



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL

Letras – Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana Licenciatura

Trabalho de Conclusão de Curso em Espanhol

Leticia Lénner da Costa Bento

**Recepção e Intertextualidade de *Dom Quixote* no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*:
Uma visão brasiliense do romance cervantino.**

MENÇÃO	SS
---------------	-----------

Orientador: Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

Brasília - DF

1/2023



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL

Letras – Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana Licenciatura

Trabalho de Conclusão de Curso em Espanhol

Leticia Lénner da Costa Bento

**Recepção e Intertextualidade de *Dom Quixote* no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*:
Uma visão brasiliense do romance cervantino.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura, pertencente ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília - DF

1/2023

Letícia Lénner da Costa Bento

**Recepção e Intertextualidade de *Dom Quixote* no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*:
Uma visão brasiliense do romance cervantino.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura, pertencente ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília, 24 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho
(Orientador)

Profa. Dra. Izabela Costa Brochado

Prof. Msc. Eduardo Matos de Paula Félix

Profa. Msc. Maria Oliveira Villar de Queiroz
(Suplente)

Agradeço a Deus por ter abençoado todo o percurso da minha graduação. Agradeço a minha mãe, Fátima, ao meu pai, Gilber e a minha irmã, Allana, por estarem ao meu lado quando escolhi cursar Letras. Agradeço às minhas professoras de espanhol do CILT, verdadeiras bússolas deste percurso. Agradeço às pessoas que conheci nesta universidade, como professores e professoras, colegas de curso e, em especial, meu companheiro Miguel, com quem a sorrir, eu pretendo levar a vida. Agradeço a minha amiga Jennifer, amizade de longa data que esteve ao meu lado durante as fases dos estudos. Agradeço ao professor Erivelto, por haver orientado este trabalho de maneira leve, dedicada e excepcional.

RESUMO

Resumo: O espetáculo *Mamulengo de la Mancha* é uma releitura de *Dom Quixote*, estreado em Brasília, pela mão da Cia Trapusteros Teatro. Em linhas gerais, a peça apresenta o encontro da Espanha de Cervantes com a cultura popular do nordeste brasileiro. Dom Quixote e Sancho Pança saem da Espanha do século XVII e desembarcam na cidade de Recife – PE, em plena festa de Carnaval do século XXI. Este trabalho tem como objetivo analisar como o romance *Dom Quixote* é recepcionado em *Mamulengo de la Mancha*, identificar outros textos que perpassam o espetáculo, apresentar o conceito de visão brasiliense do *Dom Quixote* e incluir a peça teatral como mais uma releitura do Dom Quixote brasiliense. Os resultados indicam que a recepção do *Dom Quixote* se fez mediante à manutenção de certos personagens, elementos, capítulos, passagens e cenas, mas também à transposição destes para a linguagem que caracteriza a peça. Foram identificados 4 hipotextos no espetáculo. Conceituo a visão brasiliense do *Dom Quixote* através do ato de recriar a obra de Cervantes a partir de uma concepção textual moderna, popular e feminista. É possível, portanto, incluir o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* como mais uma releitura brasiliense de *Dom Quixote*, visto que surge em Brasília e se insere nas quatro dimensões que caracterizam a capital brasileira.

Palavras-chave: Dom Quixote; Recepção; Intertextualidade; Mamulengo; Brasília.

RESUMEN

Resumen: El espectáculo *Mamulengo de la Mancha* es una reinterpretación del *Quijote*, estrenada en Brasilia, por Cia Trapusteros Teatro. En líneas generales, la obra presenta el encuentro de la España de Cervantes con la cultura popular del nordeste de Brasil. Don Quijote y Sancho Panza salen de la España del siglo XVII y aterrizan en la ciudad de Recife - PE, en plena fiesta del Carnaval del siglo XXI. Este trabajo tiene como objetivo analizar cómo el *Quijote* es recibido en el *Mamulengo de la Mancha*, identificar otros textos que impregnan el espectáculo, presentar el concepto de la visión *brasiliense* del *Quijote* e incluir la obra como otra reinterpretación del Don Quijote *brasiliense*. Los resultados indican que la recepción del *Quijote* se produjo a través del mantenimiento de determinados personajes, elementos, capítulos, pasajes y escenas, pero también a través de su trasposición al lenguaje teatral que caracteriza al espectáculo. Se identificaron cuatro hipotextos en la obra. Conceptualizo la visión *brasiliense* del *Quijote* a través del acto de recrear la obra de Cervantes a partir de una concepción textual moderna, popular y feminista. Por lo tanto, es posible incluir la obra *Mamulengo de la Mancha* como otra relectura *brasiliense* del *Quijote*, ya que nace en Brasilia y forma parte de las cuatro dimensiones que caracterizan a la capital brasileña.

Palabras-clave: Dom Quijote; Recepción; Intertextualidad; Mamulengo; Brasilia.

RESUMO	5
RESUMEN	6
APRESENTAÇÃO	8
1. PRIMEIRO CAPÍTULO – Sobre a peça.....	10
1.1 – Sobre o Primeiro Ato	10
1.2 – Sobre o Segundo Ato	13
2. SEGUNDO CAPÍTULO – Sobre a Intertextualidade na peça <i>Mamulengo de la Mancha</i>	18
2.1 – Sobre a Intertextualidade	18
2.2 – Sobre o conceito de Dom Quixote brasiliense.....	22
3. TERCEIRO CAPÍTULO – Sobre a Recepção na peça <i>Mamulengo de la Mancha</i>	27
3.1 – Sobre a Teoria da Recepção.....	27
3.2 – Sobre a Recepção do Dom Quixote na peça teatral <i>Mamulengo de la Mancha</i>	29
3.3 – Sobre a Recepção da peça <i>Mamulengo de la Mancha</i> em Brasília/Distrito Federal.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

APRESENTAÇÃO

O espetáculo *Mamulengo de La Mancha* é uma releitura do romance cervantino *Dom Quixote*, estreado pelo Grupo Trapusteros Teatro, em dezembro de 2019, em Brasília. A peça apresenta o encontro da Espanha de Cervantes com a cultura popular do nordeste brasileiro. Dom Quixote e Sancho Pança saem da Espanha do século XVII e desembarcam na cidade de Recife – PE, em plena festa de Carnaval do século XXI.

Dirigido por Izabela Brochado e Marcos Pena, a montagem do espetáculo é dividida em dois atos diferentes. O primeiro é encenado em Teatro de Sombras e narra as aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança ainda em Castela. Já o segundo, que se passa em Recife, é encenado em Teatro de Mamulengo, arte teatral originária de vários mestres mamulengueiros do Nordeste.

Esta peça teatral, assim como outras releituras analisadas por Carvalho¹ (2018), pode ser enquadrada no que vem sendo chamado de Dom Quixote brasileiro, releituras estas que tem a cidade de Brasília como *locus* deste *horizonte de expectativas*, apresentado por Jauss (1979).

Neste sentido, faço as seguintes perguntas para guiar meu objetivo: o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* seria mais uma visão do modelo de Dom Quixote brasileiro? O que seria este Dom Quixote brasileiro? Como o romance *Dom Quixote* é recepcionado no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*?

Com o intuito de entender como foi feita a recepção da obra de Cervantes no espetáculo, é no primeiro ato que estão concentradas as principais cenas que remetem ao *Dom Quixote*. A partir dessas cenas, faço uma análise de como os autores do espetáculo, isto é, receptores do romance cervantino, transpõe o Cervantes para o teatro. Em outras palavras, analiso como o *Dom Quixote* foi recebido na peça.

No primeiro capítulo, apresento de forma detalhada cada cena do espetáculo *Mamulengo de la Mancha*. Em seguida, mostro o conceito de Teatro de Sombras, proposto

¹ Este trabalho insere-se no quadro mais amplo da pesquisa coordenada pelo orientador responsável, prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), com o título de "Problemas de recepção e intertextualidade no quadro das literaturas ibero-americanas". Dentro desta perspectiva, o presente TCC encontra-se ligado também ao Projeto de Pesquisa pós-doutoral do docente responsável, com título de "Luis Costa Lima, leitor do Dom Quixote", atualmente em curso na Universidade Federal de Goiás, sob a supervisão do prof. Dr. Max Rogério Canedo Silva.

por Fávero (2018) e o conceito de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN), proposto por Brochado (2001, 2018).

No segundo capítulo, faço análise das cenas a fim de encontrar os possíveis hipotextos que atravessam o espetáculo e faço uma apresentação do conceito da visão brasiliense do *Dom Quixote*. Nesse capítulo, utilizo os textos de Genette (1989) para entender sobre a Intertextualidade e os textos de Carvalho (2018) para desenvolver o conceito de visão brasiliense do *Dom Quixote*.

No terceiro capítulo, faço análise da recepção do romance no espetáculo, bem como a recepção do *Mamulengo de la Mancha* em Brasília, em que me coloco como receptora. Nesse capítulo, a Teoria da Recepção, proposta por Jauss (1979), é utilizada para entender como são feitas as recepções. Ademais, a contribuição de Brochado (2001) foi utilizada para entender aspectos técnicos do Mamulengo, bem como sua trajetória até desembarcar em Brasília.

Vale salientar que faço aqui uma análise qualitativa do espetáculo *Mamulengo de la Mancha* e visio contribuir para que outras pessoas tomem conhecimento do trabalho que Izabela e Marcos fizeram em 2019, mas que conheçam também a importância que o Mamulengo tem para a identidade cultural de Brasília.

Por fim, espero que este trabalho seja responsável por convidar à leitura futuros apreciadores do *Dom Quixote* e que sejam capazes de fazer uma leitura brasiliense do romance.

1. PRIMEIRO CAPÍTULO – Sobre a peça

Neste capítulo apresentarei um quadro geral da peça *Mamulengo de la Mancha* e os conceitos sobre Teatro de Sombras, Teatro de Mamulengo e uma breve iniciação dos conceitos-chaves de Recepção e Intertextualidade. Meu objetivo neste primeiro capítulo é apresentar a estrutura da peça e já começar com algumas reflexões sobre os conceitos teóricos que serão abordados neste trabalho.

1.1 – Sobre o Primeiro Ato

O espetáculo *Mamulengo de la Mancha* (2019) inicia-se com Dom Alonso, futuro Dom Quixote, interagindo com os livros e os objetos que estão visíveis ao público e que foram projetados na tela por meio de luz e sombra. Nesta primeira cena do primeiro ato, o narrador abre as falas do espetáculo com o clássico início do romance *Dom Quixote*: “Num lugar de la Mancha, cujo nome não desejo lembrar, vivia, não faz muito tempo, um desses fidalgos com lança no cabide, escudo antigo, cavalo magro e galgo corredor”.

Para representar as alucinações do personagem, as imagens de livros, de símbolos de cavalaria e de silhuetas de cavaleiros foram projetadas na tela e interrompidas pelo anúncio da chegada de Sancho Pança. Neste momento, há a presença de diferentes recursos cênicos para representar o diálogo entre a ama, Don Alonso e Sancho Pança, pois, no primeiro momento, a ama é representada por uma atriz, mas Don Alonso e Sancho passam a ser interpretados por duas silhuetas² projetadas na tela. A partir deste momento, Don Alonso passa a ser Dom Quixote.

Neste encontro, Dom Quixote propõe a Sancho Pança que façam uma grande viagem com vistas à fortuna e à honra, mas também a ser nomeado governador de uma ilha, proposta aceita por Sancho Pança. Ambos se despedem e Dom Quixote passa a procurar sua lança de

² Segundo Alexandre Fávero, “[A silhueta] é uma ferramenta de linguagem, portanto, é importante vê-la como tal, como objeto, coisa, forma, linha, contraste, luz ou sombra. Silhueta pode ser aquilo que circunscreve uma superfície, uma figura ou o conjunto delas, tornando evidente a sua forma e talvez os seus significados. Quando observamos uma sombra estamos percebendo um contorno, a linha que divide uma área mais iluminada de outra mais escura. A ideia de linha entre o claro e o escuro é a silhueta. Ela pode ser originada pelo corpo ou partes dele, por um objeto, por uma figura, por uma transparência ou por todos esses elementos juntos. Ao criar figuras e interpô-las entre a luz e a superfície para gerar sombra, é inevitável a apropriação de saberes de outras artes e ciências. (FÁVERO, 2018. p. 154).

cavaleiro e seu cavalo Rocinante, que aparece em forma de silhueta projetada na tela. Neste momento, encerra-se a primeira cena e inicia-se a segunda.

Até este momento, noto a preferência de Brochado e Pena em manter, nesta primeira cena, as partes introdutórias do romance *Dom Quixote*. Até aqui, a peça conserva pequenas partes dos capítulos I e VII, como a parte introdutória trazida pelo narrador, mas também o diálogo entre os dois personagens principais, que resolvem se aventurar pelas terras espanholas. De início, a conservação dessas partes do romance serviu para “estabelecer o terreno”, o qual será tomado como texto-base desta transposição cênica.

Na segunda cena, Dom Quixote e Sancho Pança saem pelos campos de Castela, montados em um cavalo e um burro, respectivamente. Os dois passam em frente a um castelo e, em seguida, a vários moinhos de vento. Dom Quixote desce de seu cavalo e se aproxima de um moinho. O personagem inicia uma batalha contra os moinhos, acompanhado de música renascentista e sombras projetadas, tanto do ator, quanto da silhueta. Sendo este episódio a batalha mais emblemática do romance de Cervantes, a cena remete ao capítulo VIII do primeiro volume. Noto que os diretores também preferiram manter partes deste capítulo do romance, pois, esta luta é uma das mais famosas que o Dom Quixote se envolve.

Na terceira cena, Dom Quixote e Sancho Pança buscam um lugar para dormir, após aquele ter se machucado. Para simbolizar este momento, o espetáculo utiliza-se de sombras e sons para simular que está de noite, com estrelas projetadas no céu, luz de fogueira, sons de grilos. Dom Quixote e Sancho são projetados na tela e suas silhuetas são manipuladas pelo ator em cena.

A quarta e a quinta cena retratam a travessia de Dom Quixote e Sancho Pança pela maior lagoa de Castela, que, na verdade, virá a ser o Oceano Atlântico. Nesta parte, os atores utilizam os recursos de luzes azuis e sombras das silhuetas projetadas na tela para simular que os personagens estão atravessando o oceano, além dos efeitos sonoros para dar intensidade a esta travessia, feita no meio de uma tormenta.

Ao final da tempestade, o ator passa para frente da tela, com o barco, Dom Quixote e Sancho em uma mão e na outra, uma lanterna, e começa a passear entre o público. Enquanto isto, a atriz entra no palco trazendo outra tela, só que menor, em que simula uma vela de um barco. Esta tela, passa a ser uma *empanada* de Mamulengo, estrutura utilizada para o teatro de bonecos. Na tela ao fundo, o espetáculo começa a projetar sombras do Recife antigo, isto é, um conjunto de casas coloniais coloridas e músicas carnavalescas.

Para simbolizar o naufrágio do barco, bem como um afogamento dos dois personagens, as silhuetas deles dois ora são projetadas na empanada, ora aparecem sobre a empanada, até que desaparecem e são substituídos por dois bonecos de Mamulengo, um representando Dom Quixote e outro Sancho Pança. Aqui, dá-se o início do segundo ato, em terras pernambucanas.

O espectador perceberá que esta peça teatral foi desenhada para ser apresentada em duas linguagens de teatro diferentes: o Teatro de Sombras e o teatro de Mamulengo. Segundo Alexandre Fávero,

Teatro de sombras é a encenação através da linguagem das sombras para ser apresentada diante de um público, independentemente do estilo, dos recursos técnicos ou do espaço. Necessariamente exige que seja ao vivo e possua uma formalidade teatral mínima, onde a percepção da sombra se faça através da emissão consciente do transmissor (ator) e a captação visual do receptor (espectador) (FÁVERO, 2018. p. 157).

Nota-se que a sombra é um recurso comunicativo cênico dependente tanto da intenção de quem a projeta, assim como da contemplação do espectador. Para Fávero (2018), a sombra “possuirá qualidade simbólica na medida em que expressa formalmente o que o seu criador pretende transmitir e alcança força comunicativa para ser decodificada pelo receptor conforme a sua cultura e a sua sensibilidade” (FÁVERO, 2018. p. 156).

Concomitante com os estudos de Hans Robert Jauss (1979), para que o leitor/espectador tenha uma experiência completa de determinada obra, faz-se necessário a construção do sentido, isto é, a soma da intenção do autor/criador com o entendimento do leitor/receptor, dependendo, ainda, de um repertório de conhecimento prévio necessário para a interpretação.

Neste sentido, pode-se afirmar que a sombra é um recurso de comunicação que exige uma sensibilidade por parte do espectador da mesma forma que uma obra literária/artística também exige. Conforme aponta Fávero (2018),

A imagem expressiva da sombra depende da contemplação do espectador quando percebe alguma manifestação emotiva, valores estéticos e significativos. São sentimentos e pensamentos provocados ou sugeridos pela projeção da luz sob um corpo que revela a sombra de forma a ser percebida visualmente (FÁVERO, 2018. p. 156).

Desta forma, se a sombra é um recurso comunicativo do mesmo modo que um texto também é, tanto no Teatro de Sombras como em uma produção literária e/ou artística, considera-se a existência de um interlocutor, ou seja, um receptor, fator imprescindível a ser

considerado na criação de uma obra, conforme apresentado por Jauss. Retomarei este ponto no terceiro capítulo.

1.2 – Sobre o Segundo Ato

A primeira cena do segundo ato começa com Dom Quixote e Sancho Pança subindo na empanada, como se estivessem saindo do mar, ambos cansados. Eles começam a questionar o lugar em que estão, pois não reconhecem essa “Castela”. Na tela ao fundo, silhuetas de pessoas pulando carnaval são projetadas, simbolizando que os personagens se encontram na cidade de Recife, pois aparece projetado um boneco gigante de carnaval. Neste momento, a silhueta da personagem Quitéria aparece e Dom Quixote a confunde com sua amada Dulcineia.

Neste momento, Sancho se dirige ao público dizendo que seu senhor enlouqueceu de vez, visto que não estão em Castela. Os personagens correm atrás da “Dulcineia”, como se estivessem no meio de um bloco de frevo, porém, a perdem de vista. Neste momento, inicia-se a segunda cena, o encontro de Dom Quixote e Sancho Pança com a polícia. Nos teatros de Mamulengo é comum aparecer a figura da polícia que, neste espetáculo, são simbolizados pelos personagens Inspetor Peinha e Cabo 70.

Os policiais ordenam que Dom Quixote e Sancho Pança parem e mostrem algum documento de identificação. Como esses personagens saíram de outro tempo e outra cidade, os policiais entendem, em um primeiro momento, que Dom Quixote e Sancho Pança estavam fantasiados por causa do carnaval. Logo, Cabo 70 percebe que os espanhóis possuem uma fala “enrolada” e, ouvindo o relato de Sancho Pança, os acusa de serem imigrantes ilegais. O policial ordena ao Inspetor Peinha que chame Simão, um personagem que dará um destino à Dom Quixote e Sancho Pança.

O destino que o personagem se refere está relacionado à terceira cena, do trabalho na fazenda de Mané Pacaru, onde Dom Quixote e Sancho Pança trabalharão, de graça e sem direitos, nas terras do fazendeiro e que, conforme indica Mané Pacaru, foi graças aos seus companheiros do Congresso Nacional que “flexibilizaram” a forma de contratar empregados. Este personagem, além de fazendeiro, foi eleito e viajará à Brasília, deixando a fazenda sob cuidados de Simão. Em seguida, Dom Quixote e Sancho Pança são contratados por ele, em troca de casa e comida, e entrega uma enxada para cada um dos personagens.

É nesta fazenda que Dom Quixote reencontra “Dulcineia” e Sancho se apaixona por Quitéria, esposa de Mané Pacaru e real dona das terras herdadas. Quitéria pergunta à Simão se seu marido já viajou e se deixou algum empregado. Simão responde que sim e ela pede que os traga para conhecê-los. Neste momento, Dom Quixote se dirige à Quitéria e grita: “Dulcineia!” Sancho interpela seu senhor dizendo que esta não é Dulcineia, mas sim a esposa de seu novo patrão.

Dom Quixote começa a delirar e declara alguns trechos sem coerência à Quitéria, porém, começa a passar mal e desmaia na frente de todos. Neste momento, Simão chama um médico e dá-se início à quinta cena, de como Dom Quixote entra em batalha com o Doutor Rodolera. O médico pergunta a Dom Quixote em quais lugares o personagem sente dor e conclui dizendo que será necessário tomar uma injeção. Em cena, aparece uma enorme seringa e Dom Quixote começa a lutar com o Doutor Rodolera, como se fossem dois cavaleiros em batalha de espadas. Ao final, o médico sai correndo de cena e é seguido por Dom Quixote.

A sexta cena é marcada pela apresentação de um teatro de bonecos por um bonequeiro. O texto apresentado chama-se “Nem solteira, nem viúva e nem casada”, do Mestre Ginu, grande mamulengueiro de Pernambuco. O bonequeiro carrega uma pequena caixa de sombra e dois bonecos de silhueta, em que a primeira é uma figura feminina e a segunda, masculina. O bonequeiro convida a todos e Dom Quixote passa a assistir.

Neste teatro, Rosita está dançando e o delegado lhe aborda perguntando se ela é casada. Após dizer não, ele lhe pergunta sobre outros tipos de estado civil, em que Rosita também dá uma resposta negativa. Após perguntar o que ela é, de fato, ela lhe responde: “Sou mulher!”. O delegado não entende e a puxa, de maneira forçada, a dançar. Neste momento, Dom Quixote se revolta, diz que não consentirá esta violência e destrói a barraca do bonequeiro.

O bonequeiro informa que esta cena não passa de um teatro, que são apenas bonecos. Em seguida, Dom Quixote dirige a seguinte pergunta ao bonequeiro: “Não vê que a arte imita a vida e a vida imita a arte?”. E logo exclama: “Abaixo à violência contra às mulheres!”. De longe, Sancho Pança o chama e todos saem juntos de cena.

A sétima e a oitava cena retratam o enamoramento de Quitéria e Sancho Pança. Aqui, os diretores optaram por projetar as silhuetas dos dois personagens, para simular um momento mais reservado entre os dois. A cena é acompanhada pelo ritmo musical espanhol *zarzuela* e

uma dança flamenca, que é interrompida por uma ligação de Mané Pacaru. Ele informa que ficará em Brasília, pois foi eleito pela “bancada da bala e do boi”. Eles terminam a ligação e Quitéria volta a dançar com Sancho. A cena termina com este lhe dizendo que já encontrou a sua ilha, que, no caso, é a própria Quitéria.

Por fim, a nona cena retrata a passagem de Dom Quixote de volta ao mar, desta vez, sozinho. Aqui o personagem não é mais um boneco de Mamulengo, mas uma silhueta, como no início. Ele está só, sentado no barco. Na tela ao fundo aparece as cenas anteriores, como se fossem lembranças. Os elementos que remetem à Espanha também são projetados, como a cidade de Castela, os castelos e os moinhos. Dom Quixote deita-se no barco e o espetáculo encerra-se com a passagem de perdão de Dom Quixote e o agradecimento de Sancho Pança, trazidos do último capítulo da segunda parte.

O segundo ato é encenado majoritariamente por Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN). Este apresenta nomenclaturas diversas, que neste espetáculo, utiliza-se o termo *Mamulengo*. Sobre a historicidade desta manifestação cultural, estudiosos apontam que o TBPN surge, provavelmente, ao início do século XIX, no Estado de Pernambuco. Vários bonequeiros remontam o surgimento ao período da escravidão no Brasil, como uma forma de reagir aos maus-tratos e às injustiças vivenciadas naquela época (BROCHADO, 2018. p. 35).

Com relação ao conceito de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN), considera-se uma “manifestação cultural genuinamente brasileira, diversa, rica e popular, porque praticada desde sempre nas ruas, nas praças e nos espaços públicos do território nacional” (IPHAN, 2020. p. 6). Para apresentar o TBPN, o brincante utiliza os seguintes elementos: uma tolda/barraca/empanada, acompanhada de bonecos artesanais, e, às vezes, de músicos ou de uma pequena banda, além do enredo, cujas encenações são de cunho pedagógico, satírico e/ou comunitário. Segundo Brochado (2018), o TBPN é

Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, na qual brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social e à estética dessa manifestação cultural. (BROCHADO, 2018. pp.42-43).

No Distrito Federal (DF), O Teatro de Bonecos Popular também é chamado de *Mamulengo*, como no Estado de Pernambuco e “tem sobrevivido, sobretudo por meio da

cultura oral” (BROCHADO, 2001. p. 18). Esta brincadeira³ surge nos inícios da construção de Brasília, a partir de 1956, visto que vieram para cá migrantes de múltiplas regiões do país, e, consigo, trouxeram também suas culturas. Dessa forma, percebe-se que os imigrantes nordestinos foram os responsáveis pelo surgimento desta manifestação cultural no cerrado brasileiro. Porém, o Teatro de Mamulengo voltou a ser apresentado no Distrito Federal “apenas a partir do final da década de 1970” (BROCHADO, 2018. p. 52).

O Mamulengo, conforme apresenta Brochado (2001), “é utilizado pelo público, como um meio de comunicação e que frequentemente, por meio dos diálogos que os ouvintes estabelecem com os bonecos, mensagens são passadas e dessa forma, conflitos são explicitados, namoros são iniciados e vidas alheias comentadas” (BROCHADO, 2001. p. 20).

Seu objetivo, acima de tudo, é provocar o riso, divertir o público e reconstituir situações do cotidiano. Nesse viés, referida autora compreende o Mamulengo “como expressão do cotidiano e do imaginário dos artistas e de seu público, uma vez que ele nos fala das relações do dia a dia que os seres humanos estabelecem em determinado tempo e lugar. É também, criação do que desejam e sonham” (BROCHADO, 2001. p. 27).

A partir desse contexto, a tradição do Mamulengo foi absolvida e ressignificada pelos artistas do Distrito Federal, o que tornou a capital um lugar especial com vários brincantes de Teatro de Bonecos Popular fora da região do Nordeste. Cada mamulengueiro do Distrito Federal brinca de forma a aproximar ou diferenciar de suas referências, ou seja, de seu(s) mestre(s) de Mamulengo. O espetáculo *Mamulengo de la Mancha* não é diferente. “Apresenta uma estrutura dramática e musicalidades originárias de brincadeiras de vários mestres mamulengueiros de Pernambuco, dentre eles Zé Divina, Zé Lopes, Zé Vitalino e Miro” (IPHAN, 2020. pp. 43-44).

A transposição do romance cervantino ao teatro de Mamulengo surgiu de uma brincadeira dos diretores após uma viagem pelo interior do Estado de Minas Gerais. Pena e Brochado se perguntaram como seria se Dom Quixote e Sancho Pança chegassem no Brasil de hoje. A partir desta pergunta, eles começaram a brincar com a possibilidade do encontro dos personagens espanhóis com os personagens-tipo do Mamulengo. Neste espetáculo há a presença destes *tipos sociais* que são comuns no *Teatro de Mamulengo –como Quitéria, Cabo*

³ Segundo Brochado (2018) O termo “brincadeira” corresponde ao termo “espetáculo” e é amplamente utilizado pelos bonequeiros, principalmente em contextos mais tradicionais. (BROCHADO, 2018. p. 36)

70, *Mané Pacaru*, Doutor Rodolera, Simão– e percebo que foram inseridos propositalmente pelos diretores para que a peça pudesse representar a tradição das brincadeiras dos mestres mamulengueiros.

Neste sentido, o espetáculo *Mamulengo de la Mancha*, além de ser uma releitura da obra de Cervantes, é, também, uma homenagem a este Patrimônio Cultural do Brasil⁴, reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em março de 2015. Desse modo, o espetáculo apresenta uma narrativa enriquecedora e multicultural, visto que foi composta por elementos de diferentes linguagens, o que faz deste uma obra hipertextual viva.

Por hipertextualidade, entende-se como um texto Y que possui relação com um texto anterior X. Nesse sentido, este espetáculo possui uma conexão com diferentes textos, como o romance *Dom Quixote*, já identificado pelo título da obra, mas também com o Teatro de Mamulengo tradicional, isto é, possível de identificar pela presença dos personagens-tipo frequentes nessa expressão teatral.

Vale mencionar que as silhuetas do primeiro ato possuem certa relação com as xilogravuras de cordel, folhetos de poemas populares na região do Nordeste brasileiro. Segundo Pena, o encontro com o cordel de J. Borges serviu de inspiração para a montagem das cenas de sombras, visto que o contraste entre as figuras brancas e pretas enriquecem a narrativa. Logo, nota-se que o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* assume o papel de hipertexto, por ser uma derivação de outros hipotextos, sendo, portanto, uma obra “propriamente literária”, conforme aponta os estudos Genette. Retomarei este ponto no segundo capítulo.

⁴ O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN).

2. SEGUNDO CAPÍTULO – Sobre a Intertextualidade na peça *Mamulengo de la Mancha*

Neste segundo capítulo tenho por objetivo apresentar algumas noções-chaves do conceito de “Intertextualidade” proposto por Gérard Genette e encontrar possíveis intertextos presentes nesta peça teatral. Além disto, viso contribuir com o desenvolvimento do conceito de “Dom Quixote brasileiro” e apresentar como este espetáculo contribui para outras releituras. Para lograr meus objetivos, farei uma análise qualitativa da peça teatral em comparação com os textos teóricos selecionados.

2.1 – Sobre a Intertextualidade

Conforme apresentado brevemente no capítulo anterior, o conceito de “Intertextualidade” pode ser definido pela presença de um texto em outro. Rebatizado por Genette (1989), a “hipertextualidade” refere-se a “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) ou um texto derivado de outro preexistente” (GENETTE, 1989. p. 14). Dessa forma, esta relação entre um texto *em* outro precisa ser necessariamente percebida pelo leitor para que produza sentido a si próprio. No meu objeto de análise – o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* – há a presença de outros textos que pude identificar durante a leitura do texto dramático.

De início, o primeiro texto identificado na peça teatral é o romance *Dom Quixote*, como indica o próprio título do espetáculo. Como este é uma releitura do romance, seu enredo está voltado ao texto cervantino. Sua identificação é possível graças aos recursos utilizados durante o espetáculo, como a conservação dos dois personagens principais – Dom Quixote e Sancho Pança –, a utilização de certas partes dos capítulos mais emblemáticos do romance e a apresentação de elementos visuais e sonoros que aludem ao texto, como a trilha sonora renascentista, os vários livros espalhados no palco junto com os objetos de cavalaria.

A primeira cena do espetáculo refere-se ao início do I capítulo do romance, passagem mencionada anteriormente. Já o encontro de Dom Quixote e Sancho Pança se assemelha ao narrado no VII capítulo, em que Dom Quixote promete grandes aventuras ao Sancho, podendo ser conquistado ilhas e ser nomeado como governador. A segunda cena remete ao VIII capítulo do primeiro volume, em que Dom Quixote trava uma luta contra os moinhos de vento.

No segundo ato, a sexta cena faz alusão ao XXVI capítulo do segundo volume. Por se passar em terras pernambucas, Dom Quixote, ao invés de destruir um Teatro de Marionetes, do Mestre Pedro, destrói um Teatro de Mamulengo, do Mestre Ginu. Percebo, portanto, mais uma referência ao romance cervantino, mas de maneira adaptada. Por último, a nona cena refere-se à despedida de Dom Quixote para Sancho, retratada no LXXIV capítulo do segundo volume. Assim sendo, colocando-me como receptora da peça, considero o romance *Dom Quixote* como o primeiro hipotexto do espetáculo *Mamulengo de la Mancha*.

O segundo texto identificado é a sombra. Conforme apresentado por Fávero (2018) “a sombra é um recurso de comunicação de signos dentro de uma categoria artística que lida com a imagem” (FÁVERO, 2018, p. 159). Nesse sentido, a sombra no espetáculo é utilizada como “ferramenta expressiva”, ou seja, um texto não-verbal que se apropria “de saberes de outras artes e ciências” (FÁVERO, 2018, p. 154). Nesta peça, percebo que as sombras são de silhuetas baseadas em desenhos de cordéis, uma outra modalidade de arte, que é, portanto, texto.

O terceiro texto identificado é o próprio corpo dos atores em cena. Seus corpos também fazem parte do enredo e são utilizados como ferramentas para comunicar. Ao produzir as sombras com seus corpos, os atores também são recursos de comunicação que lidam com a imagem para o espetáculo, visto que o ator interpreta tanto o Dom Quixote “humano”, como dá vida ao Dom Quixote “silhueta e Mamulengo”.

O quarto texto identificado são os bonecos de Mamulengo. Como a sombra e como os atores, o boneco também é uma ferramenta de comunicação, que pode ser considerado como outro hipotexto presente neste espetáculo. Conforme apresentado no primeiro capítulo, há a presença de *tipos sociais* que são comuns do Teatro de Mamulengo, tais como Quitéria, Inspetor Peinha, Cabo 70, Mané Pacaru, Doutor Rodolera e Simão. Cada personagem representa um tipo social que estão presentes nas histórias dos Teatros de Mamulengo: Inspetor Peinha e Cabo 70 representam os policiais corruptos; Mané Pacaru, o político; Doutor Rodolera, o médico; Quitéria, a esposa/filha de latifundiário.

Sendo assim, o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* é um hipertexto atravessado por outros hipotextos, sendo o romance cervantino e o Teatro de Mamulengo os elementares. Como afirma Genette (1989), “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 1989. p. 19 – Traduzido). Dessa forma, até o romance *Dom Quixote* seria uma obra hipertextual, uma vez que se considera que Miguel de Cervantes teve contato com outras obras antes de escrever o romance e que algumas delas aparecem atravessadas nas falas dos personagens.

A título de curiosidade, Bento (2022) encontrou no III capítulo do segundo volume de *Dom Quixote* uma menção à obra de Aristóteles no famoso diálogo entre o Dom Quixote, Sancho e o bacharel Sansão Carrasco, em que eles conversam sobre a diferença entre poeta e historiador. Na argumentação do bacharel, há a seguinte fala:

Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, *sino como debían ser*; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (CERVANTES, 2012. p. 569 – grifo da autora).

Essa argumentação refere-se aos conceitos-chaves da seção de número 9 da *Poética* de Aristóteles –*Poesia e história*–: “Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (ARISTÓTELES, 2017. P. 97). Portanto, vemos que a Intertextualidade é passível de estar presente em qualquer obra literária.

Vale considerar que a peça *Mamulengo de la Mancha* foi constituída pelo processo de transformação, isto é, a transposição da história quixotesca para o século XXI. De acordo com Genette (1989), a transformação é um mecanismo de transpor um hipotexto para um hipertexto. Entretanto, Genette a divide em dois tipos, que posteriormente, virá a ser chamada de transformação e imitação. A imitação é o hipertexto que conta uma história diferente de seu hipotexto.

Seria, neste sentido, o *Mamulengo de Mancha* imitação ou transformação de *Dom Quixote*? Arrisco dizer que os dois. Segundo Genette (1989),

A transformação é aquela que consiste em transportar a ação da Odisseia para Dublin do século XX. A imitação é aquela que conta uma outra história

completamente diferente, ou seja, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático). A imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas (GENETTE, 1989. pp. 15-16 – Traduzido).

À vista disto, Dom Quixote e Sancho Pança são transportados para o Pernambuco do século XXI (transformação) e a peça conta uma história diferente (imitação), porém, de fato inspirada no romance, bem como no Teatro de Mamulengo (modelos). Em sua obra, Genette faz a diferenciação dos regimes discursivos pertencentes à transformação e à imitação. Neste trabalho, me interessa apresentar apenas dois.

Para Genette, a *paródia* é o desvio de texto por meio de uma mínima transformação. Já o *pastiche*, seria a imitação de um estilo carente de função satírica. Ambas as práticas apontam a uma espécie de puro entretenimento, sem intenção de zombar ou agredir, que, para Genette, seria o regime *lúdico* do hipertexto. A paródia⁵, segundo o dicionário da Porto Editora, é “a imitação de um texto literário, de um personagem ou de um tema, com propósitos irônicos ou cômicos”. E o pastiche⁶, uma “obra de arte em que o autor procurou, de forma voluntária, imitar o estilo de outra(s) obra(s) ou autor(es), frequentemente com objetivos satíricos ou humorísticos”.

À vista disso, noto que a peça *Mamulengo de la Mancha* transita entre esses regimes discursivos, porque além de ser uma releitura do romance cervantino, isto é, faz um desvio da história do romance, ao mesmo tempo, é uma transposição *à la manière de Cervantes*, pois, a história contada na peça se assemelha à forma que Cervantes escreveu as aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança.

Em outras palavras, as aventuras vividas pelos dois personagens na peça são semelhantes às vividas de fato no romance, isto é, seria possível Dom Quixote e Sancho Pança atravessarem o oceano por engano, travar uma luta com um médico entre espada vs. seringa, serem presos pela polícia, ver a Dulcineia em uma mulher aleatória, entre outras. Logo, a forma que estas aventuras são apresentadas se assemelham ao estilo das aventuras narradas por Cervantes em *Dom Quixote*. Portanto, aposto dizer que a peça é uma combinação entre os dois regimes: paródia e pastiche.

⁵ <www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paródia> Acesso em: 17 de jun. 2023

⁶ <www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pastiche> Acesso em: 17 de jun. 2023.

Porém, seria esta semelhança fruto do acaso? Acredito que não. Segundo os conceitos de *horizonte de experiências* e *horizonte de expectativas*, de Hans Robert Jauss, que serão abordados no próximo capítulo, o contato com cada obra literária constrói o nosso *horizonte de expectativas*, isto é, “é a partir do nosso histórico de leituras que nos preparamos para receber uma nova obra, a partir do nosso ‘horizonte de experiências’ criamos o nosso ‘horizonte de expectativas’, no qual projetamos o que esperamos de uma nova obra” (FEITOSA, 2022. p. 25).

Dessa forma, pode-se afirmar que o contato dos diretores com o romance cervantino possibilitou a criação de aventuras da peça semelhantes às do *Dom Quixote*. E a recepção dessas aventuras *à brasileira*, no meu caso, só foi possível graças também ao meu histórico de leituras, isto é, o meu *horizonte de experiências* com o romance possibilitou a construção do meu *horizonte de expectativas* em relação à peça.

2.2 – Sobre o conceito de Dom Quixote brasileiro

O conceito Dom Quixote brasileiro surge a partir da análise de três releituras do romance *Dom Quixote* feita por Carvalho (2018), que busca identificar aspectos convergentes e refletir se estas releituras configurariam uma visão brasileira da obra de Cervantes. Dessa forma, elas tentam aproximar o universo da cultura brasileira ao romance cervantino.

A cidade de Brasília é tida como o lugar que transitam estas releituras, a saber: o *Dom Quixote* que acompanha o antropólogo e fundador da Universidade de Brasília (UnB), Darcy Ribeiro, no seu livro *Diários Índios*; a leitura dramática do ensaio de Miguel de Unamuno, *El sepulcro del Quijote*, realizada na UnB; e a transposição do clássico cervantino à literatura de cordel, o *Dom Quixote em cordel*, publicado em Brasília, do cordelista J. Borges.

Essas releituras possuem uma trajetória cultural cuja capital brasileira é tomada como o *locus* onde cada uma delas se encontram. Sendo assim, essas releituras permitem a construção de uma visão brasileira do romance cervantino? Qual seria esta visão? Para Carvalho, o *Dom Quixote* é uma obra que ainda segue viva, e estas releituras contribuem para a composição do *horizonte de expectativas* dos leitores e futuros leitores contemporâneos do romance cervantino. Além disso, permitem que encontremos outros Cervantes, Quixotes e Sanchos que forem possíveis, tanto em obras literárias e/ou artísticas, mas também na vida real.

Desde essa perspectiva, interessa saber se essas três releituras possuem pontos de contato que as relacionem com a cidade de Brasília e se permitem construir uma visão brasileira do *Dom Quixote*, isto é, se a partir dessas três releituras é possível definir uma leitura brasileira do romance cervantino. No texto de Carvalho (2018), o autor analisa cada uma das releituras, não com relação aos aspectos estritamente formais, mas sim aos aspectos de seleção que as aproximam de alguma forma.

Nesse viés, a cidade de Brasília é, portanto, um espaço de *recreação artística* para a história da transmissão e interpretação do texto cervantino. Em outras palavras, a capital brasileira seria este *locus* frutífero que permite surgir outras (re)leituras do *Dom Quixote*. Além disso, pode-se entender a cidade de Brasília em três dimensões arquitetônicas: a dimensão nacional, a dimensão moderna e a dimensão popular. De maneira análoga, cada dimensão reflete em cada uma das releituras analisadas por Carvalho.

A dimensão nacional estaria refletida na releitura *Diários Índios*, sendo Darcy Ribeiro, como antropólogo, o fundador do projeto de identidade nacional que vem a desembocar no nascimento da Universidade de Brasília (UnB) e da própria Brasília. Na releitura, o *Dom Quixote* é este elemento unificador, que congrega duas realidades que até então eram separadas: a realidade do intelectual que visa descobrir uma nação e a realidade do indígena *Kaapor* que sempre existiu como povo. Assim, Brasília virá a se tornar esta cidade-capital, de toda e para toda a nação brasileira.

Já a dimensão moderna, está refletida na releitura *El sepulcro de Don Quijote y Sancho*, que propõe o novo modelo narrativo do romance, isto é, ressalta a continuação deste mal-estar na modernidade e visa mostrar uma espécie de busca de autenticidade, de uma modernidade autoconsciente, com pretensão de eternizar-se no futuro. Em outras palavras, esta releitura enseja apresentar o *Dom Quixote* vivo e presente. De maneira semelhante, o projeto da cidade de Brasília surge nestas condições, de ser uma cidade nova, autêntica, moderna e que entra para a eternidade, como a capital que foi construída no meio do Cerrado brasileiro, sendo tombada como Patrimônio Material e Imaterial do Distrito Federal anos depois de sua construção.

E a dimensão popular, que se reflete na releitura *Dom Quixote em cordel*, cujo ao personagem é imposto uma síntese da marca da cultura popular brasileira nordestina e que acaba se descobrindo como um Dom Quixote emigrante, brasileiro e nordestino. Paralelamente, os emigrantes que construíram Brasília eram, em sua maioria, advindos da

região Nordeste. Muitos destes *candangos* sentiram a necessidade de incorporar à capital elementos culturais de suas cidades de origem. Portanto, surgem, nas redondezas de Brasília, regiões que foram tomadas por esta cultura, tornando-se, algumas delas, um berço da Cultura Popular do Nordeste, como Ceilândia, que se reconhece como fruto da emigração nordestina.

Em vista disso, poderíamos incluir a peça *Mamulengo de la Mancha* como mais uma releitura que contempla esta visão do Dom Quixote *brasiliense*? A resposta é positiva. O espetáculo também surge em Brasília, assim como as outras releituras. Arrisco dizer que o elemento que une essa releitura à capital brasileira é o Teatro de Mamulengo brasiliense. Como apresentado no primeiro capítulo, a tradição dos Bonecos de Mamulengo foi incorporada e recebeu outro significado pelos artistas do Distrito Federal, sendo a cidade fora do Nordeste com mais brincantes de Mamulengo. Isso acaba refletindo na identidade de Brasília, tornando-a mais uma vez pertencente à dimensão do popular.

Vale citar aqui que Dom Quixote da peça apresenta uma peculiaridade diferente e interessante que o personaliza ainda mais como este gentílico *brasiliense*. Na sexta cena, do encontro com o Mestre Ginu dos Bonecos, o bonequeiro apresenta o teatro mencionado anteriormente, “Nem solteira, nem viúva e nem casada”, aqui na cidade de Brasília⁷. Nesta cena, ao recusar o pedido do Delegado, Rosita se torna vítima de agressão do personagem. Em seguida, Dom Quixote não permite que a agressão continue e interfere na caixinha de sombra.

Noto que este Dom Quixote, assim como no romance, não permitiria tal violência. Entretanto, é interessante que nesse espetáculo a vítima, por ser uma mulher, mostra uma faceta particular do Dom Quixote brasiliense. A cidade de Brasília, nos últimos anos, vem apresentando ser uma cidade insegura para nós mulheres⁸. Em 2023, o Distrito Federal (DF) registrou um aumento de 350% no número de feminicídios⁹. Desde 2015, o DF registrou 134

⁷ A peça disponível no YouTube foi apresentada em Brasília (Distrito Federal). Disponível em: < https://youtu.be/k_NvgKs6sg0 >. Acesso em: 20 de jun. 2023.

⁸ Interessante pontuar que, apesar de eu estar trabalhando com a cidade de Brasília neste trabalho, faço a extensão dessa insegurança a todo o Distrito Federal.

⁹ Reportagem do G1DF. Disponível em: < g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/04/03/femicidio-numero-de-mulheres-mortas-no-df-aumenta-350percent-em-2023-diz-ssp.ghml >. Acesso em: 20 de jun. 2023.

vítimas do feminicídio¹⁰. Só este ano, em 2023, o DF registrou 24 tentativas de feminicídio até o mês de abril¹¹.

Nessa perspectiva, vejo que o Dom Quixote brasileiro seria este Dom Quixote que se indigna com a violência praticada às mulheres, que não permite qualquer tipo de agressão ou tentativa contra nós. Por isto que, no espetáculo, o personagem interrompe a apresentação e declara: “Abaixo à violência contra as mulheres”. Embora haja a predominância da violência de gênero no DF, eu ainda acredito que possamos encontrar moradores e moradoras desta região que compartilha do mesmo posicionamento do cavaleiro andante, refletindo, portanto, em mais uma dimensão da cidade, não mais arquitetônica, mas sim, social, que arrisco batizá-la de dimensão *feminista*.

Em síntese, esta visão ou leitura brasileira do *Dom Quixote* pode ser definida da seguinte forma: a) na dimensão nacional, entender que o *Dom Quixote* é para todos e todas, sem limitação de quem o irá recebê-lo; b) na dimensão moderna, entender que o *Dom Quixote* é uma obra viva e moderna, podendo ser lida nos dias atuais sem prejuízos do tempo; c) na dimensão popular, entender que o *Dom Quixote* é uma obra que alcança a todos e a todas, capaz de fundir diferentes públicos em si própria; e d) na dimensão *feminista*, entender que o *Dom Quixote* é uma obra que apresenta ser contra a violência de gênero de suas personagens e que tem por objetivo não perpetuar dita violência.

Nesse sentido, cada releitura do romance cervantino acima está relacionada a pelo menos uma dimensão. Desse modo, em qual dimensão estaria enquadrada a peça *Mamulengo de la Mancha*? Entendo que nas quatro dimensões. O espetáculo fomenta que o romance, bem como o Mamulengo é para todos e todas. Além disso, só pelo fato de ser o tema central da peça, nos mostra que ainda é possível ler *Dom Quixote* na contemporaneidade. Como é de praxe o Teatro de Mamulengo ser feito para alcançar diferentes públicos ao mesmo tempo, esta peça não difere do habitual. E, como analisado, é uma peça que se posiciona com relação a violência contra a mulher.

Portanto, o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* sintetiza as quatro dimensões da visão brasileira do *Dom Quixote*, projetando a cidade de Brasília como espaço propício às

¹⁰ Reportagem do G1DF. Disponível em: <g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/11/24/feminicidios-deixaram-134-vitimas-e-151-orfaos-no-df-nos-ultimos-seis-anos.ghtml> Acesso em: 20 de jun. 2023.

¹¹ Reportagem do G1DF. Disponível em: <g1.globo.com/df/distrito-federal/bom-dia-df/video/df-registrou-24-tentativas-de-feminicidio-nos-primeiros-quatro-meses-de-2023-11661529.ghtml>. Acesso em: 20 de jun. 2023.

magias novelescas e parciais da arte cervantina (CARVALHO, 2018, p. 653). Logo, o Dom Quixote brasileiro é aquele Dom Quixote do povo, moderno, popular e feminista.

3. TERCEIRO CAPÍTULO – Sobre a Recepção na peça *Mamulengo de la Mancha*

Neste capítulo tenho por objetivo apresentar algumas noções-chaves do conceito de recepção proposto por Hans Robert Jauss e refletir sobre como é a recepção do romance *Dom Quixote* nesta peça teatral. Além disso, viso entender como é a recepção do espetáculo *Mamulengo de la Mancha* no Distrito Federal, em Brasília, colocando-me como receptora da peça.

3.1 – Sobre a Teoria da Recepção

O crítico literário Hans Robert Jauss foi o principal expoente da Teoria da Recepção. Ela tem por objetivo estudar como uma obra literária é recepcionada e como seus aspectos afetam os receptores, isto é, os leitores. Em outras palavras, o foco dessa teoria recai sobre a relação da obra literária com o público. Segundo Feitosa (2022), “uma obra só se desenvolve plenamente quando vai de encontro a seu receptor e retorna a si própria ressignificada” (FEITOSA, 2022. p. 20).

Ao deslocar o foco de uma obra para a sua recepção, é possível entender como ela é influenciada pelo contexto social na qual está inserida (FEITOSA, 2022. p. 20). Existe uma espécie de movimento cíclico que define a Teoria da Recepção, isto é, autor influencia a obra, a obra influencia o público e o público influencia o autor. Dessa forma, seria o leitor o principal objeto da ciência da literatura e “é baseado nesse objeto que se propõe entender a profundidade de interpretação capaz de haver numa relação textual” (FEITOSA, 2022. p. 21).

Conforme apresentado brevemente no primeiro capítulo, para que o leitor/espectador tenha uma experiência completa de determinada obra, faz-se necessário a construção do sentido, isto é, a “soma” da intenção do autor/criador com o entendimento do leitor/receptor, dependendo, ainda, de um repertório de conhecimento prévio necessário para a interpretação. Dessa maneira, a intenção projetada pelo autor “é orientada pelos potenciais receptores de um artista” (FEITOSA, 2022. p. 21) e refere-se à reação que pretende causar em seus receptores.

Vale dizer que em uma determinada obra é possível encontrar o receptor intencionado do autor, mas também nunca o encontrar. Porém, a partir do momento que o leitor se dispõe a estar em contato com a obra, ele se torna o receptor dela. Nesse viés, o principal responsável por perpetuar uma obra a outros tempos e a outros públicos é quem a recebe, ou seja, o leitor,

visto que, “enquanto reage a ela, pode já estar proporcionando a um futuro criador os trilhos por onde passará sua próxima criação” (FEITOSA, 2022. p. 22).

Seria o público o verdadeiro transmissor de uma obra, pois possuem o poder de “eternizá-la, de mantê-la no ranking das mais aclamadas durante os tempos, sendo requerida por receptores em distintos contextos, distintos lugares ou épocas, mas com a mesma admiração, e esse mesmo público é capaz de levar uma obra ao esquecimento” (FEITOSA, 2022. p. 22).

Se, para Jauss, as obras literárias e/ou artísticas são criadas para serem apreciadas, faz-se necessário, portanto, dar esta atenção ao apreciador. E quando essa atenção recai no leitor, pode ser percebido o impacto e a influência de determinada obra na sociedade. A obra é, portanto, “parte integrante do cenário sócio-político-histórico ao qual se apresenta” (FEITOSA, 2022. p. 22).

No que concerne à recepção, Jauss fala sobre o *horizonte de expectativas*, apresentado brevemente no capítulo anterior. Pode-se considerar como a projeção da forma que um leitor receberá suas futuras leituras. Este horizonte existe não só para o receptor de uma obra, mas também para seu criador. Em outras palavras, tanto o autor quanto o leitor possuem um horizonte de expectativas, isto é, um sistema de referência para um determinado texto. Falando grosso modo, quando um autor consegue alinhar o receptor e a recepção, ou seja, consegue suprir as exigências do horizonte de expectativas, ele se consagra.

Quanto ao *horizonte de experiências*, mencionado no segundo capítulo, pode-se relacioná-lo com os estudos de Gérard Genette, uma vez que sua analogia com os *palimpsestos* explica o fenômeno de como cada texto lido na trajetória de uma pessoa pode influenciar a recepção de futuras obras que venha a ler. Um palimpsesto¹², de acordo com o dicionário da Porto Editora, é “papiro ou pergaminho que contém vestígios de um texto manuscrito anterior, que foi raspado ou apagado para permitir a reutilização do material e a posterior sobreposição de um novo escrito”.

Do mesmo modo, nosso horizonte de experiências, isto é, nosso histórico de leituras, deixará “vestígios” para as próximas obras, construindo, portanto, o nosso horizonte de

¹² < www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palimpsesto?express=palimpsesto>. Acesso em: 25 de jun. 2023. [Nota apenas para reflexão: o palimpsesto pode ser entendido, por tanto, como fruto de uma marca anterior ou aparato que serve de base para a inclusão/apresentação de novos traços. Como bem se dirá no parágrafo seguinte].

expectativas. Da mesma forma acontece com o autor de uma obra. Ele é impactado por suas leituras anteriores, o que faz influenciar suas futuras criações.

O conceito de Intertextualidade defendido por Genette dialoga diretamente com a teoria de Jauss, pois a compreensão de uma obra pode dar-se através dessa relação entre textos distintos. O conteúdo de um texto pode influenciar e esclarecer a compreensão de um receptor a respeito de um outro, contribuindo com a recepção da obra, relativizando essa recepção em maior escala. A Intertextualidade, portanto, é capaz de conduzir a obra a uma boa recepção ou ao estranhamento por parte de seu público, dependendo do horizonte de experiências de cada receptor ou de um grupo de receptores (FEITOSA, 2022. p. 26).

Dessa forma, pode-se entender a hipertextualidade não só como a relação de um texto derivado de outro preexistente, mas também como toda a bagagem de conhecimento de determinado autor, isto é, qualquer fator que possa vir influenciar a criação de uma obra. Assim, “tanto a criação quanto a recepção de uma obra são influenciadas pelas demais leituras feitas anteriormente por um indivíduo” (FEITOSA, 2022. p. 27).

3.2 – Sobre a Recepção do *Dom Quixote* na peça teatral *Mamulengo de la Mancha*

A recepção do romance *Dom Quixote* no espetáculo *Mamulengo de la Mancha* se fez mediante à manutenção de certos personagens, elementos, capítulos, passagens e cenas, mas também à transposição destes. Para analisar como é feita esta recepção, considera-se os autores do espetáculo como receptores. Além disso, será necessário compreender como esta recepção influenciou a criação do espetáculo. Vejamos.

O espetáculo resolve iniciar com a famosa passagem do primeiro capítulo. Junto a ela, o personagem Dom Quixote foi mantido, tal qual os elementos que remetem à sua loucura, isto é, seus livros e seus delírios de cavalaria. Noto que o Dom Quixote é entendido pelos autores como aquele que se tornou louco devido ao grande consumo de livros de cavalaria, e não louco à princípio, visto que o colocam primeiramente como Dom Alonso.

O personagem Sancho Pança e a ama também foram mantidos. Porém, Dulcineia se converte em personagem do Mamulengo, como Quitéria e, Mestre Pedro passa a ser Mestre Ginu, mamulengueiro pernambucano homenageado no espetáculo. Percebe-se que os autores preferiram transformar estes personagens cervantinos em personagens que remetem ao Mamulengo. Dita escolha foi possível graças às vivências dos autores com o Teatro de

Bonecos Popular, fator decisivo, de certa forma, para a escolha das linguagens de teatro desse espetáculo.

Em entrevista ao periódico *Dramaturgias* (2021), Marcos Pena informa que, para a montagem do espetáculo, teve de voltar ao romance para selecionar as cenas que lhe pareciam mais interessantes. Desse modo, identifiquei algumas passagens emblemáticas, como o encontro de Dom Quixote e Sancho Pança com os moinhos de vento, referente ao capítulo VIII, 1º; o teatro de bonecos destruído por Dom Quixote, referente ao capítulo XXVI, 2º; e a saída de Dom Quixote de volta ao mar, referente ao capítulo LXXIV, 2º.

Entretanto, noto que, ao passarem pela transposição ao discurso teatral, algumas passagens sofrem adaptações ou, na falta de um termo melhor, influências, devido ao contexto social em que estão inseridas. Nesse sentido, justifica-se, por exemplo, a escolha de adaptar o espetáculo apresentado pelo Mestre Ginu. No romance, Dom Quixote se revolta após ver uma injustiça contra os cristãos. Para causar o mesmo efeito, os autores decidem, assim, que a indignação de Dom Quixote será provocada devido à agressão física sofrida por uma mulher.

O entrevistado afirma que a escolha foi feita para que, a partir dessa cena, eles pudessem se posicionar como artistas frente a esta discussão tão forte e importante na atualidade. Dessa forma, se Dom Quixote se indignou com a injustiça cometida aos cristãos, como receptores do romance, no Distrito Federal e em pleno século XXI, para Pena e Brochado, Dom Quixote também seria capaz de fazer justiça em favor de Rosita, personagem que sofre a agressão física.

Vale mencionar que as leituras anteriores de um dos autores refletiram na construção do espetáculo. Na entrevista, Pena afirma que Brochado tomou conhecimento do texto *Nem solteira, nem casada e nem viúva* previamente à criação da peça: “Izabela, durante a sua pesquisa de mestrado, havia encontrado a cena “Nem solteira, nem casada e nem viúva”, publicada na Revista Mamulengo¹³ que apresentava uma interessante discussão de gênero” (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.178). Logo, o horizonte de expectativas da autora pôde refletir nesta obra teatral.

Outra transposição do romance refere-se à condição que Dom Quixote e Sancho Pança sofrem ao chegarem no Brasil. No espetáculo, cavaleiro e escudeiro se transformam em

¹³ Revista Mamulengo: 1973, nº 01, p. 40. Associação brasileira de Teatro de Bonecos • ABTB, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1973 a 1985.

imigrantes ilegais ao desembarcarem em Pernambuco sem documentação. De início, Pena e Brochado pensaram que seria interessante que Dom Quixote e Sancho Pança, como espanhóis, pudessem experimentar as dificuldades impostas pelos colonizadores aos povos americanos.

Nessa perspectiva, no espetáculo, Dom Quixote e Sancho Pança são, para além de viajantes em busca de aventuras, imigrantes submetidos à trabalho forçado não-remunerado, do mesmo modo que sofreram os povos escravizados na América. Dessa forma, essa modificação foi possível graças à bagagem de conhecimento dos autores, isto é, seus horizontes de expectativas.

Ainda sobre este horizonte, cada cena da peça se assemelha às aventuras vividas por Dom Quixote e Sancho Pança no romance. Conforme afirmado por Pena,

A loucura e os delírios de Dom Quixote são exacerbados quando chega no Brasil, pois o Quixote é situado em outro contexto, ou seja, em outro tempo, outro país e outra língua. Ele não compreende quando os policiais lhe pedem documento; não entende que quando é impelido a trabalhar em troca de casa e comida na fazenda de Mané Pacaru, não está sendo convidado para um passeio, mas sim, obrigado a se rebaixar da sua condição de fidalgo (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.183).

Nesse viés, entendo que esta semelhança com os episódios do romance se dá em virtude da recepção deste. Melhor dizendo, o contato dos autores com o *Dom Quixote* possibilitou que as aventuras vividas no Brasil pudessem se assemelhar ao modo que os personagens vivem no romance cervantino.

Nota-se, da mesma forma, essa semelhança nas falas dos personagens principais. No *Dom Quixote*, o uso de trocadilhos por Sancho Pança “dá vazão ao jogo lúdico-satírico da relação entre ele e Dom Quixote” (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.183). No espetáculo, os autores também mantiveram “o uso das expressões orais populares que é bastante acentuado no texto cervantino” (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.183), mas que também é característica do Mamulengo.

Ademais, quanto à recepção do *Dom Quixote* na peça, percebe-se não só a manutenção de certas passagens e elementos do romance, mas também modificações destas, devido ao contexto em que os autores estão inseridos. Além das transposições citadas anteriormente, Sancho Pança se apaixona por auitéria e com ela vive “um tórrido romance” (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.184). Diferente do *Dom Quixote*, Sancho não volta para a Espanha e não permanece ao lado de Dom Quixote até sua morte. No espetáculo, Sancho se converte em

um “Benedito”, tipo social comum do Mamulengo, aquele que conquista a mulher do latifundiário.

No *Dom Quixote*, Sancho Pança é um homem do povo, um lavrador que deixa sua família em busca de melhores condições nestas aventuras propostas por Dom Quixote. No espetáculo, sua condição permanece a mesma, um homem do povo e pobre, tal como Benedito no Mamulengo. Essa aproximação do personagem com o tipo social foi possível graças às vivências dos autores com o Mamulengo.

Talvez seja aí, nessa possibilidade de ser um homem atraente exatamente por ser um homem do povo, a maior homenagem que fizemos a este personagem estabelecendo ainda, mais uma vez, uma ponte com o Mamulengo. Quitéria é uma mulher que pertence a outra classe social, e aí, a Espanha de Cervantes se aproxima do Brasil atual, onde as distinções de classe são ainda tão presentes, obviamente, dando as devidas distâncias. Sancho é um homem do povo, um campesino pobre, sem eira nem beira assim como o Benedito do Mamulengo. Como homem do povo, Sancho está muito mais próximo do contexto do Mamulengo, podendo, dessa maneira, compreender mais os meandros dessa narrativa. (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. pp.184-185).

Dessa forma, nota-se que a recepção do personagem Sancho Pança foi influenciada pela vivência dos autores com o Mamulengo, mas também pela conjuntura da sociedade, isto é, esta atual separação do corpo social em classes acaba por refletir na forma que os autores receberam Sancho Pança e Quitéria.

Vale mencionar que, no espetáculo, não está claro se Dom Quixote morre como no romance. “Na peça, Quixote volta para a Espanha como chegou ao Brasil: num barco, vagando sobre o oceano, solitário pelo mundo. E agora ainda mais solitário, já que Sancho opta por ficar no Brasil” (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.187). Durante o percurso, a passagem proferida por Sancho no leito de morte de Dom Quixote foi reproduzida no espetáculo. Entretanto, não se sabe o que acontece com o personagem. Dom Quixote volta ao mar, mas sem recobrar o juízo, diferente do que acontece no romance.

No *Mamulengo de la Mancha*, ele continua delirando, pois apesar de toda a fragilidade de seu barco ele acredita que se encontrará novamente com o Rei de Espanha. Ele continua sonhando... Apesar da luz que incide sobre a imagem projetada de Quixote ir aos poucos se apagando, o que quisemos enfatizar foi a sua permanência sobre esse oceano que é nossa memória, sua permanência como clássico universal que perpassa os tempos (QUEIROZ, CARVALHO, 2021. p.187).

Nesse viés, percebe-se que a transposição do desfecho do espetáculo reflete a forma que os autores veem a historicidade do *Dom Quixote*. Para os autores, o romance cervantino é uma obra atemporal, que segue viva nos dias atuais e – imagino que compartilhamos o mesmo posicionamento – que ainda é uma obra moderna.

3.3 – Sobre a Recepção da peça *Mamulengo de la Mancha* em Brasília/Distrito Federal

Para refletir sobre a recepção do espetáculo em Brasília, coloco-me como receptora desta obra. É interessante informar que meu contato com a peça foi por meio do texto dramático publicado na revista *Mamulengo* (2020) e da gravação da peça disponível no YouTube. Infelizmente não tive a oportunidade de vê-la presencialmente.

Como leitora do *Dom Quixote*, eu consegui identificar a manutenção de certos personagens, capítulos, passagens e cenas do romance, logo de início, conforme sinalizado nas análises anteriores. Assim sendo, minha experiência com a obra de Cervantes me possibilitou identificar estes elementos com maior facilidade. Ademais, o meu contato com o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* me proporcionou lembrar a minha experiência com o *Dom Quixote*.

Dita experiência sucedeu durante o confinamento da pandemia de Covid-19, enquanto eu estava em Santiago, no Chile. Eu havia acabado de chegar no país para a minha primeira experiência fora do Brasil. Entretanto, esta “aventura” não aconteceu como eu esperava. Assim como Dom Quixote e Sancho Pança retratados no *Mamulengo de la Mancha*, eu estava em um país cujo idioma não era a minha língua materna. Como os personagens, passei por dificuldades linguísticas, culturais e sociais. Também fui parada pela polícia assim que cheguei no país, felizmente nada me aconteceu. E como Sancho Pança, também “encontrei minha ilha”, mas, na verdade, a levei desde o Brasil.

Mas voltando à minha experiência com o romance, em uma disciplina, eu tive de ler todo o *Dom Quixote* para fazer uma avaliação. Como era uma obra muito extensa, convidei o meu companheiro para fazer a leitura junto comigo. E foi muito interessante, visto que, mesmo à distância, foi o *Dom Quixote* que nos aproximou ainda mais, pois líamos e conversávamos à noite sobre os capítulos do dia.

Nesse viés, ter visto o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* me possibilitou ir de encontro novamente às minhas memórias e perceber a importância que o *Dom Quixote* tem,

não só para mim, enquanto receptora do romance, mas também para a cidade de Brasília, visto que, como apresentado anteriormente, o romance cervantino possibilita o surgimento de diferentes obras artísticas e/ou literárias na capital brasileira e colabora ainda mais com a visibilidade e a importância dessa cidade como *lócus* frutífero que permite surgir outras (re)leituras do *Dom Quixote*.

Ademais, como receptora da peça e vindo de família pernambucana, mas nascida no Distrito Federal, certos aspectos do espetáculo me afetaram de forma positiva, uma vez que meu contato com a obra possibilitou que eu conhecesse mais sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) e sua trajetória até desembarcar na cidade de Brasília. Assim como para as releituras do *Dom Quixote*, a capital brasileira apresenta solo fértil para que o Mamulengo venha a adquirir um espaço cada vez maior e exerça influência na formação cultural da cidade (BROCHADO, 2001. p. 38).

Como moradora da Ceilândia e ex-estudante da rede pública de ensino do Distrito Federal (DF), tenho lembranças de ter participado como plateia de algumas apresentações de Teatro de Bonecos na infância. Em sua pesquisa, Brochado (2001) identifica que a escola é um espaço de ocorrência do Mamulengo no DF e há um percentual maior de apresentações em escolas públicas.

Nesse sentido, durante a construção deste trabalho e tendo contato com o referido espetáculo, me veio à memória as minhas primeiras vivências com o Mamulengo. Brochado compreende a memória

como ordem psíquica que temporaliza os fatos e que ela é o fio condutor da tradição oral, ou seja, a tradição é ressignificada pela imaginação. O passado, enquanto lembrança, é reconstruído no tempo presente conservando alguns traços do passado e incorporando, também, a criação (BROCHADO, 2001. P. 76).

De certo modo, elas são responsáveis pela forma que recebi a peça *Mamulengo de la Mancha*, isto é, meu horizonte de expectativas da infância refletiu sobre o modo que recebi o espetáculo. Nossas memórias também podem ser consideradas como hipotextos do nosso horizonte atual.

Em um primeiro momento, eu pensava que os personagens e a história contada no Mamulengo eram construídas de forma livre, apenas como expressão da criatividade do brincante. Porém, com este trabalho, e principalmente com o *Mamulengo de la Mancha*, entendi que o Mamulengo visa a diversão e “o fortalecimento da identidade cultural das

camadas populares” (BROCHADO, 2001. p. 93). É através do humor e da ironia que o Mamulengo explicita e denuncia “as opressões vividas no cotidiano e expressa valores que informam suas visões de mundo” (BROCHADO, 2001. p. 93).

Identifico, no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*, o modelo de estrutura dramática e os personagens que fazem parte do Mamulengo. Ele pode ser brincado por meio de peça, com início, meio e fim, ou por passagens, histórias sem ligações entre elas. Nesse caso, é apresentado como peça, visto que neste espetáculo há as três divisões definidas.

Sobre os personagens humanos, noto, no *Mamulengo de la Mancha*, a representação dos dois grupos: os poderosos e os subalternos. Por poderosos, identifico aqueles integrantes da classe social alta ou que possuem certo poder na sociedade. Nesse caso, Inspetor Peinha, Cabo 70, Mané Pacaru, Quitéria, Doutor Rodolera e Delegado. Por subalternos, identifico aqueles integrantes da classe social média e baixa, isto é, trabalhadores, artistas, vadios, sendo estes Dom Quixote e Sancho Pança, visto que se tornam imigrantes ilegais, Simão, Rosita e Mestre Ginu.

Como receptora da peça, percebo que *Mamulengo de la Mancha*, além de se posicionar contra a violência sofrida pelas mulheres, também “expressa valores, experiências e desejos individuais e coletivos que falam da vida e, ao mesmo tempo, a recriam” (BROCHADO, 2001. p. 86). Nesse sentido, noto um posicionamento não só dos autores, mas também de toda uma coletividade, por exemplo, quando a personagem Quitéria fala ao telefone com Mané Pacaru o seu desejo em fazer uma reforma agrária nas suas terras herdadas. Como o Mamulengo é uma arte que “mostra o mundo ao revés” (BROCHADO, 2001. p. 20), nele há a possibilidade de uma esposa de um latifundiário querer fazer a referida reforma.

Ademais, identifico outros posicionamentos dos autores na forma que construíram certos bonecos do espetáculo. “Os bonecos são representações simbólicas de papéis sociais” (BROCHADO, 2001. p. 93). Durante sua pesquisa, Brochado identificou que as personagens femininas geralmente são representadas por bonecas de pano. Elas não possuem movimentação separada de seus membros, o que evidencia, de certa maneira, a ausência de ação, vontade e desejos próprios, tendo como função principal apenas dançar com os personagens masculinos.

Entretanto, no *Mamulengo de la Mancha*, percebo que Quitéria é uma boneca articulada, com movimentos e autonomia. Noto que esta transposição reflete certo

posicionamento dos autores, visto que, como o Mamulengo é uma arte de ressignificação, isto é, sobrevive a diferentes temporalidades, é notável que os autores já não desejam mais representar as personagens femininas de modo misógino como na origem do Mamulengo, pois, era um “período em que as mulheres eram subjugadas pelos homens e sendo brincado, como aponta a pesquisa, somente por homens” (BROCHADO, 2001. p. 100).

Conforme mencionado acima, identifico que Dom Quixote se assemelha aos personagens-tipo subalternos, isto é, se converte no tipo *vaqueiro*, como sinalizado por Brochado. Esse personagem é o típico herói que está presente em quase todas as formas de TBPN. Seu objetivo central é “a reparação das injustiças sofridas principalmente pelas pessoas comuns” (BROCHADO, 2001. p. 94).

Em outras palavras, o herói do Mamulengo, “ao mesmo tempo que luta contra os opressores e defende a ‘honra’ das mulheres, arma intrigas e distribui pancadas” (BROCHADO, 2001. p. 94). Desse modo, identifico no *Mamulengo de la Mancha* que Dom Quixote se transforma nesse herói “atrapalhado”, tal como percebo no romance cervantino.

Além disso, identifico, quando colocam o personagem Doutor Rodolera como um boneco preto, a modificação destes papéis sociais dentro do Mamulengo. Geralmente, os bonecos pretos representam trabalhadores rurais, músicos, dançarinos, isto é, pertencentes ao grupo social dos subalternos. Entretanto, ao colocarem para representar um personagem-tipo da classe social alta, entendo que é do interesse dos autores não mais representar os personagens pretos apenas como subalternos, ou seja, pretendem brincar um Mamulengo, quem sabe, antirracista.

Em síntese, a recepção que faço do espetáculo *Mamulengo de la Mancha* vai de encontro com a própria compreensão que Brochado tem do Mamulengo, citado no primeiro capítulo¹⁴, e da tradição, visto que ela “é reconstrução e não apenas repetição” (BROCHADO, 2001. p. 74). Pode-se considerar que referidas alterações expressam posicionamentos e desejos de mudança dos autores, mas que também são meus, enquanto receptora da peça. A tradição do Mamulengo frequentemente é ressignificada. Em outras palavras, “ela incorpora à

¹⁴ “Com base na pesquisa e em minha experiência de trabalho com o Mamulengo, compreendo-o como expressão do cotidiano e do imaginário dos artistas e de seu público, uma vez que ele nos fala das relações do dia a dia que os seres humanos estabelecem em determinado tempo e lugar. É também, criação do que desejam e sonham” (BROCHADO, 2001. p. 27).

herança recebida novas configurações prescritas pelo lugar e pelo tempo, ou seja, a tradição apresenta uma historicidade” (BROCHADO, 2001. p. 74).

Nesse sentido, a tradição do Mamulengo se assemelha ao conceito de *palimpsestos* proposto por Genette, de modo que, enquanto reconstrução do passado, ela se modifica, se ressignifica e se temporaliza por meio da memória. Para Brochado (2001), “qualquer criação artística relaciona-se com as produções artísticas anteriores” (BROCHADO, 2001. p. 85). Com o Mamulengo não é diferente. Os aprendizes “reelaboram os ensinamentos transmitidos oralmente por seus mestres” e criam outros novos com suas próprias marcas (BROCHADO, 2001. p. 85).

Nessa perspectiva, o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* é um hipertexto, não só pelo fato de ter o *Dom Quixote* em sua composição, mas também por ser Mamulengo, já que este é capaz de ressignificar e sobreviver a diferentes temporalidades. É por meio do contato entre aprendiz e mestre que a tradição perpassa o tempo.

Dessa forma, volto ao conceito da visão brasileira do *Dom Quixote* e afirmo mais uma vez que o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* sintetiza as quatro dimensões quando entendemos que o Mamulengo também vai de encontro às referidas dimensões. O Mamulengo “está presente em quase todos os cantos da cidade que formam o Distrito Federal” (BROCHADO, 2001. p. 106);¹⁵ o Mamulengo é de todos, “porque é ao coletivo que o artista dirige a sua criação. Sem o público, não há arte, não há Mamulengo” (BROCHADO, 2001. p. 107);¹⁶ o Mamulengo “sobrevive a diferentes temporalidades pela sua constante capacidade de ressignificação” (BROCHADO, 2001. p. 107)¹⁷ e o Mamulengo vem sendo brincado por mulheres e com personagens mulheres protagonistas, com voz e autonomia.¹⁸

¹⁵ Dimensão Nacional;

¹⁶ Dimensão Popular;

¹⁷ Dimensão Moderna;

¹⁸ Dimensão Feminista;

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) me propus a analisar como o romance *Dom Quixote* é recepcionado no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*, tendo como base os estudos literários de Hans Robert Jauss. Ademais, me propus a analisar a relação de Intertextualidade entre o romance cervantino e a peça teatral, conforme os estudos de Gérard Genette.

No primeiro capítulo, apresento um quadro geral da peça *Mamulengo de la Mancha* e os conceitos sobre Teatro de Sombras, Teatro de Mamulengo e uma breve iniciação dos conceitos-chaves de Recepção e Intertextualidade. Meu objetivo neste primeiro capítulo era apresentar a estrutura da peça e já começar com algumas reflexões sobre os conceitos teóricos que foram abordados no trabalho.

O espetáculo *Mamulengo de la Mancha* é dividido em dois atos, o primeiro majoritariamente encenado em Teatro de Sombras e o segundo, em teatro de Mamulengo. Noto que a sombra é um recurso comunicativo cênico que depende uma sensibilidade por parte do espectador da mesma forma que uma obra literária e/ou artística também exige.

Nesse viés, faço analogia com a recepção proposta por Jauss, pois, para que o leitor/espectador tenha uma experiência completa de determinada obra, faz-se necessário a construção do sentido, isto é, a soma da intenção do autor/criador com o entendimento do leitor/receptor, dependendo, ainda, de um repertório de conhecimento prévio necessário para a interpretação.

Ademais, apresento sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) e, em específico, sobre o Mamulengo. Identifico o seu surgimento e mostro as primeiras aparições do Mamulengo no Distrito Federal. Apresento, também, como os diretores Izabela Brochado e Marcos Pena criaram o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* e já começo a reflexão sobre os intertextos identificados na peça teatral.

No segundo capítulo apresento algumas noções-chaves do conceito de “Intertextualidade” proposto por Gérard Genette e encontro diferentes intertextos presentes no *Mamulengo de la Mancha*. Além disto, desenvolvo o conceito de “Dom Quixote brasileiro” e apresento como este espetáculo contribuiu com outras releituras. Para alcançar os meus

objetivos, é nesta parte que faço uma análise qualitativa da peça teatral em comparação com os textos teóricos selecionados.

Por Intertextualidade, apresento a definição dada por Genette de “texto derivado de outro preexistente” (GENETTE, 1989. p. 14) e identifico a presença de outros textos no espetáculo *Mamulengo de la Mancha*. O primeiro identificado é o romance *Dom Quixote*. O segundo, é a sombra, visto que ela é um recurso de comunicação não-verbal. O terceiro texto são os atores em cena. Conforme apresento, seus corpos também são ferramentas de comunicação, pois, projetam sombras e são personagens ao mesmo tempo.

O quarto texto são os bonecos de Mamulengo. Identifico que boneco comunica aquilo que o mamulengueiro às vezes não é capaz de ou não pode comunicar. Portanto, o boneco é utilizado como ferramenta de expressão de sentidos de seu animador, propiciando-o certa liberdade de expressão.

Faço, ainda, a distinção entre hipertextualidade por meio de transformação e a por meio de imitação e mostro que o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* foi derivado dos dois procedimentos. Por transformação, entendo como a transposição de determinado texto X para outro tempo em texto Y. Na peça, Dom Quixote e Sancho Pança são transportados para o Pernambuco do século XXI. Já por imitação, apreendo como um texto X contado em texto Y, mas de forma diferente, o que também acontece no espetáculo.

Ademais, apresento os conceitos de paródia e pastiche e compreendo que o espetáculo *Mamulengo de la Mancha* é a combinação destes dois regimes discursivos, dado que apresenta ser uma releitura do romance cervantino, isto é, faz um desvio da história do romance, e ao mesmo tempo, é uma transposição *à la manière de Cervantes*, pois, a história contada na peça se assemelha à forma que Cervantes escreveu as aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança.

Apresento, também, as três releituras de *Dom Quixote* que contribuem para a construção da visão brasiliense da obra. Cada releitura, que aqui incluo o espetáculo *Mamulengo de la Mancha*, reflete uma dimensão da cidade de Brasília, isto é, entende-se Brasília em quatro dimensões arquitetônicas e estas acabam por refletir também nestas releituras selecionadas.

Em síntese, esta visão ou leitura brasiliense do *Dom Quixote* a defino da seguinte forma: a) na dimensão nacional, entender que o *Dom Quixote* é para todos e todas, sem

limitação de quem o irá recebê-lo; b) na dimensão moderna, entender que o *Dom Quixote* é uma obra viva e moderna, podendo ser lida nos tempos atuais sem prejuízos do tempo; c) na dimensão popular, entender que o *Dom Quixote* é uma obra que alcança a todos e todas, capaz de fundir diferentes públicos em si própria; e d) na dimensão *feminista*, entender que o *Dom Quixote* é uma obra que apresenta ser contra a violência de gênero de suas personagens e que tem por objetivo não perpetuar dita violência. Após este trabalho, conceituo o Dom Quixote brasileiro como aquele Dom Quixote moderno, popular e feminista.

No terceiro capítulo apresento algumas noções-chaves do conceito de Recepção proposto por Hans Robert Jauss e faço uma análise qualitativa sobre como é a recepção do romance *Dom Quixote* nesta peça teatral. Além disso, coloco-me como receptora da peça e faço uma análise sobre como é a recepção do espetáculo *Mamulengo de la Mancha* no Distrito Federal, em Brasília.

O estudo da Teoria da Recepção, conforme apresentado, busca entender a relação entre uma obra literária e/ou artística e os receptores dela. Percebo que seu foco está sobre como uma obra é influenciada pelo contexto social na qual está inserida e como seus aspectos afetam os receptores. Nesse viés, faço uma análise de como foi a recepção da obra *Dom Quixote* no espetáculo *Mamulengo de la Mancha* e coloco os autores da peça como receptores do romance.

Identifico, em um primeiro momento, a conservação de algumas passagens do romance cervantino, como também a transposição destas. Noto que referidas transposições foram capazes de acontecer devido ao horizonte de experiências dos autores, isto é, suas bagagens de conhecimento, bem como suas vivências com o Mamulengo foram responsáveis pela forma que o *Dom Quixote* foi recebido no espetáculo.

De maneira similar, faço uma análise sobre como foi a recepção do espetáculo *Mamulengo de la Mancha* em Brasília e analiso sobre como minhas leituras, memórias e conhecimentos moldaram a forma que recebi o espetáculo. Identifico certas modificações e entendo que aconteceu sobre influência do contexto social que os autores se encontravam.

De modo geral, meu objetivo com este Trabalho de Conclusão de Curso era analisar o espetáculo *Mamulengo de La Mancha* e incluí-lo como mais uma releitura desta visão de *Dom Quixote* brasileiro. Acredito que foi alcançado, visto que o espetáculo sintetiza as quatro dimensões citadas anteriormente.

Ademais, visava propor uma definição desta visão brasiliense da obra de Cervantes. Desse modo, defino por visão brasiliense do *Dom Quixote* o ato de enxergar o Dom Quixote como um personagem moderno, popular e feminista. Dessa forma, proponho que o *Dom Quixote* seja lido conforme esta visão, pois, com esses qualificadores, futuros leitores serão capazes de preservar a historicidade da obra e proporcionar, quiçá, novas releituras quixotescas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BENTO, Leticia Lénner da Costa. **Verossimilhança, Composição Poética e Fidelidade em Dom Quixote**. 28º Congresso de Iniciação Científica da UnB e 19º Congresso de Iniciação Científica do DF – Brasília: Universidade de Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.onferencias.unb.br/index.php/iniciacaocientifica/28CICUnB19df/schedConf/presentations>. Acesso em 09 julho. 2023

BROCHADO, Izabela. **O Processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 028-043, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701152016028>. Acesso em: 28 maio. 2023.

BROCHADO, Izabela. **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 028-055, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701132015028>. Acesso em: 28 maio. 2023.

BROCHADO, I. PENA, M. **Texto Dramático Mamulengo de la Mancha**. Mamulengo. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB, Florianópolis, v. 16, n. 46, p. 067-089, 2020. Disponível em: <http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-mamulengo/revista-mamulengo-no-16-2020/>. Acesso em: 08 julho. 2023.

BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: O mamulengo que mora nas Ruas 1990 a 2001**. Orientadora: Cléria Botelho da Costa. 2001. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

CARVALHO, Erivelto da Rocha. **Corazón y Cerebro**. Notas en busca de un *Quijote* brasileiro. In: CERVERA, Francisco Cuevas et. Alii. La pluma es la lengua del alma: Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo: 29 de junio a 3 de julio de 2015). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2018. p. 645-654.

_____. **Dom Quixote de la Mancha em Brasília: Recepção e Intertextualidade no quadro das literaturas ibero-americanas**. In: QUERIDO, Alessandra Martias et al. (Arte)Fatos Literários. Entre textos, mídias e artes. Campinas: Pontes, 2021.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Alfaguara: 2012.

_____. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

FÁVERO, Alexandre. **Dramaturgias da sombra**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 09, p. 146-163, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701092012146>. Acesso em: 28 maio. 2023.

FEITOSA, Thais Ribeiro. **Joaquín Sabina, da Canção ao Soneto**. Recepção e Intertextualidade no poeta que se tornou cantor. Orientador: Erivelto da Rocha Carvalho. 2022. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et. Al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

IPHAN. **Mamulengos do Distrito Federal: patrimônio cultural do Brasil**. Organização: Maria Villar. Brasília, 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mamulengosdodistritofederalweb.pdf> Acesso em: 28 maio. 2023.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. In: LIMA, Luiz Costa: A Literatura e o Leitor: textos de estéticas da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

QUEIROZ, M. O. V. CARVALHO, E. R. Mamulengo de la Mancha: Cervantes em Mamulengo e Sombra (Entrevista com Marcos Pena). **Dramaturgias**, [S. l.], n. 16, p. 173–187, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/37488>. Acesso em: 28 abr. 2023.