



Dona Dadi Calungueira: teatro popular da mulher nordestina

Dona Dadi Calungueira: Theater Popular of Northeast Women

Hadoock Ezequiel Araújo de Medeiros

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/Brasil
popularcordel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4866-8638>

Naelza de Araújo Wanderley

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/Brasil
naelzanobrega@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3622-7317>

Resumo: No decorrer da História, poucas mulheres destacaram-se por sua atuação na sociedade e, especialmente, na Literatura. Quando se trata da dramaturgia, a invisibilidade é ainda maior. No Nordeste brasileiro, por exemplo, fundamentado por uma sociedade patriarcal, as mulheres lavadeiras, romanceiras, cordelistas, violeiras, entre outras, ficaram no anonimato, muitas morreram sem deixar o seu legado. Nesse sentido, nosso trabalho, tem como objetivo, apresentar a dramaturga Dona Dadi, mestre bonequeira, do Teatro de João Redondo, no Rio Grande do Norte. O trabalho é um recorte de uma pesquisa em desenvolvimento em nível de Doutorado. Pretendemos com esse estudo, destacar a importância da sua obra para a dramaturgia feminina, no âmbito da literatura popular. Para isso, nos respaldamos em: Borba Filho (1966), Gomes (2002), Del Priore (2004), Falei (2004), Zolin (2005), Perrot (2007), Zilberman (2008) e Pereira (2010)

Palavras-chave: Dona Dadi; autoria feminina; teatro popular.

Abstract: Throughout history, few women have stood out for their role in society and, especially, in Literature. When it comes to dramaturgy, invisibility is even greater. In the Brazilian Northeast, for example, based on a patriarchal society, washerwomen, romancers, cordelistas, violeiras, among others, remained anonymous, many died without leaving their legacy. In this sense, our work aims to present the playwright Dona Dadi, master puppeteer, from the Teatro de João Redondo, in Rio Grande do Norte. The work is an excerpt of the research in development in the Doctorate, in the PPGLE (Postgraduate Program in Language and Teaching – UFCG). With this study, we intend to highlight the importance of her work for female dramaturgy, within the scope of popular literature. For this, we rely on: Borba Filho (1966), Gomes (2002), Del Priore (2004), Falei (2004), Zolin (2005), Perrot (2007), Zilberman (2008) and Pereira (2010)

Keywords: Dona Dadi; Female authorship; Popular theater.

1 Introdução

Quando se fala em Literatura Brasileira, logo vem à mente os grandes clássicos, como a obra de Machado de Assis, José de Alencar, entre outros. São vários os nomes de homens que fizeram história na escrita da nossa literatura. Porém, ao tratar desse tema, são poucas as mulheres que conhecemos como: Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector, ficando no apagamento tantas outras que compõem o cenário de obras literárias, tanto antigas quanto contemporânea.

Por muito tempo, no que tange à leitura, a literatura era privilégio de poucos, apenas pequena parte da sociedade – a elite – tinha acesso aos textos de renomados autores, sendo restrito aos homens, uma vez que tais obras podiam conter trechos inapropriados para as mulheres, de acordo com a ideologia machista da sociedade do século XIX e XX. Da mesma forma, a escrita também se restringia aos homens, sendo as mulheres excluídas de tal atividade, pois sua posição na sociedade era apenas cuidar do lar.

Com o avanço do movimento e pensamento feminista, em finais do século passado, a mulher tornou-se “objeto de estudo” em diversas áreas, segundo Zolin (2009). Dentre essas áreas, coube à crítica literária abordar obras de autoria feminina, dando relevância a textos escritos por mulheres, trazendo para os estudos literários obras de autoras que foram esquecidas em épocas passadas e também nomes da atualidade.

Dessa forma, o movimento feminista traz para a sociedade a liberdade de expressão das mulheres, tentando “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”. (ZOLIN, 2009, p. 217).

No contexto da literatura popular, pouco se tem estudado no meio acadêmico, a produção feminina, havendo poucos estudos voltados para a literatura de cordel de autoria feminina e demais áreas dessa vertente, sendo necessário um estudo mais contundente. Quando pensamos em textos escritos por mulheres, não nos referimos apenas ao escrito, é preciso incluir também, gêneros da oralidade. É nesse universo onde grande parte das mulheres das camadas mais pobres estão inseridas como as catadeiras de coco, lavadeiras, violeiras e também a dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN).

No Nordeste brasileiro, assim como em outras regiões do Brasil, em que a mulher foi privada de fazer parte de várias atividades públicas, foram poucas aquelas que tiveram oportunidades de leitura e de escrita, destacando-se apenas alguns nomes, mesmo assim, sendo descobertas apenas no século XX, tempo depois de suas mortes. Nesse sentido, destacamos, a relevância da produção de autoria feminina para o TBPN, tendo como recorte, a autora Potiguar Dona Dadi, da cidade de Carnaúba dos Dantas, que se configura como uma das mulheres pioneiras no teatro de João Redondo, no Rio Grande do Norte e que teve o reconhecimento de sua obra em vida.

2 Apresença da mulher na dramaturgia brasileira

É muito comum nos dias de hoje ouvirmos, no meio da crítica literária, falar em escrita feminina. Tal nomenclatura nos faz pensar sobre algumas atitudes que a sociedade, no geral, acaba adotando. O certo seria não existir essa diferenciação entre escrita de autores de sexo diferente, no entanto, na história da humanidade, a mulher sempre foi invisível, não fazendo parte de muitas atividades na esfera social. Perrot (2007, p. 17) afirma que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”. Dessa maneira, há a necessidade de distinguir entre as duas escritas (masculina e feminina) tanto para reafirmar o posicionamento das mulheres como, também, expor os sentimentos e desejos que por muito tempo foram proibidos de se expor e falar, quer através da oralidade ou da escrita.

Hoje, em diversas áreas do conhecimento, é notório como a figura da mulher vem se tornando objeto de estudo, muitas vezes, causando polêmicas em meio a uma comunidade arraigada pelo machismo. Tal notoriedade se dá pelas lutas alcançadas pelo movimento feminista. Para Zolin (2009, p. 212), “mais importantes do que as polêmicas geradas a partir do movimento feminista são os efeitos provocados por ele em seus diferentes momentos”. Somente com a luta feminista é que as mulheres conseguiram, mesmo diante das polêmicas, quebrar barreiras que foram construídas pela sociedade patriarcal.

Por muito tempo, atividades artísticas como pintar, desenhar, escrever, compor, eram específicas para homens. Quando as mulheres tinham acesso a tais habilidades, serviam apenas como formação para ensinar no seio familiar, não podendo compartilhar suas produções com outros públicos e sua produção ficava desconhecida, acarretando uma desvalorização da mulher

que se reflete ainda nos dias atuais. Muitas vezes, “até a costura ou a cozinha, práticas costumeiras das mulheres, precisam tornar-se masculinas para serem “alta” (a alta costura) ou “grande” (a grande cozinha) (PERROT, 2007 p. 97).

Ao retomarmos o contexto histórico no mundo, perceberemos que a inserção das mulheres na escrita não foi fácil e isso não se restringe apenas à literatura. Perrot (2007 p.100) afirma que “outras fronteiras são ainda mais resistentes: as ciências, principalmente a matemática, cuja abstração foi, por muito tempo, considerada um obstáculo redibitório ao exercício das mulheres”.

No caso da literatura, a presença da mulher foi tardia. No entanto, muitas já escreviam com pseudônimos masculinos, uma vez que elas não podiam se expor como escritoras, fazendo com que suas obras fossem apagadas da história. Para Zolin (2009, p. 221), “somente com o movimento feminista é que as mulheres começam a ganhar notoriedade no meio acadêmico e na literatura tida como canônica, ferindo assim, a hegemonia masculina”. Além de escreverem romances, poesia e teatro, entre outros, as mulheres também passam a escrever sobre a crítica literária feminista, como é o caso da inglesa Virgínia Woolf.

Com essa autonomia, as obras escritas por mulheres passam a trazer entre as páginas o universo feminino, com suas angústias e seus prazeres, o que causou repulsa pela sociedade masculina, uma vez que as tachavam de obras sem relevâncias e inocentes. Porém, em suas escritas, as mulheres trazem um “tom” diferente do universo masculino, adquirindo uma identidade própria, tendo uma representação simbólica. Elas se distinguem das “demais por possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração própria [...] quero dizer que algo além dos temas eleitos por essas mulheres terminava por distinguir a sua escrita”. (BRANCO, 1991, p. 13-14)

No Brasil, assim como nos países Europeus, os estudos literários também se voltaram para os movimentos do feminismo, mesmo que de forma tardia. Tais movimentos estavam mais focados nas questões da abolição da escravidão e da proclamação da república, como afirma Zolin (2009). No campo teórico, destacou-se a potiguar Nízia Floresta Brasileira Augusta que, além de escrever literatura, também lutou e escreveu sobre os direitos das mulheres, dando abertura para que outras mulheres reivindicassem seus direitos políticos e sociais.

Com a consolidação dos estudos culturais, Universidades e outras instituições passam a ter um novo olhar, tanto para as mulheres como para outras classes menos favorecidas na sociedade, rompendo fronteiras entre

as classes sociais. Para Zilberman, (2008. p. 14), com o rompimento das fronteiras, há uma relação entre “o erudito e o popular, entre a “alta literatura” e o pop, entre o clássico e o *fashion*, o rural e o urbano, determinou certa euforia que vigora nos meios tanto acadêmicos, quanto artísticos”.

Porém, mesmo havendo um avanço no campo da área popular, a presença de mulheres que produzem literatura nesse universo ainda é pouco estudada ou conhecida, como é o caso das calungueira do Teatro de bonecos, gênero marcado pelo patriarcalismo no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, ressaltamos aqui, a presença das mulheres como autoras do João Redondo, no Rio Grande do Norte e a importância de reconhecê-las como criadoras de teatro desse universo artístico.

3 Teatro de João Redondo no RN

Não se sabe especificamente onde e quando surgiu o teatro de bonecos. Contudo, ao se fazer um percurso na história, pode-se registrar elementos que mostram o quanto essa manifestação se perpetua ao longo dos séculos. Para Borba Filho (1966, p.5), os títeres, como são conhecidos os bonecos, sempre acompanharam o homem. Nos registros mais remotos, é possível que o homem das cavernas tenha tido experiências “à luz da fogueira”, fazendo movimentos com as mãos, projetando nas paredes, figuras animadas. Platão já dizia que a nossa visão do mundo é como sombras no fundo de uma caverna. Em diversas regiões do planeta, há registros de bonecos em diferentes culturas. Na China, Índia, Japão, Egito, África e Turquia.

No Brasil, as primeiras manifestações das marionetes, como afirma Borba Filho (1966), perderam-se no passado. Não existe nenhuma documentação que comprova o seu aparecimento, historiadores e cronistas não tiveram essa preocupação, talvez porque fosse tão banal para eles que não havia uma preocupação em registrá-las. Contudo,

[...] é certo que vieram com os primeiros exploradores, pois na época do descobrimento as marionetes invadiam toda a Europa, não sendo de mais supor-se que entre os milhares de pessoas que para aqui vieram algumas não tivessem o gosto dos títeres. (BORBA FILHO, 1966, p. 67)

Ao chegar em terras brasileiras, incorporando as características próprias, os bonecos deram origem a duas configurações de teatro: “a dos pastoris, espetáculos do ciclo natalino encenado por atores, e a de mamulengo, espetáculos

encenados, em várias ocasiões, por bonecos de madeira” (PEREIRA, 2018, p.216). Conhecido como teatro de João Redondo, o teatro de bonecos no Rio grande do Norte, foi reconhecido como sendo patrimônio Cultural do Brasil, em 2015, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Mantendo o formato do mamulengo brincado no Pernambuco, o teatro de bonecos do RN tem suas peculiaridades regionais. Para Assunção (2015, p. 6),

[...] João Redondo, sempre enfatizou aqueles aspectos da concepção e prática mais ligados à tradição, em especial, uma forma que se alimenta e reproduz pela memória e oralidade constituídas no cotidiano das comunidades de brincantes. Todavia, um viés de reflexão acadêmica vem sendo elaborado, colocando em evidência diferentes elementos que perpassam a discussão da categoria tradição, pensando-a em contextos de processos sociais de elaboração e reelaboração da cultura.

Essa transformação, portanto, acontece de acordo com cada região em que o teatro de bonecos se manifesta. Mesmo a maioria se apresentando no Nordeste, cada grupo, cada brincante e cada peça, recebem características locais de costumes, crenças e modas, incluindo ainda, as transformações do mundo contemporâneo. Em seus espetáculos, “o brincante explora temas de um mundo ao qual ele é sujeito. Cria personagens muitas vezes a partir de pessoas existentes em sua comunidade e utiliza temas presentes em seu cotidiano” (MACÊDO, 2015, p. 16).

De tradição masculina, o João Redondo já mais recorrente no interior, até meados do século XX, era uma prática comum, no Nordeste. Gomes (2002, p. 70) afirma que os “mestres” saíam com seu tiracolo, levando o brinquedo de João Redondo, dentro de um baú, percorrendo “fazendas e povoados, vilas e cidades, do interior das suas noitadas alegres, promovidas pela sua fantasia representativa, contagiando assistentes”. As fazendas, os sítios e as feiras populares eram cenários de vivências dessas manifestações.

Na zona rural, geralmente à noite, patrões e moradores se reuniam para apreciarem esse teatro. Até certa altura, a brincadeira apresentava cenas com histórias direcionadas ao público mais infantil e às mulheres. Ao anoitecer, quando as mães levavam as crianças para dormirem, ficando na plateia apenas os homens, a brincadeira ficava com um tom mais jocoso em que, de acordo com os mestres mais antigos, as crianças e as mulheres não podiam ouvir.

Em um único espetáculo eram apresentadas mais de uma peça, o que ainda hoje ocorre. Muitas vezes, manipuladas por mais de um brincante, que se revezam durante o espetáculo. Suas apresentações são compostas por

[...] cenas curtas e que muitas vezes não possuem relação entre uma e outra. Em uma passagem os bonecos podem estar num baile em outra podem estar num consultório médico. A plateia oferece ao brincante elementos que ele incorpora ao processo de criação. (MACÊDO, 2015, p. 16)

Dentre as diferentes peças, alguns personagens não podem faltar, que são aqueles típicos do brinquedo de João Redondo, como o próprio Capitão João Redondo, representante da camada social superior, dominante. Apresenta-se como o arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, que usualmente recebe a patente de “Coronel”. Ele é o dono da brincadeira”, aquele que inicia e termina a apresentação (PEREIRA, 2010, p. 123). Na camada inferior da sociedade, encontra-se Baltazar ou Benedito (negro e empregado), além de aparecer figuras da lei, representada pelo Cabo 70 (autoridade) e as dançarinas, representadas por Quitéria. Todas elas estão “representados em sua nomenclatura rústica, revelando o tosco do primitivismo de sua modelação” (GOMES, 2002, p. 70).

Além de figuras humanas, no teatro de bonecos, podem aparecer figuras de espectros como animais, fantasmas e demônios. No caso das figuras em forma de animais, elas tendem a ganhar características humanas, como as histórias do tempo em que os animais falavam, recorrente na cultura popular. Tais personagens [...] emanam do meio ambiente, donde foram retiradas, para emprestar humanização ao elenco tradicional brinquedo de bonecos (GOMES, 2002, p.70).

O João Redondo não é brincado de forma inocente, apenas para divertir. Nele, “todos os seres necessitam fugir da realidade corriqueira do dia-a-dia, por meio da brincadeira, como uma forma de descansar possibilidades na vida de homens e animais”. (AIRES, 2014, p. 191). Além da preocupação em denunciar as mazelas sociais, existe uma preocupação com outros elementos que são essenciais: “[...] dentro do populário nordestino, tem sua vestimenta característica, para sua apresentação funcional, obedecendo ao comportamento da modéstia de seu repertório” (GOMES, 2002, p. 70). Tais elementos, portanto, estão em sincronia, tornando o espetáculo fascinante, prendendo o expectador que se encanta e se reconhece na fala, no cenário e nos acessórios do João Redondo.

Recentemente, no RN, a presença desse brinquedo é mais acentuada na região do Seridó e da Serra de Santana. De acordo com o IPHAN (2017), o estado conta com os seguintes brincantes: Regiões Agreste, Trairi e Litoral temos - Felipe de Riachuelo (Riachuelo), Zé Targino Filho (Lagoa Salgada), Zé Fernandes (Santa Cruz), Geraldo Lourenço (Coronel Ezequiel), Pedro Cabeça, (São Rafael), Tio João da Quadrilha (Natal), Francisquinho (Passa e fica), João Viana (São José do Campestre), Antônio de Rosa (Macaíba), Delegado/Zé Gapó (São Pedro), Emanuel Amaral (Natal), Raul dos Mamulengos (Natal) e Genildo (Natal).

Na região do Seridó e Serra de Santana, destacam-se: Marcelino de Zé Limão (Cruzeta), Manoel do Fole (Cerro Corá), Manoel de Dadica (Cerro Corá). Em Currais Novos, temos o grupo Caçuá de Mamulengo, composto por Ronaldo Gomes e Francinaldo Moura (Naldinho); Caicó aparece Manoel Bonequeiro; na cidade de Ipueira temos Ricardo Gutí; Jardim do Seridó temos Julinho de Tia Lica e Tenente Laurentino Abdon (não atuante).

Dentre esses mestres brincantes, são poucas as mulheres que aparecem como mestres calungueiras, como são denominadas nesse teatro. De todas as regiões citadas acima, somente são registradas 4 calungueiras, sendo todas elas da região do Seridó potiguar que são: Dona Dadi, de Carnaúba do Dantas, falecida no ano de 2021, Lourdinha e Lydia Brasileira, da cidade de Caicó e Catarina Medeiros, da cidade de Ipueira, todas elas desafiando as tradições populares que estão enraizadas em um contexto de uma sociedade com herança patriarcal.

Mesmo estando na contemporaneidade, muitas delas desafiaram os ditames sociais, conquistando seu espaço em um território marcado pelo patriarcalismo, como foi o caso da mestra calungueira Dona Dadi, que desafiou o seu pai, e depois de constituir família, decidiu viver o resto de sua vida se aventurando na arte de fazer e manipular bonecos.

No decorrer da história do João Redondo no RN, não se tem registros de mulheres que faziam parte do universo do João Redondo. Nos relatos contados pelos antigos mestres aparecem apenas nomes de homens como, por exemplo, Manoel Vicente, Bastos entre outros. Dona Dadi, destaca-se como sendo pioneira nessa arte, abrindo caminhos para outras mulheres, destacando-se atualmente, Catarina, Lourdinha e Lydia Brasileira, sendo esta última, contemporânea de Dona Dadi, no entanto, ela não se configura como sendo uma mestra, pois, embora confeccione bonecos e peças do Teatro de

João Redondo, ela não atua em espaços públicos, vivendo de sua arte. Suas produções, tinham um objetivo voltado para o fazer pedagógico em sala de aula, durante sua carreira enquanto professora universitária, no estado do RN.

4 Dona Dadi: maquiagem e humor na construção dos bonecos

O Nordeste brasileiro teve em seus princípios uma sociedade organizada pela ideologia religiosa do catolicismo e do patriarcalismo. Nesse sentido, a mulher, assim como em outras sociedades, nascidas nesse sistema, foi uma figura recatada e proibida de exercer papéis que eram atribuídos apenas aos homens como, por exemplo, ter acesso à educação, à leitura e à escrita.

Até o século XIX, mesmo a mulher fazendo parte da alta sociedade, com instruções, era privada de participar da esfera pública. Muitas também eram proibidas de ter acesso à leitura e à escrita e quando aprendiam, ficavam restritas apenas à educação dos filhos, sendo reconhecidas como “prendadas”. Falci (2004, p. 251) afirma que

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorria com os rapazes de sua categoria social. Raramente aprenderam a ler e, quando o fizeram, foi com professores particulares, contratados pelos pais para ministrar aulas em casa. Muitas apenas conheceram as primeiras letras e aprenderam a assinar o nome.

A partir desse contexto, percebe-se que o papel principal das mulheres no sertão nordestino, caracterizava-se principalmente ao cuidado do lar. Quando de famílias humildes, podiam trabalhar em cozinhas ou vender comida ou algum artesanato em espaço público. No entanto, na época, era comum que “a mulher não precisava, e não deveria ganhar dinheiro” (FALCI, 2004, p. 249).

No que se refere às atividades artísticas-culturais, as mulheres dificilmente participavam. No âmbito da cultura popular, isso ainda era mais marcado, uma vez que as brincadeiras, geralmente, eram conduzidas por homens. Nesse caso, além de serem privadas da escrita, elas também eram privadas do texto oral. Mesmo assim, elas ainda participavam de atividades culturais ligadas às tarefas domésticas ou de prestação de serviços à sociedade

como, por exemplo, nas cantigas das lavadeiras, nas incelências para os mortos ou outras atividades que geralmente estavam associadas ao trabalho do campo.

Contudo, as cantigas entoadas por essas mulheres acabaram, em grande parte, se perdendo na história, uma vez que, mesmo tendo sua voz entoada, elas foram silenciadas pela história. De acordo com Falci,

As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras - tão conhecidas nas cantigas do Nordeste -, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (2004, p. 241-242)

Maria Ieda da Silva Medeiros, de Carnaúba dos Dantas/RN, conhecida como Dona Dadi (já falecida), tinha tudo para ser mais uma dessas mulheres silenciadas. Nascida em uma família nordestina, com ideologias arraigadas no patriarcalismo, ela fora impedida de participar de muitas atividades do cotidiano, tidas como “coisas de homem”. Porém, ela enfrentara as adversidades, rompendo as barreiras impostas pela sociedade.

Desde criança, Dona Dani vivenciava a brincadeira do João Redondo na cidade de Carnaúba dos Dantas e nas cidades vizinhas, quando o mestre bonequeiro Bastos (mestre da região), apresentava-se. No encantamento do teatro de bonecos, ela, na sua imaginação de criança, via os bonecos criarem vidas, o que lhe despertava o interesse por eles. Como ela mesmo afirma em entrevista concedida a Pereira (2010, p. 69-70): “Para acalmar minha curiosidade, lembro que minha avó sempre me dizia: minha filha, aquilo ali é um homem que apresenta”. Iniciada nesse universo do popular, a Calungueira queria mais do que apreciar o brinquedo do João Redondo, ela queria fazer parte da brincadeira e, aos 10 anos, já ensaiava o que futuramente seria sua arte. Como ela mesma afirmou em entrevista:

Eu queria ver os bonecos pra saber como era, mas eu nunca vi. Um dia chamei meu irmão, Zeca, e lhe disse: vamos brincar de João Redondo? Foi aí que a minha mãe escutou e reclamou com aspereza: “Menina, essa é uma brincadeira de homem...” Ela queria tirar essa ideia da minha cabeça, quase batendo em mim. Eu não tinha coragem de enfrentar minha mãe, que era muito brava [...] (PEREIRA, 2010, p. 69-70)

A fala de Dona Dadi reforça o contexto marcado pelo patriarcalismo que abordamos anteriormente. Primeiramente, observamos a voz de sua avó. Ao questionar-se sobre a vida que o boneco ganha, ela recebe a seguinte resposta: “aquilo ali é um homem que apresenta”. Mesmo que de forma inconsciente, a maneira como a avó responde a neta, percebemos que já está na memória coletiva da sociedade que a brincadeira era algo que somente homens podiam participar. Em segundo lugar, para reforçar esse pensamento, dentro do cotidiano na vida de criança de Dona Dadi, a mesma voz da avó, de forma hereditária, é dita pela sua mãe, uma vez que ao chamar o irmão para brincar com os bonecos, ela escuta a mãe dizer: “Menina, essa é uma brincadeira de homem...”.

Mesmo assim, a Calungueira nunca tirou essa “ideia da cabeça”, como foi citado anteriormente. Escondida, quando sua mãe saía de casa ela brincava, improvisando os bonecos com objetos que encontrava, já havendo por parte dela uma resistência. Escondendo-se por trás de um pano improvisado, Dona Dadi sonhava de brincar o João Redondo, criando suas próprias falas e imaginando um público, como podemos observar na entrevista concedida a Pereira:

Depois ficava atrás de um lençol, como se fazia antigamente. Não tinha essas coisas mais coloridas que a gente faz hoje, nem eu sabia direito como colocava os dedos debaixo da roupa, mas era muito divertido. Eu entrava para detrás da empanada, e o meu irmão batia numa lata. Outro menino batia reco-reco e tocava berimbau. Lembro que eu tocava muito berimbau, quando era mocinha. O importante era que aonde eu chegava fazia a festa. Eu com o boneco lá em cima, brincando, dizendo aquelas lorotas, como o homem (Bastos) fazia. Ficava sempre uma pessoa de vigia para avisar quando minha mãe voltava para casa. Sempre fui muito inteligente e alegre, mas fiquei com aquilo sempre latejando na minha memória: dessa brincadeira ser só de homem. Não é que eu tenha idéias feministas, não sei nem o que é isso. Mas, essa posição de minha mãe sempre me incomodou. (PEREIRA, p. 69-70, 2010).

De acordo com a fala de Dona Dadi, é possível notar sua resistência aos ditames sociais. Como ela afirma, sempre foi “inteligente e alegre”. Entendemos, portanto, que a inteligência referida por ela é não aceitar o que lhe era imposto, uma criança à frente do seu tempo que já percebia que “isso é coisa de homem” não era certo, que menina também podia brincar e que essa fala sempre lhe “incomodou”.

Baltazar – *Pau nele!*

João Redondo – *Pau! Bater aqui com zuada...* (PEREIRA, 2010, p. 164-160, grifos da autora).

Mantendo as características desse teatro, Dona Dadi permeia seu texto com o tom do humor, muitas vezes, representado por alguns aspectos da escrita das palavras, como se observa na palavra errado, em que se estende a letra “r”, dando a ideia de ênfase, exagerando assim a pronúncia e fazendo com que a plateia venha a rir. Outro elemento que se observa são alguns objetos que ela utiliza, nesse caso, o “pau”. Objeto esse que, embora seja voltado para um ato de violência, no teatro de João Redondo, ele leva o público ao riso, uma vez que há, no jogo da performance, uma espécie de coreografia entre os bonecos, pois, ao tentar bater um no outro, os bonecos se contorcem, evitando assim sofrer uma paulada. Após várias investidas, um deles acaba acertando o outro. Ato que leva a plateia ao delírio e não à comoção.

O teatro de João Redondo, portanto, mexe com as emoções dos indivíduos, relacionando-as a três categorias que são: o humor, a comédia e o riso. De acordo com Bergson (1983), o humor são as mensagens capazes de fazer rir tanto quem as fala quanto quem as ouve. Assim, passa a ser visto como uma ferramenta em forma de linguagem. A partir dele, pode-se provocar o riso e este, tem como característica o social. Corroborando com Bergson, Jerónimo (2015, p. 63) afirma que o riso é uma “[...] manifestação biológica visível, mas com contornos cognitivos e sociais invisíveis”. Nesse sentido, o humor e o riso não sobrevivem um sem o outro.

Como os mestres antigos do teatro de João Redondo, as peças de Dona Dadi, provocam na plateia a risada, trazendo um humor carregado por uma crítica social que, muitas vezes, está representada no perfil do boneco, na roupa que o veste e na sua fala que, de certa forma, estão relacionados com os tipos sociais da comunidade na qual ele está inserido. Jerónimo (2015, p. 2-9), afirma que

o humor causa o riso, o riso exige um eco. Uma piada exige um contexto social para produzir sentido. Uma vez que o humor é um fenómeno que se produz num contexto social, a Sociologia tem um papel fundamental a cumprir para a sua análise e compreensão [...]. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.

Nas peças de Dona Dadi, podemos observar a presença do humor, que as identificamos como instrumento de crítica social, assim como em obras de outros mestres do João Redondo que, por meio das falas e personagens, denunciam a sociedade. Observemos o trecho abaixo:

Minervina de Morais – *Estava deitada em uma rede no alpendre da fazenda quando foi surpreendida por um cumprimento galanteador.*

Baltazar – *Boa noite! Quem é você, minha filha?*

Minervina – *Sou filha do capitão João Redondo, você não me conhece? Não trabalha na fazenda?*

Baltazar – *Você está uma beleza, não a reconheci.*

Minervina – *Peço que vá embora agora, meu pai é muito valente e não vai*

gostar de encontrar você aqui. Você deve conhecer sua fama, não é?

(PEREIRA, 2010, p. 162)

Como forma de denúncia, revestida de humor, percebemos nas falas das personagens uma crítica à sociedade nordestina em épocas passadas, em que a mulher não podia namorar com o rapaz que desejasse, uma vez que o pai não permitia. Na cena em questão, destaca-se o cenário da fazenda, casa de alpendre, características das do ciclo do gado. A personagem Minervina é uma representação das moças daquela época, em que não era permitido que elas conversassem com rapazes sem a permissão dos pais. Eram, portanto, privados do contato social, ficando presas dentro da sua própria casa.

Contraopondo-se a esse posicionamento, em outra trecho, percebemos que Dona Dadi tenta desconstruir esse discurso em que a figura feminina ganha autonomia:

Baltazar – *Sou rapaz bonito que arripuna, cheiroso a carbureto, um metro e setenta e dois, com boca rica de ouro, pissuo uma fazenda de cabra.*

Clotilde – *Muito prazer sou vendedora de cuscuz nas portas e posso escolher o marido que quiser.*

Clotilde – *Mas você é um fazendeiro de cabra? Você é muito rico mesmo?*

Capitão – *Mas é de cabra-cega, um bichinho que dá na beira do rio.*
(PEREIRA, 2010, p. 164, grifos da autora).

No trecho acima, nota-se na personagem Clotilde, uma mulher que desafia a ordem imposta pela sociedade patriarcal da época dos coronéis, como foi representada anteriormente. Enquanto Minervina é da alta sociedade,

Clotilde, mulher pobre que vende cuscuz nas portas, é uma mulher que busca sua autonomia, vendendo alimentos para sua sobrevivência e sem as amarras do pai e escolhe “o marido que quiser”. Nesse sentido, Dona Dadi além de romper com a hierarquia masculina do teatro de João Redondo, ela também, denuncia, a partir de seu discurso, a posição social da mulher na sociedade, mostrando dois lados, um em que a mulher é recatada e outro onde ela busca sua liberdade em meio a uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. Assim, sua escrita se configura com um “tom” próprio”, como afirma Branco (2010), ao se referir sobre a escrita de autoria feminina.

5 Considerações finais

Ao fazermos uma abordagem breve sobre Dona Dadi, mestre calungueira do teatro de João Redondo, do RN e trechos de sua obra, percebemos o quanto a literatura escrita por mulheres, mesmo depois de movimentos feministas que ajudaram nos estudos culturais e literários, ainda precisa ter uma devida atenção.

Assim como tantas mulheres nordestinas, que passaram a vida dedicadas ao lar, Dona Dadi vivencia essa realidade, mas consegue romper com “discursos sacralizados pela tradição” de uma sociedade ditada pelo homem. Presente no teatro de João Redondo, ela se destaca pela sua inventividade, além de dar nova roupagem e articulações aos bonecos e às calungas (bonecas de pano), Dona Dadi também incentiva o público feminino no que se refere ao ingresso de mulheres nesse gênero artístico cultural.

Assim, estudar a obra dessa autora calungueira é, não somente dar relevância ao seu teatro, mas também, ampliar o repertório de textos de teatro do JR por mulheres no RN, contribuindo, assim, para os estudos culturais que buscam estudar a figura feminina na literatura e, ao mesmo tempo, dar relevância ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, enfatizando a presença de mulheres como autoras desse gênero e desconstruindo o discurso de que o desenvolver dessa manifestação popular seria uma “brincadeira” de homens.

Referências

- ASSUNÇÃO, L. *Prefácio para “Show de mamulengos” de Eraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*. Natal/RN: IFRN Editora, 2015, p. 5-7.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BOAL, A. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BORBA FILHO, H. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, M. (org.); BASSANEZI, C. (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 2004.
- GOMES, J. B. Teatro de João Redondo: nomenclatura, repertório, auto. In: *Obras reunidas: ensaios*. Natal/RN: EDUFRN, 2002.
- GURGEL, D. *O Reinado de Baltazar: teatro de João Redondo*. Natal/RN: Fundação Campina das Artes, 2008.
- IFPHAN. *Iphan reconhece Teatro de Bonecos do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2015-03/iphan-reconhece-teatro-de-bonecos-do-nordeste-como-patrimonio-cultural-do>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- IFPHAN. *Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: mamulengo, Cassimiro Coco e João Redondo*. Rívia Ryker Bandeira de Alencar (coord.) Brasília, 2017.
- JERÓNIMO, N. A. *Humor na sociedade contemporânea*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/3974>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- MACÊDO, Z. R. de. *“Show de mamulengos” de Eraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*. Natal/RN: IFRN Editora, 2015.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PEREIRA, M. das G. C. Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13622?mode=full>. Acesso em: 3 abr. 2019.

ZILERMAN, R. O papel da literatura na escola. *Via atlântica*, n. 2, 14 dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>. Acesso em: 05 de nov. 2022.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.