

O RISO DO POVO

RECURSOS CÔMICOS NO MAMULENGO DA ZONA DA MATA

Adriana Schneider Alcure

O mamulengo é um teatro do riso, apoiado em um universo bem definido de personagens e enredos improvisados no sentido de reelaborar o que identificamos como “tradição”. Analisaremos alguns recursos cômicos problematizando a noção de contexto, a partir da eficácia de apresentações em circuitos culturais distintos.

**MAMULENGO, CAVALO-MARINHO, ZONA DA MATA
PERNAMBUCANA, COMICIDADE, CULTURA POPULAR,
TEATRO**

ALCURE., Adriana Schneider. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 17-34, 2008.

Podemos definir o mamulengo, em linhas gerais, como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. A região da Zona da Mata está localizada em uma área entre o litoral e o agreste de Pernambuco, onde predominam o cultivo da cana-de-açúcar e suas usinas produtoras de açúcar e álcool. A história do povoamento desta região se confunde com a própria colonização do Brasil e já na primeira metade do século XVI teria se iniciado a sua exploração econômica, dando início à chamada “civilização do açúcar”. (FREYRE, 1967 e CASCUDO, 1971)

O mamulengo é um teatro do riso que comporta um corpo bem definido de personagens que encenam “passagens”, isto é, enredos curtos que servem de guia para o mamulengueiro improvisar, através da combinação de recursos diversos, tais como: as “loas” ou “glosas de aguardente”, que são ditas pelos personagens para apresentá-los, ou como comentário verbal de situações; a música, fundamental na representação, sendo executada ao vivo por um conjunto de tocadores; a presença do “Mateus”, que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público; entre outros elementos. Na minha opinião, não há como conhecer o mamulengo de forma isolada, sem observar a sua relação com outras expressões culturais da Zona da Mata, em especial com o cavalo-marinho, outra importante expressão cômica da região, e também sem problematizá-lo em relação à cultura da cana-de-açúcar. Pensando desta forma, notaremos que há um mesmo universo estético, técnico, ético e sociocultural compartilhado por estas expressões (ALCURE, 2007), que implica, entre outras coisas, em suas semelhanças e diferenças, e também na escolha do emprego de determinados recursos cômicos e a sua eficácia.

A figura do Mateus, por exemplo, pode ser enfocada como um ponto de aproximação e de distanciamento entre o cavalo-marinho e o mamulengo. Este personagem é extremamente importante no que, ousadamente, poderíamos chamar de “cultura cômica popular nordestina”, e que tratei mais amplamente em Alcure (2001). Dos personagens do populário nordestino, talvez o Mateus seja, hoje, um dos mais ricos e conhecidos. No mamulengo, entretanto, não possui exatamente essas características, mesmo sendo uma referência a este personagem, tal como existe no cavalo-marinho. No mamulengo, o Mateus pinta o rosto com farinha branca, no cavalo-marinho, com carvão. No cavalo-marinho, forma a dupla cômica central na representação com o Bastião ou Birico, relacionando-se com todos os personagens que entram na roda. O Mateus do cavalo-marinho porta uma bexiga de boi nas mãos que usa para marcar o ritmo e para bater contra alguns personagens (como a régua ou o porrete que verificamos em algumas imagens do Arlequim da *commedia dell'arte*, ou no *Kasper* alemão, e ainda no *Punch* inglês, entre outros). As funções do Mateus no mamulengo são as de zelar pela apresentação, responder às loas e completar os versos ditos pelo mestre por intermédio dos bonecos, além de “servir de escada”¹ para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, quase de reverência aos bonecos. No caso do mamulengo, as interferências do Mateus auxiliam o mestre no desenvolvimento de suas ações cômicas com os bonecos, funcionando tam-

bém como ponte entre estes e o público. Ele torna-se uma espécie de “apresentador do mamulengo”, segundo explicações de Zé de Vina² e Zé Lopes³.

Uma marca do mamulengo é a integração do público, que, na Zona da Mata, reconhece seus elementos, dialogando com propostas que lhe são familiares de encenação. A relação entre a área urbana dos municípios da Zona da Mata e sua zona rural é relevante para entendermos certos aspectos do mamulengo, principalmente quanto à sua eficácia cômica. Por exemplo, as “apresentações nos sítios” (zona rural), identificadas pelos mamulengueiros como “tradicionais”, costumam durar a noite toda e, por isso, o repertório de um mamulengo é vasto, com muitas possibilidades. Daí a importância de entender este espaço social singular, que os mamulengueiros claramente identificam, classificando o tipo de apresentação de espetáculo em relação a esse universo social característico. As apresentações contratadas por prefeituras ou outras instituições para eventos, festivais, museus ou centros culturais são distinguidas pelos mamulengueiros como “folclóricas” e duram em torno de uma hora. Também é preciso problematizar a eficácia cômica em outros contextos derivados dos novos circuitos de apresentação das expressões populares, que vêm ganhando amplitude nas últimas décadas. Isto significa uma circulação por outras capitais, outras cidades e até mesmo outros países, ou seja, um público não familiarizado, em princípio, com a dinâmica do mamulengo, portanto resultando em outro tipo de eficácia cômica.

Tanto em meio aos artistas que participam do mamulengo como entre o público que o assiste, a atividade de apresentar-se é denominada pelo verbo “brincar”. Isto traz uma diferença marcante se pensarmos que no contexto do teatro convencional o verbo que indica a ação dramática, por exemplo, é “representar”, “atuar”. Interessante notar que o verbo que indica essa ação em outras línguas tem o duplo significado de “brincar” ou “jogar”. Em alemão *spielen*, em inglês *to play*, em francês *jouer*⁴. Da Matta (1997) nos fornece uma interessante reflexão sobre a ideia de “brincadeira” no Carnaval. A consideração do autor também pode ser estendida ao nosso caso:

Deve ser mencionado, como um dado importante que o verbo cantar, como o verbo brincar, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, brincar significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade. (DA MATTÁ, 1997, p. 144)

A ideia de “brinquedo” e “brincadeira”, recorrente em todas as expressões da Zona da Mata, aliás, no Brasil de uma maneira geral, implica uma série de relações, comportamentos, representações e atitudes coletivas significativas para a constituição e compreensão dos mesmos. Percebo que há uma semelhança entre o significado “nativo” da noção de brincadeira e a definição de ritual proposta por Tambiah (1985). Esta perspectiva antropológica nos permite relacionar o tipo de arte, a forma de comunicação e conteúdos produzidos nessas brincadeiras e o sistema social em que estão imersos. Nesse sentido, estabelecemos uma relação entre os atores e suas experiências sociais, as formas e conteúdos culturais e o contexto que os circundam, ampliando nosso entendimento sobre o mamulengo, sobre as outras brincadeiras e sobre a própria Zona da Mata. Como

elo desta cadeia, podemos situar a utilização dos recursos cômicos, a eficácia simbólica do riso como manifestação da comunicação plena, como importantes focos de observação para estas relações.

O ritual é um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. É constituído de sequências padronizadas e ordenadas de palavras e atos, geralmente expressas em múltiplos meios, cujos conteúdos e combinações são caracterizados por graus variáveis de formalidade (convencionalidade), estereótipo (rigidez), condensação (fusão), e redundância (repetição). A ação ritual, nas suas características constitutivas, é performativa em três sentidos: no sentido Austiniano de performativo, em que dizer alguma coisa é também fazer alguma coisa como um ato de convenção; num sentido completamente diferente de uma performance encenada que usa múltiplos meios pelos quais os participantes experimentam intensamente o evento; e no sentido de valores indexicais – conceito que tomo emprestado de Peirce – sendo atribuídos e inferidos pelos atores durante a performance.⁵ (TAMBIAH, 1985, p. 128)

Em comentário às contribuições de Austin, como já apontado acima na definição de Tambiah sobre ritual, Peirano (2001, p. 28) chama a atenção para o fato de que “determinados verbos são por sua própria natureza performativos e, neste caso, dizer é fazer”. Daí a importância de destacar a noção de brincar, de brincadeira, para o entendimento do mamulengo e colocá-lo em relação com as outras brincadeiras que também compõem o contexto da Zona da Mata. O mamulengo possui uma amplitude semântica de tal ordem que nos permite perceber uma série de sentidos diferenciados. Por não operar em um único plano de sentido, ele se vincula também a processos e a um tipo de reciprocidade não harmonioso. A eficácia ou não do riso é um importante dado na observação destes planos.

Um primeiro entendimento para a noção de brincadeira é aquele mais óbvio conectado à função de divertimento, nos remetendo a um tempo anterior à popularização da televisão, por exemplo, quando estas expressões eram as únicas opções de lazer na Zona da Mata. Ainda atrelado ao significado de divertimento teríamos a dimensão de “hobby”, de passatempo, de entretenimento para aqueles que praticam as brincadeiras. O que coloca a brincadeira em um lugar entre o diletantismo e a profissionalização. Alguns artistas se referiram a suas práticas como sendo uma espécie de “esporte”.

Mas seria simplista nos determos nesta dimensão; mesmo que muitos artistas afirmem que é difícil viver exclusivamente do brinquedo, pois há muitos ressaltando que foi através da brincadeira que conseguiram não somente ampliar seu universo cultural e financeiro, como principalmente puderam vivenciar através dela um processo de melhoria da autoestima e, por conseguinte, da valorização de seu *status* social. Certamente, a ampliação desta capacidade de agregar valor também está em conexão com os processos contemporâneos de valorização da cultura popular.

No entanto, a dimensão para a qual gostaria de chamar a atenção é a do universo específico de saberes, fazeres, técnicas e conteúdos artísticos, expressos não exclusivamente, mas especialmente a partir dos recursos cômicos, ou se quisermos, da utiliza-

ção de “múltiplos meios de comunicação” e da “insinuação de significados”, para voltar a Tambiah (1985), que a brincadeira agrega, fazendo do mamulengo um caso interessante de ser observado. Acredito que entendê-lo como brinquedo é tentar compreender as particularidades que o fazem transcender a simples definição de teatro de bonecos. Por isso, insisto que o seu funcionamento está diretamente relacionado ao modo como também funcionam as outras brincadeiras da região, como o cavalo-marinho.

Dentre os elementos que integram o mamulengo, é relevante a existência de uma tipologia de personagens cômicos bem definida. Acredito que é esta tipologia que lhe garante a sua singularidade no amplo universo do teatro de bonecos em geral, e também é ela quem assegura a sua continuidade através da complexa teia de atores em relação com estes elementos e suas formas de transmissão e aprendizado. A tipologia de personagens, entre outros elementos, é indicativo de um *corpus* coeso que definimos como mamulengo. É claro que este não é o único fator, pois contribuem também para a sua significação jogos de legitimação, contextos artísticos e sociais, políticas culturais, definições de cultura popular, entre outros que não serão analisados neste artigo.

O fato de o personagem-tipo dar significado ao boneco de mamulengo encontra consonância com o dinamismo que verificamos nele como brinquedo, pois a concepção de um personagem-tipo está relacionada a características e temperamentos que são sintetizados em espécies de máscaras sociais fixas, duráveis e universalizantes, capazes de atravessar as distâncias temporais readaptando-se e redefinindo-se sempre. O personagem-tipo procura sintetizar os papéis sociais, a estratificação da sociedade, profissões, valores, o meio sociocultural, e seria uma constante em formas teatrais populares no mundo todo. Em estudo sobre a peça *A Pena e a lei*, de Ariano Suassuna (1971), obra inspirada no mamulengo, Rivaldete Silva diz:

Se a individualidade possui semelhança com o mundo real e social, nasce o chamado personagem-tipo, que além dos traços individuais, apresenta uma entidade mais generalizada de valor universal, representativa dos aspectos humanos e dos padrões de comportamento em geral. (SILVA, 1994, p. 32)

Amparado nesta tipificação de personagens, o riso, aspecto fundamental no mamulengo, também deve ser considerado, porque:

as personagens cômicas constituem tipos, pois tudo que se assemelha a seus traços já possui algum aspecto cômico, embora surgido, muitas vezes, do trágico da vida humana que retém sempre um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível. [...] A comédia cria tipos que se dirigem ao real, ao geral e ao universal, deixando de lado o indivíduo, ou seja, aspectos individuais. (SILVA, 1994, p. 35)

Borba Filho (1966) ressalta que a expressão cômica nos divertimentos populares seria uma marca destas formas teatrais, através da necessidade de uma representação não-naturalista da vida, mostrando como essa representação faz uso de recursos de distanciamento.

O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba meu boi e o pastoril. Há uma necessidade do riso entre o

povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto. A teoria de Bergson pode ser assim reduzida a isto: é cômico tudo que nos dá, por um lado, a ilusão mecânica da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. O mamulengo preenche estes requisitos, pois afasta a célebre 'talhada de vida' dos naturalistas, partindo para a recriação arbitrária da vida, por processos que, aparentemente mecânicos, possuem uma encarnação que o situa nas fronteiras da alma e do inanimado. (BORBA FILHO, 1966, p. 125)

A conexão entre a teatralidade dos mecanismos de manipulação de bonecos, seu efeito de distanciamento, que também é característico do personagem-tipo, e sua eficácia cômica, é assinalada por Propp (1992) em estudo sobre o riso:

A marionete em si é uma coisa. Mas no teatro ela é uma coisa que se mexe, por trás da qual se pressupõe uma alma humana que na realidade não existe. O princípio do teatro de marionetes reside na automatização de movimentos que imitam, e por isso mesmo parodiam, os movimentos humanos. [...] O teatro popular russo de marionetes é sempre e somente cômico, e cômico não por acaso, mas deliberadamente. A comicidade do teatro popular de marionetes, porém, não é suscitada apenas pelo automatismo dos movimentos, mas também pela trama, pelo decorrer da ação. As ações das marionetes são mecânicas. Os bonecos trocam entre si pauladas na cabeça com a precisão de um mecanismo. [...] Aquilo que na vida real não é absolutamente cômico – a exação dos camponeses – torna-se risível no palco de teatro de marionetes, cujos instrumentos são utilizados com finalidades satíricas. (PROPP, 1992, p. 77-78)

Estes princípios comuns nos indicam que poderiam ser feitas associações entre o mamulengo e outras formas populares de teatro de bonecos existentes no mundo, exercício que realizo em Alcure (2007). Pimentel (1971), por exemplo, trabalha com a hipótese de que o personagem Benedito⁶ seria descendente de personagens encontrados em outras tradições populares de bonecos.

Benedito, fruto inconsciente da inconformação do povo nordestino, descendente de uma linha de fantoches populares desde a Idade Média em toda a Europa, como Don Cristóbal (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria), Hans Pikelharing (Holanda), Karagauz (Turquia), Guignol (França), Pulcinella (Itália). Todos estes fazendo crítica de costumes, revoltando-se contra injustiças, fazendo, eles próprios, a justiça à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer forma de opressão. (PIMENTEL, 1971, p. 7)

Cascudo faz a mesma referência em seu verbete sobre o mamulengo:

Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam marionnette ou polichinelle. (Beaurepaire Rohan, Dicionário de Vocábulos Brasileiros, Rio de Janeiro, 1889). Puppet-shows como chamou Henry Koster, João Redondo (Rio Grande do Norte), João Minhoca, no Rio de Janeiro (João do Rio, Vida Vertiginosa, 285), nome de herói popular, como era Hans Wurst na Alemanha, Punch na Inglaterra, Jean Klassen na Áustria, Hans Pikelharing na Holanda, Karagauz na Turquia, Pupazzi, Guignol, foram aplaudidos em toda a Europa desde a Idade Média. Tiveram e têm teatrinhos exclusivos. Egípcios tiveram seus mamulengos. Os gregos denominavam-nos neuro-spata; simulacra, imagungulae em Roma, barattini italianos. (CASCUDO, s/d, p. 543)

A tipologia de personagens é uma das características principais que garante as especificidades tanto no mamulengo, quanto em outras formas teatrais populares. No caso do mamulengo, elas são fundamentais nos processos internos à Zona da Mata para a manutenção das particularidades do brinquedo e da salvaguarda de seus conteúdos, regulando aqueles que se dispõem a tornar-se mamulengueiros. A tipificação dos personagens auxilia e fortalece o vínculo entre o público e o mamulengo, facilitando a recepção, e sendo fundamental para os processos de legitimação para alguém se tornar mestre mamulengueiro (ALCURE, 2007). Tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido, o personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o mamulengo coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais.

No caso do boneco de mamulengo, como escultura, entendo que ele é uma espécie de condensador simbólico de significados da experiência social, é aquilo que define o mamulengo diferenciando-o de outras formas teatrais, através de seus personagens característicos, mas, sobretudo, da rede que ele suscita. Na confecção dos bonecos, as características cômicas são impressas de forma consciente pelo artesão, que busca pelas deformações faciais, ou mesmo articulando a forma “tosca” e “malfeita” como elementos objetivos do fazer rir. O boneco é uma importante ligadura entre os diversos circuitos sociais do mamulengo, a saber: a rede de transmissão de saberes de mamulengueiro para mamulengueiro; sua eficácia como símbolo de patrimônio imaterial; a rede de consumidores de arte popular; a identificação e reconhecimento do público. Nesse sentido, o boneco é um poderoso agente imbuído de significados, mas que também agrega significado, não podendo ser pensado apenas em termos de definição das características de personagens, mas sim como provocador de uma reflexão sobre o mundo da arte, como um mundo de circulação de valores:

quando classificamos determinados conjuntos de objetos materiais como “patrimônios culturais” esses objetos estão por sua vez a nos “inventar”, uma vez que eles materializam uma teia de categorias de pensamento por meio das quais nos percebemos individual e coletivamente. (GONÇALVES, 2005, p. 14-15)

A temática das passagens do mamulengo versa sobre o cotidiano, tratando, em geral, de assuntos ligados a dinheiro, briga e sexo, como diz Zé de Vina: “dinheiro, mulher e gente, é que bota o samba pra frente”. Os bonecos brigam, utilizando peixeiras, facões, cordas, e sempre há morte, com direito a corpos empilhados no canto da empanada. Os personagens de *status* social supostamente elevado, como o Inspetor Peinha, o Cabo 70, o Coronel Mané Pancaru, sempre levam a pior, apanhando de mulheres loucas, de homens espertos, ou de velhos com problemas de dicção. Quando o assunto é sexo, as situações envolvem casamentos desfeitos, relações extraconjugais, gravidez duvidosa, viúvas fogosas, homens namoradores, e até mesmo situações de “curra”. A movimentação dos bonecos procura explorar a graça das situações, como, por exemplo, quando Colotilde e Simão dançam forró, e ele amassa a boneca em um canto da empanada, enquanto ela mexe os quadris sensualmente. No mamulengo, os personagens vomitam porque beberam demais ou abrem a boca para dar passagem a uma enorme minhoca, como se o bo-

neco estivesse tomado por vermes. Para o mamulengueiro essas são situações altamente risíveis, certas de levar o público às gargalhadas⁷. Bakhtin (1993) chama a atenção para a falta de “delicadeza” na comicidade popular, sem que se caracterize como juízo valorativo: “A cultura do riso e do cinismo cômico pode, menos que qualquer outra, ser qualificada de cândida e não tem em absoluto necessidade da nossa condescendência. Ela exige de nós, pelo contrário, um estudo e uma compreensão atentos”. (BAKHTIN, 1993, p. 131)

Quanto à recepção destas abordagens cômicas, na Zona da Mata a eficácia é total, mas em outros circuitos que pude acompanhar, em especial em apresentações no Rio de Janeiro, verifiquei um estranhamento inicial do público em relação ao mamulengo. Entre outras reações, pude notar a existência de uma ideia generalizada sobre o teatro de bonecos, de que seja um espetáculo próprio do universo infantil⁸, e essa expectativa orientava boa parte do público, principalmente aquele não iniciado em espetáculos deste tipo.

Como o teatro de mamulengos na Zona da Mata é destinado ao público em geral, tendendo para adultos, a reação da plateia carioca era inevitável. Ao espectador carioca desavisado, porém, elas pareciam estranhas, e muitas vezes ouvi na audiência comentários do tipo “que horror!”, “mas isso é uma grosseria!”, “que pouca vergonha!”, “quantos palavrões!”, “isso não é para criança ver!”. Uma apresentação específica do mamulengueiro Zé Lopes, em agosto de 1998, no dia dos pais, no Teatro de Marionetes Carlos Werneck, no Flamengo, promovida pela Associação de Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro, foi bastante complicada: alguns pais levantaram-se, indignados, e foram queixar-se à coordenação do teatro, alegando que o mamulengo “era uma baixaria” e que não entendiam como um espetáculo assim poderia ser apresentado “bem no dia dos pais”. Em algumas escolas, as professoras ficaram constrangidas e fizeram comentários semelhantes⁹. A dimensão deste fato foi notada alguns meses depois, na vinda de Zé de Vina ao Rio de Janeiro, quando se mostrou muito difícil agendar apresentações nos lugares pelos quais Zé Lopes havia passado. No entanto, quando percebi que era necessário realizar uma mediação, um esclarecimento a respeito do contexto social e de valores no qual está inserido o mamulengo, as apresentações foram mais proveitosas, pois os professores, além de melhor compreender, puderam fazer, antes do espetáculo, um trabalho de aproximação ao universo do mamulengo para seus alunos.

Sem, por hora, problematizar aqui a noção de cultura popular (ABREU, 2006/2007), essas situações demonstram que a idealização do que seja a cultura popular entra em conflito com a realidade da cultura popular quando exposta. Existe uma distância entre sua manifestação real e os padrões estéticos e éticos que permeiam os valores da classe média. A “folclorização” destas manifestações impede que ela seja vista a partir de sua lógica interna, por vezes não facilmente digerível para quem se interesse em entrar em contato com ela¹⁰. Estamos falando da necessidade de um domínio das convenções, como definido por Becker (1977) para uma apreciação mais completa do mamulengo, por isso a triangulação com a plateia é um componente essencial. Com isso não estou dizendo que expressões como o mamulengo só podem ser apreciadas por “nativos” ou iniciados, mas estou

mostrando uma diferença de valores, talvez de sistemas sociais, e que a discrepância entre o que seria o mamulengo e a expectativa formatada por esta “folclorização” idealizada geram estes conflitos na recepção. Nesse sentido, a contextualização reduziria a distância e, portanto, também melhoraria a eficácia cômica.

No Rio de Janeiro, Zé Lopes também foi notando esse estranhamento, afinal o público não estava achando tanta graça, se dispersava com facilidade e reclamava de não entender o que estava sendo dito, havia um ruído por conta do sotaque e de expressões verbais peculiares da Zona da Mata, além de haver um choque em relação a passagens mais violentas e sensuais¹¹. Pensamos juntos a respeito, tentando fazer com que os espetáculos pudessem ser mais bem apreciados. Ele, então, criou uma apresentação, que fazia comigo, na frente da barraca, antes de começar o mamulengo. Juntos, contávamos como teria sido a origem do mamulengo, e Zé Lopes se reportava ao canavial, e ao tempo em que fazia boneco em “maniva”, cortados na mandioca (aipim ou macaxeira). Isso situava um pouco o universo do mamulengo e minimizava os estranhamentos da linguagem utilizada por ele. Também passamos a escolher as passagens que melhor se adaptariam ao público de cada apresentação. No início Zé Lopes selecionava as passagens que, segundo sua opinião, obtinham mais sucesso nas apresentações que fazia em Pernambuco, mas eram justamente as passagens que mais atordoavam o público do Rio de Janeiro. Assim, começamos a mesclar essas passagens com outras menos polêmicas, segundo ele, passagens do que ele definiu para mim como sendo do “mamulengo tradicional”.

Já na Feira de São Cristóvão, por exemplo, Zé Lopes ficou à vontade. Era um domingo, horário de almoço, fim de festa na Feira. A apresentação foi “quente”, e o público parecia extremamente familiarizado com o brinquedo, dialogando com os bonecos. Os bêbados entusiasmaram-se e ficaram dançando em frente à barraca, como nas apresentações nos sítios na Zona da Mata. Ofereciam goles de cachaça aos bonecos, mexiam nas saias das bonecas, tentavam levantar os personagens mortos. Mesmo competindo com os carros e aparelhos de som e com os muitos trios de forró da Feira, Zé Lopes saiu-se muito bem, e não se preocupou em selecionar as passagens. O mesmo aconteceu quando Zé de Vina lá se apresentou. Ou seja, entre o público havia uma familiaridade notável com as convenções. (BECKER, 1977)

A ideia de enquadramento de Bateson (2000) nos auxilia também a entender os efeitos da recepção e o jogo de forças entre a realidade e o ficcional. O enquadramento do mamulengo, o momento de uma apresentação, deixa claro que tudo aquilo representa uma ficção, por outro lado resta para a plateia completar esses conteúdos com a vida real. Mesmo ficando claro que os bonecos não são seres humanos, que aquilo é teatro, e o enquadramento delimita esta fronteira, esta ilusão está conectada ao real provocando os valores e as experiências do público, contrastando-se e atingindo a realidade, e sendo por ela afetada. A realidade é o contraponto. “Assim, paradoxalmente, o enquadramento assume duas funções contraditórias: uma assinala que o que ele contém é fictício; o outro faz esquecer que é”. (ENCICLOPÉDIA EINAUDI, 1994, p. 355) Quanto mais eficaz esse enquadramento, maior o poder de abandonar-se à ilusão. Por isso, uma plateia mais familia-

rizada com estas convenções, ou mais predisposta ao enquadramento, está mais receptiva à brincadeira do mamulengo e, portanto, é um público que ri.

O mesmo foi acontecendo comigo e aos poucos fui também me familiarizando com a brincadeira propriamente dita e comecei a distinguir as passagens que Zé Lopes definia como mamulengo “tradicional”, que, segundo ele, se “perdiam na origem”, porque eram muito antigas¹². Essas interferências foram enriquecendo a diversidade das passagens que ele ia colocando nas apresentações cariocas e Zé Lopes também ia aprendendo a relacionar-se com esta outra plateia. Segundo ele, a opção por apresentar determinadas passagens levava em consideração a preferência do público do mamulengo da Zona da Mata, para quem estava mais habituado a se apresentar. Lá, as passagens preferidas eram as de Caroquinha e Catirina; do Nego Goiaba; de Praxédio e Ritinha, de Simão; de Joaquim Bozó, João Redondo da Alemanha e Limoeiro, com muita pancadaria e situações amorosas. Assim, a partir da observação da recepção do público carioca, e a seleção de outras passagens, pudemos conhecer o Bambu e a Morte, a Cobra e Caso Sêrio, os Caboclinhos, o Xangozeiro, o Janeiro Vai Janeiro Vem, o Cego e a Guia, o Diabo, os Cantadores, entre outras. De acordo com Zé Lopes, essas passagens eram mais “tradicionais”, e ele não imaginaria que fossem fazer tanto sucesso, como acabaram fazendo, no Rio de Janeiro.

Na vinda de Zé de Vina ao Rio, em novembro de 1998, o público teve reações semelhantes às ocorridas diante das apresentações de Zé Lopes. Entretanto, a capacidade de Zé de Vina de fazer as pessoas rirem era, a meu ver, pelo menos naquele momento, maior do que a de Zé Lopes. Talvez, por seu vasto conhecimento e experiência do brinquedo e pela variedade de passagens que sabe colocar, Zé de Vina conseguia jogar com as expectativas do público, surpreendendo até a mim, já familiarizada com suas improvisações. Observar a reação dos folgazões, os integrantes do grupo, também era muito interessante, pois se divertiam todo o tempo, dando gargalhadas, respondendo às provocações que os bonecos lhes faziam, ou debochando de algum personagem. Constatar que os integrantes do mamulengo tinham as mesmas reações, as mesmas sensações “inéditas”, fez-me pensar sobre os elementos intrínsecos ao mamulengo, que dele fazem um teatro dinâmico e cheio de vivacidade. Mas o importante aqui é perceber que não apenas o público carioca necessitava esforçar-se para aproveitar o enquadramento da brincadeira, mas que os mamulengueiros também poderiam oferecer um enquadramento diferentemente, adaptando-se à plateia, sem perder a natureza do espetáculo. Daí meu entendimento de que o mamulengo, independente desses problemas com a recepção, estaria apto a ser apreciado por um público múltiplo e diferenciado.

A relação entre o enredo e a improvisação carrega em si não um descaso com o texto¹³, mas sim um domínio e utilização diferente da linguagem, conjugando “tradição” com invenção, parte fixa com mobilidade. Baseado em estruturas persistentes, o texto resultante de uma improvisação possui uma lógica de encadeamento que precisa ser dominada para fazer-se funcionar. Para prender a atenção do espectador e fazê-lo rir é necessário não só um compartilhar de ideias e universos, mas também domínios de tempo, de

ritmo, de diálogo sequencial, onde o texto assume um papel preponderante. Por isso a diferença de recepção do mamulengo na Zona da Mata e em outros contextos é um aspecto relevante a ser analisado.

Interessante destacar que a relação enredo/improvisação, fixação simbólica/atualização, que estrutura uma brincadeira de mamulengo, centralizando a força e a inteireza dramática nas características dos personagens, facilita esta fluidez e a capacidade de adaptar-se às situações. Relações semelhantes também são verificadas em outras manifestações da região, como a ciranda, o coco de roda, o maracatu rural, os emboladores de coco, os violeiros e os repentistas. Em todos estes estilos, a estrutura de uma estrofe fixa, que pode ser o próprio mote, ou servir de refrão, constituindo uma espécie de repertório, combina-se a uma segunda que é improvisada, mas que deve combinar-se, e ser criada, seguindo determinada regra de rima, conforme o estilo que estiver sendo cantado.

Esta liberdade de manejo do enredo permite que o mamulengueiro busque as suas referências em muitas partes, como vimos, nas próprias expressões de sua região, ou ainda, a partir de influências do circo, do rádio e da televisão. Em 2003, acompanhei o trabalho de Zé de Vina durante quase 45 dias na Zona da Mata. Todos os domingos, assistíamos ao Domingão do Faustão da Rede Globo, seu programa predileto. Curiosamente, Zé de Vina revelou-me que se inspira em Fausto Silva para a atualização de suas piadas no mamulengo. Realmente, muito da comicidade de Zé de Vina tem relação com a comicidade do programa. Outro programa que víamos era o de entrevistas de João Soares, neste caso, Zé de Vina dizia que nada o inspirava, pois não achava graça e não entendia muitas das piadas.

Até que ponto estas referências podem ser relevantes para a constituição de Zé de Vina como mamulengueiro? Como estas referências se misturam e se combinam no jogo entre aquilo que é fixo e aquilo que se dinamiza no mamulengo? Como se dá a apropriação de elementos do cotidiano, do entorno, no jogo cênico do mamulengo? Esse convívio diário e próximo me fez perceber outras influências, que em geral, não vemos, ou não queremos ver, em pesquisas dessa ordem. E elas estão presentes, combinando-se com estas estruturas de “tradição” mais persistentes. Testemunhar uma piada do Domingão do Faustão numa apresentação de mamulengo é entender melhor a dinâmica de atualização do brinquedo. Os artistas precisam estar atualizados aos fatos, às notícias e aos principais acontecimentos do momento. É esta atualização que mantém o interesse do público, e não o aspecto típico, ou “folclórico” que estas manifestações adquirem em outros contextos.

No entanto, essa absorção não é leviana, o interessante é notar o critério de escolha de Zé de Vina do que deve ou não entrar no brinquedo. Quando fazíamos uma viagem à Apoti, ainda em 2003, pequena vila da Zona da Mata, para uma apresentação de mamulengo, seu carro ia levando seus folgazões e seus dois netos, que iam improvisando um *hit* do momento, mas que eu mesma me lembro de ter ouvido em rodas de pagode na minha infância. Era algo assim: “toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama”. Zé de Vina ia se divertindo com eles. Mas quando perguntei se este *hit* caberia no

mamulengo, Zé de Vina me respondeu com um categórico não. Tentei argumentar, e Zé de Vina me respondeu que no mamulengo se prestavam outras coisas, que não aquilo. Essas “outras coisas” são o que estamos tentando desvendar.

Nesta apresentação em Apoti, pude presenciar a qualidade cômica do mamulengo de Zé de Vina funcionando plenamente em seu contexto “nativo”. Várias piadas, que antes não compreendia muito bem, e que não funcionaram no Rio de Janeiro, eram feitas para a situação: “fulano caiu de um pé de maxixe”, só que maxixe é um pé baixinho, uma planta rasteira, que pode ser encontrada em qualquer canteiro ou pedaço de mato na região e, por isso, muito usual no cardápio da população local. Ou aquela em que o mamulengueiro diz que “fulano se feriu num espinho de bananeira”, ora, bananeira não tem espinho, entre outras piadinhas, que funcionavam em uníssono.

O riso é um forte indicador de que há uma coesão social, um compartilhar mais evidente das convenções e das situações. Há um evidente sentimento de *communitas*¹⁴, como definido por Turner (1974):

É como se houvesse neste caso dois “modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunidade, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. (TURNER, 1974, p. 118-119)

O mamulengo reuniria em si mecanismos poderosos de coesão social, onde seriam expurgados os fatos do cotidiano, tendo o riso como condutor, mas onde estão também evidentes as normas e valores daquele grupo. A isso se junta a própria ideia de arte como catarse¹⁵, tal qual Aristóteles define na Poética. Nessa e em outras passagens encenadas naquela noite em Apoti havia um tipo de solidariedade social diferente da que se estabeleceu nas brincadeiras cariocas, por exemplo. Esta solidariedade, esse sentimento de *communitas*, se faz presente através da compreensão e do compartilhar de significados, de fatos, evidenciando-se no riso. A *communitas* seria o momento em que a comunidade assume uma forma indiferenciada, mais horizontal e igualitária, reafirmando os vínculos sociais. O enquadramento dos bonecos atuando e a plateia rindo, se relacionando com eles, são o instante deste vínculo. O mamulengo na Zona da Mata seria um fenômeno privilegiado de expressão e constituição da *communitas*, um momento em que a sociedade respira, contrapondo-se ao excesso de diferenciação social desse sistema.

A brincadeira, pensada em termos de ritual, teria como intenção, não apenas refletir a realidade, mas revelá-la, anunciá-la, transgredi-la, reafirmá-la ou negá-la. Quando pensada em termos de espaço simbólico, há intentos de utopia social, de delírios daquilo que está por vir. Assim o mamulengo, segundo as distinções de Turner é, ao mesmo tempo, entretenimento e performance eficaz na propagação e manutenção de sím-

bolos e ideologias. Não acredito que estes eventos sejam transformadores da vida social, mas certamente eles provocam, como no meta-teatro, distanciamentos eficazes, consciência e reflexão.

Esta reflexividade é encontrada não somente na fase eruptiva de crise, quando as pessoas exercem suas vontades e liberam suas emoções para atingir objetivos que até aquele momento permaneceram escondidos ou mesmo inconscientes – aqui a reflexividade é seguinte à manifestação – mas também na fase cognitiva dominante de compensação, quando as ações das duas fases anteriores tornam-se objetos de controle dentro do enquadramento fornecido por formas e procedimentos institucionais – aqui a reflexividade está presente desde o início, não importa se os mecanismos de compensação são caracterizados como legal, jurídico, ou ritual.¹⁶ (TURNER, 1988, p. 76)

O riso aciona o duplo papel de exclusão e de coesão social. É por essa contradição que rimos. É claro que sabemos que o riso trabalha as inversões sociais, expõe as diferenças, entre outros poderosos mecanismos de subversão das ordens, porém, sabemos que logo em seguida ele nos conforma em nossa normalidade. Citando Minois (2003, p. 31), ao observar a ação do riso na festa social: “O caos é indispensável para representar, em seguida, a criação da ordem”. Assim sendo, o riso é fundamental para manter a solidariedade social, notamos isso quando rimos com nossos pares e de nós mesmos. Para rir, precisamos compartilhar os mesmos códigos, compreendendo subjetivamente, às vezes sem compreender, os mesmos conjuntos de técnicas, os mesmos valores e as mesmas questões de marginalidade social.

Como vimos, há situações no mamulengo que são engraçadas na Zona da Mata, mas que não têm a menor graça no Rio de Janeiro e vice-versa. Nós rimos com nossos pares e rir é um sinal de pertencimento a uma mesma comunidade. No entanto, na contemporaneidade, o sentido de comunidade se torna mais complexo. Estamos tratando de comunidades sem fronteiras concretas, ou melhor, onde as fronteiras são marcadas por outros parâmetros que não o território. São comunidades que se recriam a todo o instante e o riso é um termômetro para medir valores e transgressões, ou ainda, é uma ferramenta para a compreensão de nós mesmos. No caso das expressões populares e a relação com a contemporaneidade o mesmo acontece. Os ajustes são feitos constantemente, no sentido de atualizá-las justamente para manter a sua continuidade. Esta é a maravilhosa contradição. E nessa intenção, analisar a eficácia cômica e seus recursos é uma forma de lidar com a dinâmica contemporânea destas expressões. O riso articula uma relação especial entre o particular e o coletivo, tornando-se, assim, um interessante antídoto globalizante, justamente por sua multiplicidade e diversidade.

NOTAS

- 1 A expressão “servir de escada” tem uso frequente no teatro cômico para designar a função primordial do ator que serve de contraponto para o outro ator cômico realizar suas ações.

- 2 José Severino dos Santos foi mestre do mamulengueiro Zé Lopes, é considerado um dos grandes mamulengueiros em atividade na Zona da Mata, atualmente é morador de Lagoa do Itaenga – PE.
- 3 José Lopes da Silva Filho é um importante mamulengueiro em atividade, morador de Glória do Goitá – PE.
- 4 “A língua francesa (nem a portuguesa) não possui expressões paralelas para *jeu* e *théâtre* (ou *pièce*) como o inglês (*to play, a play*) ou o alemão (*spielen, Schauspiel*). Uma dimensão importante da representação, o aspecto *lúdico*, acha-se assim excluída do imaginário da língua. Em contrapartida, o inglês joga lindamente com as palavras e noções (“*A play is play*”, BROOK, 1968: 157; “*The play’s the thing*”, *Hamlet*, II, 2), ao passo que o alemão concebe os atores como “jogadores do espetáculo” (*Schau-spieler*). Só expressões como *jogo do ator*, por exemplo, dão idéia da atividade lúdica. O recentíssimo termo *jogo dramático** reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo”. (PAVIS, 1999, p. 219)
- 5 *Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values – I derive this concept from Peirce – being attached to and inferred by actors during the performance.*
- 6 O Negro Benedito ou Baltazar, espécie de “herói popular”, é um dos principais personagens do João Redondo, a forma popular de bonecos no Rio Grande do Norte, ver Pimentel. (1971)
- 7 Borba Filho (1987) também se refere ao riso provocado por essa temática no mamulengo: “Por isto, no mundo do mamulengo, ri-se com tanta liberdade e aceitam-se situações escabrosas. Pode-se rir, de público, com as funções naturais que constituem boa parte das anedotas imorais e contadas, entre civilizados, às escondidas: as funções de digestão e reprodução”. (BORBA FILHO, 1987, p. 228)
- 8 O grupo Sobrevento de teatro de bonecos, em entrevista à *Folhetim* (n. 8, p. 64), também reclama dessa tendência que cria um estereótipo, limitando o trabalho de quem atua com bonecos: “Olha, no início, organizar eventos foi uma necessidade. Como nós no começo, todo mundo tinha preconceito contra o teatro de bonecos. O Rio Bonecos 92 que foi, na verdade, o primeiro evento que realizamos, nasceu da necessidade de mudar radicalmente essa visão. Pensamos em trazer grupos que mostrassem que teatro de bonecos podia ser uma coisa maior, moderna, também para adultos, etc.”
- 9 Propp (1992) ressalta que a questão da comicidade está envolta em estigmas: “Muitas estéticas burguesas afirmam que existem dois aspectos de comicidade: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior. Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envol-

vem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo”. (PROPP, 1992, p. 20)

- 10 Vilhena (1997) aponta para a percepção do universo singular em que estão inseridas as culturas e suas manifestações: “As perguntas que fazemos ao passado, como aquelas que fazemos a culturas diferentes da nossa, são determinadas por nossas questões presentes; mas, se queremos aprender algo com nossos ‘objetos’, temos que perceber que eles são também ‘sujeitos’ e procurar compreender o seu ‘ponto de vista’ ”. (VILHENA, 1997, p. 68)
- 11 Santos (1979) também discute as diferenças na recepção dos diferentes públicos em relação às apresentações de mamulengo: “Assistindo às apresentações urbanas, existe também uma parcela considerável de público, bastante específica, composta de turistas brasileiros e estrangeiros que assistem aos espetáculos quando apresentados em centros de turismo, como é o caso do Pátio de S. Pedro ou da Casa da Cultura. Aí se pode verificar uma completa dissociação do mamulengueiro com o público que, por não se identificar com o espetáculo, não tem participação ativa, mantendo-se na condição de frios observadores, sem nenhum espírito de folgança ou brincadeira, já que o espetáculo nada lhes diz do seu universo cultural. Assiste-se por motivo de mera curiosidade folclórica e a maioria não gosta. Alguns brasileiros do sul, por não entenderem a linguagem, para eles quase um dialeto, e os assuntos afastados dos seus mundos. Constantemente víamos esse tipo de público permanecer assistindo não mais que vinte minutos” (SANTOS, 1979, p. 36). Na tese de Brochado (2005, p. 330-371) ela faz uma análise da recepção do mamulengo entre os diferentes públicos.
- 12 Mas também relacionadas às questões da legitimidade em tornar-se mestre, como vistas em Alcure (2007), que não problematizaremos aqui.
- 13 Devo lembrar que o texto não é escrito, mas oral, guardado na memória.
- 14 “A noção de *communitas* deriva directamente da idéia de Robert Smith e de Durkheim, segundo o qual o rito renova o vínculo social, criando uma ‘comunhão’ cujos efeitos se repercutem no mundo ‘profano’ (ou seja, a ‘estrutura’ de Turner). Deste ponto de vista, ela não representa nada novo. Outro aspecto da teoria de Turner aproxima-o mais de Van Gennep [1909] do que de Robert Smith ou Durkheim. Trata-se da idéia de que o estado de indiferenciação, de *communitas*, está ligado a situações liminares, ou seja, à passagem de um a outro estado. Este estágio liminar tem uma função transformadora e não simplesmente reprodutora” (ENCICLOPÉDIA EINAUDI, 1994, p. 337).
- 15 “ARISTÓTELES descreve na *Poética* (1449b) a purgação das paixões (essencialmente *terror e piedade*) no próprio momento de sua produção no espectador que *se identifica** com o herói trágico”. (PAVIS, 1999, p. 40)
- 16 *This reflexivity is found not only in the eruptive phase of crisis, when persons exert their wills and unleash their emotions to achieve goals which until that time have remained hidden or may even have been unconscious – here reflexivity follows manifestation – but also in the cognitively dominant phase of redress, when the actions of the previous two phases become the subject matter for scrutiny within the frame provided by institutional forms and procedures – here reflexivity is present from the outset, whether the redressive machinery be characterized as legal, law-like, or ritual.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. "Cultura popular, um conceito e várias histórias". In: MASCELANI, Angela (org.). *Seminários temáticos arte e cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007. p. 29-41.
- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Unirio, 2001.
- _____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnb, 1993.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo: São Paulo Editora/ Coleção Buriti, 1966.
- _____. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987
- BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil*. Tese de Doutorado em Filosofia. Samuel Beckett Centre School of Drama. Trinity College Dublin, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Sociologia do açúcar: pesquisa e dedução*. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1971.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. v. 30. (*verbete Religião-Rito*). Lisboa: Casa da Moeda; Imprensa Nacional, 1994. (325-359).
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. *BIB: revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais*. n. 60, 2^o semestre. São Paulo: ANPOCS, 2005.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRANO, Mariza G. S. *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. *Recursos cômicos em A pena e a lei de Ariano Suassuna: personagem e linguagem*. João Pessoa: FUNESC, 1994.

- SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 1971.
- TAMBIAH, Stanley Jeyraja. *Culture, thought and social action: an anthropological perspective*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1985.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Adriana Schneider Alcure é Doutora em Antropologia pelo PPGSA/IFCS/UFRJ, Mestra em teatro pela UNIRIO, e Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral ECO/UFRJ.

