

A contribuição da cultura popular na humização hospitalar

The contribution of popular culture in hospital hummization

DOI:10.34117/bjdv7n6-270

Recebimento dos originais: 07/05/2021

Aceitação para publicação: 14/06/2021

Matheus Andrade De Moraes

Graduando em Serviço Social

Instituição: Universidade Federal de Sergipe

Endereço: Condomínio Visconde de Maracaju, Rua E, número 45, apto 302. Bairro

Cidade Nova, CEP: 49070-859

E-mail: mmoraes12@gmail.com

Josefa Lusitânia de J. Borges

Doutora em Educação

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Endereço: Av. Adhemar de Barros, s/nº - Campus Ondina, Salvador - BA, 40170-110

E-mail: lusitaniaborges@gmail.com

José Elisson Da Silva Santos

Graduado em Dança – Licenciatura

Instituição: Universidade Federal de Sergipe

Endereço: Rua Tenente Waldir dos Santos Dias, Número 545, Condomínio Eliude

César. Bairro Farolândia, CEP: 49030-720

E-mail: elissondt.12@hotmail.com

RESUMO

Este artigo possui o objetivo de apresentar os resultados oriundos do curso de extensão “Teatro de bonecos no ambiente hospitalar”, o qual foi executado entre os meses de novembro de 2018 até março de 2019. A abordagem é de cunho qualitativo e descritivo, a partir da perspectiva histórico-dialética. Preliminarmente, os resultados do projeto indicam uma intervenção que se caracteriza como humanizada dentro do contexto de pacientes adultos em alas do Hospital Universitário da Universidade Federal de Sergipe, unidade Aracaju/SE. Assim, concluiu-se que esta forma popular artística abriu espaço para movimentar as subjetividades do público-alvo, além de disseminar a cultura e provocar novas formas de educação através dos bonecos animados, evidenciando-se com isso a potencialidade da cultura popular na humanização hospitalar.

Palavras-chave: Mamulengos, Cultura, Hospital, Humanização, Educação.

ABSTRACT

This article aims to present the results from the extension course “Puppet theater in the hospital environment”, which was carried out between the months of November 2018 and March 2019. The approach is qualitative and descriptive, based on from the historical-dialectic perspective. Preliminarily, the results of the project indicate an intervention that is characterized as humanized within the context of adult patients in wards of the

University Hospital of the Federal University of Sergipe, unit Aracaju / SE. Thus, it was concluded that this popular artistic form opened space to move the subjectivities of the target audience, in addition to disseminating culture and provoking new forms of education through animated dolls, thus showing the potential of popular culture in hospital humanization.

Keywords: Mamulengos, Culture, Hospital, Humanization. Education.

1 INTRODUÇÃO

A produção deste texto destaca o Teatro de Bonecos ou Mamulengos (termo oriundo em Pernambuco, mas comumente é chamado desta forma no Nordeste), a partir de uma experiência no ambiente hospitalar. Observou-se que a cultura popular sergipana também pode ter um cunho educacional que possibilita outras possibilidades quando apresentadas em um contexto que apresenta uma rotina intensa.

O curso de extensão denominado “Teatro de Bonecos no Hospital Universitário da UFS” foi fundado e coordenado pelo professor Pedro Rodrigues Pereira da Silva, com o objetivo de ensinar sobre a arte do Mamulengo, criar miniespectáculos e os apresentar em um ambiente hospitalar. Este projeto foi dividido em duas partes: a primeira com público-alvo adultos e a segunda para infanto-juvenil. Neste artigo, abordou-se o primeiro deles e contemplou uma carga horária de 70 horas. Para além disso, cabe salientar que foi a partir da experiência vivenciada por um dos autores deste artigo que se justifica o interesse em fomentar o debate sobre processos educacionais que tem como centralidade a arte. Assim, em vista disso, questionou-se: como as possibilidades do Teatro de Formas Animadas é capaz de afetar as subjetividades de pacientes e ainda despertar para as questões sociais presentes na sociedade?

O local escolhido para as apresentações foram algumas alas adultas do Hospital Universitário da Universidade Federal de Sergipe (HU-UFS), no polo da cidade de Aracaju/SE. Neste artigo o objetivo geral é refletir sobre o processo educacional no hospital através da arte. Como objetivos específicos elegeram-se os seguintes: relatar sobre o processo de criação artística, bem como analisar os resultados do projeto.

Quanto a metodologia cabe salientar que se trata de uma abordagem qualitativa, de natureza exploratório descritiva, sob a luz do método histórico-dialético. A pesquisa utilizou-se de fontes documentais e bibliográficas, a partir de autores/as das áreas da Saúde, Educação, Cultura e do Teatro. Além disto, foi analisado o material denominado:

“Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo” (2014).

Inclui-se aqui, também, o relato do processo de criação do miniespectáculo “*Forró do Seu Luiz*” no qual um dos autores estava inserido em um grupo com mais duas atrizes. Este texto foi baseado no espetáculo *João Redondo* do mamulengueiro Otacílio Pereira. O ponto diferente do trio foi optar por um texto de cunho racista e com estereótipos e transformá-lo em um texto contemporâneo que abordava questões de gênero.

Assim, salienta-se que o debate girou em torno do significado da cultura popular e como ela pode continuar adentrando outros espaços que não sejam apenas as escolas e palcos. Para tanto, reafirmamos que o método dialético foi o meio utilizado para a apreensão da essência do fenômeno, uma vez que este nos permite estudar a sociedade de forma crítica; enquanto a classe burguesa enriquece, o proletariado vai no caminho oposto, porém engana-se quem pensa que apenas uma dessas classes adocece fisicamente, mentalmente e espiritualmente, já que as consequências do mundo capitalista afetam além da objetividade da vida social, as subjetividades dos sujeitos. Ou seja, o capital enquanto modelo de sociedade incide nas formas produção material, mas também na reprodução social, na mente, no espírito, na subjetividade. Ora, se uma classe não consegue almejar alguns anseios básicos, relativos ao direito à uma vida digna e, isso resulta em sequelas, gera no âmbito da vida material aquilo que denominamos expressão da questão social; mas, por outro lado, isso também incide, gera ansiedade e/ou inseguranças junto àquela outra parcela da classe mais abastada, pois esta precisa lidar como o fato de que nem tudo é alcançado através do mercadoria dinheiro.

Em continuidade, é válido reforçar que o atendimento do Hospital Universitário tem como público prioritário os pacientes da rede do Sistema Único de Saúde (SUS). Além disto a rotina hospitalar segue ordens de horários, exames, consultas, o que tornas os sujeitos que nele se encontram presas fáceis do cotidiano, pois vivem em constante estado de urgência e isso se reflete para as/os/esⁱ pacientes, tanto quanto para as/os/es profissionais da área.

2 OUTRAS POSSIBILIDADES EDUCATIVAS: TEATRO EM DEBATE

A discussão caminhou por estradas voltadas ao entendimento da Educação. Com outras palavras, acrescenta-se a Educação é o processo pelo qual aprende-se e adquire-se conhecimento, independente do meio pelo qual este aprendizado ocorra.

A educação pode ser classificada em educação não formal, educação informal e educação formal que vai desde o conhecimento adquirido no decorrer da vida nas relações pessoais e impessoais até o conhecimento dentro das instituições escolares. Para compreender melhor o foco deste texto, far-se-á, a seguir, uma breve síntese relativa as principais diferenças entre educação não formal, a educação informal e a educação formal, mas sem perder o eixo principal aqui defendido, ou seja, a educação não formal. Para Almeida:

A educação não formal ocorre fora dos espaços escolares, sendo, portanto, no próprio local de interação do indivíduo, sofre as mesmas influências do mundo contemporâneo como as outras formas de educação, mas, pouco assistida pelo ato pedagógico e desenvolve uma ampla variedade de atividades para atender interesses específicos de determinados grupos. A educação informal, por sua vez, é resultado das ações que permeiam a vida do indivíduo. Ocorre nas experiências do dia-a-dia, tem função adaptadora e os conhecimentos adquiridos são passados para as gerações futuras. A educação formal é uma educação institucionalizada, ocorre em espaços sistematizados, suas atividades são assistidas pelo ato pedagógico e preocupa-se com a aquisição e construção do conhecimento que atendem as demandas da contemporaneidade, nas diferentes disciplinas escolares. (ALMEIDA, 2014, p. 1-2).

Em vista do exposto, cabe ressaltar que em todo e qualquer momento, de diversas formas os seres humanos estão constantemente conhecendo, sempre dentro de uma relação de ensino aprendizagem. Porém, destaca-se que neste artigo dar-se-á uma atenção maior à educação não formal, uma vez que foi a partir dessa perspectiva que se desenvolveu o objetivo da pesquisa, eixo principal a ser explorado.

A educação não formal como já explanado por Almeida (2014) , está fora dos muros das instituições escolares, indo de encontro ao/a/e educando/a/e em outros espaços além do conhecimento formal e sendo partilhada por pessoas comprometidas com o desenvolvimento sociocultural dos/as sujeitos/as que de alguma forma tenham acesso a essa educação. Essa forma de educar sempre esteve presente dentro da sociedade em consonância com a educação formal, mas historicamente ela vem sendo mais discutida com o termo “educação não formal”, a partir dos anos de 1990 aqui no Brasil, levando a escola a uma reelaboração no modo de ver e pensar sua forma de conhecimento dentro da história (SIMON; PARK; FERNANDES, 2007).

Ao refletir sobre a perspectiva de educação formal, apreende-se que muitos a defendem como um modelo de educação dentro das escolas que respondem a uma disposição formalizada de ensino voltada, quase exclusivamente, para uma formação para o mercado de trabalho. Todavia, em contraposição a esse pensamento, a educação não formal busca principalmente uma formação emancipadora, articulada a defesa e a formação do ser enquanto sujeito/a, enquanto cidadão/ã.

“Uma das metas deste formato de educação é educar o indivíduo para a cidadania. A intenção da educação não formal é trabalhar e formar a cultura política de um grupo que estimule a formação de laços de coletividade [...]” (ALMEIDA, 2014, p. 8).

Assim, em vista do exposto, cabe salientar que não se pretende levantar essas discussões com o objetivo de colocar a educação formal como algo a ser desconsiderado, mas sim poder levar o leitor a uma compreensão maior sobre a perspectiva da educação não formal. [...] “O intuito é não fazer ou promover a oposição, por princípio, à escola. Trata-se de campos distintos. [...]” (SIMON; PARK; FERNANDES, 2007, p. 17).

Nessa direção, ressalta-se que dentro de uma possível localização da grande área de demandas da educação não formal, conforme sugerida pela autora Maria da Glória Gohn (2009), pode-se identificar a formação cidadã das pessoas, em particular aquelas voltados para a educação para os direitos humanos, políticos, sociais e culturais, educação para a liberdade, igualdade, democracia, educação contra a discriminação e pelo exercício da cultura e manifestação das diversificações culturais (GOHN, 2009, p. 32).

Entende-se que os crescimentos de ações não formais da educação em espaços adversos tornam-se viáveis para que tais demandas tenham em suas práxis a devida intervenção observada e considerada nesses meios. Essas observações, conduzem para o entendimento objetivado pela educação não formal, qual seja: estimular a formação consciente com uma visão crítica e livre quanto a vida, almejando de fato uma transformação do ser dentro da sociedade.

Posto isso, defende-se que é a partir desses aspectos, supracitados, que se fundamenta uma das razões que possibilita dizer que a Arte é uma forma de conhecimento que muito pode contribuir nesses espaços de convivência e de educação.

A Arte é mais do que uma forma de produzir ou de expressar algo. Os seres humanos necessitam-se do movimento da Arte para criar significados e sentidos nas diversas dimensões que compõe a vida. Ela é uma forma de falar, questionar, discutir e

também de divertir, socializar e viver. Pode-se dizer que a arte, enquanto educação, propõe transformações libertadoras. De acordo com Valéria Diz Toledo (2007) a arte

[...]. Aguçará a capacidade crítica, na medida em que proporciona o desvelamento da realidade e auxilia na criação e descoberta de valores construídos pelo sujeito e não impostos por sujeitos alheios e desconhecidos. Num contexto mais flexível e de respeito à bagagem cultural do educando, poderá estimular uma práxis educativa que não separe o indivíduo em compartimentos, mas que considere seu potencial criativo, que o integre em sua personalidade, que revele suas reais condições históricas e culturais, fazendo-o dialogar com seu universo interior e exterior. (TOLEDO, 2007, p. 66).

Com vista as colocações supracitadas pode-se dizer que são muitas as correlações entre a educação e a arte, todas elas empenhadas nessa visão do ser enquanto um sujeito social e na ideia de uma reconstrução do mundo externo a partir dos saberes já existentes e internalizados no/a educando/a. Saberes esses que são carregados de características pessoais, que diz respeito a si, mas também da relação que se estabelece com o outro. Com outras palavras, cabe sinalizar que

No contexto da educação-não-formal, arte pode apontar caminhos para outros espaços educativos. Ela trabalha com a subjetividade do indivíduo na comunidade onde ele se insere, espaço de construção do EU, local onde ele se faz real, existente, humano, onde ele age e interage, projetando-se para o outro, e construindo-se, uma vez que não vem pronto, já definido e simplesmente passível de adaptações. (TOLEDO, 2007, p. 67).

Com base nas colocações em tela e, pensando, nessa construção contínua do ser enquanto um sujeito crítico, social e veemente dentro do seu meio, que se vislumbrou a possibilidade de a arte suscitar diálogos, reflexões e conhecimentos no âmbito da ação educativa desenvolvida nesse projeto. Soma-se a isso o fato de as performances artísticas apresentadas aos educandos/as/es serem baseados na cultura popular, o que também traz consigo uma carga significativa dentro do reconhecimento cultural dos/as/es mesmos/as/es. Aliado a isso, cabe ressaltar que o projeto incluiu como uma das suas finalidades a ressignificação nas propostas da cultura popular sem negar-lhe a sua essência, mas buscando abordar temas mais recorrentes subsidiadas por discussões críticas, sociais e políticas, importantes, para serem pensadas e debatidas na conjuntura em curso.

A seguir, é possível observar um fragmento do texto *Forró do Seu Luiz*, o qual ao mesmo tempo que diverte é capaz de acrescentar novos pontos de vista, inclusive sobre o ser “macho” tradicionalmente ligado à masculinidade e ao poder dominante

Tocador- Eu topo boi de toda qualidade, porque eu sou é macho mesmo. Não tem qualidade de boi pra eu não topar.

Ônix- Ihhh, alerta! Alerta! Alerta. Alerta que lá vem a heteromascunidade frágil. É tudo macho até a hora de ter gastura em tocar areia nos pés, até ouvir zuada de filho bebê chorando, até fazer um lalalá na esposa. Mas toca uma coisinha! (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 5, grifos dos/as autores/as).

[Parte-se do entendimento que a cultura popular deve ser apreendida em sua totalidade, portanto isso significa dizer que se encontra relacionados com as especificidades do meio em que se está inserido, uma vez que os saberes populares são características marcantes no decorrer do nosso aprendizado. Assim, defende-se que esse viés artístico é imprescindível para manter vivos os aspectos regionais que caracterizam um povo. Toledo (2007) afirma que:

A proposta dos que levantam a bandeira da Cultura Popular é trabalhar na criação de instrumentos culturais e políticos capazes de conscientizar e mobilizar os subalternos para a transformação de suas condições. Essa visão não desmerece e nem anula o valor da cultura erudita, mas a redimensiona. Ela servirá não para manter a distância entre as classes sociais ou para impor sua forma própria de ver o mundo, e sim para instrumentalizar os excluídos numa práxis autônoma e libertadora. (TOLEDO, 2007, p. 61).

Em concordância com a fala da autora, cabe salientar que são várias as formas que a educação não formal pode ser trabalhada através da arte e em parceria com a cultura popular. Em outras palavras, o que aqui pretende-se colocar em questão refere-se a defesa da cultura popular enquanto mediação do processo de ensino-aprendizagem. Sabe-se que realidade social é dinâmica e permeada por uma sociedade de classes geradora de desigualdades. Assim, faz-se mister viabilizar meios de comunicação e circulação dos saberes no meio social, independente das classes sociais, através da educação não-formal uma vez que,

a educação não-formal considera e reaviva a cultura dos indivíduos nela envolvidos, incluindo educadores e educandos, de modo que a bagagem cultural de cada uma seja respeitada e esteja presente no decorrer de todos os trabalhos, a fim de não somente valorizar a realidade de cada um, mas indo além, levando essa realidade a perpassar todas as atividades. [...]. (SIMON; PARK; FERNANDES, 2007, p. 23).

3 “PERAINDA”, VAMOS TE EXPLICAR SOBRE ESSA TAL DE HUMANIZAÇÃO JUNTO COM OS MAMULENGOS

O Teatro de Bonecos ou Mamulengos foi a mediação artística utilizada para realizar o debate sobre a Humanização dentro do Sistema Único de Saúde. A perspectiva relativa à ideia de humanização apoiou-se no caderno de texto do “*HumanizaSUS*” (2010). O mesmo disserta sobre os meios os quais se deve operar os trabalhos que envolve o SUS a partir de uma perspectiva mais humanizada, tanto para as/os/es pacientes quanto para as equipes profissionais. Tal perspectiva alia-se a ideia de formação de uma rede de enfrentamento do cotidiano. Assim, a experiência aqui relatada apoiou-se na concepção de humanização como

Valorização dos diferentes sujeitos implicados no processo de produção de saúde: usuários, trabalhadores e gestores; - Fomento da autonomia e do protagonismo desses sujeitos e dos coletivos; - Aumento do grau de coresponsabilidade na produção de saúde e de sujeitos; [...] - Defesa de um SUS que reconhece a diversidade do povo brasileiro e a todos oferece a mesma atenção à saúde, sem distinção de idade, raça/cor, origem, gênero e orientação sexual; [...] - Proposta de um trabalho coletivo para que o SUS seja mais acolhedor, mais ágil, e mais resolutivo;- Compromisso com a qualificação da ambiência, melhorando as condições de trabalho e de atendimento; - Compromisso com a articulação dos processos de formação com os serviços e práticas de saúde; - Luta por um SUS mais humano, porque construído com a participação de todos e comprometido com a qualidade dos seus serviços e com a saúde integral para todos e qualquer um. (BRASIL, 2010, p. 7-8).

Com base nas proposições postas observa-se que o HumanizaSUS faz parte de uma política pública a qual foi construída a partir de uma visão ampliada, tanto em relação ao conceito de saúde, tanto quanto no que diz respeito ao reconhecimento da diversidade que conforma a população brasileira; acresce-se a isso o reconhecimento da necessária coresponsabilização do sujeitos no que tange a saúde, no âmbito da produção da autonomia, da integralidade da assistência, tanto quanto na qualidade dos serviços ofertados e na participação de todos na construção do SUS. “A Política Nacional de Humanização, como política transversal que aposta na construção coletiva para mudar a realidade, vem propondo caminhos a partir de experiências concretas de um SUS que dá certo.” (BRASIL, 2010, p. 47).

Em continuidade a esse debate, mas trazendo outros elementos, acrescenta-se que existe uma ligação entre sujeitos/as/es e seus corpos que vão além das superficialidades; as suas subjetividades são também atingidas pela reprodução social imersa em um contexto que fomenta e aguça as expressões da questão socialⁱⁱ, pois é sabido que as

formas de adoecer e morrer tem relação como os modos de produção e reprodução da sociedade. Na sociedade capitalista a competitividade e o desemprego são exemplos deste processo que levam os espíritos e os corpos a sentirem o peso do tempo e da urgência; àqueles que trabalham no sistema de saúde sentem o peso das obrigações corriqueiras de salvar vidas, sem observar, em muitos casos, outros ângulos de intervenção e ou novas possibilidades de cura.

Assim, como forma de enfrentar tal realidade e contribuir com os sujeitos em cena, informa-se que a experiência, aqui relatada, utilizou-se do Teatro de Bonecos ou Mamulengos de modo a resgatar e exaltar a cultura popular do Nordeste.

Há pesquisadores que indicam que o teatro de bonecos de cunho popular teve no Nordeste origem em Pernambuco, advindo dos presépios de Natal trazidos pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Ao longo do tempo, estas cenas que representavam o nascimento de Cristo foram se secularizando a partir da mescla com outras expressões da cultura nordestina, como o Bumba-meu-boi, o Cavalo-marinho e o Pastoril. Também contribuíram para a sua diversificação os 'dramas populares', os palhaços circenses e os espetáculos de teatro de bonecos de companhias e artistas ambulantes que percorriam o país. (BRASIL, 2014, p. 23).

A origem desta linha do Teatro vai além dos bonecos, uma vez que tem como uma de suas bases o corpo do ator/atriz/atores. Corpos estes que trazem em si aspectos das suas ancestralidades ao tempo que também carregam a cultura dos/as/es mamulengueiros/as/es. As influências das formas animadas estão interligadas às culturas indígenas, africanas e europeias, ou seja, não muito distante das principais fontes de miscigenação do país, da sua formação sócio-histórica.

Na sua essência de trabalho o Mamulengo conecta-se com esses corpos e as vibrações que eles levam consigo, sejam no âmbito das escolas, praças, palcos, brinquedotecas, hospitais etc. O Teatro de Bonecos adentra em movimentos, as vozes dos/as/es personagens são feitas a partir de seus manipuladores (brincantes), costumeiramente com músicas para contar histórias, fazer críticas sociais, ridicularizar os fracos e os autoritários, atualizando questões antigas e levantando novos debates (BRASIL, 2014).

É espantoso o dom desses artistas populares, com suas invenções, sua voz, sua habilidade manual, sua personalidade artístico-artesanal, seu analfabetismo de letras, seu cancionero, sua miséria, sua ingenuidade, sua obscenidade, sua inconsciência, seu orgulho, sua condição humana; é espantosa a participação do público de pés descalços, faminto, risonho, crédulo (BORBA FILHO, 1987, p. 7).

Com base na citação retro pode-se perceber o quanto os/as/es artistas populares são capazes de projetarem suas energias dentro das características dos bonecos. Eles têm espaço para trabalhar a sentimentalidade humana tornando-o próximo das/os/es espectadores e, tal fato possibilita ao espectador passar por situações próximas as suas próprias histórias individuais e se reconhecerem dentro dessas histórias. Observa-se que a partir deste ponto fica mais fácil entreter o público, porém se a brincadeira não tiver determinados cuidados ela pode ser imediatamente bloqueada pela insatisfação. Portanto, o improviso também é contado para os possíveis casos de “becos sem saída”.

Quanto aos seus debates sociais devemos considerar que os/as/es brincantes se dividem entre aqueles que utilizam de recursos exclusivamente tradicionais desta forma de arte e àqueles que atuam a parti desta perspectiva artística, porém trazem consigo elementos da contemporaneidade e novas formas de interpretação das relações sociais. Nesse sentido, acrescentar-se que

[...] podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor a respeito das relações sociais existentes no período da escravidão, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, dentre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas. Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais, expõem com mais veemência essa realidade. [...] (BRASIL, 2014, p. 59).

Todavia,

hoje em dia, no entanto, muitas dessas questões tendem a ser tratadas diferentemente por alguns bonequeiros, principalmente os da nova geração, enquadrando-se nas leis que observam o preconceito, as condições sociais e as regras de boa conduta que devem existir, por exemplo, entre homens e mulheres. Esta postura, que poderíamos denominar de “politicamente correta”, pode ser compreendida como uma das principais alterações que vêm ocorrendo na dramaturgia e na estrutura do TBPⁱⁱⁱ na atualidade. (BRASIL, 2014, p. 60).

Em continuidade, sinaliza-se que a sabedoria do nordestino e de outras regionalidades atravessam os séculos junto aos bonecos e estes vão se adequando para conquistar novos públicos. Percebeu-se que os/as/es artistas fazem inicialmente uma prévia observação quanto a classificação de idade para modificarem as palavras expressas, as formas de expressividade e até mesmo os textos.

Os bonecos carregam consigo diversas características físicas, e outras, que se coadunam com as características locais, regionais, sejam elas características emocionais, traços marcantes e personalidade que atravessam os momentos narrativos. Neste processo

de humanização do Mamulengo o/a/e brincante pensa previamente nestes atributos para marcarem presença; por exemplo, um boneco peludo pode representar um lobisomem. Quanto aos/as/es personagens mais frequentes isso vai depender do estado. A depender da localidade nomes como Quitéria, João Redondo, Cassimiro Coco, Benedito, Margarida são incorporados. Ainda neste quesito têm-se a presença de personagens animais como, por exemplo, a onça, o boi, a cobra, bem como personificação de entidades como o fantasma, o diabo, a bruxa.

Quando se estuda o processo histórico dos Mamulengos existem nomes fundamentais os quais deve-se ressaltar, como, por exemplo: Borba Filho (PE), Severino Alves Dias (PE), Antônio de Babau (PB), Vavau (PB), Chico de Daniel (RN), Josivam (RN), Pedro Boca Rica (CE), Gilberto Calungueiro (CE), Carlinhos de Babau (DF). Neste artigo dar-se-á foco ao mamulengueiro Augusto Barreto, que é o diretor artístico do grupo Mamulengo de Cheiroso, e a Aglaé Fontes, criadora do grupo e uma das escritoras mais influentes do Teatro de Bonecos, ambos do estado de Sergipe.

Foi, partindo, desta influência popular nordestina que Pedro Rodrigues Pereira da Silva, professor de Teatro e ator formado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e então professor substituto do Departamento de Teatro pela UFS, criou o curso “Teatro de Bonecos no Hospital Universitário da UFS”. Este curso teve sua primeira parte voltada para o público adulto durante o período correspondente ao semestre de 2018.2; já a segunda parte foi destinada ao público infanto-juvenil no período correspondente ao semestre letivo de 2019.1.

Em continuidade, afirma-se que

Partindo da perspectiva do Teatro, identificamos uma forte e estreita relação com a área da Saúde, visto que esta linguagem, ainda mais se valorizarmos sua identidade pedagógica, é potencialmente a arte do encontro, a arte que promove um convívio artístico, no qual pessoas compartilham criações poéticas para pessoas que apreciam tais obras. E este encontro, que é a base do teatro, pode suscitar diversas vivências e sensações objetivas e subjetivas nos sujeitos envolvidos. (SILVA, 2018, p. 2).

Assim sendo, cabe sinalizar que o curso de extensão originou-se com intuito de ser voltado para as alas do HU-UFS, pois encontrou neste espaço condições para vivenciar as práticas pedagógicas do Teatro na área da saúde; tais práticas, foram marcadas pelo atravessamento da cultura popular e a humanização do espaço.

De acordo com Silva (2018) o projeto tinha como objetivo central apresentar os miniespectáculos para as/os/es pacientes do HU-UFS. Nessa direção, informa-se que o mesmo contemplou partes específicas, a exemplo do estudo relativo ao universo do Teatro de Bonecos, a análise dos diálogos entre o Teatro e a Saúde, a formação das práticas das formas animadas, a criação da dramaturgia, a experiência de apresentação nas alas hospitalar e a reflexão sobre todo o processo. Soma-se a isso, o fato de que o local escolhido do hospital foi significativo para os/as 17 alunos/as envolvidos/as, pois a aproximação com o local possibilitou que os reconhecessem como fonte de potência para as apresentações.

O 'recorte' que o teatro configura dentro do espaço de dor que caracteriza o hospital causa uma "suspensão" no espaço-tempo hospitalar, provocando uma transformação. Este aspecto de mudança de um estado de sofrimento, apatia e tristeza para um estado de alegria é o que mais atinge e mobiliza os licenciandos em sua participação. (FREITAS, 2009, p. 5)

Com base no exposto, pode-se dizer que o Teatro de Bonecos é capaz de humanizar não somente as formas animadas, mas também estabelecer uma relação entre o jogo lúdico e as/os/es pacientes, além de deixar o espaço físico transcender em humanização.

No que tange ao curso de extensão, aqui já referido, ressalta-se que o processo das/os/es educandas/os/es partiu inicialmente do contato com a história do Mamulengo através de aulas teóricas. Além disso, incluiu-se também aula sobre a importância da Humanização no hospital, que foi ministrada pelo professor Jakson Cerqueira Gama. O referido professor fez parceria com o curso, pois ele também é membro da Comissão de Humanização do Hospital Universitário da UFS. Em continuidade ressalta-se que processo de ensino passou pela fase de desconstrução do corpo rotineiro dos 17 estudantes e a construção do corpo do boneco. Ocorreu neste momento aulas práticas com jogos de improviso para estímulos entre os corpos e os ambientes. Já a terceira parte foi focada na confecção dos bonecos e escolhas dos textos para cada grupo. Nessa direção, informa-se que um dos autores deste artigo ficou em um trio com Maria da Graça de Oliveira e Josie Santos, ambas do curso de Teatro, e durante este trabalho os membros optaram pelo texto de "*João Redondo*" do mestre Otacílio Pereira (PB).

Ao primeiro contato com o texto o grupo percebeu que a dramaturgia possuía elementos centrais e necessários como fluidez para a contação da história, musicalidade,

repente e personagens tradicionais dos Mamulengos. Identificou-se passagens no roteiro que remetem ao jogo do improviso cantado, a saber:

Ônix- Danei-me aculá de mundo abaixo, fui, passei, em Fuloresta do Leão.

Tampa- E eu passei no leão de Fuloresta.

Ônix- Eu depois desci, saí pro culá, passei em Pau D' Alho.

Tampa- Eu passei em D' Alho Pau. (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 3, grifos dos/as autores/as).

Frente a isso, cabe salientar, que o texto original da história possuía elementos patriarcais e racistas oriundos de um país com poderes hegemônicos por parte da classe burguesa.

[...] “Negro” ou “preto” são na colônia, e sê-lo-ão ainda por muito tempo, termos pejorativos; empregam-se até como sinônimos de “escravo”. E o indivíduo daquela cor, mesmo quando não o é, trata-se como tal. [...] (PRADO JUNIOR, 1972, p. 274).

Diante disso, cabe salientar que o trio não se utilizou dessa perspectiva, portanto não deixou se levar pelos elementos que cedem ao racismo “naturalizado” que impregna a sociedade brasileira, mas, ao contrário, buscou encontrar outras formas, reformulando-o. Na reformulação do texto o personagem Benedito, caracterizado pelo Otacílio Pereira como um “*boneco preto, desordeiro*” transformou-se em Ônix, um personagem não-binária de cor verde com cabelos metade preto crespo e outra metade longo azul. Abaixo, segue um trecho, ilustrativo, do roteiro:

“**Ônix-** É, mas aqui não é lugá de brincar ciranda, não. Isso aqui é sede de brincadeira. Quem manda aqui só é Ônix, gente não binária, e bato pau e arranco bico e terequeteco e poff (*Investe*) ”. (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 2, grifos dos/as autores/as). Como percebe-se, com este trecho do roteiro, Ônix permaneceu com as características de seu personagem original no tocante a um ser valente que enfrenta até o Capitão João Redondo, conforme nota-se no trecho que segue:

J. Redondo- Entendendo, não! Você não cuspa na minha cara, não! Eu sou um capitão e é pra me respeitar, sabe? Porque a minha volta é ruim. Brincou comigo, tá no couro (*Investe*).

Ônix- No couro, não, capitão! (Dá-lhe uma surra). Tome pancada! Tome, tome! (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 2, grifos dos/as autores/as).

Em continuidade, informa-se que os espetáculos foram levados para as alas adultas do HU-UFS e nesse momento ocorreu a preparação das pessoas e das tendas de apresentação. Cada quarto recebeu ao menos um dos 5 (cinco) miniespetáculos durante

dois dias de apresentações. Os setores do hospital foram: Clínica Médica I, Clínica Médica II, Clínica Cirúrgica, Oncologia e Pediatria (para as mães das crianças). O público atingido foi de 50 pacientes e acompanhantes, mais 50 profissionais, totalizando 100 pessoas. Soma-se a isso, o entendimento de que

[...] o principal resultado qualitativo que devemos valorizar aqui é: a recepção dos pacientes-espectadores. De fato, a arte teatral permitiu uma transformação do espaço. Nós do projeto, que testemunhamos tudo, vimos as expressões faciais mudarem, os sorrisos se abrirem, os comentários serem feitos durante as peças, as músicas serem cantadas em conjunto, mesmo em meio a uma atmosfera de dor, de sofrimento. Num primeiro momento, o deleite é de poder estar compartilhando um trabalho artístico, fazendo teatro vivo naquele lugar. Além disso, a experiência de humanização dá um colorido especial na vivência. O teatro ali se justifica como encontro, como jogo, ação e reação, como relação, ator e espectador. É um encontro vivo, lúdico, transformador. A mente, com jogo simbólico, nos leva a uma outra dimensão, aciona nossa humanidade, desperta o drama do humano. A imaginação e a disponibilidade para o jogo tomam conta: ambos, ator e espectador, brincam de fazer teatro de bonecos. (SILVA, 2019a, p. 4-5).

Notou-se, a partir dos resultados qualitativos que o ambiente do hospital se transformou de um tempo lento e exaustivo para um tempo proveitoso. Algumas histórias causaram retornos de proximidades com os/as/es pacientes. O jogo lúdico da música, das possibilidades e da dramaturgia suspenderam a realidade cotidiana do local. Como se confirma na citação do texto do *Forró do Seu Luiz*.

Ônix- Me diga uma coisa, quem foi que mandou fazer esse samba aqui?

Tocador- Foi o dono da casa. E quem é você pra perguntar isso?

Ônix- Eu me chamo Ônix Ariel, que vai no céu, roda o chapéu, mas não é pra teu mel. Pinica uma coisinha que eu quero sacudir uma coisinha. (*Os tocadores tocam um forró, enquanto Ônix desce*) (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 1, grifos dos/as autores/as)

Além disso, cabe sinalizar que o improviso foi necessário e se fez presente, uma vez que existia uma movimentação nos quartos, como por exemplo: uma auxiliar que levava o alimento, uma enfermeira que ia aplicar a medicação, a pressa de outros/as/es profissionais no corredor. Para além disso, registra-se a existência de outras partes importantes como a animação inicial de dar “Boa tarde”, o cuidado ao pedir licença para os/as/es personagens brincarem na “torda”^{iv}. Acresce-se a isso o fato de os artistas prestarem atenção às reações dos pacientes e a depender os/as/es bonecos/as/es conversarem com o público para animar, dialogar, brincar. Em momentos assim era possível deixar o Teatro de Mamulengo mais dinâmico, bebendo diretamente de uma de suas principais fontes que são os jogos de improviso.

Foi também gratificante ver os funcionários do HU participarem, como espectadores, das apresentações artísticas. Mesmo no ritmo intenso de trabalho, algumas enfermeiras, médicos e outros funcionários paravam algum tempo para assistir aos miniespectáculos junto aos pacientes, gerando um momento de integração e entretenimento coletivo naquele espaço já mecanizado para os profissionais que o ocupam. (SILVA, 2019a, p. 4).

Nessa direção, acrescenta-se que as reflexões e preocupações da política de humanização, o “*HumanizaSUS*”, giram em torno das equipes trabalhadoras, pois essas seguem uma rotina constante e desgastante que afeta a sua saúde física e mental, ou seja, elas encontram-se imersas em um cotidiano que é permeado por demanda espontânea, heterogênea, complexa, hierárquica que faz emergir respostas rápidas, irrefletidas, juízo provisório, conforme nos alerta Agnes Heller (1972, 1975).

Ademais, o grupo *Forró do Seu Luiz* fez outras apresentações para além de apresentações realizadas no curso. Eles retornaram uma vez para o HU-UFS, em um evento sobre saúde, e também se apresentaram em uma disciplina do Departamento de Serviço Social e na Semana de Acolhimento aos Calouros do Departamento de Teatro da UFS, atingindo um público de aproximadamente 200 pessoas.

No que tange ao retorno do público cabe salientar que em certos momentos os grupos tiveram retornos sempre entusiasmados e positivos, pois não faltaram agradecimentos das plateias. Em outros momentos foi possível realizar debates sobre os processos de criação dos miniespectáculos e também debater sobre a diversidade dos personagens: Ônix, Cirandeira, João Redondo, Tampa, Tocador e Barbie. Já em relação aos debates políticos e sociais informa-se que estes adentraram e deixaram curiosidades no que tange as transformações dos personagens e os textos mais contemporâneos. Acresce-se a isso o fato de que em se tratando de linguagem e de cultura e as relações de subjugação que se estabelecem no modelo de sociedade em curso, os padrões hegemônicos de conhecimento desconsideram costumes, outras formas de se relacionar com o mundo e a diversidades de formas de aprendizagem e desse modo atravessam de forma avassaladora (por vezes, também, muito sutil) a construção de valores.

Nessa direção, Silva (2019b) acrescenta que em se tratando de linguagem cultural o que se verifica é que as relações na sociedade se estabelecem dentro de padrões hegemônicos de conhecimento que desconsideram outras formas de costumes e aprendizagem. Portanto, é necessário entender as possibilidades e a importância da cultura popular.

No trecho, que segue, pode-se verificar as possibilidades de rimas junto à instrumentos de musicalidade tradicionalmente nordestinos. O ritmo da cantiga da personagem *Cirandeira* e suas palavras parte de um processo educação não formal e, por isso, carregam consigo as potências da cultura nordestina

Cirandeira- oh limo verde no pé de Maracujá, roubaram o meu amor, deixei, deixa (2x). Eu subi numa mangueira e tirei manga. Os cabelo de meu bem, cheira a óleo de pitanga Cheira óleo de pitanga e vou cheirá, oh limo verde no pé de Maracujá Eu quero que você me diga o nome de sete meninas, É Salete, Marinete, Mariá e Orelina (MORAES; SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p. 4-5, grifos dos/as autores/as)

De acordo com Fleuri “verifica-se que o encontro/confronto entre culturas diferentes configura as próprias raízes da formação social brasileira e que os processos de integração historicamente aconteceram com profundidade” (1999, p. 284). Corroborando com essa perspectiva buscou-se fazer esta interligação entre a educação não formal e as diferentes culturas dentro do contexto de humanização. O Mamulengo durante sua passagem pelo Hospital propiciou debates internos e confrontou o conservadorismo, que herdamos, com o que se denomina estar aberto para receber outros corpos carregados de histórias.

Ademais, concorda-se com fala de Silva (2019) que defende que as ferramentas e procedimentos foram significativos para o processo pedagógico, assim como também se constituiu como uma mediação qualificada no ambiente hospitalar ao tempo, que abre possibilidades para tornar-se uma oferta de serviço possível de ser realizada tanto em serviços públicos de saúde quanto serviços privados, além de possibilitar aos/as/es estudantes novas formas de fazer Teatro para além de seus corpos.

Fez-se necessário deixar claro que realizamos um modelo de ação, com determinadas ferramentas e procedimentos; e que a ideia é que esta ação pedagógica abra caminhos para novas outras ações, intervenções e fruições no ambiente hospitalar. Foi uma vivência que permitiu uma experiência de um possível campo de trabalho para o profissional da área, que pode, por exemplo, entre tantas outras maneiras, criar mini espetáculos e apresentar como trabalho voluntário em hospitais, bem como também poder oferecer o serviço a iniciativas privadas e isto gerar algum subsídio. O professor de teatro necessita conhecer seus diversos campos de trabalho, não se limitar apenas ao ambiente da educação formal. (SILVA, 2019a, p. 1).

Soma-se a isso o fato de que com essa atividade foi possível abrir espaço para uma outra percepção no que diz respeito ao processo de saúde do/a/e trabalhador/a/e junto àqueles que estão imersos nas urgências diárias e contatos constante e rotativo com

os/as/es pacientes. Esses profissionais, experimentam uma rotina desgastante e isso ocasiona precarização e adoecimento dessa fração da classe trabalhadora. De acordo com Silva e Santos

[...] aspectos relacionados ao ambiente e ao conteúdo do trabalho, condições organizacionais, necessidades e competências do trabalhador, associados aos aspectos do contexto cultural e social no qual os indivíduos estão inseridos e suas características pessoais também são fatores que podem interferir na saúde do trabalhador, repercutindo negativamente em seu equilíbrio psíquico [...] (SILVA; SANTOS, 2019, p. 15).

Este adoecimento tem questões particulares relativas ao trabalho em saúde, mas, também são expressões do processo de precarização das condições de trabalho e da retirada de direitos dos trabalhadores provocado pelo Estado neoliberal. Assim, compreende-se que mudar a rotina hospitalar através dos/as/es bonecos/as/es revigorou, mesmo que por um instante, o ambiente hostilizado pelo adoecimento. De acordo com os autores, é

Dessa forma é que a atenção à saúde do/a trabalhador/a deve ultrapassar os limites que direcionam ao cuidado no SUS; necessariamente deve haver ação em conjunto do poder público, no aperfeiçoamento de políticas públicas que dispense atenção a essa temática; também a organização da sociedade, da classe trabalhadora e dos órgãos representativos. As instituições empregatícias precisam assumir o seu papel de promoção e cuidado a saúde do trabalhador, dando-lhes inclusive justas condições de trabalho. [...] (SILVA; SANTOS, 2019, p. 67).

Acresce-se a esse debate, o entendimento de que os debates conjunturais possibilitou perceber o quanto a cultura, principalmente a local, deve ser valorizada, inclusive com ações permanentes de suporte econômico para enfrentar os desafios de se fazer Arte no Brasil. Os trabalhos artísticos não são meros instrumentos imediatos para certas ocasiões, eles são de âmbito profissional e podem proporcionar humanização, educação e emancipação.

À proximidade com o Teatro de Bonecos trouxe a luz para a construção de um debate coletivo e constante. Alargar as apresentações teatrais para outros territórios afluou conhecimento e pode, inclusive, se constitui com um das fermentas de acolhimento e melhoria da saúde psíquica dos/as/es pacientes, bem como do conjunto dos trabalhadores de saúde que se encontram constantemente na linha de frente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que os objetivos do curso de extensão foram para além dos esperados, contribuindo para modificações não somente no ambiente hospitalar, mas também junto a todas as pessoas envolvidas no projeto, principalmente o público-alvo. Público-alvo este que é o principal avaliador, pois na condição de espectadores/as eles/as serviram de termômetro para que os/as/es atores/atrizes notassem o seu trabalho, se este provocava ou não os risos.

Apoiando-se no pensamento de Fleuri (1999) cabe sinalizar que educar de forma intercultural, ainda que dentro de uma estrutura social brasileira conservadora, possibilita problematizações e oferecem aos/as/es sujeitos/as/es instrumentos indispensáveis à sua prática educativa. Portanto, faz-se mister estar aberto/a/e aos processos de formação social de cada pessoa, ao local e a cultura de cada povo pois, somente desta forma é possível fomentar a criticidade frente ao contexto o qual encontra-se imerso, bem como possibilita ao Teatro a inserção em outras dimensões da vida social, para além da esfera exclusiva da diversão.

Defende-se que entender as expressões artística e populares do Nordeste é imprescindível para sustentar que a arte, a educação e a política são inseparáveis. Parte-se do pressuposto que os processos pedagógicos utilizados repercutem nos corpos e, estes, reagem de formas diferentes, seja em forma de consentimento, agrado ou não. Acresce-se a isso o entendimento de que é impossível dizer que existe uma educação ileza de arte ou política, ela sempre estará carregada por um ser humano dotado de cultura, formação socioeconômica, atravessamentos de gênero, geração, raça/etnia, pessoa com deficiência, classe e/ou religiosidade.

Ademais, sabe-se que respeitar o espaço de hospital vai além da superficialidade de obedecer aos seus regimentos, rotinas e procedimentos (que andam de mãos dadas com a dor). Respeitar o ambiente hospitalar e introduzir a arte possibilita a suspensão da cotidianidade. Logo, é necessário entender que as pessoas são seres que carregam política e tem possibilidades, assim como o Teatro de Bonecos, de proporcionar liberdade de expressão e emancipação, ainda que toda conjuntura tente a todo instante derrubar isso. Em outras palavras defende-se que se faz necessário revisitar a cultura, os modos de agir, de produzir, de sentir e de educar na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Salete Bortholazzi. **Educação não formal, informal e formal do conhecimento científico nos diferentes espaços de ensino e aprendizagem**. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE: Produção Didático-pedagógica, 2014. Curitiba: SEED/PR., 2016. V.2. (Cadernos PDE). Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_uel_bio_pdp_maria_salete_bortholazzi_almeida.pdf>. Acesso em: 22, Julho, 2020. ISBN 978-85-8015-079-7.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. **HumanizaSUS: caderno de textos: cartilhas da Política Nacional de Humanização**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2010. Disponível em: https://repositorio.observatoriodocuidado.org/bitstream/handle/handle/2535/caderno_textos_cartilhas_politica_humanizacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 27 jul. 2020.

BORBA FILHO, H. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BRASIL. Dossiê Interpretativo. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo** (Org.). Brasília, 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional – IPHAN. **Titulação de Patrimônio Cultural do Brasil ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco**. Brasília, 2017.

FLEURI, R. M. **Educação Intercultural no Brasil: a perspectiva epistemológica da complexidade**. R. bras. Est. pedag. Brasília, v. 80, n. 195, p. 277-289, maio/ago. 1999.

FREITAS, L. H. O teatro no hospital: arte (e prazer?) no espaço da dor. **O Percevejo Online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas**. PPGAC/UNIRIO, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/602/597>. Acesso em: 27 jul. 2020.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social**. Meta: Avaliação, 2009. Disponível em <http://revistas.cesgranrio.org.br/index.php/metaavaliacao/article/view/1>. Acesso em: 22 jul. 2020.

GUERRA, Y. A dimensão técnico-operativa do exercício profissional. In: SANTOS, Cláudia Mônica dos; BACKX, Sheila; GUERRA, Yolanda (Org.). **A Dimensão Técnico-Operativa no Serviço Social**. Juiz de Fora: UFJF, p. 39-70, 2012.

HELLER, A. O cotidiano e a história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HELLER, A. Sociologia della vita quotidiana. Roma: Riuniti, 1975.

MORAES, M. A. de; SANTOS, J. dos S. OLIVEIRA, M. das G. de. **Forró do Seu Luiz**. Texto para Teatro de Bonecos. 2019.

PRADO JUNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

SILVA, G. A. da; SANTOS, I. A.; **Gestão do Trabalho: A saúde dos/as trabalhadores/as da assistência social no município de Aracaju**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Serviço Social) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

SILVA, P. R. P. da. **Teatro de Bonecos no Hospital Universitário da UFS**. Projeto de extensão. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2018.

SILVA, P. R. P. da. **Relatório Final: Teatro de Bonecos no Hospital Universitário**. Edição 1. 2019a.

SILVA, J. R. **Samba de Pareia pelos saberes do corpo que samba**. Dissertação (Mestrado em Culturas Populares) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019b.

SIMON, O. R. de M. von. ; PARK, M. B. ; FERNANDES, R. S. Educação não-formal um conceito em movimento. In: SIMON, O. R. de M. von et al. (Org.). **Visões singulares, conversas plurais**. 1ª ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

TOLEDO, Valéria Diniz. **Inclusão social e arte na educação não-formal**: a experiência do Instituto Arte no Dique. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica de Santos, Santos, 2007.

ⁱ A utilização do artigo “e” tem o intuito de acolher as pessoas as quais não se sintam dos gêneros binários ou as quais não se encaixam no rótulo de gênero.

ⁱⁱ São exemplos desta: preconceito, desemprego, violência.

ⁱⁱⁱ Teatro de Bonecos Popular do Nordeste

^{iv} Torda é uma palavra usada no texto do Mamulengo para se referir ao espaço de brincar, jogar e tocar música. Não se refere a um espaço específico, mas sim que pode ser aplicado em diferentes contextos, como o hospital.