

## **O NEGRO NO TEATRO DE BONECOS:** das tradições africanas ao Teatro Popular de Bonecos do Brasil

The Black In The Puppets Theater: of the african traditions to the  
Popular Puppets Theater of Brazil

El Negro En El Teatro De Títeres: de las tradiciones africanas al  
Teatro Popular de Títeres de Brasil

---

### **Gleydson de Castro Oliveira**

Mestrando em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas (UFRB) e licenciado em Teatro (UFMA)

[gc.pesquisateatro@gmail.com](mailto:gc.pesquisateatro@gmail.com)

---

#### **Resumo**

Este presente estudo foi desenvolvido a partir do levantamento de materiais, teóricos e empíricos, apoiado na pesquisa bibliográfica. A análise dos dados se desenvolveu em torno de uma hermenêutica acerca das tradições africanas de Teatro de Bonecos e as suas contribuições estéticas para a formação dessa linguagem artística praticada no Brasil, além de verificar e problematizar como se dão as representações dos personagens negros no Teatro de Bonecos popular do país.

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos Africano. Teatro de Bonecos Popular do Brasil. Representação do Negro.

#### **Abstract**

This present study was developed from the survey of theoretical and empirical materials, supported by the bibliographical research. The analysis of the data has developed around a hermeneutic about the African traditions of Puppets Theater and its aesthetic contributions to the formation of this artistic language practiced in Brazil, besides to verify and to problematize how the representations of the black personages in the Popular Puppets Theater of the country.

**Keywords:** African Puppets Theater. Popular Brazilian Puppets Theater. Representation of the Black.

#### **Resumen**

Este presente estudio fue desarrollado a partir del levantamiento de materiales, teóricos y empíricos, apoyado en la investigación bibliográfica. El análisis de los datos se desarrolló en torno a una hermenéutica acerca de las tradiciones africanas de Teatro de Muñecos y sus contribuciones estéticas para la formación de ese lenguaje artístico practicado en Brasil, además de verificar y problematizar cómo se dan las representaciones de los personajes negros en el Teatro Popular de Muñecos populares del país.

**Palabras claves:** Teatro Africano de los Muñecos. Teatro Popular de Muñecos de Brasil. Representación del Negro.

---

## **Introdução**

Este artigo é fruto de uma pesquisa realizada na graduação, que resultou em um trabalho monográfico intitulado “O Negro no Teatro de Bonecos: das tradições de Teatro de Bonecos à sala de aula da Educação Básica”, apresentado e aprovado em julho de 2018 como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Estruturalmente, o recorte da pesquisa que apresentarei no decorrer deste trabalho está dividido em três momentos. Primeiro, apresento a dimensão histórica e estética das Tradições africanas de teatro de Bonecos e as suas variadas formas de concepção. Depois aponto as possíveis influências estéticas do Teatro de Bonecos Africano na formação do Teatro de Bonecos Popular do Brasil, identificando os elementos plásticos e cênicos similares entre os dois contextos. Por fim, verifico e problematizo as representações de personagens negros e negras no Teatro de Bonecos Popular, destacando o protagonismo destes na cena, tendo em vista a ação afirmativa da identidade negra que esse protagonismo provoca. Além disso, evidencio as construções discursivas e os estereótipos sociais que são reproduzidos na brincadeira.

Antes de adentrar ao estudo é importante entender que o termo Teatro de Formas Animadas foi criado para envolver as várias especificidades que este gênero teatral possui, como o teatro de bonecos, de sombras, de objetos e formas. Esta linguagem artística trata do objeto inanimado, que por sua vez, é uma matéria inerte e quando está em movimento, sendo animada, pode simular a imagem, atitudes e emoções do homem, de animais e/ou de seres fantásticos.

Conceituar o Teatro de Formas Animadas não é algo muito fácil, devido à variedade e complexidade de técnicas que se encontram nessa Arte. Para Ana Maria Amaral (2007, p. 15) trata-se de “um gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representado o homem, o animal ou ideias abstratas”. Dessa forma, pode-se dizer que o termo Teatro de Formas Animadas por si só já o define. Um fazer teatral que trabalha com formas inanimadas que são animadas no ato encenação através de técnicas.

O Teatro de Bonecos é uma prática tão antiga quanto o teatro de atores, e vem educando, instigando, divertindo, encantando e provocando questionamentos a crianças e adultos indistintamente, em todas as partes do mundo (AMARAL, 1993). Já a terminologia

Teatro de Bonecos se classifica de acordo com as técnicas de manipulação de diferentes espécies de bonecos e seus cognomes são criados mediante o contexto sociocultural em que estão inseridos, podem receber nomes tais como: marionetes, fantoches e títeres.

### **Teatro de Bonecos Africano: dimensão histórica e estética**

No Ocidente, o teatro teve como modelo o teatro grego, que, por sua vez sofreu influências da civilização egípcia. No Egito e em muitas outras sociedades africanas, antes do palco, a cena acontecia no altar sagrado, no qual imagens inanimadas de deuses contracenavam com os sacerdotes. Com o tempo essas imagens foram sendo substituídas por oficiais<sup>1</sup>, mesclando-se aí o papel de intermediário, deus e personagem. O ator-sacerdote assumia então a “imparcialidade” escultural das imagens e os seus movimentos eram limitados e controlados (AMARAL, 1997).

Para Borralho (2015):

Neste gênero, a linguagem das formas animadas desvela-se a partir do experimento. A investigação inicia-se no momento em que o ator manipulador passa a ter o domínio das técnicas a serem utilizadas, pois esta é uma condição básica para a sua execução (BORRALHO [Org.], 2015, p. 80).

Essa experiência assume um caráter subjetivo e pessoal, na qual o ator-animador aprende e traduz como processo de experimentação visando à representação. O boneco precisa do ator-manipulador para que ele possa atuar. Ele precisa do potencial corporal e energético de um ator-animador que o movimenta, provocando assim o efeito de simulação de “vida”. Para Guingané (2008, p. 4), “o boneco não tem sido suficientemente explorado sendo, como forma autónoma de expressão artística, ainda relativamente popularizada em África”. Contudo o Teatro de Bonecos, através da construção e manipulação de bonecos, tem contribuído para o desenvolvimento da arte africana.

A camaronês-costa-marfinense Werewere Liking<sup>2</sup> compilou entre 1977 e 1978 um catálogo sobre marionetes e estátuas do país de Mali. Em sua obra *Marionnettes du Mali*, publicada em 1987, é apontado que as marionetes e estatuetas são elementos cruciais para a

---

<sup>1</sup> Sacerdote que celebra um ofício religioso; celebrante.

<sup>2</sup> Werewere Liking Gnepo (Bonde, 1º de maio de 1950), é uma artista do mundo do teatro, pesquisadora e escritora camaronense que vive em Costa do Marfim desde 1975. Seu trabalho começou com a investigação das raízes rituais do teatro africano, vendo como eles permitiam falar sobre questões políticas contemporâneas, promover o pan-africanismo em vez do nacionalismo e outros valores positivos. No campo do teatro, o trabalho de Werewere Liking, largamente inspirado nas marionetes do Mali, é uma investigação baseada em rituais. A iniciação secreta do grupo étnico bassa, o ky-yi, influenciou seu trabalho. Ele é inspirado por suas técnicas e sua filosofia para criar um teatro em que textos de vanguarda frequentemente denunciam os abusos e decadências da África atual. Disponível em < <https://wepa.unima.org/es/werewere-liking/>>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

construção da identidade das comunidades a que pertencem. A hibridização dessas figuras pelas formas de expressão europeia e asiática contribuiu para gerar novas formas de marionetes estatuetas contemporâneas africanas.

Ana Maria Amaral (2005, p.18) considera que, em África, se faz a distinção entre o boneco de teatro e a imagem votiva, pois enquanto as imagens “representam” espíritos, ideias ou deuses, os bonecos de teatro ou marionetas passam a ser “possuídos” pelos espíritos, a partir do momento em que recebem movimentos ou a partir da sua animação em cena. Amaral cita Esther Dagan (1990), que diz que "as imagens estáticas inspiram a reflexão interior, o monólogo; e o povo vai a elas. Já, os bonecos ou marionetes provocam o diálogo, são dinâmicos; são eles que chamam o povo".

Segundo a *Enciclopédia Mundial das Artes da Marioneta* (2009), "a arte da marioneta já se praticava no continente antes da colonização europeia, contudo é quase impossível elaborar uma história da marioneta em África". São conhecidos relatos, do início do século XIX, como o de um inglês, que descreve um espetáculo de marionetas a que assiste na Nigéria; outro, de um francês, em 1853, referindo ter-se cruzado, no Saara, com dois saltimbancos, do Níger ou da Nigéria, “com uma série de marionetas e instrumentos de música”; outras referências são conhecidas, ainda, em 1910 e na década de 1930, acerca da existência de marionetas africanas, no Senegal e no Mali. Izabela Brochado (2006) aponta que:

Narrativas de viajantes que visitaram a África no final do século XIX e início do século XX também nos informam do uso de bonecos em contextos diversos. Olenka Dardowska Nidzgorski (1999: 06) indica que, mesmo antes desse período, há evidência da presença dos bonecos na África: “No século XIV, o viajante e geógrafo árabe Ibn Battuta indica a presença de bonecos na corte do sultão, onde aparecem em companhia dos poetas (...). No século XVII, no Congo, Diego Da Caltanissetta observou ‘duas estatuetas de madeira, muito bem manipuladas. Eram usadas para emitir insultos’ (...)” (BROCHADO, 2006, p. 146).

A genealogia do Teatro de Bonecos no continente africano é tão remota, que faz parte dos mitos, contos e das lendas de diversos grupos étnicos. Como podemos observar em algumas lendas reunidas pelo Museu da Marioneta (Lisboa, Portugal):

Um mito ibíbio, sul da Nigéria, revela que o teatro de marionetas é originário do país dos mortos, mundo subterrâneo onde regularmente se realizam essas representações. Um homem, vivo, que desceu aos defuntos assistiu a um desses espetáculos; quando regressou ao mundo dos vivos, ensinou-lhes essa arte e, por o ter feito, morreu.

Em Angola, outra lenda: morre uma mulher; quando vai ser enterrada, o cadáver ganha vida e começa a falar. A ressuscitada regressa à aldeia, vai a casa do escultor e apodera-se de uma estatueta que impregna de substâncias mágicas. Assim preparada, a figura ganha vida e começa a produzir as imagens que revelam as coisas escondidas. Torna-se vidente.

Na Guiné, a marioneta começa com o aparecimento de um misterioso objecto falante encontrado na água. Uma “fazedora de potes” leva-o consigo para a aldeia para a mostrar às mulheres idosas. A aldeia reúne-se, mas o objecto não fala mais. Mandam-se sair os homens e aí o objecto diz que lhe falta o marido, que ficou na água.

No Malawi, um homem sem descendentes esculpe duas estatuetas em barro que, uma noite, ganham vida e começam a agir como pessoas; até que, após desobedecerem e saírem para a rua, são apanhadas por uma enorme chuva e regressam ao seu estado original de argila.

No Mali, o aparecimento da marioneta é atribuída aos génios da floresta, que levaram consigo um pescador bozo. Durante a estadia com os génios, o homem ter-se-á familiarizado com esta arte desconhecida, que divulga no regresso a casa. Disponível em < <http://www.museudamarioneta.pt/pt/coleccoes/marionetas/africa/>>. Acesso em: 15 de abril de 2018.

Num continente de tradição oral<sup>3</sup> como a África, os bonecos, considerados muito antigos, não deixaram traços materiais ou escritos anteriores ao séc. XIX. Existe uma grande variedade de tipos de bonecos africanos, como os de fios, de luva e outros, classificadas em duas grandes categorias: os bonecos articulados e os não-articulados (DAGAN, 1990). Já a funcionalidade, uma das mais importantes é a ritualística, que constrói o simbolismo do objeto, uma vez que ele trata de domínios como a adivinhação, a iniciação, o sistema de justiça, o culto dos antepassados, os costumes, as tradições, a magia ou os ritos funerários.

Os conflitos internos ou entre outros grupos étnicos, assim como as experiências coloniais, serviram de retrato a certos personagens como, por exemplo, no país Mali, o *Tubabu Kun* que representava, originariamente, o colonizador. Dessa época são as personagens dos missionários, dos funcionários ou dos militares (LOUREIRO, 2013). Esther A. Dagan (1990, p. 38) propõe uma definição mais abrangente do boneco africano, que ela vê como:

[...] um objeto esculpido em materiais heterogêneos do tipo antropomórfico ou zoomórfico, articulado ou não articulado, manipulado pelo homem em um contexto teatral ritual ou profano, a fim de dar vida à história de um personagem com um diálogo trágico, lírico ou satírico<sup>4</sup> (DAGAN, 1990, p. 38).

No entanto, como definir a Arte dos Bonecos no Continente Africano? O que a diferencia da Arte dos Bonecos na Europa e em outros lugares? Para a Enciclopédia Mundial das Artes da Marioneta<sup>5</sup> um dos principais diferenciais é o lugar cênico das apresentações:

---

<sup>3</sup> Em África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima. A frase, de Amadou Hampaté Bâ no seu texto *A Tradição Viva* (1982), expressa a importância da tradição oral no continente e a sensação de ouvir um sábio africano relatar suas experiências: é como se vários livros se abrissem, com uma profusão de detalhes, para dar voz às histórias e às tradições locais. A tradição oral está presente em várias manifestações culturais africanas, inclusive no Teatro de Bonecos.

<sup>4</sup> Tradução nossa.

<sup>5</sup> Disponível em: < <https://wepa.unima.org/>>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

O lugar cênico, o tradicional, difere sensivelmente da cenário ocidental. Na África, os bonecos tradicionais raramente se apresentavam em uma sala, seus espetáculos aconteciam ao ar livre, geralmente na praça pública, onde os atores e espectadores não eram isolados ou limitados em número. O espaço de atuação pode ser marcado por uma linha traçada no mesmo solo ou, simplesmente, delimitado pelos espectadores dispostos (de acordo com a forma do teatro ou do tipo de boneco) em círculo, meia lua, em linha reta ou até mesmo em forma de cortejo. Em tal contexto, a cortina ocidental é muito rara. De fato, vemos uma mistura entre os espaços (o do ator e o dos espectadores) e o tempo (real e imaginário). No teatro tradicional, a duração da representação é flexível. O espetáculo noturno é iluminado com tochas ou fogueiras<sup>6</sup> (Enciclopedia Mundial das Artes da Marioneta, 2012).

Outro diferencial a ser destacado é a importância da oralidade presente nas tradições africanas de Teatro de Bonecos. A palavra em África tem sido um elemento contribuiu para transmissão de epopeias, histórias, mitos, contos, lendas, a história de antigos reinos ou memórias familiares. Os bonecos são uma das formas culturais que melhor representam a tradição de vários grupos étnicos na África Ocidental. Os países como Mali, Benin, Togo, Nigéria ou Costa do Marfim têm sido o berço de um apoio que serviu para estimular a criatividade de artistas locais, que desde os tempos antigos participaram de representações de expressões orais através do boneco.

No Mali, Yaya Coulibaly, nascido em 1959, é um dos mestres que mais tem contribuído para preservar e difundir o Teatro de bonecos no seu país e no mundo. Yaya é descendente direto do rei Mamari Biton Coulibaly, conhecido por formar o império da cultura Bamana e unificar as populações de crenças animistas, que acreditam que a relação entre o homem e o mundo natural é intrínseca e que a única coisa que separa os dois é a existência de um mundo visível e palpável e outro invisível. Os bonecos podem então ser encontrados em diferentes contextos da vida Bamana<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Disponível em < <https://wepa.unima.org/es/africa/>>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

<sup>7</sup> O primeiro contexto é o sagrado, que acontece uma vez a cada sete anos no bosque sagrado para a cerimônia de iniciação, com bonecos e máscaras que transmitem os códigos sociais. O segundo contexto é a performance semi-sagrada que acontece em mudanças de estação e só pode ser presenciada pelos já iniciados, com a presença dos bonecos para marcar momentos sociais, religiosos e rituais de iniciação. O terceiro contexto é o teatro tradicional, aberto para toda comunidade, onde máscaras servem para celebrar as cerimônias domésticas como casamentos e funerais. O último contexto é o de teatro popular, com objetivo de diversão, em que os bonecos são utilizados em espetáculos para representação ou sátira da sociedade. Disponível em < <http://www.afreaka.com.br/marionetes-de-yaya-coulibaly/>> Acessado em: 10 de abril de 2018.

Figura 01: Yaya Coulibaly com os seus bonecos.



FONTE: Emmanuel Pour J.A, 2016.

A tradição do Teatro de Bonecos está presente em diversos países africanos, tendo diversos artistas bonequeiros ganhado destaque nesta Arte. Dentre eles, o jornalista Fernando Félix (2018) cita:

(...) o caso da companhia Sogo bo, uma associação teatral que recolhe as tradições bamana, somoni e bozo do Centro-Sul do Mali, e da Troupe Nationale des Marionnettes du Mali, fomentada pelo Governo.

Noutros países africanos, realce para a escritora e dramaturga Werewere Liking, dos Camarões, autora da obra *Marionnettes du Mali*; e para Jean-Pierre Guingané, do Burkina Faso, criador da Burkina Faso Union of Drama Groups e mentor do festival bianual de teatro de marionetas FITMO/FAB – Festival International de Théâtre et des Marionnettes de Ouagadougou/Festival des Arts de Burkina.

No Togo, a Compagnie des Marionnettes de Danaye Kanlanfeï, na capital, Lomé, é uma escola para marionetistas, onde são usados materiais reciclados e os temas procuram despertar as consciências para as questões ambientais e contra a corrupção.

No Quênia, Chrispin Mwakideu usa as marionetas para o público infantil, sensibilizando-o para a sida, a malária e os direitos humanos, tanto nas ruas como num programa televisivo semanal. (Disponível em < <http://www.alem-mar.org/cgi-bin/buildprint.pl?EVEVuEFEYlrkkYdhKy>> Acessado em: 09 de abril de 2018).

No continente africano, embora o boneco guarde um aspecto sagrado e desempenhe comumente um papel intermediário entre as entidades religiosas, os ancestrais e os homens assolados pelas dificuldades da vida, muitas vezes tem servido como divertimento popular, vincando também o seu caráter profano, que desde sempre tem estado presente no teatro de bonecos africano (LOUREIRO, 2013). A dramaturgia das peças, os temas e as personagens dos bonecos são, muitas vezes, inspirados em fatos históricos ou experiências coletivas do cotidiano das comunidades. Uma característica muito similar aos espetáculos de Teatro de Bonecos do Brasil.

## **Influências estéticas africanas no Teatro de Bonecos Popular do Brasil: elementos plásticos e cênicos.**

Apesar de que tenha sido reconhecida por alguns pesquisadores, a influência estética africana na constituição do Teatro de Bonecos Popular do Brasil não foi ainda aberta uma discussão com profundidade. Neste sentido, apresento aqui um breve estudo sobre as possíveis conexões e contribuições estéticas do Teatro de Bonecos Africano para a formação da Arte do Boneco no Brasil, apontando as similaridades entre os bonecos de ambos os contextos.

Para alguns estudiosos, entre eles Borba Filho, durante o período medieval a arte do Teatro de Bonecos era utilizada pela Igreja como ferramenta de transmissão da religiosidade, sendo oriunda dos ciclos de Natividade através de presépios mecânicos e presépios de fala e, dessa forma, ingressou no Brasil.

A partir dessa teoria, acredita-se que os colonizadores portugueses teriam introduzido na América Portuguesa o Teatro de Bonecos por volta do século XVI. São de parecer também que as tradições profanas de Teatro de Bonecos são originárias da Comédia Dell'Arte, ambas de origem europeia constituíram a base do Teatro de Bonecos Popular do Brasil. Entretanto, estudos realizados indicam muitas conexões entre essa linguagem artística praticada no Brasil e as tradições de teatro de bonecos africanas (BROCHADO, 2006).

### **Segundo Izabela Brochado:**

Considerando as hipóteses levantadas por bonequeiros nordestinos, a fonte primeira do Mamulengo encontra-se com os escravos africanos que foram trazidos para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. O mamulengueiro pernambucano Januário de Oliveira (Ginu), falecido em 1975, diz que o mamulengo teria surgido em uma fazenda do interior de Pernambuco, como represália de um escravo (Tião) ao seu patrão, um rude fazendeiro possuidor de muitos escravos. Outra hipótese é a do bonequeiro Manuel Francisco da Silva, que diz que o teatro de bonecos teria nascido de uma fazenda no interior da Bahia, criado por uma negra escrava que construiu “uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente”. A escrava, além de pedir autorização ao seu senhor para apresentar a brincadeira, chamou-a de Capitão João Redondo, em homenagem a ele (BROCHADO, 2006, p. 144).

Essas hipóteses podem ser entendidas como “representações simbólicas do papel dos africanos e afrodescendentes como agentes formadores do Teatro de Bonecos Popular brasileiro”. Levando em consideração o grande número de africanos escravizados trazidos para o país e a sua vasta influência no desenvolvimento da sociedade e cultura do Brasil,

poderíamos também entender “as tradições de bonecos marcantes no continente africano como uma fonte essencial na formação dessa linguagem no Brasil” (BROCHADO, 2006).

A autora ainda questiona:

Não dúvida da forte presença dos personagens negros no Mamulengo. É provável que os africanos tenham mesmo exercido suas influências durante o desenvolvimento do mamulengo, mas quais foram estas influências? Não há, até o momento, um estudo que as indique. Mas, o quanto se sabe, principalmente no Brasil, sobre o teatro de bonecos na África? (BROCHADO, 2006, p. 145).

Percebe-se que a ausência de discussão referente ao assunto parece estar relacionada à falta de dados sobre o Teatro de Bonecos praticado em África, como também à escassez de estudos sobre o próprio Teatro de Bonecos popular brasileiro de forma mais aprofundada, por essa razão que realizei o estudo apresentado anteriormente neste artigo.

Para Kely Castro (2015):

Ainda, é comum encontrarmos nos estudos sobre o teatro de bonecos popular brasileiro a afirmação de que sua genealogia é portuguesa e católica. Teria raízes nas festividades natalinas, mais especificamente na construção e na animação de presépios. Contudo, têm crescido, ainda que morosamente, as pesquisas que apontam as origens africanas deste teatro (CASTRO, 2015, p. 70).

Muitos antigos bonequeiros de Pernambuco e de outros Estados dizem que o Teatro de Bonecos Popular teria nascido na época da colonização do país, mais especificamente, dentro de uma senzala, pelos negros escravizados.

Uma dessas narrativas sobre a origem da brincadeira conta que, depois de ser açoitado por um senhor de engenho muito cruel (branco), um negro escravizado chamado Tião teria esculpido a face do torturador num tronco de madeira. Teria então enrolado a escultura em trapos e com ela iniciado uma simulação dos trejeitos do dono da fazenda, para a diversão dos outros negros na senzala. Denunciado, Tião foi surpreendido pelo fazendeiro no meio da brincadeira. Porém, ao invés de interromper a ação para castigá-lo, o fazendeiro se pôs a apreciar a história até o fim. Tião foi perdoado, mas a esposa do fazendeiro não ficou satisfeita com o fato de seu marido ter permitido tamanha zombaria. Então, o fazendeiro teria ido até Tião e mandado que ele fizesse também uma escultura da sua esposa, e que mostrasse a brincadeira a ela. O negro ficou surpreso, achando que desta vez seria morto, mas para sua surpresa nem mesmo a esposa do fazendeiro, que seria ainda mais cruel, pôde resistir ao encanto da brincadeira. Desde então, o negro Tião teria sido liberado para continuar fazendo esta diversão em seus momentos de descanso, e, assim, teria se tornado o primeiro bonequeiro da história do Brasil (BORBA FILHO, 1987, p. 73).

Essa narrativa sobre o início dessa tradição de Teatro de Bonecos complementa o pensamento de outros pesquisadores e bonequeiros e mostra um vínculo dessa arte com as questões raciais no país. O bonequeiro Tenente Lucena que nasceu em Pernambuco e faleceu na década de 1980, após ser questionado sobre a origem do Teatro de Bonecos do Brasil, ele expõe:

Hoje, o teatro vem da Europa, 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 [...]. Negro trabalhava a força, e no meio desses negros havia brancos também [...] Eles começaram a fazer uma espécie de reação, criavam aqueles teatrosinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar lição nos senhores [...] e no fim o negro sempre vencia (BRAGA, 1978, p. 28).

Existem inúmeras versões que reverberam no imaginário dos bonequeiros brasileiros, e parte considerável menciona os negros escravizados e fazendeiros malvados. Todas narrativas orais levam os escravizados, na época do Brasil colônia, a reproduzir seus opressores em forma de bonecos para satirizá-los.

Neste sentido, a pesquisadora Izabela Brochado reflete que:

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor a respeito das relações sociais existentes no período da escravatura, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, entre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas. Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais expõem com mais veemência essa realidade. Muitos fazem comentários, acima de qualquer autocensura, ao expor essas mazelas, enquanto outros se sensibilizam com esses comportamentos (BROCHADO, 2015).

Mesmo com as diversas denominações, atualmente as histórias narradas nos espetáculos de Teatro de Bonecos Popular brasileiro giram em torno de personagens negros de origem humilde, enfrentando dificuldades e opressões injustas, e no fim, superando-as, como também ocorre nos espetáculos das tradições africanas de Teatro de Bonecos. No Brasil, essa arte não serviu apenas para animar, mas para formular críticas à sociedade à medida que as problemáticas sociais e os acordos políticos eram denunciados nas encenações, o que se assemelha de certo modo ao Teatro de Bonecos africano pós-colonial.

Brochado destaca que:

Etnógrafos e folcloristas brasileiros indicam a influência dos cultos fetichistas africanos no Brasil. Neles, figuras ou objetos são imbuídos de poderes mágicos ou vistos como sendo habitados por espíritos. Ainda hoje, figuras são usadas em processos de cura, como nas estatuetas de ex-votos. No Maracatu, uma boneca denominada “Calunga” ou “Catita” aparece como um elemento sagrado que corporifica a força dos antepassados do grupo. Como salienta Mário de Andrade (1988: 46), a Calunga é provavelmente remanescente de cultos fetichistas africanos (BROCHADO, 2006, p. 147).

As primeiras figuras mágicas trazidas da África pelos portugueses eram chamadas pejorativamente de “fetiches”, palavra derivada do feitiço que significa “fictício, falso, artificial”. O fetiche não tem força por si só, é apenas o suporte material que o homem fixou nele através de ritos e substâncias. O fetiche incorpora uma mistura de magia, superstição e religiosidade. Muitas populações nativas da África Ocidental chamam esse objeto ou boneco de *juju*<sup>8</sup>.

A boneca Calunga, apontada pela autora, está presente no Maracatu de Pernambuco e trata-se de uma boneca negra que tradicionalmente é esculpida na madeira. O maracatu de Recife é um folguedo que acontece em forma de um cortejo real, com diferentes personagens, que anunciam a chegada do casal real. Todos vêm com vestimentas bem adornadas acompanhadas de um conjunto de percussão. Louvando seus ancestrais, as Calungas são manipuladas, ou melhor, carregadas pelas Damas do Passo.

**Figura 02:** Mulher ao lado da boneca Calunga vestida do orixá Oxum.



FONTE: Isabel Guillen, 2010.

Outro exemplo de boneco que faz parte de folguedo brasileiro de origem africana e também indígena é o São Belibeu ou Belebreu, conhecido pelos seus milagres de dar fertilidade às mulheres. É um boneco negro santificado esculpido em madeira, que possui uma festa secular nascida originalmente em Centro do Antero, situada em um povoado há mais ou menos 12 km da sede do município de Viana – MA, dentro do território indígena dos Gamella. Tradicionalmente, o festejo – que antes ocorria na época do Carnaval – começa com a busca do mastro feito de um tronco de árvore. Depois de ser enfeitado com frutas, o tronco é

---

<sup>8</sup> Disponível em: < [http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category\\_id=53](http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category_id=53)> Acesso em: 10 de abril de 2018.

levantado com uma bandeira no topo. O ritual tem também os “bagageiros”, que são responsáveis por recolher a caça morta e levar até a cozinha do festejo. Os “caçadores”, por sua vez, lançam um tiro de espingarda para cima toda vez que um animal ou “tesouro” é encontrado (CORDEIRO, 2016).

O boneco possui uma forma muito similar às formas de estatuetas e *juju* africanos. Sandra Cordeiro (2016), ao investigar a possível origem africana de São Belebren e comparar com as tradições africanas de Teatro de Bonecos, afirma que:

Estas referências acerca dos bonecos africanos possibilitam reforçar a singularidade com que se manifesta a teatralidade de São Belebren como boneco, que embora não seja um espetáculo de Teatro de Animação, preenche no contexto da sua sentinela também a função de entretenimento. Belebren foi absorvido como uma brincadeira popular, como um ente, simulacro de humano e santo, duplamente “vivo”, que participa e contribui com a estrutura de renovação temporal daquela comunidade. Como um produto ideológico, possibilita a manutenção da ideologia que reflete a fé daquele povo assim como a manutenção da sua cultura (CORDEIRO, 2016, p. 135).

A autora Izabela Brochado apresenta no seu artigo “O Mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos” (2006) quatro pontos em comum entre o Teatro de Bonecos Popular do Brasil e as tradições africanas de Teatro de Bonecos, a citar: a) Questões sexuais; b) Representações do trabalho; c) Esculturas animadas: bonecos de corpo inteiro de madeira e d) Músicas. Acrescento outro ponto, o lugar cênico das apresentações. Assim como no Continente Africano, diferentemente da Europa, o Teatro de Bonecos popular do Brasil também é raramente apresentado em salas fechadas, os espetáculos acontecem geralmente ao ar livre, em praças públicas, onde os atores e espectadores não são isolados ou limitados em número.

E segundo a autora:

Para concluir, mesmo que as tradições de bonecos africanos não tenham sido trazidas para o Brasil como uma forma particular de teatro, ou como expressão materializada, com certeza, saberes e práticas anteriores foram portados nas memórias dos africanos. Aqui, dentro de um novo contexto, foram transformados pelo contato com as práticas e saberes dos povos indígenas e europeus. Como sabemos, as tradições são mantidas pela memória, que retém o essencial já vivenciado, ao mesmo tempo em que as atualizam pelo contato com o presente (BROCHADO, 2006).

Realizar um estudo comparativo da arte dos bonecos no continente africano e a arte dos bonecos praticada Brasil, identificando as ligações entre ambos, tendo em vista o contato com outras culturas presentes no país, é, sem dúvida, um campo de pesquisa fascinante e ainda pouco explorado. Preenche muitas lacunas na história do Teatro de Bonecos Brasileiro. O propósito deste tópico, no entanto, é muito mais desprezioso. Ao identificar as possíveis

influências estéticas das tradições africanas no teatro de bonecos popular do Brasil, verifico aqui as similaridades entre os bonecos presentes nos dois contextos.

### **O Negro em cena:** representações do Negro no Teatro de Bonecos do Brasil

Enquanto que a marionete (boneco de fio) é a técnica mais utilizada no continente Africano, no Brasil, o boneco de luva é o utilizado por bonequeiros de todo o território nacional e foi o seu encanto que tornou o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco (TBPN) como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN<sup>9</sup>. O Teatro de Bonecos Popular da região Nordeste se tornou uma tradicional brincadeira, com origens no hibridismo cultural, que teve sua genealogia constituída desde o período de colonização do Brasil.

Apesar de ser amplamente conhecido como Mamulengo, em cada contexto se desenvolveu de forma singular, por isso, possui diversas denominações: Casemiro Coco, no Maranhão e Ceará; João Redondo e Calunga no Rio Grande do Norte; Babau na Paraíba; e Mamulengo em Pernambuco.

Sobre essa diversidade, Santos (2007) afirma:

Praticado como é em todo o mundo, o teatro de bonecos assumiu fisionomias e espírito dramático diferenciados, dependendo da localização geográfica de cada uma de suas manifestações. Isso devido, obviamente, às próprias injunções de tradição cultural, costumes, formação social, econômica e política (SANTOS, 2007, p. 20).

Dessa forma, percebe-se que ao longo dos tempos o Teatro de Bonecos foi resistindo e se aperfeiçoando, resultando numa verdadeira teia de diversos conceitos, terminologias e técnicas. Segundo Amaral (1997), o Mamulengo é um teatro feito por artistas populares, os mestres mamulengueiros. Não é um teatro ensinado em cursos e oficinas, embora eventualmente possa ocupar esses espaços. Trata-se de uma tradição passada pelos mestres, geralmente para seus auxiliares ou até mesmo filhos. Seus enredos são tramas baseadas em histórias do povo e, em geral, exigem uma participação ativa do público abrindo-se a ai para o improviso necessário para interatividade, algo muito similar às tradições africanas de Teatro de Bonecos. Para o pesquisador Amaro Xavier Braga Junior (2012),

Este Teatro de Bonecos se caracterizou por apresentações na região rural, muitas vezes, encomendadas pelos senhores de engenho, nas festas e situações de entretenimento dos trabalhadores da fazenda. Os Mestres Bonequeiros narravam

---

<sup>9</sup> Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pe/noticias/detalhes/1206/teatro-de-bonecos-do-nordeste-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

suas histórias, tendo na sátira, um dos recursos estilísticos mais presentes (BRAGA JUNIOR, 2012, p. 76).

Os bonecos do Teatro de Bonecos Popular brasileiro são produzidos em vários tipos de material, sendo os mais comuns madeira e pano. No Nordeste, estes bonecos, em sua maioria, são feitos em pano, principalmente de retalhos, e papel machê, com dois formatos reconhecidos como “tradicionais”: os de Cabeça Grande, onde a articulação fica restrita a boca dos bonecos, e os de Três Dedos onde o movimento da cabeça e dos braços do boneco é realizado pelo manipulador, não tem a boca articulada. Este último tipo é o mais comum.

Geralmente os bonecos centrais dos espetáculos de Teatro de Bonecos Popular interpretam um personagem negro. Esperto e brincalhão, carregado com um vocabulário provocativo e cômico, o negro se tornou o herói da brincadeira. Contando “causos” e peripécias das mais cômicas até as trágicas, as narrativas desses bonecos costumam retratar as crueldades de homens brancos vingativos e de maior poder aquisitivo. Segundo Braga Junior (2012),

Um dos fatores que chama atenção na feitura e consumo desta brincadeira está na caracterização de seus personagens, que apesar de diversa entre figuras humanas, animais e fantásticas, se destaca pela existência de um protagonista/apresentador, cuja alcunha é sinônimo da brincadeira, como “Benedito”, “Professor Tiridá” e “João Redondo”, e que representa visualmente um negro (BRAGA JUNIOR, 2012, p. 75).

A dramaturgia desses espetáculos tradicionais de Teatro de Bonecos Popular tende a ser imbuídas de satirizarão e críticas à sociedade e geralmente são concebidas de forma cômica. O autor Braga Junior (2012) ao descrever sobre as narrativas predominantes nesses espetáculos destacou:

Envolviam, nestes enredos, as personalidades locais, o cotidiano do lugar, adaptando as histórias conforme o público presente. Se na plateia estivesse o contratante, as mulheres e as crianças carregavam no humor inocente, rico nos estereótipos do funcionário (negro) preguiçoso ou da empregada (negra) ferosa (BRAGA JUNIOR, 2012, p. 76).

Nota-se que os estereótipos da figura do negro são marcantes no Teatro de Bonecos Popular do Brasil, reproduzindo assim discursos racistas e racialistas infelizmente enraizados e naturalizados na sociedade e que acabam sendo reproduzidos no fazer tradicional dessa arte no país. Por outro lado, é importante ressaltar que é marcante, nos diversos contextos do Teatro de Bonecos Popular, a presença de personagens que representam os “patrões brancos” são os antagonistas e os seus empregados (negros) são colocados como os protagonistas da cena. Dessa forma, o autor ainda afirma:

Pela primeira vez, os personagens principais e os mais famosos eram negros. Eram os mais espertos. Os sofredores, mas abençoados. Eram os ganhões e bem aceitos pela comunidade. Surgia a figura do “negro-herói”. Não importava quem ele fosse. Nem que nome tivesse. O fator primordial é que sempre assumia o papel de protagonista e eram todos negros. Para usar uma terminologia da antropologia do imaginário, sua personalidade sempre estava construída sobre uma estrutura “mística”. O negro-herói, espelhado em papel machê e com os traços de toda a população, tornava-se o centro das atenções e admiração do público. Essa mitificação é tão explícita que os nomes destes “apresentadores” de “causos” ganharam status entre a comunidade, muito mais que seus mestres manipuladores que, muitas vezes, são desconhecidos da população (BRAGA JUNIOR, 2012. p. 76).

O sucesso da representação do “negro-herói”, destacado pelo autor, tornou-se tão grande que tais bonecos se personificaram enquanto ícones “reais” aos envolvidos, como afirma a autora Brochado (2007):

Em alguns momentos do espetáculo, membros da audiência se absorvem de tal maneira que os limites que separam humanos e bonecos são momentaneamente rompidos. Assim, estes indivíduos perdem temporariamente a noção da natureza fictícia do teatro percebendo os bonecos como seres humanos, e não como agindo como seres humanos. As reações resultantes desta alternância de percepção aparecem sob formas diversas. Pessoas oferecem comida aos bonecos, os agridem verbal e fisicamente e até se excitam sexualmente diante de algumas figuras (BROCHADO, 2007, p.55).

O Teatro de Bonecos Popular tornou-se uma linguagem artística de valorização, apesar de ter como base uma visão distorcida e preconcebida, da história e cultura afro-brasileira, bem como da identidade negra. Foi posto em palco, na cena de bonecos, o personagem negro enquanto o protagonista que enfrenta as dificuldades e as opressões sociais, mas que ao final consegue superá-las e conquistar reconhecimentos sociais que foram culturalmente estabelecidos na sociedade brasileira.

**Figura 03:** Espetáculo de Teatro de Bonecos em São Luís – MA.



FONTE: Google, 2016.

Mesmo que imbuída de estereótipos construídos socialmente sobre a identidade negra (o preguiçoso, o malandro, o mal-educado, a cozinheira, o ladrão, a mulata desejada etc.), a reprodução da imagem do “negro-herói” resultou em umas das primeiras práticas artísticas de valorização da cultura e identidade negra no país, como afirma Braga Junior (2012):

Tornou-se uma mídia de revalorização, mesmo que estereotipada, da cultura afro-brasileira. Colocava em palco, na frente de cena, o negro enquanto personagem principal, protagonista. Herói, no seu mais amplo sentido mítico. De origem humilde, enfrentando dificuldades e opressões injustas, mas no fim, superando-as e sendo recompensado (...). Enfim, uma série de reconhecimentos sociais culturalmente estabelecidos (BRAGA JUNIOR, 2012, p. 76).

O autor Borba Filho em entrevista com vários bonequeiros brasileiros percebeu que com exceção do João Redondo, personagem muito presente no Teatro de Bonecos Popular de Pernambuco e Paraíba, todos:

(...) os demais personagens principais são pretos, na intenção clara ‘de pintar a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra’. Vale se, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de ‘arte comprometida’, lançando mão deste veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real (BORBA FILHO, 1987, p. 118-9).

Neste sentido, Lucas Oliveira (2011) nos chama atenção para a inversão dos papéis sociais presentes na brincadeira do Teatro de Bonecos Popular:

Dessa forma, a inversão de papéis sociais que a tradição da cultura popular cria, faz com que o Mamulengo coloque o negro na posição da figura central do teatro, ao contrário do que acontece na realidade sociocultural na qual o brinquedo tem sua origem, onde o negro geralmente ocupa uma posição marginalizada (OLIVEIRA, 2011, p. 169-170).

É necessário frisar, contudo, que a posição do personagem negro no contexto social, no qual o Teatro de Bonecos Popular do Brasil tradicionalmente se origina (ou seja, a região Nordeste), é um assunto muito complexo, no sentido que as discussões passam dos limites deste trabalho, pois:

Se uma visão generalizante da posição do negro pode deformar a realidade social na qual o Mamulengo se origina, o mesmo não se aplica ao próprio brinquedo, uma vez que ele mesmo, por ser constituído de personagens-tipo, baseia-se em generalizações (OLIVEIRA, 2011, p. 169-170).

Dessa forma, a figura do negro, que geralmente é associada à classe baixa, à pobreza e à miséria numa sociedade altamente hierarquizada e preconceituosa, pode ser percebida também como “uma representação dessas próprias camadas sociais populares, também

marginalizadas”. Sintetizadas na imagem do negro em cena, essas camadas, enquanto espectadores dos espetáculos de Teatro de Bonecos Popular “se veem subitamente transformadas em protagonistas da brincadeira”, o que facilita a “recepção do teatro pelo público através da identificação com o personagem herói” (OLIVEIRA, 2011).

Ao destacar alguns exemplos da inversão supracitada de papéis sociais com base em trechos descritivos retirados de peças analisadas, Oliveira (2011), frisa que:

(...) o negro não somente ocupa a posição central no Mamulengo, como também se recusa a submeter-se às exigências e injustiças das classes dominantes e de seus representantes. (...) Mais do que somente exprimir a revolta contra as injustiças sociais e contra a corrupção, no Mamulengo os personagens principais são munidos do poderio necessário para lutar contra seus antagonistas. Novamente percebemos a inversão da realidade que a carnavalização propicia: enquanto na vida real, as classes marginalizadas não possuem força (seja ela política ou econômica) para lutar contra as classes opressoras, no Mamulengo esta força aparece nas mãos dos Heróis, personificada humoristicamente pela violência, de forma exagerada e cômica, com os Heróis empunhando porretes desproporcionais com os quais distribuem pancadas a torto e a direito, resolvendo assim seus problemas (OLIVEIRA, 2011, p. 171).

Apesar da presença da característica heroica de persistência e de “recusa a submeter-se às exigências injustiças das classes dominantes”<sup>2</sup>, como aborda o autor, é perceptível a reprodução de outro estereótipo da imagem do negro muito presente nos discursos que permeiam as “entre linhas” da brincadeira ou até mesmo de forma escancarada: a imagem do negro agressivo, violento e que só sabe resolver os problemas na base de “pancadas”. Esse estereótipo tem origens no período colonial, no qual os africanos escravizados eram tidos como animais por natureza, sem razão, destituídos de sentimentos e ambições, colaborando assim para as noções de bestialidade e primitivismo em relação ao negro. Entretanto, vale ressaltar também que não é só da violência, apesar de predominante, que os negros-heróis se servem para alcançar seus objetivos, mas principalmente da astúcia, da inteligência e da artimanha.

Outro discurso muito disseminado nas brincadeiras tradicionais do Teatro de Bonecos popular é o discurso machista. Em diversos enredos da brincadeira, as personagens femininas são tidas como recompensas ao herói no final da história e às vezes são representadas como submissas aos personagens masculinos, como podemos observar nesse trecho que referisse a uma descrição de um espetáculo de Teatro de Boneco realizada por Oliveira (2012):

(...) Novamente aqui o Mamulengo cai na violência, com **Benedito estabelecendo seu poderio à base de pancadas**, tanto nos antagonistas Cabo Setenta e Vicentão, **como na própria Marieta, que somente se apaixona pelo Herói depois de apanhar dele.** (...) Da mesma forma atua o Benedito de José Maria Rodrigues, da peça “A posse do prefeito”, que engana o Mané Contente **arrumando para ele uma**

**mulher braba em troca de dinheiro** e de uma roupa nova para poder encontrar Rosinha no baile de João Redondo (OLIVEIRA, 2011, p. 172)<sup>10</sup>.

É de suma importância destacar e problematizar a presença desses discursos sociais reproduzidos e naturalizados no fazer dessa arte tradicional, de modo a construir um entendimento mais profundo do Teatro de Bonecos Popular em seus diversos contextos e nuances; entendimento que não perpassa só pelo estudo da técnica e/ou por um olhar “inocente”, que busca apenas compreender o lúdico por trás do entretenimento que essa linguagem artística provoca, e assim, acaba omitindo infelizmente por várias vezes tais problemáticas, como pude constatar na maioria das referências consultadas e estudadas no decorrer dessa pesquisa.

A análise das rerepresentações dos personagens negros do Teatro de Bonecos Popular do Brasil me permitiu notar, por um lado, que a inversão de papéis sociais tende a colocar o negro, que no contexto real da sociedade é geralmente destituído de força, isto é, faz parte de um grupo menos favorecido, como personagem principal da brincadeira, “armando-o com o poder necessário para vencer suas dificuldades”. Esse papel assumido pelo negro no Teatro de Bonecos Popular é “oposto ao papel que esse personagem tem assumido normalmente na dramaturgia brasileira” (OLIVEIRA, 2011).

O Teatro de Bonecos Popular coloca os negros no centro da peça e lhes concede voz e poder para expressar suas vontades. No entanto, podemos perceber que esse fato não é uma constante nessa linguagem artística tradicional, pois em alguns espetáculos de Teatro de Bonecos Popular o herói (negro) é derrotado por uma força maior do que a dele, reproduzindo assim o contexto social real. Segundo Oliveira (2011), uma tentativa de se singularizar praticada pelos personagens negros protagonistas do Teatro de Bonecos Popular é a partir da auto apresentação:

É comum, não somente aos Heróis, que os personagens do Mamulengo se apresentem falando ou recitando versos e cantigas. No teatro do mestre Valdeck de Garanhuns, por exemplo, a maioria dos personagens possui uma canção particular que fala sobre suas peculiaridades, tocada na entrada do personagem na história (OLIVEIRA, 2011, p. 175).

Destacamos que as entidades (caboclos, encantados etc.) cultuadas em religiões brasileiras de matriz africana também se utilizam dessa prática. Quando os adeptos dessas religiões incorporam essas entidades durante o culto, chegam cantando cantigas ou pontos, como são chamados, que informam quem elas são e as suas origens.

---

<sup>10</sup> Grifos nosso.

O autor ainda afirma que,

Percebemos como o Herói do teatro de mamulengos se caracteriza por ser um personagem que se destaca do meio social em que vive e que procura demonstrar isso através da sua fala, bem como através de suas ações. Seja pela inteligência, seja com a ajuda da plateia, seja através da violência, ele consegue vencer seus adversários e alcançar seus objetivos. A força que esse personagem possui é tamanha que ele é capaz de vencer até o sobrenatural, desafiando mesmo o próprio Diabo, figura bastante comum no teatro de mamulengos e provavelmente um resquício das suas origens sacras, como presépio (OLIVEIRA, 2011, p. 176).

Apesar de bastante limitada, a análise dos personagens negros heróis pude perceber que, apesar da estereotipização das representações de personagens negros no Teatro de Bonecos Popular do Brasil, fica evidente que essa linguagem artística vem ocasionando uma ação afirmativa da identidade através da propagação da imagem do “negro-herói” na cena.

### **Considerações Finais**

Durante minhas investigações, percebi que mesmo que tenha sido reconhecida por alguns pesquisadores, a influência estética africana na constituição do Teatro de Bonecos Popular do Brasileiro não foi ainda aberta uma discussão com profundidade e que a ausência de discussão referente ao tema parece estar relacionada à falta de dados sobre as tradições africanas de Teatro de Bonecos, como também à escassez de estudos sobre o próprio Teatro de Bonecos popular brasileiro de forma mais aprofundada. Neste sentido, me propus realizar uma pesquisa bibliográfica com intuito de preencher essas lacunas, notei que de fato existem pouquíssimas pesquisas brasileiras sobre o assunto e tive recorrer às referências em outro idioma (principalmente em espanhol, pelo domínio que tenho). Encontrei muitos pesquisadores africanos de Teatro de Bonecos teorizando suas práticas e as práticas tradicionais presentes nos seus países.

Constatei que no continente africano, embora o boneco guarde ainda hoje um aspecto sagrado e desempenhe muitas vezes um papel intermediário entre as entidades religiosas, os ancestrais e os homens assolados pelas dificuldades da vida, muitas vezes tem servido como divertimento popular, vincando também o seu caráter profano, que desde sempre tem estado presente no teatro de bonecos africano (LOREIRO, 2013). A dramaturgia das peças, os temas e as personagens dos bonecos são, muitas vezes, inspirados em fatos históricos ou experiências coletivas do cotidiano das comunidades.

Já no Teatro de Bonecos Popular brasileiro é marcante a presença de personagens negros ocupando o papel principal dos espetáculos. Percebi que mesmo que imbuída de estereótipos e construções discursivas sociais sobre a identidade negra, a reprodução da imagem do “negro-herói” (BRAGA JUNIOR, 2012) resultou em umas das primeiras práticas artísticas de valorização da cultura e identidade negra no país.

### **Referências Bibliográficas**

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos e objetos**. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. O inverso das coisas. In **Móin-móin**, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas nº. 1, 2005. SCAR/UEDESC. Jaraguá do Sul, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Animação**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. 2 ed. Ateliê Editorial. Cotia, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. INACEN: Rio de Janeiro, 1987.

BORRALHO, Tácito Freire (Org.). **Teatro de animação para a sala de aula e ação cultural**. 1ª. ed. São Luís: EDUFMA, 2015. v. 500. 157p.

BRAGA JUNIOR, A. X. Mamulengo, Frevo e Acorda Povo: resiliências da cultura afro-brasileira na cultura popular. In: **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 10, p. 68-87, 2012.

BRAGA, Humberto. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. **Mamulengo**. Ano 4, nº Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1978.

BROCHADO, Izabela C. O Mamulengo e as Tradições Africanas de Bonecos. In: **Móin-Móin** (UEDESC), v. 2, p. 138-155, 2006.

\_\_\_\_\_. Teatro de bonecos popular do nordeste: história e histórias. Ind: **Móin-Móin** (UEDESC), v. 13, p. 28-55, 2015.

CASTRO, Kely E. O Teatro de Mamulengos de ontem e de hoje: a importância do reconhecimento do Teatro de Bonecos Tradicional Brasileiro como patrimônio imaterial cultural do Brasil. In: **RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura**, v. 23, p. 69- 80, 2015.

CORDEIRO, Sandra Maria Barbosa. **São Belebrenu**: um boneco santificado num festejo carnavalesco. 2016. 153 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) apresentada à Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

Dagan, Esther A. **Emotions in motion...** La magie de l'imaginaire: marionnettes et masques théâtraux d'Afrique noire. Montreal: Galerie Amrad, 1990.

ENCICLOPÉDIA Mundial das Artes da Marioneta. **África**. Disponível em <<https://wepa.unima.org/es/africa/>>. Acessado em 11 de abril de 2018.

ENCICLOPÉDIA Mundial das Artes de Marioneta. **Werewere Linkig**. Disponível em <<https://wepa.unima.org/es/werewere-liking/>>. Acesso em: 15 abril de 2018.

ENCYCLOPÉDIE Mondiale des Arts de la Marionnette. Secrétariat Général de l'UNIMA. Charleville-Mézières, 2009.

FELIX, Fernando. O teatro africano de marionetes. In: **Povos e culturas**. Disponível em <<http://www.alem-mar.org/cgi-bin/buildprint.pl?EVEVuEFEYlrkkYdhKy>>. Acesso em: 09 de abril de 2018.

GUINGANÉ, Jean-Pierre. Mensaje Internacional del Día Mundial de la Marioneta, in: **La Hoja del Titiritero**, Boletín electrónico de la Comisión para América Latina de la Unima. Ano 5, nº 12, Marco 2008.

HAMPATÉ BÂ. A tradição viva. In: **A história geral da África**, V.I. SP, Ática, UNESCO, 1982.

LOUREIRO. Maria de Fátima Oliveira da Costa. **MARIONETAS: das personagens à descoberta do mundo**. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. Portugal, 2013. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/14500/1/Tese.pdf>

MUSEU da Marioneta de Portugal. **África**. Disponível em <<http://www.museudamarioneta.pt/pt/colecoes/marionetas/africa/>> Acessado em 15 de abril de 2018.

OLIVEIRA, Lucas A. **Um Carnaval na Barraca**: algumas considerações sobre a formação e os personagens do Teatro de Mamulengos. Boitatá, v. 12, p. 155-180, 2012.

PORTAL Afreaka. **Marionetes de Yaya Coulibaly**: a história bamana esculpida em bonecos. Disponível em <<http://www.afreaka.com.br/marionetes-de-yaya-coulibaly/>> Acessado em 10 de abril de 2018.

PORTAL Arte de África. **Fetiches**. Disponível em: <[http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category\\_id=53](http://www.artedeafrika.com/index-exposicion.php?category_id=53)> Acesso em: 10 de abril de 2018.

PORTAL do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Teatro de Bonecos do Nordeste é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil**. Disponível em

<<http://portal.iphan.gov.br/pe/noticias/detalhes/1206/teatro-de-bonecos-do-nordeste-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil>>. Acesso em: 23 de março de 2018.

SANTOS, Fernando Augusto G. Mamulengo o teatro de bonecos popular no Brasil. In: **MÓIN-MÓIN: O teatro de bonecos popular brasileiro**. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.

---

Recebido em: 23/04/2019  
Aprovado em: 17/10/2019