitenta.

SIMÃO — Ai, endoidou! (Desmaia).

INDUSTRIAL — Qui é isso? Qui é isso?

SIMÃO — Nunca vi êsse dinheiro!

INDUSTRIAL — Ora, se anime, vá trabalhá.

SIMÃO — Eu vou trabalhá, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Amanhã, às nove horas, chega o mestre, então vai fazê sua ficha.

SIMÃO — Ficha? O qui é ficha?

INDUSTRIAL — Seu retrato, seu nome, tirá seus documento...

SIMÃO — Tá direito, tá direito. Sim sinhô, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Pode i trabalhá (Arreiam).

NARRADOR — Justamente às nove horas é qui o professor Tiridá vai pru seu birô tratá da documentação dos empregado.

TIRIDÁ — (Sobe) Nove horas em ponto. Eu sou pontual no meu sirviço. Ô contínuo! Vai aí chamando os empregados pra fazê as fichas.

VOZ — (Fora) Sim sinhô, pois não. Seu Simão, seu Simão, fazê sua ficha!

SIMÃO — (Fora) Já vou, patrão, já vou (Sobe). Bom dia.

TIRIDÁ — Bom dia. Menino, óia Simão!... Não parece Simão? Tordinho Simão! De onde você é, hein?

SIMÃO — Eu sou um pobre matuto. Nunca fiz mal a ninguém. Vim pur aqui procurá serviço... minha família tudo ruim de vida... e eu vim fazê minha ficha...

TIRIDÁ — Como é seu nome? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para SIMÃO) Como é seu nome, hein?

SIMÃO — Eu me chamo Simão de Lima Condessa.

TIRIDÁ — Tu não me conhece não, Simão? Mas Simão entrou na horinha certa! Nove horas! Simão, eu te conheço, Simão!

SIMÃO — O sinhô me conhece? O sinhô já viveu no interiô?

TIRIDÁ — Simão, tu te lembra quando tu me dissesse qui ia me dá uma pisa, Simão?

SIMÃO — Eu?!... Eu? Eu não faço mal a um pinto.

TIRIDÁ — Sendo seu, mas sendo dos outro você mata e come. É, você disse se eu passasse na purteira ia levá uma pisa, não foi, Simão? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para SIMÃO). Quem sorri milhó é quem sorri no fim. Simão, você sabe qui vai me pagá? Eu não disse, Simão, qui você não aparecesse no Recife, Simão?

SIMÃO — Mas é pussive, agora qui eu arrumo um imprêgo!

TIRIDÁ — Mas Simão, eu também fui pra lá arrumá um imprêgo, eu tava má de vida, Simão. Além de tu me dá uma inxada pra trabalhá, ainda quisesse me dá uma pisa, Simão! Eu vou lá dentro buscá uma choca-cola pra você tumá. Hem, hem, minha gente, olha Simão!... (Arreia e sobe, com o cacête). Simão, tu sabe como é o nome disso? Isso se chama Deus-me-perdoe. É aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada. Garanto, Simão, qui tu nunca mais dá em ninguém. Simão! vê se pega! (Bate).

SIMÃO — Nossa Senhora das Pernas Tortas!

TIRIDÁ — Toma, Simão! (Bate).

SIMÃO — Pra onde é qui eu vou?

TIRIDÁ — Tome a passage do ceteú⁽⁴⁶⁾! (Bate). Vai-s'imbora, Simão!

(46) Ônibus da CTU (Companhia de Transportes Urbanos).

A pecinha trata de um problema que é quase uma constante em tôdas as histórias de mamulengo: a vingança. Ou, no sentido moralista, a aplicação da sentença de que "Quem com ferro fere, com ferro será ferido".

É visível, por outro lado, a preocupação "social" do mamulengueiro, descrevendo as arbitrariedades numa usina, com o coronel atrabiliário e a exploração dos trabalhadores através de um imediato bajulador, apossando-se, inclusive, dos bens dos camponeses, para sofrer a mesma injustiça. A cena da cidade se passa numa fábrica de vidro, com certeza lembrança dos dias em que Januário de Oliveira, o titeriteiro, lá trabalhava como vigia.

A pecinha não tem grandes vôos de imaginação, mas o diálogo é saboroso e o emprêgo de certas palavras enriquece as frases populares. A solução da unidade de lugar é inteligente, apelando para a imaginação do espectador que não sente falta da mudança de ambiente nem de móveis ou pertences, ajudado, ainda, pelo Narrador.

A segunda peça — *As aventuras de uma viúva alucinada* — é de fundo mais cômico, lançando mão da fraqueza humana e do castigo através do Diabo, mas com a valentia do Professor Tiridá triunfando com as cacetadas. É um exemplo, também, de peça musicada.