

# Diálogos entre tradição e contemporaneidade no processo de criação de Jonggo Mamulengo

Diálogos entre tradição e contemporaneidade no processo de criação de Jonggo Mamulengo

*Adriana Schneider Alcure*<sup>1</sup>

## Resumo

*Jongo Mamulengo* foi criado em 2016. É uma parceria entre o Coletivo Bonobando, o *Jongo da Serrinha* e o Cordão do Boitátá. Em cena estão o jongo, o samba e o *mamulengo*, patrimônios culturais brasileiros. A dramaturgia percorre diversas histórias da presença do jongo na favela da Serrinha e sua relação com a fundação do Império Serrano, em 1947. Para compreender os procedimentos de criação em *Jongo Mamulengo* é preciso observar o imbrincamento entre a dimensão ritual e a cosmológica das ações e das representações do *mamulengo* em si. Optou-se por ressaltar as formas, os dispositivos, as estratégias e técnicas presentes no *mamulengo*. Uma das chaves para esta concepção é a noção de *brincadeira*.

**Palavras-chave:** *mamulengo*; jongo; patrimônio imaterial; política e epistemologia; processos de criação

## Abstract

*Jongo Mamulengo* was created in 2016. It is a partnership between Bonobando Collective, *Jongo da Serrinha* and Cordão do Boitátá. On stage are *jongo*, samba and *mamulengo*, assets of Brazilian cultural. The narrative traverses several stories of *jongo* in the Serrinha favela and its relation with the foundation of Império Serrano in 1947. To understand the creative processes in *Jongo mamulengo* it is necessary to observe the interplay between the ritual and cosmological dimensions of the actions and representations of *mamulengo* as a whole. It chose to emphasize the forms, devices, strategies and techniques present in *mamulengo*. One of the keys to this conception is the notion of *brincadeira* (game).

**Keywords:** *mamulengo*; jongo; intangible heritage; politics and epistemology; creative processes

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). [adriana.schneider@eco.ufrj.br](mailto:adriana.schneider@eco.ufrj.br)

Podemos definir em linhas gerais o mamulengo como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana, no Nordeste brasileiro. A localidade é marcada por altos índices de desigualdades sociais e econômicas, complexificadas pelos processos decorrentes do cultivo da cana-de-açúcar para a *plantation* açucareira e, recentemente, para o álcool como combustível. Este modo de exploração se iniciou no século 16, já nos primeiros anos da colonização do Brasil, e está relacionado ao povoamento da região. Uma das mais antigas referências do termo mamulengo é datada de 1889, e está em um verbete no Dicionário de Vocábulo Brasileiro organizado pelo Visconde Beaurapaire Rohan (Borba Filho, 1987, p. 68).

O mamulengo é um teatro cômico que comporta um corpo amplo e bem definido de *figuras* ou personagens, que correspondem ao contexto sócio-cultural local. Estas figuras encenam *passagens*, isto é, enredos curtos que servem de base para o improvisado. Este jogo dramático combina recursos diversos, como: as loas ou glosas de *aguardente*, versos que são ditos pelos personagens para apresentá-los ou em diálogos ligeiros rimados. As passagens são entremeadas por música ao vivo, fundamental na apresentação, sendo executada por um conjunto de tocadores. As músicas tocadas são específicas ao mamulengo e correspondem aos ritmos populares da região. Há a presença do *Mateus*, um "ator" que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público. A integração e a relação com o público são características fundamentais do mamulengo. Os espectadores podem ser considerados "especialistas", pois conhecem os elementos e recursos do mamulengo, dialogando e participando das apresentações com familiaridade. O portador de todo esse conhecimento é o mamulengueiro, que para ser considerado "mestre de mamulengo", passa por um longo e específico processo de aprendizado, que se dá pela transmissão oral e pela experiência, que não será analisado aqui. Estes dispositivos, características e recursos se assemelham a muitas expressões populares teatrais encontradas em diversas culturas, tanto ocidentais, como orientais.

Por estar inserido no universo da cultura popular, o mamulengo foi muitas vezes definido como sendo de "natureza folclórica". Ainda é notável a ausência das formas espetaculares de cunho popular na maioria dos trabalhos historiográficos do teatro brasileiro. Essa exclusão demonstra não apenas um desconhecimento dessas manifestações, mas também uma desconsideração dos aspectos dramáticos, técnicos e simbólicos particulares destes tipos de teatro. A inclusão do mamulengo como sendo parte do "folclore pernambucano" nos faz refletir sobre a natureza do "tipicamente nacional", e sua relação com o turismo, e com a construção de imagens regionais. Estas imagens reducionistas contribuíram para o estranhamento e a falta de precisão na identificação das características específicas do teatro de mamulengos e de sua importância como divertimento dos moradores da Zona da Mata pernambucana, conectando-o, paradoxalmente, de forma dependente, a esses momentos de valorização da cultura popular. Este impulso "pasteurizador", que atinge os estudos de folclore, é um campo perfeito para retóricas, que cercam a problemática e as políticas culturais para o patrimônio imaterial brasileiro (Gonçalves, 2002).

A circulação do mamulengo por outros contextos que não o da Zona da Mata pernambucana, seu local de atividade, é um fator relevante para a sua análise. No Brasil, os grupos artísticos inspirados na "tradição" são muitos, e não contínuos,

fazendo-se e desfazendo-se a todo instante, e quando porventura divulgam seus trabalhos nos meios de comunicação, apresentam-se como “recriadores do mamulengo” ou “inspirados pelo mamulengo”, podendo ou não ter ligação direta com os mamulengueiros da Zona da Mata, ou tendo ou não conhecimento prático do brinquedo propriamente dito.

O movimento de circulação de mamulengueiros “tradicionais” da Zona da Mata em direção a outras cidades, estados e países, para apresentações, participação em festivais, etc, é um fenômeno recente. É notável, por exemplo, a presença de mamulengueiros em Brasília, fato relacionado à construção da cidade nos anos 1950, em que se utilizou mão-de-obra operária nordestina (Brochado, 2001). Mas também pode-se dizer que este tipo de deslocamento está intrinsecamente relacionado aos movimentos de valorização da cultura popular, ou aos períodos históricos de intensificação deste debate. Nos anos 1990, se intensificaram os contratos de mamulengos “tradicionais” para fora de Pernambuco, inclusive para fora do Brasil. Outro ponto interessante são as oficinas e cursos onde mamulengueiros mais experientes passaram a formar outros mamulengueiros, ou simplesmente compartilham seus conhecimentos com artistas e demais interessados. Se contrastarmos os processos de aprendizado e transmissão que classificaremos aqui, por hora, de “tradicionais”, com estas novas experiências, fica evidente que indicam prenúncios destes novos tempos.

Em 2015, concluiu-se o longo processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial cultural do Brasil pelo IPHAN, envolvendo quatro de suas expressões, o Mamulengo de Pernambuco, o João Redondo do Rio Grande do Norte, o Babau da Paraíba e o Cassimiro Coco do Ceará. A pesquisa considerou também o reconhecimento e a análise da presença do mamulengo no Distrito Federal, tendo sido incluído oficialmente no projeto. O debate acerca da inclusão do Distrito Federal na pesquisa para o registro foi bastante controverso entre a comunidade de pesquisadores e bonequeiros. Alguns conceitos equivocados, a meu ver, foram evocados para balizar as críticas negativas: as noções de “tradicional”, de “mestre original”, de “autenticidade”. Participei do processo de registro como consultora e diretora, com Rodrigo Savastano, dos filmes documentários que fundamentam a pesquisa<sup>2</sup>. Discuto estas questões em artigo publicado na revista *Móin Móin* (Alcure, 2016), mas aqui gostaria de destacar um procedimento comum ao campo intelectual que relaciona teatro e cultura popular: o interesse das camadas médias urbanas dos grandes centros por formas espetaculares como as do mamulengo e o modo como vem se dando estas apropriações e traduções para o teatro.

Faço essa introdução para contextualizar questões que moveram o processo de criação do espetáculo *Jongo Mamulengo*<sup>3</sup>, que tem minha direção. Comecei a pesquisar o teatro de mamulengos da Zona da Mata pernambucana em 1997. Desde então, venho acompanhando alguns mamulengueiros desta localidade. Tenho me interessado, sobretudo, em perceber o processo de desenvolvimento do mamulengo e sua relação com políticas mais amplas no campo da cultura. Esta relação nunca se

<sup>2</sup> Adriana Schneider Alcure e Rodrigo Savastano. *Brincadeira de Boneco* - documentário de 23 minutos, 2015. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0t-m7HfEMM>

Adriana Schneider Alcure e Rodrigo Savastano. *Brincadeiras, Bonequeiros e Bonecos do Nordeste* - documentário de 68 minutos, 2015.

<sup>3</sup> Ficha técnica: Dramaturgia e texto: Coletivo Bonobando; com: Karla Suarez, Lívia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata e Thiago Rosa; músicos: Anderson Vilmar, Cristiane Cotrim, Fabio Pereira, Lazir Sinval, Luisa Marmello, Mestre Flavinho e Thiago Queiroz; direção e metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider; colaboração: Lucas Oradovschi; bonecos: Mestre Zé Lopes, Adrianna Trivelato e Thiago Rosa; direção musical: Lazir Sinval, Luisa Marmello e Ricardo Cotrim; figurino, cenário e adereços: Adrianna Trivelato; concepção do projeto: Dyonne Boy; iluminação: Lelê Santiago e Lucas Oradovschi; produção: Karla Suarez e Maria Mazzillo; assistência de produção: Damiana Alves; produção executiva: Dyonne Boy e Marcelo de Brito; realização: Jongo da Serrinha, Coletivo Bonobando, Grupo Pedras de Teatro e Cordão do Boitatá.

deu de uma forma distanciada ou neutra, muito pelo contrário. Implicou em uma série de desdobramentos para além do exercício de pesquisadora.

Mesmo compreendendo minha relação com os mamulengueiros como sendo de longa duração e permeada por preocupações éticas e políticas, não me sentia, como artista, autorizada a encenar o mamulengo. Em 2010, dirigi e fiz a dramaturgia do espetáculo "O reino do mar sem fim", que contava a história de Severino da Cocada, um mamulengueiro que conheci em um dos trabalhos de campo que fiz na Zona da Mata pernambucana. Não era um espetáculo de mamulengo, a abordagem era etnográfica, quase documental, e mesmo usando bonecos, a linguagem não era a do mamulengo.

Em todo este tempo, acabei reunindo um acervo significativo de bonecos de mamulengo de diversos mestres mamulengueiros. Durante anos, estes bonecos ficaram guardados em minha casa. Me incomodava vê-los ganhando poeira, esquecidos num canto do apartamento. Minha dificuldade em trabalhar com estes bonecos relaciona-se ao fato de que o boneco de mamulengo elaborado neste contexto da Zona da Mata opera uma série de agências particulares. Estas agências podem ser observadas na maneira como o boneco, como objeto, é criado e confeccionado; na combinação das formas, cores, consertos e utilização de materiais; nas suas técnicas de manipulação; na galeria de personagens bem estruturada e a relação com a sua própria forma material; na rede de trocas e comércio que ele articula; nas disputas de legitimação que o envolvem atribuindo-lhe valores diferenciados; nas múltiplas ressignificações que pode obter como objeto. Em 2016, resolvi cede-los ao Museu Casa do Pontal, importante instituição brasileira que reúne o maior acervo de arte popular do Brasil. O espetáculo Jongo Mamulengo foi constituído a partir de todas estas reflexões, experiências e ações.

Jongo Mamulengo foi criado em 2016. É uma parceria entre o Coletivo Bonobando o Jongo da Serrinha e o Cordão do Boitatá. Em cena estão o jongo, o samba e o mamulengo, três importantes patrimônios culturais populares brasileiros. A dramaturgia percorre diversas histórias da presença do jongo na favela da Serrinha e sua relação com a fundação do Império Serrano, em 1947, uma das escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro.





*Jongo Mamulengo, ensaios na Casa do Jongo da Serrinha, Rio de Janeiro (2016)*  
Foto: Cristiane Cotrim

O Coletivo Bonobando, do qual faço parte, surgiu em 2014. É um projeto baseado na interlocução entre os saberes locais e acadêmicos. O grupo é formado por jovens atores de territórios populares e favelas do Rio de Janeiro. Trabalha para a construção do conhecimento compartilhado, abordando, através da arte, questões contundentes do Brasil contemporâneo, tentando redimensionar as fronteiras entre estética e política. Em outubro de 2015, estreou a peça *Cidade Correria*, que segue sendo apresentada em diversos locais. A dramaturgia de *Cidade Correria* foi construída coletivamente numa dinâmica de fricção entre estratégias de transformações urbanas no Rio de Janeiro para a realização dos Jogos Olímpicos, por um lado, e as táticas de ocupação dos chamados “corpos insurgentes” dos jovens atores, por outro. A exploração da relação entre corpo e territorialidade, junto a reflexões sobre “feridas coloniais” (Anzaldúa, 1987) que permeiam essas relações, foram fundamentais no processo. O Coletivo Bonobando tem refletido sobre uma possível “cena urgente”, em que a proposta de descolonização radical tem sido um mote de investigação.



*Jongo Mamulengo*, temporada no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro (2017)  
Foto: Ricardo Brajterman

O jongo é uma dança e um ritmo brasileiros, que teve origem nos processos culturais oriundos da diáspora dos africanos escravizados para o Brasil. É praticado ao som de tambores. No tempo da escravidão, um dos locais de prática do jongo era o Vale do Rio Paraíba do Sul, o rio mais importante bacia hidrográfica do Sudeste brasileiro. Ali se desenvolveu o cultivo do café, com mão de obra escrava, durante os séculos 18 e 19. Segundo diversos jongueiros e estudiosos da música popular brasileira, o jongo teria influenciado diretamente a formação do samba no Rio de Janeiro. Depois de violentas lutas pela abolição, a escravidão de homens e mulheres teve seu fim oficial em 1888, com a assinatura da Lei Áurea. Com isso, houve expressiva migração de população negra para cidades como o Rio de Janeiro, que se estabeleceu em diversos morros da região. O morro da Serrinha, em Madureira, zona norte da cidade, foi um destes locais, onde se popularizou a prática do jongo (Valença & Valença, 1981).





*Jongo Mamulengo, ensaios na Casa do Jongo da Serrinha, Rio de Janeiro (2016)*  
Foto: Cristiane Cotrim

O Grupo Cultural Jongo da Serrinha é uma organização social desta localidade, que promove ações integradas entre cultura, arte, memória, desenvolvimento social, trabalho e renda. Nasceu no fim dos anos 1960, a partir da preocupação do Mestre Darcy Monteiro e de sua mãe, a ialorixá Vovó Maria Joana, com a extinção do jongo. Junto com alguns parentes e moradores da Serrinha, eles começam a ensinar crianças, artistas e universitários a praticar o jongo, inovando em termos musicais introduzindo harmonia em seus arranjos. Vovó Maria Joana ficou também conhecida por ser mãe de santo da cantora Clara Nunes, que frequentou sua casa por muitos anos. A capa do disco *Brasil Mestiço*, de 1980, traz uma foto de Clara Nunes dançando jongo com Vovó Maria Joana, enquanto Darcy toca atabaque.





*Jongo Mamulengo*, temporada no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro (2017)  
Foto: Ricardo Brajerterman

O espetáculo *Jongo Mamulengo* não reproduz mimeticamente o mamulengo. A estrutura de organização dramática opera uma transposição de dispositivos e técnicas do mamulengo, mantendo sua lógica cênica. Destaco alguns destes dispositivos e técnicas: o uso da empanada, com os bonequeiros escondidos atrás do pano, se movimentando em pé; a organização dramática em passagens; a presença constante da música, que intercala as cenas; a apresentação das figuras, que fazem uso do recurso das loas ou versos rimados. As figuras são personagens reais históricos do jongo e do samba carioca, bem como moradores da Serrinha, alguns ainda vivos, construídos com técnicas dos bonecos de mamulengo. Estes personagens utilizam jogos dramáticos e lógicas de algumas cenas conhecidas do mamulengo. No espetáculo, a figura do Mateus se transforma no Mestre Darcy do Jongo, que é feito por um ator manipulando um boneco ventríloco, e se posiciona na frente da empanada conduzindo a apresentação. O processo envolveu um intercâmbio dos artistas do Coletivo Bonobando com o mamulengueiro Zé Lopes, da Zona da Mata de Pernambuco, também responsável pela confecção dos mais de 20 bonecos que estão no espetáculo. Os integrantes do Jongo da Serrinha e do Cordão do Boitadá, bloco carnavalesco de rua que atua a 21 anos no carnaval do Rio de Janeiro, estão em cena tocando e dançando.



*Jongo Mamulengo*, temporada no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro (2017)  
Foto: Ricardo Brajterman

Para compreender os procedimentos de criação em *Jongo Mamulengo* é preciso observar o imbrincamento entre a dimensão ritual e a cosmológica das ações e das representações do mamulengo em si. Nas escolhas dos procedimentos, não optamos pela temática e pela mimetização dos personagens do mamulengo, pois estes estão apoiados em necessidades contextuais específicas. Optamos por ressaltar as formas, os dispositivos, as estratégias e técnicas presentes no mamulengo.

Uma das chaves para esta concepção é a noção de brincadeira. A idéia de *brinquedo* e *brincadeira*, recorrente em todas as manifestações 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 destas expressões. Percebo que há uma semelhança entre o significado nativo da noção de brincadeira e a definição de ritual como um sistema simbólico e técnico de comunicação (Tambiah, 1985, p. 128). Esta perspectiva nos permite relacionar o tipo de arte, a forma de comunicação e os conteúdos produzidos nessas brincadeiras, com o sistema social em que estão imersos. Para compreender o mamulengo, é preciso estabelecer uma relação entre os atores e suas experiências sociais, as formas e conteúdos culturais com o contexto que os circundam. Ampliar o nosso entendimento sobre o mamulengo é desvendar os processos sociais da própria Zona da Mata pernambucana. Por isso, o mamulengo não comportava ser transposto no nosso espetáculo como temática, nem através da mimetização dos personagens. Para trazer o mamulengo para o espetáculo, tivemos que destacar seus dispositivos, suas técnicas, seus recursos. E isso enfatiza e transforma o mamulengo em linguagem cênica.





*Jongo Mamulengo*, apresentação na Creche Vovó Maria Joana, Serrinha, Rio de Janeiro (2016)  
Foto: Maria Mazzillo

Tanto em meio aos artistas que participam, assim como entre o público que 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 atividade dos atores, 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”. Pavis explica no verbete “Jogo”, de seu Dicionário de Teatro (1999, p. 219):

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, p. 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.

Roberto Da Matta nos fornece uma interessante reflexão sobre a idéia de *brincadeira* no Carnaval. A consideração de Da Matta (1997, p.144) 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.

Na segunda edição revista e ampliada da publicação Dicionário do teatro brasileiro (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 70-72) foram incluídos os verbetes: *brincadeira*, *brinquedo*, *brincante* e *brincar*. Na minha opinião, este gesto demonstra uma abertura epistemológica nos estudos de teatro no Brasil, bem como mudanças decorrentes de uma longa disputa nos processos de legitimação de expressões outrora excluídas de determinados cânones teatrais. O reconhecimento destas categorias, conceitos e noções é, a meu ver, um passo importante para o desenvolvimento das pesquisas no campo das artes. Lidar com essas práticas e teatralidades brasileiras específicas, legitimando seus fazedores, criando visibilidade para poéticas e estéticas consideradas até então como marginais e periféricas, poderá, talvez, desencadear mudanças paradigmáticas e críticas necessárias à cena contemporânea.

O conceito de brincadeira no espetáculo *Jongo Mamulengo* se torna uma prática, um modo de fazer, que cria um sentido ético, estético e político para a reunião do mamulengo, do jongo e do samba carioca numa mesma cena. O processo de criação em *Jongo Mamulengo* foi norteado pela prática de *brincar* como dispositivo, como *ethos* cênico, como modo de estar em cena e chave para a teatralidade do espetáculo. O mamulengo, o jongo e o samba possuem amplitudes semânticas que nos permitem perceber uma série de sentidos diferenciados. Por não operarem num único plano de sentido, eles se vinculam também a processos e reciprocidades heterogêneos, não harmoniosos.

Para trazer o mamulengo para o espetáculo foi preciso privilegiar a forma, entendida aqui como plena de conteúdo técnico, de dispositivos específicos. O mamulengo evoca um universo particular de saberes, fazeres, técnicas e conteúdos artísticos, da utilização de múltiplos meios de comunicação e da insinuação de significados. Este seria um dos sentidos interessantes a serem observados na noção de *brincadeira*. Ao compreender o mamulengo em adesão à noção de *brincadeira*, destacamos suas particularidades que o fazem transcender a simples definição de teatro de bonecos. Assim, relocalamos o mamulengo num contexto mais amplo das definições de teatro em geral, garantindo sua legitimação no campo da arte e não apenas nos projetos que o enquadram no campo das disputas retóricas patrimonialistas nacionais.

O caso do projeto *Jongo Mamulengo* interroga a noção de espetáculo quando amplia esta noção, atrelando-o à categoria *brincadeira*, o *nosso brinquedo*. Se de fato é relevante questionar a colonialidade, nos termos de Quijano (2000), dos pressupostos e procedimentos da cena artística no Brasil contemporâneo, talvez, o primeiro passo seja problematizar nossos referenciais epistemológicos, propondo a desobediência dos modelos (Mignolo, 2008). Nesse sentido, no campo das disputas de legitimação nas artes e na cultura no Brasil, a noção de *brincadeira*, além de uma forma de teatralidade específica a ser considerada, é um exercício de descolonização da cena, um abalo necessário ao sensível hegemônico.

## Referências

ALCURE, Adriana Schneider. "Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil". *Móin Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do



Sul: SACAR/UEDESC, ano 12, v. 15, p. 55–68, 2016.

ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera: the new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Foundation Books, 1987.

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

BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o Mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

MIGNOLO, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política". In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, 2008. (287-324).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Jul. 2000. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>. Acesso em: 9 set. 2017.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1985.

VALENÇA, Raquel & VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano: o Império do samba*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

Este texto também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em: 21/05/2018  
Aprovado em: 22/05/2018