



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - CEUB
Faculdade de Ciências da Educação e Saúde - FACES
Curso de Psicologia

Adriellen Carneiro Gonçalves

MULHERES BRINCANTES: SUBJETIVIDADE, CULTURA POPULAR E SAÚDE MENTAL

**Brasília
Dezembro de 2024**

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - CEUB
Faculdade de Ciências da Educação e Saúde - FACES
Curso de Psicologia

Adriellen Carneiro Gonçalves

**MULHERES BRINCANTES: CULTURA POPULAR, SUBJETIVIDADE E SAÚDE
MENTAL**

Monografia apresentada à
Faculdade de Ciências da Educação e Saúde
para obtenção do grau de bacharel em
Psicologia.

Orientadora: Dra. Tania Inessa
Martins de Resende

Brasília
Dezembro de 2024

Adriellen Carneiro Gonçalves

**MULHERES BRINCANTES: CULTURA POPULAR, SUBJETIVIDADE E SAÚDE
MENTAL**

Monografia apresentada à
Faculdade de Ciências da Educação e Saúde
para obtenção do grau de bacharel em
Psicologia.
Orientadora: Dra. Tania Inessa
Martins de Resende

Brasília, 13 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora

Professora Orientadora: Dra. Tania Inessa Martins de Resende

Professora Ma. Lívia Campos e Silva

Professora Dra. Ana Flávia do Amaral Madureira

*Para o meu filho Heitor, que me ensina todos os dias sobre o acreditar e o
imaginar da vida: “Tombei, tombei, tornei tomba... a brincadeira já vai começar”
(Carroça de mamulengos)*

Agradecimentos

Agradeço a Deus e ao Universo por todas as sincronicidades existentes, pelas portas abertas e fechadas, pelas sincronicidades numéricas que caminham sempre ao meu lado e pela oportunidade de viver a magia da criação diariamente.

Também sou grata a mim mesma por ter sido sensível aos sinais da existência, por nunca ter parado de caminhar e por ter tido coragem suficiente para encarar um tema de pesquisa tão desafiador, mas que, hoje, percebo o quanto foi essencial para minha formação como sujeito.

Agradeço aos meus pais por todo o apoio fornecido ao longo de toda a minha vida, por financiarem os meus sonhos e me permitirem explorar o fazer artístico desde a infância. À minha mãe, por aguentar comigo as noites em claro e por ser meu suporte na criação da minha cria.

Ao meu filho, Heitor, que, com a sua chegada, me permitiu realizar o sonho de maternar, ao mesmo tempo em que me fez renascer como mulher e como pintora. Por tolerar minha ausência nos momentos em que não pude estar presente.

Ao Iuri Sivinski, pela oportunidade de viver um amor leve, fluido, sincrônico e repleto de entrega, que me serviu de base em diversos momentos dessa trajetória. Sou grata por todas as discussões acadêmicas e pelas trocas enriquecedoras que compartilhamos.

Aos meus amigos que me forneceram escuta, apoio emocional e momentos de respiro em toda a trajetória desta graduação e da vida até aqui. Agradeço à Débora Oliveira pelo

privilégio de ser sua irmã de outra mãe, por todo o acolhimento fornecido ao pegar minha mão em momentos de profunda escuridão e por todas as nossas trocas tão genuínas.

Agradeço a Isadora Nishikawa e ao Vinícius Bryan por me acolherem em seu lar durante incontáveis madrugadas e pela amizade tão profunda que vem se tornando sinônimo de família, assim como os nossos meninos nascidos nos dias 03/03 e 04/04. Agradeço à Tamires, por sempre incentivar minhas potencialidades como artista e como pessoa.

A minha orientadora Tania Inessa Martins de Resende, por tornar o caminho acadêmico mais leve com toda sua escuta e acolhimento do início ao fim desta jornada. Agradeço por confiar e acreditar no meu sonho, abrindo espaço para que as ideias pudessem ser materializadas e re-inventadas.

A todas as Mulheres Brincantes que participaram desta pesquisa e a tantas outras que tive o privilégio de encontrar pelo caminho, em especial a Dolores de Amor, que, ao compartilhar sua vivência, despertou minha curiosidade. A todas as artistas que brincam para viver!

“Para controlar o que está fora, há que fazer coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e fazer coisas toma tempo. Brincar é fazer”
(Winnicott, 1975, p.69).

Resumo

A presente pesquisa explora a brincadeira como algo de caráter intrínseco aos sujeitos. Por isso, teve como objetivo compreender como a brincadeira influencia a constituição subjetiva de mulheres que se identificam como Brincantes. Em consonância, os objetivos específicos orientaram-se para discutir de que forma as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental de Mulheres Brincantes. Investigar o diálogo entre as expressões artísticas populares e o processo de construção da identidade feminina das Brincantes a partir da brincadeira. Ao construir uma visão capaz de enxergar a brincadeira como um ato contínuo de resistência, rediscutindo assim, técnicas que verdadeiramente dialoguem com práticas populares de cuidado. O estudo adotou o método qualitativo, com o uso de entrevistas narrativas para coletar as informações. A análise foi conduzida com base na hermenêutica de profundidade (Demo, 2001), estruturada em três etapas: análise sócio-histórica, análise formal/discursiva e reinterpretação. As análises foram organizadas em três constelações de sentido: brincar é lembrar de quem se é, brincar é uma forma de afirmar a vida: a brincadeira como instrumento de cuidado e lugar de mulher é brincando onde ela quiser: considerações acerca da brincadeira e do gênero feminino. Por meio das narrativas pessoais, destacou-se que o brincar foi vida e recuperação na narrativa das mulheres que participaram dessa pesquisa. Essas constelações possibilitaram refletir que a brincadeira assume um caráter de sustentação, servindo de instrumento para lidar com momentos desafiadores, mas também impacta de forma genuína a subjetividade de mulheres que se identificam como Brincantes. Pensar no papel do brincar na expressão identitária feminina, é pensar em direcionar uma energia geradora de força e resistência frente a um cenário patriarcal tradicional. Na reinterpretação, pode-se observar que o conjunto de experiências relatadas pelas mulheres que se identificam como Brincantes parecem ter assumido um caráter transformador e transcendental em vários âmbitos da própria existência de cada uma delas.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1. Reflexões e processos históricos acerca da cultura popular.....	14
1.1. Cultura Popular, uma questão política.....	15
Capítulo 2. Os Brincantes, a brincadeira e o <i>ser</i>	21
2.1. O estado criativo como essência do viver	23
2.2. O brincar do adulto: que fazer é esse?.....	25
Capítulo 3. Interseccionalidade em Saúde Mental: Gênero, Estigmas e Identidade feminina	28
3.1. O <i>poder</i> ser mulher e a (re)construção da identidade feminina.....	30
3.2. O sofrimento de gênero através de uma ótica social	32
3.4. O estigma da “mulher louca”	33
Capítulo 4. Metodologia.....	37
Capítulo 5. Análise das informações qualitativas	40
5.1. Contextualização Sócio-Histórica.....	40
5.2. Análise formal.....	54
5.2.1. Histórias narrativas.....	55
5.2.2. Brincar é lembrar de quem se é.....	66
5.2.3. Brincar é uma forma de afirmar a vida: a brincadeira como instrumento de cuidado.....	69
5.2.4. Lugar de mulher é brincando onde ela quiser: considerações acerca da brincadeira e do gênero feminino	75
5.3. Reinterpretação.....	82
Considerações finais.....	87
Referências.....	88
Apêndices.....	96

Introdução

Ao falar de brincadeira, a princípio tem-se a ideia comum de que o brincar é algo particular da infância. O viés lúdico da brincadeira se mostra como um cenário de rico potencial para que a criança se conheça através da fantasia do brincar. Winnicott (1975), em seu livro *O Brincar e a Realidade*, discute a existência de uma área intermediária de experimentação, que recebe contribuições tanto da realidade interna quanto externa do sujeito. Na brincadeira a criança pode ser quem quiser, o real e o imaginário coexistem no mesmo espaço perceptual. Apesar da facilidade de caracterizar a criança como um ser brincante, percebe-se uma dificuldade no senso comum de atribuir a mesma característica aos adultos.

Os adultos brincam mais do que imaginam: a pintura, a escrita, a poesia, o teatro e a música, são todas possíveis expressões criativas que clamam pelo ato de brincar. Bem como elucida Mota (2013), a partir de uma visão winnicottiana, a perspectiva valorosa da arte é defendida ao permitir o contato com experiências precoces do ser humano, as quais mantêm sua importância ao longo de toda a vida. Um dos cenários que reconhece e perpetua essa reflexão de forma prática é a própria cultura popular.

Nesse contexto, os artistas populares se autodenominam e se identificam como Brincantes, resgatando a dinâmica lúdica na cultura popular, concomitante a aspectos sociais e políticos de resistência que serão debatidos ao longo da presente pesquisa. Uma importante pauta social que permeia intrinsecamente, inclusive, a cultura popular, é a própria estrutura patriarcal. Assim, o brincar das mulheres nesse contexto adquire uma camada ainda mais profunda de luta e resistência.

No que diz respeito ao campo político, a presente pesquisa valoriza o trabalho dos artistas populares, criticando o contexto artístico mercadológico de massas, que concebe como valioso e digno de prestígio apenas a arte como produto comercial. Sendo assim, a brincadeira também se torna um ato de resistência, como é apontado por Moreira (2015) que atesta que a

reflexão sobre a definição de cultura popular e sua evolução a partir dos Movimentos de Cultura Popular, nos conduz à ideia de que ser participante ativo nas práticas culturais implica em um engajamento político. A brincadeira é identificada como um ato contínuo de enfrentamento e de contestação, já que as expressões culturais provenientes das camadas populares operam em uma lógica não apenas distinta, mas antagônica à ideia do sistema hegemônico, desde as raízes históricas.

Considerando esse cenário, a presente pesquisa tem como tema “Mulheres Brincantes: Cultura Popular, Subjetividade e Saúde Mental”. No que tange às justificativas, a pesquisa evidencia sua relevância clínica ao propor práticas que promovam a saúde mental, utilizando a cultura popular como instrumento capaz de acolher o modo de ser de cada sujeito, ao mesmo tempo em que reconhece e valoriza os saberes, os espaços e as vozes de um povo.

Moffatt (1982, como citado em Braga, 2012) apresenta novas perspectivas para lidar com sofrimento psíquico, inspiradas na cultura popular, afirmando que pensar sobre uma Psicoterapia Popular é ser capaz de rediscutir técnicas européias e dialogar com práticas populares de cuidado, através da criação de instrumentos clínicos sensíveis às vivências das classes populares.

A pesquisa demonstra-se também socialmente relevante ao reconhecer e valorizar as diferentes tradições culturais, como é fomentado em um dos princípios fundamentais presentes no Código de Ética Profissional do Psicólogo (2005, p.7) ao afirmar que “o psicólogo atuará com responsabilidade social, analisando crítica e historicamente a realidade política, econômica, social e cultural”.

Por último, no campo científico, torna-se relevante devido a escassez de pesquisas em relação ao tema em questão, tanto no que diz respeito aos Brincantes, quanto no sentido de investigação da arte popular como tema central de pesquisa, além da tentativa de relacionar o tema com o campo da saúde mental. Portanto, a pesquisa busca adquirir um maior

conhecimento a respeito de temas periféricos, trazendo a possibilidade de realizar um diálogo entre aspectos da psicologia e a arte/cultura popular.

Desse modo, essa ideia corrobora-se com o que é posto por Barros, Camargo e Rosa (2011, como citado em Moreira, 2015), de que o campo da psicologia ainda carece de pesquisas que busquem investigar a *arte como um problema central*, comparado a existência dessa temática em outras áreas, como na educação. Portanto, se a arte já é considerada um problema secundário ou quase inexistente nesse domínio de estudo, podemos concluir que a arte popular é ainda menos colocada como cerne de investigação. Visto isso, cabe-se perguntar: de que forma a brincadeira influencia a constituição subjetiva de sujeitos que se autodenominam Mulheres Brincantes?

Enfatiza-se que o termo Mulheres Brincantes¹ será utilizado nesta pesquisa, referenciando uma oficina criada em 2014 pela artista brincante e arte-educadora Luciana Meireles, cofundadora da coletiva Casa Moringa. A Oficina Mulheres Brincantes já produziu inúmeros espetáculos e tem como objetivo ser “um espaço de acolhimento e criação artística entre mulheres, a partir da brincadeira, da diversidade e de mitologias presentes nas tradições das culturas populares. O processo criativo feminino girando em roda” (Oficina Mulheres Brincantes, 2014, p.1).

No site da Coletiva Casa Moringa, retrata-se que na primeira peça apresentada em 2014, tinha como concepção investigar “nas bases do teatro popular e nos rituais de contação de histórias, uma forma de trabalhar a música, a oralidade e a dança como linguagens cênicas. Esses elementos são brincados em cena, dialogando com tendências contemporâneas do teatro, para revelar como a mulher, mesmo num contexto patriarcal, tem o poder de se reinventar através da arte e da tradição” (Oficina Mulheres Brincantes, 2014, p.1).

¹ Na época, o espetáculo Mulheres Brincantes apresentava trilha sonora original e também releituras, com direção musical de Daniel Carvalho e com patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF). O espetáculo seguiu em circulação por Taguatinga, Ceilândia, Gama e Brasília, expandindo-se para outras cidades (Casa Moringa, 2014).

O objetivo geral da pesquisa é compreender como a brincadeira influencia a constituição subjetiva de mulheres que se identificam como Brincantes. Já os objetivos específicos são (i) discutir de que forma as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental de Mulheres Brincantes; (ii) investigar o diálogo entre as expressões artísticas populares e o processo de construção da identidade feminina das Brincantes a partir da brincadeira.

No primeiro capítulo, exploramos o conceito de cultura e posteriormente, o conceito de cultura popular, discutindo alguns movimentos históricos contribuintes para uma discussão política. No segundo capítulo, abordou-se a ideia da brincadeira e dos sujeitos Brincantes, explorando alguns folguedos existentes pelo Brasil e refletindo sobre a criatividade, o estado criativo e o brincar do adulto. No terceiro capítulo, abriu-se espaço para uma reflexão crítica frente a aspectos históricos e sociais relacionados ao sofrimento das mulheres, ao mesmo tempo em que reflete sobre o cuidado em saúde mental.

O quarto capítulo destina-se a expor, de forma detalhada, o método e os procedimentos empregados ao longo da pesquisa. Para alcançar os objetivos da pesquisa foram realizadas entrevistas narrativas com 3 mulheres adultas, que se identificam como Brincantes e que tem atuação dentro do cenário da cultura popular há mais de 3 anos, com o objetivo de procurar entender, a partir da narração de suas próprias histórias de vida, as suas percepções, a compreensão sobre como a brincadeira influencia a constituição subjetiva, discutindo de que formas as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental das mulheres. Ao mesmo tempo em que investiga o atravessamento das expressões artísticas populares no processo de construção da identidade feminina a partir da brincadeira. Por conseguinte, no quinto capítulo, são realizadas as análises das informações qualitativas, com base na Hermenêutica de Profundidade (Demo, 2001), seguindo todas as etapas de análise propostas e permitindo assim, uma compreensão mais aprofundada dos dados obtidos.

Capítulo 1

Reflexões sobre os processos históricos acerca da cultura popular

O primeiro capítulo aborda aspectos conceituais sobre a noção de cultura, abrindo discussões para a ideia de cultura popular, além de um percurso histórico dos movimentos importantes e figuras de grande influência nesse contexto.

A concepção inicial de cultura advém da ideia de que o *fazer* do homem perante a natureza é justamente o que produz a cultura. É no ato instrumental de transformação da natureza que se dá o primeiro passo humano na constituição da cultura. Nessa perspectiva, Vigotski (1995) enxerga a cultura como sendo produto do trabalho humano e expressão do processo histórico.

Para Vigotski (1995), a cultura consolida-se através dos signos, que são determinados pela forma de instrumento psicológico, como é o caso da linguagem, ou pela forma de instrumento cultural material. De acordo com Sirgado (2000, citado por Martins e Rabatini, 2011), a noção vigotskiana não caminha pela via do dualismo ao colocar em questão a relação entre funções elementares ou biológicas e funções superiores ou culturais. Acontece justamente o contrário, a visão proposta por Vigotski concebe uma via de transformação em que as funções biológicas não desaparecem com as culturais mas sim, têm a oportunidade de assumir uma nova forma de existência, sendo incorporadas na história humana.

Sendo assim, a psicologia cultural entende que as práticas de um povo dão origem aos processos de significação como as crenças, ideias e valores, em que estes geram novas práticas e assim continuamente. As particularidades de um contexto cultural específico proporcionam a existência de determinadas experiências, moldando os padrões de interação social e os traços individuais das pessoas. Isso ocorre por meio da absorção e internalização de ideias, valores e convicções (Branco, 2021).

Oliveira (2021) traz a ideia de que mente e cultura são indissociáveis, visto que os contextos socioculturais assumem papel central na produção da subjetividade e não apenas o lugar de variável influenciadora. É crucial ressaltar que os processos de canalização cultural ocorrem com diversas nuances de diversidade e são influenciados pelo papel ativo e construtivo dos indivíduos. Portanto, os seres humanos não devem ser vistos unicamente como produtos da cultura e das interações sociais, pois possuem uma capacidade de agir que lhes confere originalidade, iniciativa e responsabilidade por seus pensamentos e ações.

O conjunto de elementos materiais e imateriais que desempenham importante papel no sistema de crenças, valores, costumes, teorias cotidianas e científicas que guiam a conduta e os pensamentos são denominados signos de cultura. Tal conjunto de signos configuram a subjetividade ao mesmo tempo em que são configurados por ela, justamente nesse processo de internalização e externalização (Oliveira, 2021).

Sendo assim, a cultura é parte constituinte do ser humano já que a sua característica psicológica acontece através da incorporação das formas historicamente determinadas e culturalmente estruturadas de lidar com as informações, ou seja, é por meio dos instrumentos e signos que os modos de funcionamento psicológicos são viabilizados pela cultura, tendo a linguagem grande importância no processo do pensamento (Vigotski, 1995).

Ao se tratar da cultura popular, percebe-se que o termo não possui uma definição simples ou que está totalmente fixo e estruturado pelos historiadores e antropólogos sociais. Entretanto, a cultura popular não é apenas um conjunto fixo de práticas, objetos ou termos, mas diz respeito à forma como o povo pensa, age, cria e transforma seu próprio mundo e tudo que lhes é imposto (Abreu, 2003).

1.1 Cultura Popular, uma questão política

Em 1960 surgem os denominados Movimentos de Cultura Popular (MCPs), que tinham por ideal repensar de forma radical, o que caracterizaria as interações entre os teóricos

que escrevem a teoria e criam propostas de ação cultural e os sujeitos que vivem a realidade de forma prática (Brandão & Fagundes, 2016). Os primeiros Movimentos, criados em diferentes regiões do país naquela época, fizeram uma releitura crítica da sociedade, da política e da cultura brasileira, o que mais tarde veio a compor a educação popular, difundida por Paulo Freire.

De acordo com Brandão e Fagundes (2016), o processo de transformar e significar o mundo é o mesmo processo que transforma e significa o ser humano. Permitindo ao sujeito não apenas conhecer os objetos, mas conhecer e agir significativamente sobre si mesmo enquanto realiza o trabalho de agir sobre o mundo, de modo que transcende simbolicamente o mundo da natureza de qual esse sujeito faz parte.

As propostas de Cultura Popular que ocorreram em 1960 foram capazes de promover mudanças políticas, combatentes à força existente na sociedade capitalista, de uma espécie de imposição cultural do âmbito erudito e dominante que tinha como propósito, suprimir a cultura popular. Essas forças mudaram a ideia que se tinha a respeito do que era o “processo de cultura” e também na prática da educação, tendo a participação de intelectuais militantes comprometidos com o povo e dispostos a impulsionarem os educandos populares a se tornarem pessoas críticas e criativas (Brandão & Fagundes, 2016).

Através de uma prática de constante reflexão conscientizadora e conscientizada, tem-se a ideia de uma educação e uma cultura que ensinem aos sujeitos para além de apenas ler e repetir palavras mas sim, os coensinem a lerem criticamente o seu mundo (Brandão & Fagundes, 2016, p.96).

Freire (1983) enfatiza que a educação cruza uma relação dialética com a cultura, não podendo o processo educativo estar acima do contexto cultural dos sujeitos. O papel do educador seria o de impulsionar os sujeitos das classes populares a se tornarem construtores de uma nova cultura popular a partir de novas práticas coletivas. Possibilitar a criação de uma polivalente cultura popular que, a cada passo, pudesse ser livre dos valores impositivos e

dominantes, implica se pensar em uma cultura que através da liberdade dos atos populares, reflita de fato a realidade da vida social.

Segundo Abreu (2003), ao permitir o resgate e a construção de uma possível autonomia através de um olhar para a forma com que o sujeito se posiciona no mundo, a cultura popular torna palpável a possibilidade de se pensar em um campo de lutas e conflitos sociais, que utilizam da expressão como forma de enfrentamento às massas e à globalização, por exemplo.

Braga (2012) traz a noção de que o processo de existência do ser humano é perpassado pelo desafio de estar *com* o mundo. Este processo é dialético e implica em um movimento de pertencer ao mundo e olhar para ele de modo que seja capaz de pensar, refletir, criticar e transformar ao mesmo tempo em que dele se faz parte. Essa ideia explicitada se relaciona diretamente com a cultura popular, já que tem o objetivo de impulsionar e dar voz ao povo, com enfoque na autonomia e na liberdade.

Em 1961, um grupo de artistas e intelectuais deram início ao Centro Popular de Cultura (CPC), destacando-se figuras proeminentes como o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. Eles decidiram encenar uma peça teatral intitulada "A mais-valia vai acabar", com o objetivo de educar os espectadores sobre questões econômicas. A partir desta peça, artistas e intelectuais começaram a interagir e discutir a criação de uma entidade apta a conduzir atividades de natureza político-pedagógica viabilizadas pelas expressões artísticas (Ramos, 2006).

Neste sentido, o teatro, a música e a poesia, por exemplo, não teriam modificação direta na realidade brasileira, mas poderiam, nas palavras de Ramos (2006), “esclarecer” as pessoas. Por meio dessa conscientização, elas poderiam mobilizar-se socialmente para eliminar as disparidades entre as classes.

A criação do CPC e posteriormente suas atividades práticas vinculam-se à cultura popular, pois assumem o compromisso de levar ao povo a chamada cultura para a libertação. Esta utiliza da vanguarda cultural em prol da conscientização do povo em busca de uma “tomada de poder”, tornando o ato cultural também um ato político (Garcia, 2004).

Sendo assim, entende-se que “é no terreno conflituoso de uma sociedade democrática que o trabalho livre pode garantir o esclarecimento dos dilemas vividos, a expressão de diferentes demandas, tanto individuais quanto coletivas, e a conquista de novos valores e direitos” (Ramos, 2016, p.54).

Na visão de Ramos (2006), a missão dos artistas e intelectuais que formaram o CPC era a militância por meio da arte. Para alcançar esse objetivo, os meios de expressão deveriam ser convertidos em ferramentas políticas, através de um trabalho que objetivava educar o povo sobre os problemas nacionais e também criar um senso de pertencimento em um grupo.

Cabe aqui ressaltar que a ideia acima explicitada, diz respeito à visão do autor diante do que ele enxergava ser o lugar ocupado pelos artistas e intelectuais da época. Entretanto, observa-se que essa ideia, apesar de ter sido usada como aporte teórico e histórico para um melhor entendimento sobre o Centro Popular de Cultura (CPC), nos leva a refletir criticamente perante a existência de uma posição colonizadora do saber e da falsa autonomia. Essa posição coloca o Outro como o único capaz de *poder* esclarecer as pessoas, como se a capacidade de pensar necessariamente dependesse sempre de um agente externo superior para que assim, pudesse existir uma força verdadeiramente capaz de gerar mudanças.

Paulo Freire (1963), de certa forma, questiona essa posição subordinada ao valorizar, em seu escrito *Conscientização e Alfabetização*, o caráter relacional do sujeito diante da sua capacidade de se integrar com o outro e com o mundo à medida em que se relaciona. Ao mesmo tempo, ele critica a ideia de que essa integração possa coexistir com uma posição de acomodação ou ajustamento.

Nesse sentido, Freire (1963) ao citar o fenômeno Democratização Fundamental, criado por Mannheim, nos leva à compreensão de que esse fenômeno grita por uma contínua, ativa e inconvertível participação do próprio povo diante do seu processo histórico. O autor concebe o termo Trânsito como sendo um elo entre uma época que se esvazia e uma nova que vai se conformando. Para valorizar a ideia de participação ativa, Freire (1963) compara duas perspectivas: a de apenas "*estar* no Trânsito", como algo de caráter reacionário, e a de "*ser* do Trânsito", o que direciona o sujeito para uma posição progressista.

De forma brilhante, Freire (1963, p. 4) complementa essa ideia ao dizer que “já não se satisfaz em assistir. Quer participar. Quer decidir. E o faz. Deixa de ser objeto para ser sujeito”. Conduzindo-nos a mais uma vez repensar de forma política a ideia colonizadora de que o povo pode vir a ser um mero espectador da sua própria história.

Falar sobre história também é falar sobre as tradições de um povo, de acordo com Santos (2007), as tradições são compreendidas como sendo um conjunto de aspectos do passado que subsistem no presente, sendo estes aspectos vívidos, aceitos e transmitidos ao longo das gerações. O autor aponta “não há tradição cultural que não esteja ligada a um dado grupo social, que não seja histórica e geograficamente situada” (Santos, 2007, p.59).

Entende-se que, a princípio, surge uma dificuldade em relacionar os termos tradição e transformação, como se estes seguissem uma lógica antagonista, de contradição, assim como as palavras arcaico e moderno, por exemplo. Catenacci (2001) defende a ideia de que é importante pensar em tradição e transformação como aspectos complementares entre si e não excludentes. Portanto, enxergar a cultura popular enquanto expressão política, implica entendê-la como símbolo de transformação e resistência para continuar a fazer existir as tradições de um povo, frente a diferentes desafios que possam se apresentar.

Como afirma Chauí (1989), a análise da cultura popular busca revelar as contradições da ideologia para destacar as lacunas em que as lutas sociais por direitos se manifestam. No

entanto, isso apresenta o desafio de não apenas considerar o povo como objeto de discurso, mas principalmente aprender a ouvir a voz da resistência. Portanto, o papel do intelectual não é falar do povo e nem por ele, mas sim, dar espaço para que ele próprio fale.

A ideia de uma consciência crítica, formulada por Freire (1967, como citado em Braga, 2012), traz a noção de que existe esse tipo de consciência na abertura ao diálogo através do respeito ao outro e da compreensão da incompletude. Sendo assim, o Centro Popular de Cultura tem como objetivo a criação de uma consciência crítica, possibilitada pelo diálogo, justamente na construção de uma perspectiva utópica frente aos desafios de ser e estar no mundo, partindo das vivências com as classes populares.

Compreender a cultura popular implica entender seu modo de existência, representação e resistência à opressão em uma sociedade autoritária. Em resumo, significa compreender a luta de classes no Brasil ao permitir a expressão política, a fim de combater tanto de forma simbólica quanto de forma prática, o autoritarismo presente (Chauí, 1989).

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, ressalta-se a importância da discussão política sobre a cultura popular, para que assim possa haver cada vez mais uma valorização e manutenção das tradições populares. Nesse sentido, falar sobre tradição é falar sobre brincadeira e, assim, *poder estar brincando é ter liberdade de ser*.

Capítulo 2

Os Brincantes, a brincadeira e o *ser*

O presente capítulo intitulado de Os Brincantes, a brincadeira e o *ser*, conceitua quem são os sujeitos brincantes, trazendo diferentes exemplos de brincadeiras existentes pelo Brasil, ao mesmo tempo em que expõe reflexões a respeito do brincar como um processo essencial à constituição do sujeito.

A arte é entendida por Vigotski (2001) como uma ação humana intencional que tem a capacidade de recriar a realidade material ao mesmo tempo em que transforma o sujeito. Sendo assim, a arte não é fruto apenas do artista que a cria, torna-se um objeto cultural, construído socialmente, com uma dada técnica e com o objetivo de retratar os sentimentos, além das capacidades mentais do ser humano.

Os artistas da cultura popular, por sua vez, se autodenominam e se identificam como sujeitos Brincantes no Brasil. Surge então a necessidade de conceituar o que são os sujeitos brincantes, a fim de elucidar e colocar em cena aqueles que dão corpo, voz e movimento à arte popular através das brincadeiras. Sendo assim, Lewinsohn (2008 como citado em Moreira, 2016), define o termo Brincante pela maneira como as pessoas que fazem parte desse cenário da cultura popular se expressam, ao se auto denominarem Brincantes e ao utilizarem expressões como “vamos brincar de Cavalo Marinho”, por exemplo.

Para uma melhor compreensão do que foi explicitado, cabe aqui conceituar uma das possibilidades de brincadeiras existentes, nesse caso, o Cavalo Marinho. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN]² (2014), Cavalo Marinho é uma grande brincadeira popular, originária de Pernambuco, que envolve musicais, coreografia e performances dramáticas. Nele são representadas as vivências cotidianas do trabalho rural, caminhando entre presente e passado, através de um vasto repertório de ritos, danças, poesia,

² IPHAN - Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (2014). *Cavalo Marinho* [Portal]. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/501/#:~:text=Pode%20ser%20entendido%20como%20um,o%20boi%20e%20o%20cavalo%20>

músicas, linguagem corporal, personagens mascarados e bichos como o boi e o cavalo. O cavalo é o que nomeia a brincadeira e tem sua origem inspirada no Bumba meu boi.

Segundo o IPHAN (2014), a brincadeira do Cavalo-Marinho ocorre em um terreiro de chão plano, frequentemente ao ar livre. A configuração da brincadeira se dá em um semicírculo, reservando espaço para quem irá prestigiar a apresentação. Essa expressão cultural é enriquecida por uma vasta gama de elementos artísticos, culturais e sócio-históricos, incluindo a participação de mestres e personagens, bem como aspectos da experiência do trabalho rural. O processo prático e criativo dos Brincantes é elucidado por Moreira (2016) quando afirma:

Brincar torna-se uma espécie de profissão (ofício de vida), denominada de brincante. Nesse caso, ao brincar cavalo marinho, o brincante coloca sua brincadeira na rua. A brincadeira, por sua vez, é parte do brinquedo (cavalo marinho). Assim, o brinquedo abrange toda a extensão da manifestação. Novamente exemplificando, quando um brincante borda sua roupa, ele está construindo o seu brinquedo. Ao vestir a roupa e assumir uma figura (personagem), ele está na brincadeira propriamente dita (Moreira, 2016, p. 59).

Segundo o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR) do cavalo-marinho, produzido e publicado pelo IPHAN (n.d.), a parte prática da brincadeira do cavalo-marinho pode ser compreendida através da ideia de que:

Todas as brincadeiras de Cavalo-Marinho começam com a formação do banco. São eles que vão esquentar o samba e dar início ao brinquedo que, tradicionalmente, só acaba quando se quebra a barra do dia (ao amanhecer) e, então, o Boi pode chegar. Todo o desenvolvimento da brincadeira trata-se de um rico universo cultural e artístico com toadas (música), loas (poesia), diálogos (fala entre os personagens), figuras (personagens), bichos (bonecos animais) e muito trupé (dança), tombo (dança) e pisada (dança em ritmo forte). A brincadeira tem como fio condutor uma história, e dentro desta, muitas outras histórias, cada figura ou bicho conta a sua dentro de uma grande narrativa lógica e tradicional. Todas as histórias são mediadas pela figura do Capitão, que é o dono da roda do samba e, sempre munido de um apito, comanda os inícios e as paradas (Iphan, n.d., p. 70).

Neste sentido, a brincadeira do cavalo-marinho é um exemplo de uma das brincadeiras populares que existem pelo Brasil, o que torna palpável a possibilidade de reconhecimento dos Brincantes e da valorização da cultura local de cada estado. Outro exemplo notório é o

Mestre Zé do Pife³, natural de São José do Egito - Pernambuco, veio para a capital do Brasil há 20 anos atrás e hoje, se sustenta tocando, fabricando, vendendo e divulgando o pife. Zé do Pife⁴ tornou-se uma memória viva da história e da cultura brasiliense (Cultura Candanga, n.d.).

Segundo o Portal Cultura Candanga (n.d.), o grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro⁵ existe há 20 anos em Brasília e tem por objetivo revelar a tradição candanga, brasiliense e cerratense. Nesse sentido, Seu Estrelo é inspirado por importantes tradições brasileiras como os Maracatus e o cavalo-marinho, apresenta sua arte em forma de Teatro de Terreiro, destacando que o som do tambor carrega memórias e mistérios que remontam a tempos anteriores à fundação da cidade.

A ideia de exaltar a cultura cerratense também permite que a cidade crie e experimente suas próprias tradições. De acordo com o Loiola (2024), o Fuá de Seu Estrelo recentemente alcançou o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal. A medida foi aprovada no dia 12 de março de 2024, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural do DF (Condepac-DF).

2.1 O estado criativo como essência do viver

De acordo com Winnicott (1975), é através da vivência de expressão da criatividade primária que a brincadeira traz a possibilidade do *self* de acontecer. É no brincar que o *self* pode se constituir e se fortalecer. É durante o ato de brincar, tanto para a criança quanto para o

³ O Mestre Zé do Pife é parte viva da memória, da cultura e da história brasiliense. Através de seu trabalho, divulga com entusiasmo e carisma a cultura nordestina. Graças à sua alegre e constante vontade de levar o pífano para diferentes lugares de Brasília, esse instrumento popular se tornou conhecido na cidade e tem cada vez mais adeptos (Cultura Candanga, [2024?]). *Mestre Zé do Pife* [Portal]. Recuperado de <https://culturacandanga.com.br/portal/seu-ze-do-pife/>

⁴ Zé do Pife conseguiu, do único modo talvez possível para alguém de sua condição e circunstância inicial, alcançar uma nova perspectiva de vida, baseada não mais exclusivamente na necessidade, na busca pela sobrevivência diária, mas na escolha e no prazer (e no risco!). Para ele, cultura é uma espécie de lembrança que a pessoa carrega consigo e “a arte é uma esperteza de Deus; e o homem ainda se diverte” (Cultura Candanga, [2024?]). *Mestre Zé do Pife* [Portal]. Recuperado de <https://culturacandanga.com.br/portal/seu-ze-do-pife/>

⁵ *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* [Portal]. Recuperado de <https://culturacandanga.com.br/portal/seu-estrelo-e-o-fua-do-terreiro-2/>

adulto, que alguém pode explorar sua criatividade e expressar sua personalidade integral, e é somente ao ser criativo que se descobre o eu (*self*).

O pediatra e psicanalista Donald Winnicott discute teoricamente o brincar como parte da expressão da criatividade, ao abordar a questão da relação existente *entre* o espaço psíquico interno e o mundo externo. Com isso, faz essa junção entre a cultura e a arte, através de um olhar para o brincar do adulto. Winnicott (1975) aborda e questiona a ideia de uma localização do brincar: já que a brincadeira não se encontra dentro e nem fora, onde é que ela se encontra?

De acordo com Winnicott (1975), a experiência cultural e o brincar encontram-se no espaço potencial entre o indivíduo e o ambiente, assim como entre o eu subjetivo e os objetos externos. Essa dinâmica começa com o viver criativo na brincadeira, um processo que é moldado pelas experiências primitivas de vida de cada pessoa. Desde os estágios iniciais da vida, especialmente na interação entre o eu e os objetos externos, o bebê é imerso em experiências intensas nesse espaço potencial, onde se percebe a intersecção entre o eu e o não-eu.

Ferreira (2009) reitera o que é proposto por Winnicott, diante da visão de que o sujeito chega ao mundo com infindáveis potencialidades, sendo a constituição de cada ser humano um processo único, não sequencial e que acontece ao longo de toda a vida. A constituição do sujeito é um processo contínuo de vir-a-ser. O autor reconhece a complexidade do ser humano, destacando que cada indivíduo se singulariza conforme suas oportunidades de integração, sendo assim, as interações possíveis se desenrolam entre o indivíduo e a qualidade das relações que ele estabelece, ou não, com o mundo ao seu redor. Ferreira (2009, p. 130) traz a ideia de que através “de um todo não integrado alcançamos o que é possível de ser integrado de forma singular”.

Godoy (2007 como citado em Mota, 2013) expõe que a experiência estética vivenciada no seio materno compartilha as mesmas características da experiência estética vivenciada mais tarde com outros elementos (objetos) do mundo, podendo o próprio viver criativo ser concebido como uma vivência estética com a realidade.

Ferreira (2009, p.140) diz que “quando a criança brinca, ela acolhe o que surge de si, dá-lhe uma forma e um uso, reposicionando o mundo. Brincar é criar um novo mundo”. Esse apontamento explicitado por ele permite refletir um pouco sobre a prática, ou seja, o que faz o sujeito brincante ao se envolver na brincadeira. Consequentemente, nenhuma brincadeira ou experiência criativa pode ocorrer sem uma presença adequada ou sem importantes momentos de ausência compensados por uma presença comprometida. No ato de brincar, exploram-se diferentes facetas do eu, e a identidade pessoal vai se desenvolvendo gradualmente, corporificando-se e estendendo-se a toda a personalidade e ao ser como um todo (Ferreira, 2009).

2.2 O brincar do adulto: que fazer é esse?

Ao fazer um diálogo entre a relação estabelecida pela brincadeira e a psicoterapia, Winnicott (1975, p.89) afirma que esta é efetuada na “superposição de duas áreas lúdicas, a do paciente e a do terapeuta”. Ou seja, Winnicott traz a ideia de que o terapeuta deve ser capaz de brincar para, assim, conseguir se adequar ao trabalho. Se o paciente é quem enfrenta dificuldades com isso, é necessário encontrar maneiras de ajudá-lo a recuperar essa capacidade de brincar e, assim, favorecer a experiência. Uma vez restaurada essa habilidade, a psicoterapia pode iniciar. O ato de brincar é crucial, pois é nele que o paciente expressa sua criatividade.

Nesse sentido, Winnicott (1957) compreende que a arte assume papel de fenômeno transicional⁶ na vida adulta, sendo a transicionalidade um processo infinito que procede por

⁶ Winnicott (1957) concebe o fenômeno transicional como sendo o espaço intermediário entre o subjetivo e o que é percebido de forma objetiva pelo sujeito.

toda a vida do sujeito. Mota (2013, p.152) afirma que o fazer artístico, assim como o objeto transicional, “assimilam o dado ao criado, o imaginado e o encontrado, dando-lhe nova unidade e realidade”.

A partir de uma percepção pessoal, a relação existente entre a brincadeira e a criatividade discutida aqui, se assemelha bastante à experiência prática de pintura. Com base na minha experiência, durante a criação de uma obra de arte, a artista precisa constantemente exercitar uma presença genuína para que, assim, a criação artística possa de fato acontecer. Esse processo também exige que a artista⁷ se arrisque e experimente, contribuindo para que a espontaneidade surja, e a arte flua através de si. Como afirma Mota (2013), a produção artística nasce do gesto espontâneo do sujeito ao valorizar o fluir do *self* e o viver criativo.

Ao se referir ao fazer artístico, Milner (2010) discute que nele existe a possibilidade de integração entre o mundo interno e externo. Essa integração coloca o sujeito em contato com duas imagens vitais ambivalentes: a do amor e da angústia. Mota (2013, p.166) complementa essa ideia ao dizer que esses momentos são como um “momento de ilusão, mas um tipo de ilusão que parece ser a raiz essencial do entusiasmo do viver”.

Nessa perspectiva, é possível relacionar essa ideia com o que foi proposto por Winnicott (1975) ao afirmar que cada gesto criativo surge da experiência de ilusão, onde paradoxalmente se descobre aquilo que se cria, resultando em uma vivência profundamente ligada ao momento da criação. O ato de brincar, ao se manifestar como uma ilusão, proporciona uma experiência que atravessa todo o ser, redefinindo sua posição e estabelecendo uma nova forma de existir no mundo.

Ferreira (2009, p.131) faz um belo apontamento em relação a pessoa que brinca⁸ quando diz “um ser brincante é um ser criativo, apresentando vivacidade, buscando formas de

⁷ Nesta pesquisa, valoriza-se a utilização de pronomes femininos para referenciar a valorização do gênero, buscando promover uma reflexão sobre a normatividade masculina ortográfica.

⁸ A visão proposta por Ferreira (2009) a respeito da relação existente entre sujeito e brincadeira, nos permite refletir sobre o que é esse fazer dos Brincantes ao estarem inseridos nas brincadeiras populares.

expressar a sua personalidade, colorindo à sua maneira os acontecimentos do mundo, vivendo o fluxo da sua existência”. A visão proposta por Ferreira (2009) a respeito da relação existente entre sujeito e brincadeira, nos permite refletir sobre o que é esse fazer dos Brincantes ao estarem inseridos nas brincadeiras populares. Seria então a brincadeira uma das formas de conexão com o estado criativo de ser?

Aqui, durante essa discussão teórica, surgem-me algumas questões que espero encontrar respostas durante a análise dos dados. Pode-se questionar: (i) há maneiras de exercitar o estado criativo da brincadeira? (ii) como se conectar com o brincante existente dentro de cada um de nós? (iii) há um brincante existente dentro de cada um de nós? Como se conectar com isso?

Capítulo 3

Interseccionalidade em Saúde Mental: Gênero, Estigmas e Identidade feminina

Visto que, a pesquisa tem como foco a experiência de mulheres que se identificam enquanto Brincantes, o presente capítulo, intitulado Interseccionalidade em Saúde Mental: Gênero, Estigmas e Identidade feminina, expõe pontos importantes a respeito da discussão acerca do gênero e a constituição da identidade feminina, concebendo o conceito de identidade em seu caráter dinâmico. Concomitantemente, estabelece um diálogo acerca de aspectos relacionados à saúde mental das mulheres ao refletir sobre questões históricas, sociais e políticas.

Em uma discussão acerca do gênero, Zanello et al. (2015, p. 238) apontam que este não se assemelha a algo estático. Portanto, na visão da autora, “gênero é uma performance, a qual, via repetição estilizada dos atos, vai aos poucos se cristalizando, dando uma ideia (equivocada) de substancialização”. Posto isso, essa repetição de atos não se dá de forma livre, Zanello et al. (2015) enfatizam o que traz Butler (1990) a respeito da existência de uma “estratégia de sobrevivência”, a qual possivelmente indica a presença de uma certa situação de coação social, nitidamente punitiva, onde essa performance ocorre.

Almeida (2014), ao fazer um diálogo sobre os corpos femininos, retrata o artigo “Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista”, escrito por Elsa Muñoz (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – UAM-Xochimilco). Nessa reflexão, a autora estabelece uma discussão com o construtivismo ao enxergar o corpo como uma possibilidade de inscrição, que precede os discursos socioculturais.

Ao criticar essa visão do corpo como um suporte biológico da cultura, podemos entendê-lo como um reflexo dos efeitos do poder produtivo. Assim, é fundamental levar em conta a historicidade das práticas de beleza para conectar a individualidade a um contexto

mais abrangente de poder e hierarquias de gênero. Ao mesmo tempo, é importante analisar o trabalho complexo e contraditório dos discursos que envolvem o corpo, o controle e a feminilidade (Almeida, 2014).

De acordo com Scott (1995, citado por Madureira, 2010), o conceito de gênero busca refutar as explicações das desigualdades entre homens e mulheres baseadas na diferença biológica. Nesse sentido, os estudos contemporâneos sobre a construção das masculinidades e feminilidades têm desafiado o essencialismo biológico presente no modelo biomédico, amplamente propagado no dia a dia.

Por um lado, o conceito de gênero corresponde a uma ferramenta política útil na luta contra as desigualdades nas relações entre homens e mulheres, no desafio coletivo de construção de uma sociedade efetivamente democrática. Por outro, o conceito de gênero configura-se como uma ferramenta analítica, eminentemente interdisciplinar, que viabiliza a compreensão de diversos fenômenos investigados pelas ciências humanas (Madureira, 2010, p. 17).

Cada período histórico apresenta suas peculiaridades, e as demandas das mulheres variam conforme o contexto de cada época. No final do século XIX tem-se o início da primeira onda feminista e na década de 1960, o início da segunda onda. É importante salientar que a ideia de falar sobre "onda" feminista, refere-se a um dado período histórico significativo de intensa atividade militante e/ou acadêmica, em que determinadas pautas e questões relacionadas às mulheres ganharam destaque e dominaram o debate público.

As contribuições de Butler (2012) foram muito importantes para a Terceira Onda do Feminismo, ajudando a compreender que o gênero não se limita a ser apenas uma construção social derivada da diferença sexual, mas que a própria diferença sexual é uma construção de gênero, sendo assim, a questão biológica é concebida através das possibilidades culturais que se apresentam. Esse pensamento desconstrói a ideia acerca do que é identidade de gênero, permitindo repensar o quanto o conceito de identidade está profundamente enraizado na

tradição metafísica ocidental, que é caracterizada pela noção de que a identidade seria uma substância.

3.1 O poder ser mulher e a (re)construção da identidade feminina

Galinkin e Zauli (2011) concebem o termo identidade como derivado do latim *idem*, em que este assume o sentido de mesmo. Portanto, a autoidentificação se revela como um processo de reconhecimento e diferenciação entre as diversas possibilidades que o indivíduo possui para se constituir, para que esse processo aconteça, o indivíduo acaba tendo que comparar-se. Logo, “o reconhecimento das semelhanças implica comparações e pressupõe a existência de diferenças. O mesmo e o outro estão contidos na concepção de identidade” (Galinkin e Zauli, 2011, p. 253).

Entende-se que o conceito de identidade não se assemelha a algo fixo e permanente, sendo compreendido como uma instância dinâmica e dialógica do desenvolvimento de cada sujeito. Portanto, a noção de identidade se configura como uma “celebração móvel”, em constante formação e renovação, influenciada pelas representações e interpelações nos diversos sistemas culturais que nos cercam (Hall, 1999 como citado em Caixeta & Barbato, 2004).

De acordo com Almeida (1986), pode-se pensar identidade como sendo construída por representações. Esta palavra é fortemente utilizada pelos sociólogos para se referir a objetos simbólicos formados pelos grupos na apreensão cognitiva da realidade. Junto com esse pensamento, a autora traz a ideia de que é imposto sobre a mulher que, inevitavelmente, siga o caminho em direção ao cuidado, ao casamento e/ou à maternidade. Embora essa ideia represente o contexto da época em que foi escrita e não assuma mais um lugar exclusivo dentro do discurso hegemônico, nota-se que alguns aspectos dessa ideia ainda estão presentes na sociedade contemporânea. Cabendo aqui a reflexão, em que lugar fica a escolha, a vontade e o reconhecimento do desejo feminino?

É perceptível as imposições perpassadas pelas mulheres ao longo da história, principalmente no que diz respeito ao papel social da mulher em comparação ao papel dos homens. Nesse sentido, Caixeta e Barbato (2004) afirmam que ao longo dos séculos surge uma separação entre os espaços de atuação, onde, por muito tempo, coube aos homens atuarem nos espaços públicos de poder, desafios e produção, enquanto as mulheres atuavam apenas nos espaços privados de reprodução e cuidado.

Essa ideia de separação de papéis e consequentemente do papel da mulher na sociedade, ressoa em um dos trechos da música "Samba de Benção" de Vinícius de Moraes e Baden Powell (1960) quando apresentam “uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher. Feita apenas para amar, para sofrer pelo seu amor e para ser só perdão”. Esse trecho evoca a dualidade da experiência feminina, marcada por um amor sacrificial e uma expectativa de renúncia. Assim, é crucial questionar como os estereótipos ainda moldam as vivências contemporâneas, levando-nos a considerar a necessidade de reimaginar o papel da mulher na sociedade, permitindo que suas vozes e potências se expandam para além dos espaços tradicionais de cuidado e reprodução.

Ao pensar na realidade prática, é necessário reconhecer a discrepância entre o discurso público, ou seja, a narrativa oficial da sociedade sobre a mulher, e a posição que as mulheres assumem na prática, bem como o significado que cada mulher atribui às suas experiências vividas, sendo essa última capaz de reconstituir um universo de significados da qual a mulher interpreta *sua* maneira de fazer. Nesse sentido, essa atribuição de significado passa pelo campo dos “dizeres” e dos “fazer” (Almeida, 1986).

Almeida (1986, p. 510) traz a ideia de que “a maneira como a mulher se *diz* e se *conta*, é apenas uma parte de uma vasta e englobante visão do mundo, que afinal lhe confere o seu significado mais profundo”, estando ambos articulados em constante combinação. As práticas muitas vezes contradizem, e em certos pontos, divergem fortemente das representações

transmitidas no discurso. A identidade que a mulher produz através da linguagem não coincide precisamente com aquela identidade realmente construída, de forma discreta e silenciosa, em sua vida cotidiana.

3.2 O sofrimento de gênero através de uma ótica social

Galinkin e Zauli (2011), ao discutirem a questão da identidade social⁹ e das relações intergrupais, afirmam que nem sempre se alcança uma identidade social positiva por meio da comparação, como tem sido o caso das mulheres enquanto categoria social. As autoras apontam que um possível artifício para lidar com essa questão seria o de dissociar seu pertencimento ou desidentificar-se psicologicamente. Entretanto, quando isso não é possível, o sujeito pode buscar aspectos positivos em sua categoria de pertencimento ou o grupo pode pensar na promoção de mudanças para positivar-se.

Se pertencer à categoria mulher implica discriminações, menos chances de alcançar postos de trabalho reconhecidos ou bem remunerados e abandonar essa categoria não é viável, uma solução é valorizar aspectos tidos, nas sociedades ocidentais, como femininos e positivos, como a maternidade, a sensibilidade, a intuição, a capacidade de negociação e de mediação de conflitos, conferindo certo prestígio à essa categoria social (Galinkin e Zauli, 2011, p. 259).

O processo de existir em uma sociedade binária, na percepção de Butler (1990, como citado em Zanello et al., 2015), faz com que o tornar-se homem ou tornar-se mulher, seja capaz de praticamente obrigar o corpo a conformar-se com uma ideia histórica do que é ser homem ou do que é ser mulher. Nesse contexto, os impulsos feministas emergem do reconhecimento de que a dor, o silêncio, a doença, ou as percepções individuais não são exclusivas de uma única pessoa, mas sim partilhados em uma dada situação cultural.

Possibilitando que o sujeito seja capaz de se habilitar e capacitar-se em lugares imprevisíveis.

Ao pensar na questão do sofrimento psíquico atrelado à essa partilha social implicada pelo gênero, um estudo realizado por Zanello e Bukowitz (2011) enfatiza a maneira como o

⁹ Tajfel (1978), em um de seus principais estudos sobre identidade social, define o termo como sendo uma “parte do autoconceito que deriva de sua pertença a um ou mais grupos, tendo relação com o valor e o significado emocional que determinada associação tem para a pessoa” (Galinkin & Zauli, 2011, p. 258).

sofrimento e a forma de reagir a ele, é socialmente moldada e construída pelos ideais e valores estereotipados de gênero. O que resulta em trajetórias privilegiadas, mas não excludentes, de processos de subjetivação diferentes para homens e mulheres, os quais se evidenciam na forma com que o adoecimento psíquico se expressa.

Logo, tanto a experiência subjetiva, do que é ser homem ou mulher, quanto a esfera do sofrimento psíquico, se alteram conforme os valores culturais inventados de uma sociedade, atuando nas interpretações dos sujeitos sobre si mesmos e também sobre os outros. O que torna importante refletir sobre a ideia de que, na verdade, o conjunto de mal-estares na esfera subjetiva não são estritamente individuais como parecem ser, mas tem a capacidade de expressar padrões que são construídos por uma certa configuração social (Santos, 2009 como citado em Zanello et al., 2015).

3.4 O estigma da “mulher louca”

Percebe-se que em termos históricos, é possível refletir que durante séculos a mulher carregou a imagem de “louca”, “sensível” ou “histérica”. Esse lugar estigmatizado impôs sobre a mulher um papel secundário na ordem política, econômica e social. Duarte (2022), em seu artigo "O estereótipo da loucura como instrumento de controle biopolítico sobre a mulher nos primeiros anos da República Brasileira", explora a relação entre histeria e loucura feminina, destacando como o estereótipo da mulher histérica foi usado para justificar a medicalização e controle das mulheres na sociedade.

De acordo com Duarte (2022), na história ocidental, a mulher foi frequentemente associada ao diagnóstico de histeria, considerando este um reflexo de uma suposta fragilidade emocional e biológica. A histeria, frequentemente ligada ao útero, foi vista como uma "doença feminina", reforçando o controle sobre o corpo e o comportamento das mulheres. Duarte (2022) aponta que durante a Primeira República do Brasil, a psiquiatria e a medicina

foram usadas para disciplinar as mulheres, especialmente aquelas que não seguiam o papel tradicional de mãe e esposa.

Varela e Foucault (1999), ao discutirem a relação entre poder e medicina, trazem a ideia de que o hospital torna-se um instrumento de cura e a disposição do espaço passa a ser entendida como um instrumento terapêutico, onde o médico consegue isolar cada indivíduo, prescrevendo-lhe um regime e aplicando uma medicina individualizada. Assim, o modelo médico torna-se um instrumento político de dominação dos corpos.

Zanello e Silva (2012), em uma pesquisa intitulada “Saúde mental, gênero e violência estrutural”, trazem importantes reflexões sobre o tema da saúde mental sob o viés de gênero. Uma das discussões afirma que o olhar clínico que avalia o paciente é inevitavelmente marcado pelos valores de gênero, o que torna os valores de gênero uma causa determinante na atividade hermenêutica de interpretação dos sintomas. Ou seja, para classificar e analisar os sujeitos, os profissionais inevitavelmente partem de certos padrões inscritos e constituídos culturalmente. Entretanto, as autoras apontam que “mesmo quando os sintomas são patoplásticos, seus modos de expressão também são engendrados” (Zanello & Silva, 2012, p. 269).

Nesse sentido, Morgado e Coutinho (1985), ao efetuarem uma pesquisa descrevendo a epidemiologia dos transtornos mentais no Brasil, apontam que a questão do gênero ainda vem sendo minimizada em pesquisas sobre a saúde mental. Por conseguinte, relatam que os dados epidemiológicos no campo da saúde mental precisam ser analisados a partir dos fatores que os condicionam para que assim possam ser capazes de verdadeiramente fazer sentido.

As autoras percebem que em muitas pesquisas há uma inclinação à hiperdiagnosticar certas síndromes em mulheres e subdiagnosticar outras síndromes em homens, como no caso da depressão, assim como ocorre o oposto em outros transtornos. Portanto, se a forma de apresentação do sintoma é engendrada, torna-se importante repensar a “expressão do

transtorno e a necessidade de criar certos critérios diagnósticos para homens e mulheres, que considerem os papéis e valores de gênero” (Zanello & Silva, 2012, p. 269).

Portanto, refletir sobre o gênero significa questionar e desnaturalizar certas diferenças consideradas intrínsecas, cuja biologização tende a reforçá-las e tratá-las como inevitáveis. Isso é especialmente evidente no campo da saúde mental, onde o discurso cerebrocentrista e biológico ganha força, muitas vezes invisibilizando e medicalizando questões sociais. Analisar a saúde mental sob a ótica das relações de gênero, portanto, abre caminho para novos pensamentos e para a concepção de como a loucura pode ser engendrada (Zanello & Silva, 2012).

Dito isso, surge a necessidade de refletir sobre o campo do cuidado e da saúde mental. Amarante (2011) afirma que o ponto inicial é entender que no campo da saúde mental e da atenção psicossocial, o cuidado ofertado deve ser visto como um processo social complexo que não se resume a seguir protocolos. Esse processo está em constante transformação e se constitui a partir de uma interseção de dimensões que coexistem alternadamente se nutrendo e entrando em conflito, ao passo em que geram pulsos, paradoxos, tensões, consensos e tradições.

Assim como a proposta de uma educação libertária, oferecida por Paulo Freire, que visa valorizar e estimular o pensamento dos próprios sujeitos, Basaglia, na percepção de Amarante (2011), revoluciona a visão psiquiátrica teórica-conceitual ao colocar a doença entre parênteses e retirar os sujeitos de um lugar invisível e coisificado. Passando a questionar o posicionamento médico/profissional de saúde de ocupar-se apenas das doenças e esquecer do sujeito que vive e pulsa no mundo. Portanto, o conjunto de inovações e transformações contribuem para a criação de um “um novo imaginário social em relação à loucura e aos sujeitos em sofrimento, que não seja de rejeição ou tolerância, mas de reciprocidade e solidariedade” (Amarante, 2011, p. 73).

A ideia de pensar em autonomia e liberdade implica também em realizar uma reflexão sobre o processo histórico da Luta Antimanicomial, que reverbera até os dias atuais e possibilitou o acontecimento da Reforma Psiquiátrica Brasileira. Tenório (2002 como citado em Braga, 2012) aponta que ainda é existente o desafio de estabelecer uma rede de cuidados que permita ao sujeito habitar seu território subjetivo, ao mesmo tempo em que promove uma postura mais inclusiva da sociedade em relação às pessoas rotuladas como “doentes mentais”. Dessa forma, busca-se “meios de agenciar o pertencimento social do sujeito considerado “louco”, recusando os espaços asilares ao recuperar o exercício de cidadania para além da mera adaptação social” (Braga, 2012, p. 19).

Deve-se então, dirigir-se ao sujeito e não à doença, almejando e possibilitando espaços terapêuticos em que seja verdadeiramente possível ouvir e acolher as angústias e as vivências dos indivíduos e permitir que haja uma produção de suas subjetividades e sociabilidades (Amarante, 2011). Indo de encontro ao tema da pesquisa, ao pensar no fazer artístico, Mota (2013, p. 151) sugere que “a arte parece ser uma vizinha saudável da loucura, em que os processos emocionais podem ser aproveitados de forma enriquecedora (...) podendo ser a arte um lugar de alívio da tensão de diferenciação entre o eu e o não eu”.

Capítulo 4

Metodologia

A presente pesquisa tem em sua natureza metodológica um caráter qualitativo que, na visão de Minayo (2011), enxerga a pesquisa qualitativa como sendo capaz de explorar uma dimensão da realidade que escapa à quantificação. Seu foco reside no universo de significados, motivações, aspirações, crenças, valores e atitudes, englobando uma esfera mais profunda das relações, processos e fenômenos que não podem ser reduzidos apenas em variáveis operacionais.

Minayo (1992) traz o pensamento de que o cerne da análise qualitativa reside na compreensão. Compreender implica em usar de uma capacidade empática, que permita o pesquisador se colocar no lugar do outro, reconhecendo a habilidade intrínseca do ser humano para exercitar essa empatia. Para alcançar a compreensão, é fundamental considerar a singularidade de cada indivíduo, pois a subjetividade se constitui ao mesmo tempo em que o sujeito vivencia as experiências em sua trajetória de vida. Contudo, é igualmente crucial compreender que a experiência e a vivência de um indivíduo são moldadas pela história coletiva e estão imersas na cultura do grupo ao qual pertencem.

Sendo assim, Demo (2001, p.33) ao falar sobre o desenvolvimento da capacidade de questionar e refletir a respeito da informação qualitativa, aponta que “científico não é o que foi verificado (...) mas o que se mantém discutível”. Ou seja, o caminho qualitativo toma com seriedade e importância o processo de *reconstrução* da informação ao estabelecer consensos possíveis e provisórios diante do que foi exposto.

Em decorrência disso, para alcançar os objetivos da pesquisa foram realizadas entrevistas narrativas com 3 mulheres adultas, que se identificam como Brincantes e que tem atuação dentro do cenário da cultura popular há mais de 3 anos, com o objetivo de procurar entender, a partir da narração de suas próprias histórias de vida, as suas percepções, a compreensão sobre como a brincadeira influencia a constituição subjetiva, discutindo de que

formas as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental das mulheres. Ao mesmo tempo em que investiga o atravessamento das expressões artísticas populares no processo de construção da identidade feminina a partir da brincadeira.

Para coletar as informações da pesquisa, foi realizada uma entrevista narrativa com cada uma das mulheres brincantes a fim de permitir que as mesmas falem livremente sobre o tema em questão de acordo com as suas perspectivas de vidas, visando valorizar suas próprias terminologias e reflexões decorrentes dos processos vivenciados pelas participantes. Na perspectiva de Vasconcelos (2006), a entrevista narrativa é entendida como uma forma altamente sensível de unir as vivências individuais, permitindo que essas experiências sejam expressas através de uma lente pessoal, social e política. Objetivando a criação de uma voz autêntica que possa servir de instrumento capaz de impulsionar mudanças sociais, culturais e institucionais dentro da sociedade civil de forma ampla e difundida.

As entrevistas narrativas foram transcritas, elaboradas as narrativas e em seguida devolvida as participantes, que tiveram a oportunidade de acrescentar, suprimir ou modificar a narrativa. Antes da coleta de dados, o projeto foi submetido ao CEP e os dados foram coletados após a aprovação. Aprovação número: 6.979.04. A escolha de usar entrevistas narrativas para coletar as informações vai de encontro com uma questão central na cultura popular: a valorização da oralidade e das tradições orais. Essas práticas e conhecimentos são transmitidos e compartilhados sem necessariamente serem registrados por escrito, preservando a riqueza dos saberes tradicionais, passados de geração em geração.

Para analisar as informações qualitativas produzidas através das entrevistas foi utilizada a Hermenêutica de Profundidade Demo (2001). Esta, por sua vez, toma o objeto de análise como sendo uma construção simbólica significativa, que apresenta uma compreensão e uma interpretação particular e é colocada em prática a partir de três patamares de análise. A começar pela Análise Sócio-histórica, cujo objetivo é analisar o percurso histórico e social do

objeto de estudo, indo além de apenas observá-lo. Ou seja, almeja realizar uma contextualização social das formas simbólicas, que reconstrua os meios históricos e sociais de elaboração, propagação e recepção das formas simbólicas.

O segundo passo de acordo com Demo (2001) é a Análise Formal ou Discursiva, cujo propósito é destrinchar a estrutura complexa que compõe os objetos e expressões presentes no contexto social. Sendo assim, busca-se compreender a dinâmica existente através de um olhar para a forma como a estrutura se apresenta. Identificando na linguagem regularidades, padrões, códigos ou elementos repetitivos ou disruptivos.

O terceiro e último passo é a Reinterpretação. Essa fase segundo Demo (2001) implica em uma construção criativa do significado. Neste caso, o pesquisador deve ser capaz de concentrar os seus esforços em abrir uma discussão que permita de fato o debate, evitando subjetivismos particulares, realizar uma discussão que impulsione o *potencial crítico da interpretação*.

Capítulo 5

Análise das informações qualitativas

Neste capítulo é apresentada a análise das informações qualitativas baseada na metodologia da Hermenêutica de Profundidade (Demo, 2001). Inicialmente, realizou-se uma análise sócio-histórica da Bahia, do Distrito Federal e de Pernambuco, contexto de vida e experiência brincante das participantes. Posteriormente, na análise formal, foram apresentadas as narrativas de três participantes, e em seguida, as constelações de sentido construídas a partir do diálogo entre as entrevistas realizadas e o referencial teórico. Por fim, a etapa de reinterpretação, destacando alguns pontos significativos do processo de análise.

5.1 Contextualização Sócio-Histórica

De acordo com Veronese e Guareschi (2006, citado por Oliveira, 2023), a análise sócio-histórica consiste em explorar e reconstruir as condições sociais que originaram as formas simbólicas. Essas formas não surgem de maneira isolada, ao contrário, estão intimamente relacionadas ao contexto em que emergiram. Nesse sentido, busca-se promover uma reflexão que parta de uma lente histórica, geográfica, antropológica, social e econômica de possíveis aspectos relacionados à cultura popular nesses espaços.

A presente pesquisa contou com a participação de 3 mulheres adultas que se identificam como Brincantes e que possuem atuação ativa no cenário da cultura popular. Por isso, serão contemplados na análise sócio-histórica os cenários da cultura popular na Bahia (BA), no Distrito Federal (DF) e em Pernambuco (PE), pois foram regiões que fizeram parte da história de vida das integrantes da pesquisa. Ressalta-se que todos os nomes são fictícios.

A primeira entrevistada foi Ana, mulher que se identifica como Brincante, nascida no Distrito Federal e que possui mais de 12 anos de atuação no cenário da cultura popular. Em seu discurso, trouxe algumas vivências no interior da Bahia e no DF. Nesta discussão, inicialmente, serão tecidas algumas informações sobre o contexto da cultura popular na Bahia

(BA), esmiuçando pontos a respeito do cenário da capoeira, do circo e do movimento Grão de Luz e Griô na região de Lençóis Maranhenses (BA). Para dar início a essa discussão, é importante salientar que a população da cidade de Lençóis é composta por cerca de 10 mil habitantes, em sua maioria afrodescendentes, que tiveram como base econômica até os anos de 1990, a extração do diamante (IBGE, 2022). A cidade sofreu uma crise econômica e social após a escassez do diamante e do fechamento legal do garimpo.

De acordo com Lopes (2023), os rios sempre desempenharam um papel importante na região de Lençóis, beneficiando seus habitantes, especialmente por meio da extração de diamantes e carbonato. A descoberta desses recursos gerou uma transformação no cenário social, com uma intensa migração de pessoas em busca de enriquecimento rápido. Indivíduos de diversas origens e classes sociais, tanto da Bahia, incluindo o Recôncavo Baiano, quanto de outras províncias, como Minas Gerais, se deslocaram para a Chapada Diamantina.

Um estudo realizado por Martins (2015), intitulado “Vinha na fé de trabalhar em diamantes”, relata a situação de escravos e libertos na cidade de Lençóis na Bahia. O autor aponta que muitos homens, fugindo de seus senhores de escravos, migraram para a recém-descoberta região mineradora, seja em grupos ou em empreitadas individuais. Portanto, as Lavras Diamantinas não atraíram apenas homens livres, muitos escravizados enxergaram ali a chance de alcançar algo mais valioso que a fortuna, sua liberdade.

Durante o declínio da extração de diamantes, a agricultura, especialmente o cultivo de café e outras lavouras, ganhou força com a criação de fazendas por homens ricos de outras regiões do país, principalmente de Minas Gerais e cidades da Bahia. Esses fazendeiros tomaram posse das terras dos garimpos e as delimitaram. A exploração mineral passou a ser controlada por esses senhores, que autorizavam o uso das terras em troca de parte da produção e ofereciam recursos àqueles que não possuíam os meios necessários para garimpar, garantindo o seu enriquecimento e controle social sobre as classes mais pobres (Rosa, 2016).

Essa transição da exploração mineral para a agricultura não apenas alterou a dinâmica econômica da região, mas também influenciou a formação e a preservação das diversas expressões culturais. A diversidade de grupos culturais que formam o patrimônio imaterial da Chapada Diamantina se revela em rituais, mitos e celebrações. Expressões como o Reisado, a Marujada, o Samba de Roda, a Capoeira e as Filarmônicas são legados que foram transmitidos através das gerações, desempenhando um papel crucial na preservação da identidade dos habitantes locais (Santos, 2021).

Em um dossiê criado pelo IPHAN (2008) a respeito das rodas de capoeira e do ofício dos mestres, define-se capoeira como sendo uma expressão cultural que se distingue pelas suas diversas dimensões, sendo elas simultaneamente dança, luta e jogo. Dessa maneira, tem a capacidade de preservar conexões com as práticas de sociedades tradicionais, onde não existia a divisão das habilidades durante as celebrações.

Ao se tratar da cidade de Lençóis, Santos (2021) traz a ideia de que há uma presença muito forte da capoeira em todos os cortejos da cidade. A autora relata que a capoeira é vista como uma tradição popular com grande capacidade de envolver e cativar tanto os moradores locais quanto os turistas em qualquer época ou evento. Em quase todos os municípios da Chapada Diamantina essa prática se faz presente através de diferentes grupos e representantes. As apresentações de capoeira geralmente ocorrem nos finais de semana, mas, em Lençóis, durante a alta temporada, é possível encontrar a representação desse tipo de expressão todos os dias no mercado cultural da cidade.

Nessa mesma perspectiva, o cenário do circo nessa comunidade está enraizado em uma rica tradição que mistura o antigo com o contemporâneo, o popular com o turístico. A itinerância circense no sertão nordestino carrega uma forte função social e cultural, sendo parte essencial tanto da vida local quanto da experiência turística. Discutir o circo em Lençóis é abordar questões de resistência cultural, inclusão social e transformação artística. Portanto,

também cabe aqui abordar a valorização das tradições orais como uma forma de resistência, prática bastante presente nessa região do interior da Bahia (Carvalho, 2010).

Segundo uma pesquisa realizada por Isaac (2006), a cidade de Lençóis enfrentou uma grave crise econômica após o término do ciclo de extração de diamantes. A partir da década de 1980, a cidade passou a focar sua economia no turismo, impulsionada por suas deslumbrantes paisagens naturais. No entanto, essa transição ao ser combinada com uma crise política nos anos 1990, trouxe desafios sociais e culturais significativos que a população local precisou enfrentar e superar.

Ao falar sobre o surgimento de um grande projeto cultural e social existente nessa comunidade, o autor relata o surgimento da associação Grãos de Luz e Griô¹⁰, este surge como uma iniciativa assistencial voltada para a distribuição de alimentos a famílias de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social na área urbana. Com o apoio de outras organizações sociais locais e a partir de experiências pedagógicas, a associação ampliou suas ações, buscando não apenas suprir necessidades imediatas, mas também promover o desenvolvimento social e educativo dessas comunidades (Issac, 2006).

A educadora Lillian Pacheco a partir de sua prática no projeto Grãos de Luz e Griô¹¹ em Lençóis, na Bahia, ajudou a estruturar e expandir a Pedagogia Griô no Brasil. Nota-se que a Pedagogia Griô busca integrar mito, arte, ciência e saberes tradicionais da comunidade. Ela coloca a vida, a identidade e a ancestralidade dos estudantes no centro do conhecimento, utilizando a vivência, oralidade e corporeidade como bases para o aprendizado. Griôs e mestres desempenham papéis fundamentais na educação comunitária. Suas referências

¹⁰“Andando contra o vento, desafiando o sofrimento de um povo marcado pela desigualdade social e acreditando em suas potencialidades, o projeto Grãos de Luz e Griô é um grito de resistência e um incentivo para aqueles que, do sertão do Nordeste às periferias das grandes cidades, acreditam que um novo mundo é possível. E que a tarefa de interpretar e transformar esse mundo passa pela educação, cultura e pela participação da comunidade na resolução dos seus problemas” (Isaac, 2006, p. 1).

¹¹“O trabalho desenvolvido pela organização influencia a política pública educacional, por meio da articulação com os Conselhos Municipais — Educação, Tutelar, dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA) — e com o próprio poder público — Secretarias de Governo e Educação” (Isaac, 2006, p. 2).

incluem a educação biocêntrica, a teoria de Paulo Freire, educação para relações étnico-raciais positivas, além de estudos acadêmicos sobre a própria Pedagogia Griô (Pacheco, n.d.)¹².

A Pedagogia Griô vai além da educação, envolvendo uma luta por reconhecimento e valorização dos saberes tradicionais em resposta à colonização e apagamento cultural. Na Bahia, a história dos quilombos, especialmente na Chapada Diamantina, é fundamental para se pensar essa pedagogia, que une a luta por terra, identidade e preservação cultural à educação, buscando tornar o ensino mais representativo das histórias e experiências locais através da valorização da oralidade (Pereira e Rios, 2024).

A segunda entrevistada foi Marisa, mulher que se identifica como Brincante, nascida no Distrito Federal e que possui 6 anos de atuação no cenário da cultura popular. Ao longo de seu discurso, expôs suas experiências vividas em Brasília. Nesse sentido, cabe aqui dissertar sobre o contexto histórico de Brasília, envolvendo seus aspectos culturais e sociais. Dentro dessa temática, serão expostos alguns movimentos da cultura popular presentes no cerrado brasiliense, como o surgimento do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro e a história de ocupação do Mercado Sul em Taguatinga.

Falar sobre Brasília é falar sobre a promessa de um sonho. O slogan do presidente da época Juscelino Kubitschek, “50 anos de progresso em 5”, exemplifica de forma idealista a promessa de futuro: transformar a rota do país e construir a nova capital no cerrado. Como traz Jacques (2017, p. 472), “para um país que em pouco menos de cinquenta anos havia deixado de ser escravocrata e em um pouco mais de um século havia deixado de ser colônia, Brasília¹³ significava, sem dúvida, uma nova capital para um novo país”.

¹²Texto retirado do site: <https://graosdeluzegrio.org.br/pedagogia-grio/o-que-e/> [SITE].

¹³“Brasília não é apenas uma cidade nova, surgida milagrosamente na solidão do altiplano; não é apenas técnica e arte, pioneirismo e arranjo. É antes de tudo a revolução, porventura a mais profunda do nosso tempo: a mudança na rota de um país empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e ocupar, entre os povos do mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor de seus filhos” (Juscelino Kubitschek, 1961).

Os habitantes que passaram a compor a cidade vieram de vários lugares do país em prol do trabalho. Mais especificamente das regiões norte e nordeste, movidos pela possibilidade de ter um novo começo de vida. O doutor em sociologia Nunes (2004), em seu texto “Brasília, a fantasia corporificada”, ao falar sobre a promessa da capital expõe que:

“Brasília surge neste imaginário em construção com uma perspectiva simbólica de conquista. [...] Esse aspecto é revelador do uso mítico que se fez da nova capital, inserida numa mitologia desenvolvimentista que enxergava um novo país a partir de sua industrialização prevista no Plano de Metas, ou seja, uma sociedade em que as diferenças sociais estariam sendo ultrapassadas por um desenho urbano original” (Nunes, 2004, p. 3).

Hespanhol (2020) aponta que o Plano de Metas tinha como objetivo modernizar a economia do Brasil, promovendo a entrada de investimentos estrangeiros e incentivando o setor industrial. Como resultado, a partir de 1957, indústrias automobilísticas começaram a se instalar no país e foram construídas rodovias que conectavam a capital a cidades como Belo Horizonte, Belém e São Paulo. A criação de Brasília também fazia parte do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek.

Por conseguinte, as vastas áreas de cerrado no centro do Brasil se transformaram rapidamente em importantes regiões produtoras de grãos, com destaque para a expansão da produção de soja, liderada por grandes produtores, principalmente do Sul do país. Além da maior oferta e do baixo custo das terras, esses produtores e empresários do setor agroindustrial aproveitaram o cenário favorável à produção de soja, bem como os financiamentos e incentivos fiscais oferecidos pelos governos federal, estaduais e municipais, para expandir ou transferir seus negócios para o Centro-Oeste (Hespanhol, 2020).

Enquanto se buscava criar uma imagem elegante e moderna de uma cidade em desenvolvimento, o aumento da população era igualmente essencial para a construção monumental. Assim, surgiram muitos acampamentos próximos às obras do Plano Piloto. A

principal reivindicação dos setores populares foi a criação de áreas destinadas à moradia dos trabalhadores nas proximidades das construções da capital, uma demanda que unificou todos os trabalhadores e moradores dos acampamentos (Ramos, 2018).

Com o crescimento da população candanga que veio a construir a cidade, surge a necessidade de expansão territorial para além do “avião planejado”. As cidades satélites crescem desordenadamente, formando o entorno do Distrito Federal. A autora Derntl (2016) aponta que na visão comum, as cidades-satélites¹⁴, são vistas como a principal falha na criação de Brasília e como responsáveis pela descaracterização da ideia original da capital. Muitos textos destacam a oposição entre o centro planejado, o Plano Piloto, e a periferia informal, representada pelas cidades-satélites.

Refletir sobre a habitação para a classe média em Brasília exige que consideremos a história da cidade em várias de suas perspectivas. Indo além do caráter utópico de sua construção e das razões dos migrantes que vieram viver na capital federal, carregando a promessa de futuro. No início, existia uma divisão nítida entre os que foram o público-alvo do projeto da cidade, ou seja, os servidores públicos, e aqueles que viabilizaram sua construção, mas que não deveriam residir no Plano Piloto, principalmente pequenos comerciantes e trabalhadores braçais (Moura & Januzzi, 2019).

Com isso, as mesmas autoras trazem uma reflexão crítica através de um viés antropológico e sociológico ao dizerem que a ideia de sugerir uma “antropologia da cidade” em Brasília provoca implicitamente no estabelecimento de um diálogo acerca de múltiplas narrativas tais como cidade-obra, cidade-produto, cidade-processo e cidade-ambiente em um

¹⁴As cidades satélites são definidas como cidades de pequeno e médio porte, situadas a distâncias que variam entre 6 e 25 km do Plano Piloto. A autora traz uma reflexão social e geográfica sobre a elitização do centro da capital do país em disputa com a marginalização das regiões administrativas afastadas.

campo discursivo onde a cidade é constantemente objetivada, hierarquizada, planejada e quantificada. “Brasília guarda a marca de sua origem recente como intervenção em si mesma” (Moura & Januzzi, 2019, p. 115).

Historiadores afirmam que um dos novos bairros construídos e idealizados com a propagação da cidade, o Setor Noroeste, não era um espaço inabitado como expunham os idealizadores do Plano Diretor de Ordenamento Territorial do Distrito Federal (PDOT). Brayner (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada “É terra indígena porque é sagrada: Santuário dos Pajés, Brasília/DF”, aponta que há indícios de que diversos povos indígenas, como os Fulni-Ô, Tuxá, Guajajara, Pankararu e Kariri, viviam nessa região há muito tempo atrás, o que nos leva a refletir sobre as diferentes influências culturais da região Centro Oeste.

Nota-se que esses grupos estão reunidos em torno do que chamam de Santuário dos Pajés¹⁵, um lugar sagrado que simboliza a conexão entre trajetórias e caminhos entrelaçados. No entanto, embora o Santuário não estivesse presente em nenhum mapa do PDOT, sendo a região classificada como "livre" para construção e sem que sua preservação fosse uma preocupação do governo distrital, é importante salientar que “havia um ambiente habitado e significativo que poderia ser demarcado como terra indígena (TI)” (Moura & Januzzi, 2019, p. 124).

No projeto de Brasília, Lúcio Costa planejou Taguatinga¹⁶ como uma cidade-dormitório para 25 mil habitantes, que deveria ser criada dez anos após a inauguração

¹⁵O Santuário dos Pajés é “configurado cosmologicamente como nódulo de trajetórias e caminhos entrelaçados, articuladores de vivos e mortos em passagens, pela topografia, de significados compartilhados e pelas coordenadas estreladas do céu noturno, singrado por espíritos de antepassados indígenas” (Moura e Januzzi, 2019, p.123).

¹⁶Antes de ser considerada parte da região do DF, Taguatinga foi habitada por indígenas e recebeu um pequeno povoado formado por bandeirantes e tropeiros. As futuras terras de Taguatinga eram ocupadas por indígenas do tronco linguístico macro-jê, como os Acroás, Xacriabás, Xavantes, Caiapós e Javaés, que se encontravam às margens de dois córregos. O nome Taguatinga vem do tupi-guarani “tawà tingá”, que significa barro-branco (Ramos, 2018).

de Brasília. No entanto, antes mesmo da inauguração da cidade, a formação de Taguatinga como um núcleo periférico, foi fundamental para manter Brasília como uma obra planejada. Nesse sentido, a ideia de Brasília com uma periferia era completamente rejeitada pelos projetistas. Para que essa visão segregadora se tornasse realidade, era necessário criar cidades satélites, onde deveriam ficar os "não favorecidos" por essa lógica capitalista (Ramos, 2018).

A autora também retrata que no início da região, os barracos que serviam como moradia para as famílias excluídas da elite do centro da capital eram construídos com as sobras de madeira dos canteiros de obras. As ocupações realizadas por famílias sem moradia mostraram uma grande força popular. Nesse período, ocorreram organizações comunitárias e manifestações importantes que precisam ser lembradas e valorizadas. As ações dos movimentos coletivos, liderados pela articulação de Matias e Dimas, foram essenciais para o desenvolvimento de uma Taguatinga reconhecida, pois sua luta se organizava dentro das ocupações (Ramos, 2018).

Em 1970, surge um dos principais pólos culturais do DF, o Mercado Sul, em Taguatinga. Este pólo cultural foi criado para ser um centro comercial porém, com o passar do tempo, o espaço degradou-se devido à falta de investimento público e manutenção. Com a crescente especulação imobiliária, trabalhadores se tornaram incapazes de arcar com os altos aluguéis impostos. Os proprietários privados abandonam as lojas, deixando o local em uma condição insalubre (Ramos, 2018).

Inicia-se assim, em 2015, um movimento de ocupação no Mercado Sul como forma de lutar contra a lógica mercadológica impositiva de abandono local. Mesquita (2008) aponta que as ocupações objetivavam promover uma ruptura nos "limites do sistema". Essas motivações existem porque o movimento coletivo é uma clara expressão da organização de

pessoas que enfrentam conflitos sociais. Assim, suas motivações buscam mudanças estruturais na sociedade em que estão inseridas.

A partir disso, surge o coletivo Mercado Sul Vive (MSV), que é composto por produtores, artistas, comunicadores e moradores do Mercado Sul, buscando preservar o patrimônio material e imaterial do local. O coletivo defende o direito à moradia, ao trabalho e ao uso cultural de espaços anteriormente abandonados, que prejudicavam o bem-estar da comunidade. Além disso, exigem a desapropriação de imóveis que estavam deteriorados antes de serem revitalizados pela própria comunidade, em um conjunto de três blocos com 28 lojas cada. Um dos princípios fundamentais do movimento é a compreensão de que a moradia também é uma forma de cultura (Giló, 2023).¹⁷

Vale destacar que Taguatinga é composta por uma grande diversidade cultural, há uma rica concentração de folclore e saberes tradicionais transmitidos dos pioneiros para filhos e netos, como o teatro de mamulengos, que se fortaleceu em Brasília. O termo "mamulengo", que significa "mão molenga", refere-se a bonecos populares, típicos do Nordeste e também de outras regiões, feitos artesanalmente em madeira e tecidos rústicos, manipulados para contar histórias. Esse é um marco significativo dos trabalhadores da cultura em Taguatinga, que, por coincidência, também exerce influência na construção coletiva do Mercado Sul (Ramos, 2018).

Diante do cenário da cultura popular no Distrito Federal, torna-se essencial discutir e valorizar o papel do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, criado e idealizado pelo Mestre Tico Magalhães. O grupo teve seu início em 2004, inspirado por importantes tradições brasileiras, como o Maracatu e o Cavalo-Marinho. Seu Estrelo incorpora no Teatro de Terreiro

¹⁷Texto retirado do site:

<https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2023/01/5067037-cultura-e-instrumento-contr-a-violencia-e-o-abandono-em-taguatinga-sul.html> [SITE].

a sua brincadeira em roda, trazendo através dessa prática a lembrança de que o som do tambor carrega memórias e mistérios que remetem a tempos muito anteriores à fundação de nossa cidade (Centro de Invenção Brasileira, n.d.).¹⁸

O Grupo Seu Estrelo combina diferentes expressões culturais, despertando mistérios e revelando uma tradição única de Brasília, que mistura influências candangas e do cerrado. Ao criar uma identidade cultural própria para a capital, o grupo incorpora elementos do Cerrado no imaginário popular, brincando o Mito do Calango Voador. Através da criação de um novo ritmo, o Samba Pisado, o grupo homenageia os elementos da natureza: terra, água, ar e fogo, além das pessoas que já pisaram e continuam a pisar neste chão, de modo a referenciar e pedir a bênção (Centro de Invenção Brasileira, n.d.).

A terceira entrevistada foi Telma, mulher que se identifica como Brincante, nascida e criada em Pernambuco, e que possui mais de 20 anos de atuação no cenário da cultura popular. Ao falar sobre o contexto da cultura popular em Pernambuco (PE), percebe-se que este é um cenário muito rico e que engloba o nome de grandes Mestres da cultura popular. Portanto, buscaremos realizar um diálogo que nos permita pensar o cenário da cultura popular na Zona da Mata, mais especificamente nos municípios de Condado e Recife, em Pernambuco. Evidenciando alguns folguedos como o Maracatu e o Cavalo-marinho e, fazendo referência aos Mestres Antonio Teles e Mariano Teles.

Vale ressaltar que ambos os municípios estão localizados na Zona da Mata em Pernambuco. De acordo com Araújo (2002), essa região é movida pela cultura da cana-de-açúcar e se destaca pela vasta área de cultivo, pela relevância econômica e pela sua importância no mercado de trabalho regional. Esse cultivo influencia diretamente os padrões

¹⁸Texto retirado do site: [Fuá de Seu Estrelo | Centro de Invenção \(centrodeinvencao.com\)](http://fuadeusestrelo.com.br) [SITE].

de ocupação territorial, além de moldar a organização social e econômica da região, reforçando seu papel central na dinâmica produtiva local.

Freyre (1966) aponta que a falta de produtos animais, vegetais e minerais requisitados pelo consumo da burguesia e aristocracia europeia, aliada à ausência de práticas mercantis locais, motivou os colonizadores portugueses a se estabelecerem nos trópicos e focarem na exploração agrícola. Esse processo foi crucial para a formação de uma sociedade patriarcal, fundamentada no latifúndio, na monocultura do açúcar e no uso do trabalho escravo.

Durante séculos, a cultura da cana-de-açúcar foi uma das principais fontes de renda e emprego na Zona da Mata. Contudo, devido às suas características estruturais, como a dependência de mão de obra pouco qualificada, a prática da monocultura, a produção em larga escala e a safra anual, sua expansão territorial ocorreu por meio da apropriação de terras que antes eram ocupadas por sítios rurais. Esse processo resultou no deslocamento de diversos moradores e pequenos produtores que habitavam essas áreas (Araújo, 2002).

Com a instalação das primeiras usinas, as relações de moradia entre trabalhadores e proprietários começaram a se desestabilizar, o que levou a uma degradação das condições de vida e da dignidade dos trabalhadores rurais, agora oprimidos pelo novo modelo capitalista voltado para a produção de açúcar. Nesse contexto, o trabalhador deixou de contar com o suporte direto do proprietário, perdendo o auxílio que antes recebia, e passou a ser visto apenas como um vendedor de sua força de trabalho. Por conseguinte, suas áreas de cultivo, que antes garantiam o sustento próprio, começaram a ser invadidas pela expansão das plantações de cana, uma vez que os engenhos passaram a se limitar a fornecer matéria-prima apenas para as usinas. Como traz o autor, a cada passo de crescimento da indústria açucareira, o povo se enfraquecia. (Freyre, 1966).

Como resultado, os pequenos produtores acabam por se tornar trabalhadores assalariados rurais, ficando dependentes das oportunidades de emprego no setor da

cana-de-açúcar. Essa situação pressiona ainda mais o mercado de trabalho local, deixando-os vulneráveis ao desemprego, especialmente com a redução de vagas provocada pela mecanização e pela sazonalidade típica do cultivo da cana. Além disso, passam a depender exclusivamente de seus salários para garantir a subsistência (Araújo, 2002).

Como forma de lutar contra esse cenário impositivo, em 1950, criou-se a Liga Camponesa, uma organização política formada pelos pequenos trabalhadores rurais que adotou uma postura de resistência frente às injustiças cometidas pelos grandes proprietários. Suas principais reivindicações trabalhistas estavam centradas no direito ao uso da terra, buscando combater as arbitrariedades e as condições de exploração a que estavam submetidos (Alcântara, 2014).

A autora aponta que, nesse mesmo período, começou um processo gradual de deslocamento da força de trabalho dos engenhos para as pequenas cidades da zona da mata de Pernambuco, conhecidas como ruas. Os moradores começaram a abandonar as propriedades, o que representou não apenas uma mudança de residência, mas uma transformação significativa nas relações entre proprietários e trabalhadores rurais (Alcântara, 2014).

Ao falar sobre o contexto da cultura popular, percebe-se que Pernambuco possui um extraordinário patrimônio de cultura imaterial, que se destaca pela riqueza e diversidade de suas manifestações, ofícios, saberes e espaços. Esses bens intangíveis são fundamentais como referências culturais, sendo essenciais para a preservação e reinvenção das identidades e memórias de diferentes grupos étnicos, que se expressam por meio de uma variedade de práticas, tradições, crenças e valores. A cultura popular de Pernambuco não se limita ao contexto local, ela se projeta de maneira significativa tanto no cenário regional quanto no nacional (Oliveira, 2006).

Nota-se que o Cavalo-Marinho é um folguedo típico da Zona da Mata de Pernambuco e agreste da Paraíba. A apresentação envolve mais de 70 personagens, incluindo humanos,

animais e figuras fantásticas, que se revezam em encenações de aproximadamente oito horas, principalmente durante as festas juninas e natalinas. As danças são variadas, como o mergulhão, São Gonçalo e o Coco. O boi surge pela manhã e é dividido entre os participantes, enquanto a brincadeira se estende por toda a noite. Durante esse período, os participantes trocam de personagem, mudando apenas uma peça de roupa ou uma máscara (Grillo, 2011).

No início, o cavalo-marinho acontecia nos engenhos, onde os trabalhadores dos canaviais moravam e desempenhavam suas funções. Esses trabalhadores recebiam dos proprietários uma moradia e um pedaço de terra para cultivar o que precisavam para sobreviver. Segundo o relato do Mestre Antônio Teles, exposto por Alcântara (2014), apesar das condições difíceis de trabalho, a vida nos engenhos era relativamente tranquila. Após um longo dia de trabalho, os trabalhadores podiam levar para casa melado e cachaça, além de contar com abundância de madeira, água e alimentos, tanto para consumo familiar quanto para venda.

Segundo Grillo (2011), a narrativa é desenvolvida de maneira poética, através de diálogos expressos em toadas e leoas, conduzidos pelas figuras, cujos comportamentos, manias e fraquezas refletem um desabafo coletivo. O enredo revela a tensão entre dois grupos fundamentais da sociedade canavieira: os trabalhadores rurais, por um lado, e os usineiros e políticos, por outro, criando um cenário de disputas sociais e políticas profundas. A brincadeira era tradicionalmente realizada em uma roda composta por homens, porém, hoje as mulheres também participam ativamente da brincadeira.

Outro folguedo bastante conhecido em Pernambuco e que aparece nas narrativas das participantes é o Maracatu. De acordo com o Portal Câmara dos Deputados (2021), o Maracatu é um dos principais ritmos populares do Nordeste, tendo suas origens no século XVIII, em Pernambuco, durante o período da escravidão. Trata-se de uma manifestação

cultural que combina música, dança e elementos históricos. Os trajes elaborados usados nas apresentações fazem referência às influências africanas, indígenas e portuguesas, refletindo a rica mistura de culturas que compõem essa tradição.

Nos bairros periféricos da cidade de Recife, é comum a presença de um ritmo percussivo denominado de Maracatu do Baque Virado. Essa manifestação cultural percussiva é composta por um conjunto de pessoas que se apresentam em um cortejo real, vestindo trajes luxuosos de seda, veludo, bordados e adornados com pedrarias, desfilando pelas ruas em referência às antigas coroações de reis e rainhas do Congo africano. Essa celebração faz parte do Carnaval e a sua orquestra é formada por instrumentos como caixas, tarois, gonguês e alfaias¹⁹ (Portal Câmara dos Deputados, 2021).

5.2 Análise Formal

No próximo tópico, serão abordadas as experiências das entrevistadas. Percebe-se que o processo de contar sua narrativa pessoal foi essencial para motivá-las a compartilhar suas histórias de vida, incluindo suas vivências dentro do cenário da cultura popular e de toda a sua trajetória como mulher e como Brincante. As entrevistas narrativas também possibilitam que o sujeito realize uma autorreflexão sobre suas ações, construída a partir de uma compreensão das experiências que moldaram seu percurso, o que lhe permite atribuir novos significados às suas ações enquanto narra sua história de vida (Vasconcelos, 2006).

A ideia de utilizar entrevistas narrativas para coletar as informações também está alinhada com uma grande questão presente na cultura popular: a valorização da oralidade e das tradições orais, ou seja, das práticas e saberes compartilhados, mas que não estão

¹⁹Alfaías se caracterizam por serem tambores de madeira.

necessariamente escritos. Por conseguinte, realizou-se o processo de construção das narrativas das participantes de modo a valorizar e referenciar suas falas e reflexões.

Na etapa seguinte foram criadas constelações de sentido, agrupando falas que abordassem temas semelhantes e revelassem unidades de significado. O termo "constelação" substitui o de "categoria", sendo mais adequado à proposta deste estudo, pois, conforme explica Szymanski (2004, citado por Franco e Szymanski, 2012), permite combinações mais amplas e diversificadas, uma vez que os fenômenos podem se manifestar das mais variadas formas. Foram identificados tanto trechos das narrativas que compartilhavam significados comuns quanto aqueles que surgiam de forma única. Após a formação das constelações, elas foram analisadas e pensadas com base no referencial teórico que fundamenta esta pesquisa.

5.2.1 Histórias Narrativas

Narrativa de Ana

A partir de um relato profundo, vívido e bastante emocionante, Ana me conta sobre suas vivências dentro do cenário da cultura popular e os diferentes caminhos percorridos por ela ao longo de sua história, partindo de várias referências femininas que marcaram sua trajetória como mulher e como Brincante.

Ana inicia seu discurso expondo a importância de refletir sobre o que é esse “lugar de mulheres fazedoras de cultura”. Complementa dizendo:

Quando a gente tá falando da cultura, a gente está falando de um modo de vida de pessoas, não é? Então, quando a gente tá falando de mulheres brincantes, a gente tá falando da vida de mulheres que trazem a brincadeira ali como um modo de vida. Como uma prática cultural, como uma forma de se colocar no mundo, de encontrar um lugar, né? Para se afirmar, para se nutrir, para se encontrar consigo mesma (Ana, 2024, p.1).

Então falar de Mulher Brincante é falar dessas coisas, sabe? Desses outros modos de vida que estão presentes nas nossas manifestações tradicionais e que as mulheres são essas guardiãs, as mantenedoras, as sustentadoras. Porque são as mulheres que cuidam dos mais velhos, são as mulheres que cuidam das crianças, são as mulheres que fazem a comida, o alimento. Então, todos os aspectos mais importantes no sentido de manutenção de uma brincadeira tá selado pelas mulheres, né? (Ana, 2024, p.1).

Nesse momento da entrevista, como forma de referenciar as mulheres que marcaram sua trajetória, Ana diz que antes de começar a falar, precisa pedir a benção de suas Mestras. Primeiramente pede benção à Mestra Tetê Alcândida, sua “mestra de feitura de brinquedos”. Ana aponta que Tetê realizava uma oficina de brincar na rua, em frente à sua casa com as crianças, e foi quem “abriu as portas do que é esse brincar na vida adulta” para ela (Ana, 2024, p. 1).

Em seguida pede benção à Mestra Tamá Freire, filha do Mestre Teodoro Freire. Ana relata que Tamá foi muito importante para essa reflexão a respeito do lugar das mulheres na brincadeira. Tamá trouxe uma provocação dentro do bumba-meu-boi, já que “todo mundo fala do bumba meu boi do seu Teodoro mas ninguém falava do bumba-meu-boi da dona Ana. Que é companheira do mestre Teodoro, que é quem construiu e sustentou com ele a brincadeira. E sustenta até hoje, a grande matriarca, dona da família, né?” (Ana, 2024. p.2).

Por conseguinte, Ana pede benção à Mestra Martinha do Coco e relata ser uma grande referência para ela, por ser uma mulher que ocupa um lugar de protagonismo ao cantar e compor canções que abrem espaço para unir as crianças na praça e fazer festa. Também pede benção às mães de santo e em especial, a parteira Dona Val, que para Ana, representa uma referência profunda à força feminina.

Ao relatar sua história, a entrevistada conta que foi criada por mulheres, tendo como base sua mãe e sua avó. Conta que sua mãe é professora de educação infantil, diz enxergar as educadoras também como Mulheres Brincantes. Nesse sentido, Ana aponta que em sua criação, sua mãe sempre valorizou a importância do brincar.

Minha mãe era uma dessas mulheres brincantes assim que brincava muito de roda, que puxava muita brincadeira com os alunos e que chegava em casa morta de cansada, mas no domingo, no final de semana, pegava os filhos, ia pro parque botar a gente pra brincar, porque sabia a importância e o valor do brincar (Ana, 2024. p.3).

Ana iniciou sua trajetória nos movimentos de ponto de cultura, submetendo um projeto que foi implementado na escola em que sua mãe trabalhava, em Ceilândia (Distrito Federal), relatou que esse projeto envolveu a tradição oral em diálogo com as escolas. Nesse momento, conhece grandes figuras do cenário da cultura popular como Mestre Zé do Pife, Mestre Virgílio e Tetê Alcândida e, desenvolve um projeto pedagógico a fim de implementar o mamulengo nas escolas. “Esse projeto cultural me pegou num outro lugar de entender que aquilo não era só sobre um projeto, só um trabalho, eu estava acessando um lugar que era de vida, era como se aquilo me chamasse. É isso. Foi um chamado mesmo ancestral” (Ana, 2024. p.4).

Nessa mesma época, Ana sentiu que precisava viver novas experiências e se deslocou para um circo no interior da Bahia, na Chapada Diamantina, onde viveu por três meses e trocou seus serviços em prol de aprendizado. Em seguida, trabalhou como professora de teatro no movimento Grão de Luz e Griô, em Lençóis Maranhenses. Para ela, essa vivência foi transformadora pois estava totalmente entregue à experiência. “Foi onde eu acho que eu entendi o que era ser esse lugar da educação. O que era esse lugar do diálogo, do respeito com o lugar da criança” (Ana, 2024. p. 4).

Ana diz que em sua adolescência e parte da vida adulta, nunca deixou de fazer o que queria por ser mulher. Com o caminhar da sua história, Ana voltou para Brasília e expôs um grande marco em sua vida: se tornar mãe. Aponta:

Quando eu engravidei foi que eu de fato entendi o que era o machismo. Quando eu fui mãe, cara, aí eu entendi que eu era uma mulher e que enquanto um corpo feminino, enquanto uma mãe, o patriarcado tinha um lugar para mim e que eu ia ter que cumprir aquele papel” (Ana, 2024. p.6).

Nesse momento, a entrevistada conta que a brincadeira a resgatou de um momento emocionalmente intenso em seu pós parto. Com a ajuda de uma grande parceira de caminhada para ela, Ana retoma um de seus projetos iniciados antes de se tornar mãe e passa a espalhar o mamulengo dentro das escolas com seu filho amarrado no sling:

Como isso me fez forte, sabe? Me fez lembrar que eu podia sim, cantar, tocar, dançar e tá com filho amarrado na minha cintura. E aí eu encontrei um outro lugar em mim, de força. (...) Chegou uma força que falou assim, minha irmã, com esse menino aqui no braço eu posso fazer qualquer coisa. Isso aqui, isso que o patriarcado está me falando que vai me fazer mais frágil, isso aqui vai ser a minha maior força (Ana, 2024. p.7).

Nessa mesma época, Ana iniciou a criação de um espaço cultural no Mercado Sul e participou na construção de um coletivo de educadores e educadoras Brincantes. Entretanto, devido a crescente especulação imobiliária, precisou fechar as portas do espaço cultural. Em 2015, retorna a Lençóis e vive um processo de iniciação dentro da Pedagogia Griô. Ao lado de pessoas importantes nesse cenário, participou ativamente na consolidação da escola de formação da Pedagogia Griô em Brasília.

Ana conta que, em sua trajetória, viveu experiências com o Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro, onde participou ativamente por cinco anos, entre os anos de 2012 a 2016. Logo após a sua saída do Seu Estrelo, passou a ter um contato mais profundo com o aspecto do sagrado. Promoveu várias oficinas e relata ter entrado para um terreiro de Umbanda e Jurema. “Aí foi onde eu comecei a ter um estudo mais profundo (...), essa dualidade que tem entre a brincadeira e o mistério. A brincadeira é mistério. Então esse lugar mais profundo do mistério, o sagrado ali que está por trás do brinquedo, por trás da brincadeira” (Ana, 2024. p.9).

Então hoje eu entendo que meu trabalho é um trabalho de fronteiras, né? *Entre* mundos. É, sinto que isso é o que eu vim fazer nesse lugar de um propósito mesmo. Que aí, vem a partir desse entendimento (...) do que é ser um Griô aprendiz, né? O Griô aprendiz é um mediador entre mundos. Entendendo a brincadeira com uma tecnologia que permite a gente mediar os mundos assim, então esse mundo aqui sócio histórico, estabelecido, material e tal, e todo um outro mundo que é esse mundo dos ancestrais, das encantarias, das magias. Que é outro mundo e que tem, enfim, todas as suas relações e as suas burocracias também, suas metodologias (Ana, 2024. p. 10).

Seu discurso continua nesse sentido:

E aí hoje eu me encontro nesse lugar de ter então esse trabalho. Esse trabalho foi se consolidando. Aí eu comecei mesmo a receber uma guiança ali dentro desse lugar espiritual. De que era para fazer, precisava fazer, mas que, enfim, que tinha que buscar fundamento (Ana, 2024. p.10).

Nesse mesmo processo, relatou ter recebido de forma espiritual, a criação da figura da qual brinca até hoje. É importante ressaltar que grande parte das pessoas brincantes, interpretam figuras já existentes nos folguedos ou figuras criadas por um coletivo. Entretanto, Ana criou sua própria figura através de uma orientação vinda da espiritualidade²⁰, como é trazido por ela. Durante a pandemia, Ana teve um projeto aprovado em sua carreira profissional para realizar uma caravana, brincando essa mesma figura criada por ela. Viajou para cidades como Pernambuco, Bahia e Maranhão. Ao passo em que percorreu sua viagem, conta que “todos os símbolos foram se confirmando” (Ana, 2024. p.11).

Relatou ter vivenciado experiências de conexão ancestral, em que as histórias de sua linhagem familiar foram se apresentando no percurso da viagem. Em suas palavras, a partir de uma licença poética, reescreveu o mito do povo Xacriabá e o transformou em um trabalho artístico. Esse trabalho iniciou um grande projeto que uniu mais de 20 mulheres e propiciou apresentações teatrais pelo Distrito Federal. Ana diz “hoje a brincadeira ela é minha vida. É um trabalho artístico, mas é também um trabalho espiritual” (Ana, 2024. p. 11).

Através de um relato emocionante, complementa sua fala dizendo:

Eu estou bem nesse momento agora, até me emociono de falar. O momento agora é de entender o que eu faço com tudo isso? Porque são muitas responsabilidades também, principalmente porque a gente está falando da vida das pessoas. Tipo assim, falar da Brincadeira... é falar da vida das pessoas. **Falar da mulher Brincante, é falar da vida das Mulheres Brincantes, sabe?** (Ana, 2024. p. 12).

Narrativa de Marisa

Em sua entrevista narrativa, Marisa, com um brilho nos olhos, me relata todo o trajeto que percorreu até entrar em contato com a cultura popular. Vivências que, para mim, soaram como sincronicidades da existência ou como traz Carl Jung, *coincidências significativas*, que a colocaram de encontro com algo mais profundo do seu interior.

²⁰Ana relata que essa figura é uma encomenda ancestral, recebida em um terreiro.

Marisa conta que é formada em Estatística e que iniciou seu contato com o teatro ainda na época da faculdade. A entrevistada diz que participou na formação de grupos de teatro em Brasília, realizando oficinas que em seguida se tornaram espetáculos encenados por uma companhia de ocupação teatral. Em 2015, efetuou seu mestrado em empreendedorismo cultural e expõe:

Aí foi quando eu entrei em contato, foi meu primeiro contato assim em cultura popular mesmo, um contato mais profundo. Eu já sabia, já tinha tido algumas vivências de ir, enfim.. de alguns folguedos. Eu já tinha visto, conhecia, sabia que existia, mas eu nunca tinha me inserido no movimento (Marisa, 2024, p.3).

Após a realização de seu mestrado, Marisa conta que ficou com uma sensação diferente dentro de si.

Eu fiquei com um negócio porque a cultura popular é uma coisa assim... Uma coisa é você chegar, ler e entrevistar, escutar as pessoas. Outra coisa é você se colocar ali dentro, porque aí sim você consegue entender de fato o que é a cultura popular. Eu senti muito isso, por tudo o que eu ouvi, por tudo o que eu li, sabe? Eu falava assim: beleza, eu realizei meu trabalho, foi um bom trabalho... mas ainda falta alguma coisa. Eu sabia que faltava para eu entender de fato o que era aquilo que eu tinha feito, sabe. Eu precisava ter uma experiência (Marisa, 2024, p.3).

Em seu discurso elenca que fez parte de um bloco de carnaval em Brasília e, em seguida, iniciou seu contato com Seu Estrelo através de uma oficina de teatro de terreiro.

Marisa relata ter recebido o convite para participar da oficina através de um amigo e diz:

Aí todo mundo, o pessoal do grupo começou a pilhar e eu pensei: gente, se esse grupo é cultura popular e eu tô nessa inquietação, vou lá para ver qual é. Fui fazer a oficina, 3 meses de oficina, nunca mais saí. Tô lá na casinha²¹ até hoje, desde 2018 (Marisa, 2024, p.4).

Complementa:

Realmente é um processo muito diferente esse fazer do teatro de terreiro. Foi muito importante para mim ter me colocado à disposição da cultura popular, ter colocado o meu corpo nesse caminho. Eu tô lá desde 2018 e é um caminho de descoberta. Sempre você tá descobrindo coisa nova, porque a gente sempre tá olhando para dentro de si pra botar no terreiro. Para devolver para ele. E é isso, já faz parte da minha vida (Marisa, 2024, p.4)

²¹Casinha é o termo utilizado para se referir ao Centro de Invenção Cultural, sede do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

Marisa pontua que em sua carreira profissional conseguiu encontrar um equilíbrio entre o seu trabalho de estatística e o fazer do teatro.

Eu sempre conciliei estatística e teatro, e é muito curioso porque em toda a minha carreira, eu acho que eu desenhei a minha carreira para isso. A minha carreira como estatística, sabe? Então eu sempre tive horário flexível, eu nunca bati ponto. Eu fui escolhendo entrar em projetos e empregos que me permitissem isso. Então eu sempre conciliei, estatística e teatro. E tô lá, um corpo à serviço da cultura popular” (Marisa, 2024, p.4).

Em suas experiências dentro do teatro de terreiro, Marisa enxerga a brincadeira como uma forma de se conectar com seu interior.

É um caminho de acesso para dentro de si muito potente, muito precioso. Porque quando a gente fala de cultura popular, em especial de terreiro, a gente trabalha com os visíveis e pelos visíveis, e também com invisíveis e também pelos invisíveis, *para* os invisíveis. É um serviço, é um lugar onde a gente se coloca a serviço disso” (Marisa, 2024, p.5).

Nesse sentido de estar a serviço da cultura popular, traz a visão do Mestre Tico

Magalhães, sobre enxergar a cultura popular como uma tecnologia muito potente.

Porque hoje a gente tem celular, a gente se conecta, a gente tá conversando aqui a distância. E na cultura popular a gente bate tambor para falar com gente que nem tá aqui nesse plano. Então é uma tecnologia muito forte, também é um caminho de descoberta, de fragilidades também né. São acessos que a gente tem e também são potenciais (Marisa, 2024, p.5).

A partir de um olhar ativo e curioso, relata ter servido de forte influência para que fosse realizado um grande movimento pernalta em Brasília. Muitos de seus trabalhos atuais têm influência direta com o Seu Estrelo, tendo a entrevistada participado de inúmeros espetáculos apresentados no Distrito Federal. Dentro desse mesmo assunto, Marisa discorre sobre a questão da técnica e da capacidade de colocar uma figura:

Eu acho que quando você pega uma figura, quando você fala: essa figura que eu vou botar na roda, você tem que dar a mão para ela. Não adianta só ter técnica (...). Para além da técnica, se você não acessar aquela figura, se você não se abrir para que ela chegue em você, se você não der a mão pra ela... não flui, sabe? Você tem que saber que ela é real mesmo e que você está dando é o seu corpo, né? Uma figura que vai passar pelo seu corpo pra visitar esse mundo aqui, é meio que isso. É esse o caminho, é esse o acesso que a gente tem que ter. Eu acho que quando você pega uma figura, quando você fala: essa figura que eu vou botar na roda, você tem que dar a mão para ela. Não adianta só ter técnica (Marisa, 2024, p.9)

Em sua narrativa, conta que essa vivência de “botar uma figura na roda”²², em sua perspectiva, possibilitou que ela tivesse um encontro significativo com cada figura, o que reverberou e reverbera até hoje na sua forma de ver o mundo e interagir com ele. Conclui dizendo que: “Eu acho que entrar na cultura popular, te bota pra ter um contato com pessoas que, cara, acreditavam muito no que estava fazendo, sabe? Muito. É, são pessoas que dão a vida por aquilo” (Marisa, 2024, p.8).

Elas não estão simplesmente ali só pra... não que não seja importante, é muito, muito importante ganhar dinheiro. É capitalizar em cima, porque é um trabalho também, né? Mas é uma vida em função da cultura popular, eu acho que é muito, é até inspirador assim. Porque eu acho que a cultura popular fez isso comigo. Ela me inspirou muito. É uma coisa que me coloca no lugar de inspiração muito grande, de hoje acreditar mais nos meus sonhos, nas minhas vontades, e correr mais atrás delas, sabe?” (Marisa, 2024, p.10)

Narrativa de Telma

Seu discurso narra uma vida marcada por inúmeros desafios, mas também por muita perseverança e determinação para fazer as coisas acontecerem. A entrevistada conta que faz parte da legião de Marias e que, em vários momentos, a humildade e a fé guiaram seus passos. Para mim, seu relato imersivo me fez refletir sobre o viver propriamente dito e a ideia de sonhar acordada, acreditando que os sonhos são possíveis.

Telma, desde a infância, teve contato com a cultura popular. Os folguedos e as festas simbólicas da Zona da Mata fizeram parte da sua vida. Cresceu vendo seu pai “brincar cavalo-marinho” e através disso, surge para ela um sonho:

O grande desafio que na minha vida eu diria que teve, foi querer brincar cavalo-marinho. Porque desde a minha infância eu tinha um grande sonho que era brincar cavalo-marinho. Embora vendo meu pai adentrado dentro dessa brincadeira, dentro desse folguedo, assistindo e participando de fora com ele né... mas não tinha a permissão de brincar” (Telma, 2024, p.2).

²²Pode-se refletir sobre a ideia de “botar uma figura na roda”, a partir do que é exposto por Moreira (2016) quando diz: ao vestir a roupa e assumir uma figura (personagem), o Brincante se encontra na brincadeira propriamente dita. Nesse caso, “roda” se refere ao espaço circular onde a brincadeira acontece.

Conta que após a infância, a vontade e o desejo de brincar foram crescendo cada vez mais dentro de si. “Então, fui crescendo e vendo que quando a gente tem sonho, quando a gente tem vontade, a gente consegue. É a gente não deixar que nada te empecilho. É a gente não deixar que nenhuma muralha atrapalhe a gente” (Telma, 2024, p.2). Cita um exemplo bíblico do uso das trombetas para a derrubada das muralhas e em seguida, relaciona esse feito com a força da voz feminina:

Nós temos que usar a voz para que a gente possa dizer: eu estou aqui e o meu lugar é onde eu quiser estar. Então a trombeta hoje para nós mulheres, é a nossa voz. Para fazer cair para a gente derrubar todas as muralhas e atravessar para a nova Jericó que existe dentro da gente. É assim, né? (Telma, 2024, p.2).

Em 2000, Telma recebeu um convite do Mestre Mariano Teles para que fosse até a Bahia brincar cavalo-marinho. Na época, apesar de ter dois filhos pequenos, teve apoio de seu companheiro para que realizasse seu sonho. Diz: “E ele foi a minha base nesse momento. Quando eu falei para ele isso, ele disse: vá crescer. A palavra dele foi essa, eita cabra matuto mas, porém, de uma sabedoria enorme, viu? Ele disse, vá simbora minha filha pra brincar, vai aproveitar, vai aprender, vá. E aí eu fui, né? Eu fui” (Telma, 2024, p.3)

A entrevistada conta que seu pai tinha o sonho de não apenas brincar cavalo-marinho mas de formar o seu “carralo-marinho”, como ele dizia. Nesse processo, ela o ajudou a realizar seu sonho e costurou todo o figurino, participando de forma ativa para que o cavalo-marinho fosse colocado na praça. Relata também ter feito a organização e os ensaios dos participantes:

Então já entrei ali cantando no banco²³, é a voz. Como eu disse a você, né? Cantando no banco ali, com a bage. É, organizei todas aquelas crianças, ensinei a elas, né? Era tudo jovem, de 12,13,14 e 15 anos, então ensinei a elas a dança” (Telma, 2024, p.3)

²³Cascudo (1984) define a prática de “cantar no banco” como sendo algo comum nos folguedos do nordeste do Brasil, se refere ao momento em que um participante, geralmente o mais experiente ou talentoso, se destaca ao cantar ou improvisar versos. Enquanto os demais participantes, que podem estar sentados em um banco ou ao redor, acompanham com palmas, danças ou coros. Esse ato é fundamental para a dinâmica do folgado, pois valoriza a criatividade e a improvisação, além de manter viva a tradição oral e promover a troca cultural entre os participantes.

Em suas palavras, a trajetória foi se construindo, mesmo com todos os desafios - desafios que envolveram fome e desemprego, já que o sustento de seu esposo vinha das usinas, que passaram a não contratar nos períodos de chuva e a oferecer contratos de apenas quatro meses. Dito isso, Telma precisou ir em busca de emprego para auxiliar no sustento da sua família e mesmo assim, continuou se dedicando à cultura popular.

Devido a todo seu esforço e dedicação, foram surgindo oportunidades em sua vida para que continuasse a trabalhar com o cavalo-marinho. Recebeu propostas de trabalho da prefeitura, foi responsável por dar aulas de cavalo-marinho e criou vários projetos sociais envolvendo crianças e idosos da cidade. Ressalta que a brincadeira de cavalo-marinho, tradicionalmente, começa no período da noite e vai até o amanhecer do outro dia. Entretanto, nos dias de hoje, são raras as brincadeiras que durante a noite inteira. Com o intuito de preservar a tradição da brincadeira do cavalo marinho, iniciou um projeto que já existe há 18 anos, diz:

Então hoje já fazem 18 anos, 18 anos que essa sambada está se realizando aqui e é a única que amanhece o dia de cavalo-marinho. É a única. Porque eu faço isso para dar oportunidade às pessoas que vêm de fora assistirem o cavalo-marinho. Porque hoje o cavalo-marinho se tornou show. A gente vai ali, apresenta 20 minutos... um minuto para uma brincadeira que dura a noite inteira. Isso é o que? Não é nada, né? Então eu consegui com essa força, é... manter essa tradição (Telma, 2024, p.3).

Continua:

Não é um projeto que eu ganho dinheiro, é um projeto de amor porque eu digo que o cachê é meu sorriso. Todo mundo que chega na barraquinha compra ali alguma coisa, esse dinheiro é revertido ali pra aquela sede, mas assim... Os apoio a gente pede mas não chegou até aqui, 18 anos. Nunca chegou um apoio, para dizer assim: eita, hoje chegou um apoio para fazer esse projeto, mas não deixamos de fazer por conta disso, né? E cada vez mais os artista vem aqui e se oferecem para me homenagear aqui. Dizem: a gente vai ilustrar sua festa, a gente vai fazer isso e graças a Deus o terreiro é lotado, lotado, né? Então virou tradição (...) (Telma, 2024, p.7).

Em sua caminhada dentro da cultura popular, Telma relata ter realizado trabalhos ao lado de grandes nomes, chegando a viajar para diversos lugares no Brasil com o cavalo-marinho e até para a Bélgica:

Enfim, depois de toda essa experiência que eu fui vivendo, aí foi me vindo as oportunidades. De poder dar palestras e até oficinas, de estar junto com o povo e fortalecendo essa tradição através da transmissão do saber, né? Levando sempre esse legado do meu pai e deixar curtido na memória das pessoas a lição do mestre. Dizer que enquanto eu, os meus filhos e os outros, estiverem mencionando e fazendo também *o que o mestre mandou*, o Mestre nunca morre, é isso (Telma, 2024, p.8).

Com o passar do tempo, recebeu uma proposta para administrar um Maracatu. Sabia que seria um grande desafio, o que a levou a recusar a proposta inicialmente.

Então, assim, foi um grande desafio e é um grande desafio estar à frente de um maracatu, né? É a mulher coordenando 80/90 pessoas. É a maioria homem, né? Mas graças a Deus até aqui, é como diz a voz, é... as pessoas têm um respeito, sabe, o respeito? A gente sai sorrindo, tem poucos sorrindo. A gente viaja os 3 dias de Carnaval visitando cidade a cidade (Telma, 2024, p.8)

No ano de 2022, com a perda de seu esposo, Telma me conta que vivenciou certos desafios emocionais e psicológicos, o que a levou a não realizar um de seus projetos culturais naquele ano. Nesse momento, Telma é colocada de encontro com alguns jovens e professores que a procuraram para entrevistá-la e esse encontro, posteriormente, tornou-se um grande trabalho cultural. Em seu discurso ressalta profundos momentos de conexão interna e espiritual, em que a brincadeira e a fé, mais uma vez, serviram de norte na sua trajetória.

De forma sincera, diz que é muito significativo poder contar sua história dessa forma:

Para mim contar isso hoje, da forma que eu conto, pra mim é uma grande vitória. Você ter força de superação. Então isso você vai ouvir muito, como eu disse... muitos relatos pesados, que a minha história vai servir de inspiração para muita gente, né? Não, olhe, já tem gente que já passou assim, assim... já perdeu assim, assim... e se superou, né? A gente tem uma vida toda pela frente (Telma, 2024, p.15)

Hoje em dia, a entrevistada é reconhecida como uma grande Mestra da cultura popular. Ao discutir sobre esse processo de “assumir o Mestrado”, como é trazido por ela, diz ser um processo de apropriação de um lugar, porém, sempre com muita humildade.

Complementa trazendo uma reflexão quanto à vestimenta e diz:

Quando eu me visto, eu me sinto não melhor do que o outro, eu sempre me sinto a menor. Eu digo sempre isso, porque ali eu estou a serviço da mãe cultura. Mas eu me sinto ali uma fortaleza muito grande, por ser mulher, sabe? Por estar assumindo um compromisso que os meus filhos me incentivaram, por estar realizando um sonho meu e também do Mestre, né? Que tá aí tocando um legado, mas também de ser a mulher

que está ali assumindo um cavalo-marinho. E de ser exemplo, ser espelho para muitas pessoas, para muitas mulheres também (Telma, 2024, p.16).

De forma muito inspiradora, Telma conclui:

Então pra mim botar aquela coroa, botar aquele apito e todo o comando ali ser meu, pra mim, é de grande valia, sabe? E de grande importância para as mulheres que me assistem. Porque é dentro do universo que ela *vai apitar*, ela vai dizer: eu posso. Ela pode, eu também posso. Eu posso assumir um reisado, eu posso assumir um coco, eu posso assumir o maracatu, eu posso assumir o que eu quiser. Aí sempre eu costumo dizer essa frase: que o lugar da mulher é aonde ela quiser *estar*. Eu quero estar no cavalo-marinho, eu quero ser a Mestra do cavalo-marinho e eu estou sendo, né? Na minha vida eu quero ser Mestra. Eu estou sendo Mestra da minha casa, da minha vida, das minhas ações, da minha sede, do meu povo. Então é assim que eu estou vivendo, com esse pensamento” (Telma, 2024, p.16).

5.2.2 Brincar é lembrar de quem se é

Nesse sentido, esta investigação se concentra na história de vida das participantes, Ana, Marisa e Telma, com o objetivo de compreender a possível relação entre suas experiências como Mulheres Brincantes e o impacto dessas vivências na sua constituição subjetiva. Marisa relembra o início da sua trajetória no Seu Estrelo e diz que enxerga ser uma vivência muito diferente do teatro tradicional, valoriza bastante as experiências que vem tendo na “casinha” e complementa dizendo que:

Foi muito importante para mim ter me colocado à disposição da cultura popular, ter colocado o meu corpo nesse caminho. Eu acho que para mim, hoje eu vejo que até do movimento da cultura popular daqui de Brasília. Eu tô lá desde 2018 e é um caminho de descoberta. Sempre você tá descobrindo coisa nova, porque a gente sempre tá olhando para dentro de si pra botar no terreiro. Para devolver para ele. E para mim é muito gostoso. E é isso. Já faz parte da minha vida (Marisa, 2024, p.4).

Essa ideia de “olhar para si para devolver pro terreiro” aparenta ter implicado um processo de ação-reflexão por parte de Marisa. Braga (2012) expõe que ao estudar a ação cultural dentro da unidade dialética entre o subjetivo e o objetivo, a ideia de “ad-mirar” o mundo significa objetivar um não-eu, como uma expressão da atividade do sujeito na cultura como prática. Assim, propõe ver o ser humano como um ser “com” o mundo e não apenas “no” mundo, uma vez que sua prática envolve ação e reflexão sobre o mundo, moldando-o

através de sua criatividade dentro das possibilidades objetivas – o que denomina de “inédito viável”.

Para Winnicott (1963), existe uma relação de nutrição entre a brincadeira e a criatividade, e assim, durante o ato de brincar é que surge a capacidade do sujeito de explorar sua criatividade, expressar sua personalidade, descobrindo quem se é. Na percepção de Winnicott, é somente ao ser criativo que se descobre o eu (*self*). De forma muito marcante, Ana conta sobre sua experiência como professora de teatro infantil na cidade Lençóis, na Bahia, e ressalta como isso transformou sua percepção sobre si mesma:

E aí foi uma experiência também muito, muito transformadora, porque foi muito inteiro assim, tipo assim, porque eu entreguei totalmente pra fazer, né? (...) E aí eu voltei muito mexida, muito, muito transformada e muito mexida nesse lugar da minha identidade, de quem eu era, do que que eu vim fazer no mundo, sabe? (Ana, 2024, p.5).

Marisa também expõe, durante sua narrativa e de diferentes formas, o modo como a brincadeira e a cultura popular foram essenciais para que ela pudesse verdadeiramente se conhecer, descobrindo também seus potenciais:

É um caminho de descoberta, de fragilidades também né. São acessos que a gente tem e também de potenciais. Eu acho que a cultura popular te abre espaço para que você descubra o seu potencial. Não tem essa coisa de ficar podendo ou de ficar vendo parâmetro, um é melhor do que o outro e tal. Não, você é você! Então se descubra aqui e é isso. Estamos abertos para te receber como você é. É claro que tem um pulso, tem objetivos que o grupo, é o grupo se apropria deles e geram uma coesão e tudo mais, mas a gente trabalha muito com as nossas individualidades também e isso é muito interessante (Marisa, 2024, p.7).

Milner (2001, citada por Mota, 2013) reflete sobre o pleno fluir na criação artística e diz que é necessário que o sujeito permita que essa experiência seja o encontro entre o mundo interior e o exterior. A partir desse encontro, o sujeito passa a perceber uma potencialidade própria. Essa integração coloca o sujeito em contrato com duas imagens vitais ambivalentes: a do amor e da angústia. Na fala de Marisa, também parecem surgir dois pares de imagens ambivalentes: a descoberta de fragilidades e de potenciais, assim como a ideia de que buscar descobrir quem se é também implica abandonar a ideia de quem se idealizava ser. Mota

(2013, p.166) complementa essa ideia ao dizer que esses momentos são como um “momento de ilusão, mas um tipo de ilusão que parece ser a raiz essencial do entusiasmo do viver”.

Marisa continua sua fala dizendo:

Eu acho que a cultura popular me potencializa muito, eu me sinto muito muito fortalecida quando eu tô brincando. É isso dá um lugar, muito, sei lá, de encontrar a minha potência. Muito por causa disso, porque a gente precisa olhar para si sim, não é? Então é um trabalho de olhar para si também quando a gente está só brincando, quando a gente está descobrindo uma figura.

Observa-se que o valor atribuído por Marisa ao processo de descoberta de uma figura, remete à reflexão proposta por Ferreira (2009) ao entender a formação do sujeito como um processo contínuo de vir-a-ser. O autor destaca a complexidade humana, ressaltando que cada pessoa constrói sua singularidade com base nas oportunidades de integração que experimenta. Nesse sentido, as interações se desenvolvem entre o indivíduo e a qualidade das conexões que ele constrói, ou não, com o ambiente ao seu redor. Por conseguinte, Marisa traz em sua narrativa, como é importante ter uma comunidade consigo:

Porque a gente coletiviza muito. E aí eu... Eu acho que eu trouxe muito desse esse senso de coletividade para minha vida, sabe? As minhas relações interpessoais são muito coletivizadas também, eu já vejo assim que eu sinto as pessoas mais perto de mim, sabe? É... Eu sinto que eu tenho uma rede de apoio muito forte, porque por esse contorno de relações que eu construí, que eu aprendi a construir a partir da cultura popular também (Marisa, 2024, p.7).

Braga (2012), em uma visão freiriana, discute que um dos grandes desafios do ser humano diante do mundo é conseguir se integrar em sua história e cultura por meio do ato criativo. Essa integração possibilita o enraizamento e a participação ativa na sociedade, indo além de uma simples adaptação social. Dessa forma, o autor complementa essa ideia referenciando Moffatt (1982), que ressalta que um dos parâmetros de sanidade para o povo deve se basear no reconhecimento e na afirmação da identidade cultural e pessoal de cada sujeito. Ana traz isso em sua fala quando diz:

Então, quando a gente tá falando de mulheres brincantes, a gente tá falando da vida de mulheres que trazem a brincadeira ali como um modo de vida. Como uma prática

cultural, como uma forma de se colocar no mundo, de encontrar um lugar, né? Para se afirmar, para se nutrir, para se encontrar consigo mesma (Ana, 2024, p.1).

5.2.3 Brincar é uma forma de afirmar a vida: a brincadeira como instrumento de cuidado

Ao longo de todo o processo, foi possível observar que a brincadeira assume um caráter de sustentação na história de vida narrada pelas mulheres que participaram dessa pesquisa. Para Ana, a brincadeira foi essencial para ajudá-la a lidar com dois momentos difíceis em sua vida, o pós parto e a pandemia. Para Telma, a brincadeira também veio lhe trazer força, resgatando-a de um processo doloroso de perdas significativas em sua vida. Marisa, por sua vez, relata que a brincadeira lhe permitiu acessar um estado de presença, ao sentir e olhar para questões interiores, sendo crucial em momentos decisivos de sua vida.

Ana conta que na sua juventude deixou de lado a ideia de que tinha que sentir medo de viver certas experiências por ser mulher. Entretanto, conta que enfrentou uma travessia muito árdua depois que se tornou mãe. Viveu o término de uma relação que tinha com o pai de seu filho e percebeu, como mãe solo, uma imposição patriarcal quanto ao lugar que deveria ocupar. Conta:

Foi uma travessia de muita dor, mana. Foi uma travessia de muita dor. E aí veio a brincadeira de novo como um pilar de sustentação do sentido da vida. Foi a brincadeira que me resgatou assim, de um processo até meio depressivo mesmo. De um pós parto muito difícil, um resguardo muito difícil (Ana, 2024, p.7).

Em uma pesquisa realizada por Neto, Rocha e Silva (2005), observou-se que muitas mulheres relataram terem vivenciado questões de sofrimento psicológico no período pós-parto. Complementando esse achado, Visitint e Vaisbgerg (2017) promovem uma reflexão sobre a ideia de que grande parte das mulheres que são mães, são impactadas pelas exigências sociais, embora certas circunstâncias possam intensificar ou amenizar seu mal-estar. Em outras palavras, os autores retratam que a maternidade na atualidade pode vir a abarcar aspectos de sofrimento social que permeiam questões de classe, raça, cultura e religião.

Por conseguinte, Ana conta que depois da realização de seu projeto artístico em 2023, teve a oportunidade de partilhar e ouvir inúmeras experiências de diferentes mulheres que participaram do grupo. Nesse momento da sua jornada, começou a se questionar: como a gente cria o bem viver para essas mulheres que estão cansadas, sobrecarregadas e cada vez mais adoecendo? Ao pensar sobre a sobrecarga feminina, Carloto (2011) indica que, na esfera dos cuidados e do trabalho doméstico, mesmo com mudanças no formato das famílias, na dinâmica interna e nas novas demandas sociais enfrentadas, a responsabilidade pelo trabalho de cuidado ainda recai sobre a mulher. Ana continua se questionando:

Como é que a gente se cuida? Como é que a gente cuida disso que a gente criou? Como é que a gente cuida das nossas vidas, sabe? Por que é isso, todo mundo está aí no corre, mulheres trabalhadoras, enfrentando adoecimentos... criança, filho pequeno (...), não tem mais tempo para brincar, não tem mais tempo para descansar, né? (Ana, 2024, p.8).

Como forma de exemplificar essa ideia, pode-se pensar sobre a pressão social capitalista que cobra que as mulheres desempenhem seus papéis profissionais sem que a maternidade interfira e, ao mesmo tempo, cobra que exerçam a maternidade como se não tivessem uma carreira. Nessa perspectiva, o conjunto de mal-estares no campo subjetivo de muitas mulheres, embora pareçam estritamente individuais, tem o potencial de revelar padrões que são moldados por uma determinada configuração social (Zanello, et al., 2015).

Ana, conclui seu pensamento, ao dizer que enxerga a brincadeira como um lugar de saúde e de bem-estar já que, desde a história das manifestações tradicionais, os sujeitos colocados à margem da sociedade utilizavam a brincadeira como forma de enfrentamento frente a todo o sofrimento inerente às imposições sociais e econômicas.

São 400 e tantos anos de colonização, de escravidão e de escravização... e esse povo nunca parou de brincar, sabe? Isso é muito forte, cara. Então a capoeira era isso, depois de um dia inteiro de labuta, nos canaviais e nos cafezais, a galera, no final do dia, ia pra senzala tocar, cantar e dançar, para poder se manter vivo. Então a brincadeira para mim, ela é esse lugar do cantar, tocar, dançar, para expurgar mesmo. Para poder estar viva e poder continuar vivendo. Sabendo que a gente vive num mundo que é muito cruel, assim, que é muito cruel com os nossos... É um mundo, que é racista, que é machista. É um mundo que é capitalista, sabe? São muitos

adoecimentos. E aí a brincadeira ela se torna um ponto de nutrição, de refrigério, de regeneração assim (Ana, 2024, p.9).

Continua:

Então, em todos os momentos em que eu vivi uma crise psíquica da minha história, né? Eu narrei aí, tipo o pós parto e depois a pandemia. Assim, foram 2 momentos de crises bem, bem profundas. É, foi, foi a brincadeira que me trouxe de volta pro prumo, do eixo mesmo (...) quem eu sou, sabe? *Eu entro na roda, eu canto, eu danço, eu brinco, eu boto uma figura e aí eu me lembro quem eu sou, sabe?* (Ana, 2024, p.12).

Portanto, “ser brincante implica também uma ação política e, entre outras características, brincar é um ato constante de resistência e de luta” (Moreira, 2015, p. 64). Quanto ao sofrimento, Nagafuchi (2019) indica que é essencial reconhecer que cada pessoa é um ser corporificado, que, através de seu corpo, experimenta a vida com todas as suas subjetividades e experiências. Nesse contexto, o sujeito não vive isolado mas sim, coexiste com o mundo, atravessando uma diversidade de situações moldadas por diferentes formas de controle social.

Essas formas de controle podem gerar sofrimento e adversidades, somadas a forças coletivas opressoras que constituem o que se denomina sofrimento social. Assim, tanto a violência quanto o sofrimento social impactam profundamente as subjetividades e experiências dos indivíduos, deixando marcas nas vivências cotidianas e, por vezes, abalando o sentido da própria existência (Nafaguchi, 2019).

Winnicott, em seu livro “O brincar e a realidade”, discute o brincar no espaço e no tempo, e promove uma reflexão que busca ir além de enxergar a psicoterapia e a brincadeira de forma isolada quando diz “é a brincadeira que é universal e que é própria da saúde” (Winnicott, 1975, p. 70). Portanto, para o autor, o ato de brincar desempenha um papel importante no desenvolvimento e na saúde dos sujeitos, favorecendo tanto o crescimento individual quanto as relações em grupo, sendo também uma forma de comunicação na psicoterapia. No espaço psicoterápico, a psicanálise se desenvolve como uma “forma

altamente especializada do brincar, a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros” (Winnicott, 1975, p.70).

Telma, ao fazer um diálogo entre as brincadeiras populares e sua saúde mental, conta como a brincadeira fez com que ela se sentisse viva novamente após o falecimento de seu esposo, sendo este momento anterior marcado por muita desmotivação e falta de sentido na vida. Relata: “E aí eu fui entrando em começo de depressão, porque eu não tinha força para cozinhar, eu não tinha força para para limpar a casa. Eu não... não queria mais nada” (Telma, 2024, p.10).

Desse modo, Garcia e Júnior (2018) expõem que a perda de um ente querido tende a provocar um estado de luto intenso, marcado por uma profunda saudade, falta de motivação para atividades diárias e pensamentos recorrentes sobre a pessoa falecida. Telma traz o relato de como se sentiu nesse momento de luto:

É porque eu tava ali vivendo o luto mais forte. Parece que o mundo todo silencia (...), e eu acredito que muita gente já teve também. Só não sei se perceberam da mesma maneira, mas parece que eu estava em uma redoma e que não existia ninguém, nossa, e como foi difícil (Telma, 2024, p.9).

Após alguns meses, surge uma oportunidade para que Telma realize um projeto cultural educativo, apresentando o universo do cavalo-marinho para alguns jovens de uma comunidade próxima. Essa experiência veio no momento certo como é trazido por ela: “então eu digo a você que esse trabalho foi também um remédio para me curar. Dessa solidão, dessa dor, né, que eu estava sentindo, dessa agonia. Então, esse trabalho ele veio na hora certa, veio a calhar no momento certo, né?” (Telma, 2024, p.12).

Não é que eu seja uma pessoa triste ou que eu já tenha sido uma pessoa triste, mas a brincadeira ela ocupa minha mente, ela ocupa e ela me traz saúde também. Porque em tudo que eu deposito essa energia, nesse trabalho, isso me vem um bom cansaço a ponto de eu dormir bem, né? A ponto de eu dormir bem, a ponto de eu não me irritar com besteira, porque *tudo eu levo na brincadeira*. Então isso me ajuda muito. Alguém me pergunta: o que é o cavalo-marinho pra você? É minha vida! Entendeu? É minha vida. Eu não me imagino longe de um monte de criança ali na minha cozinha, na minha sala, no meu terreiro. Eu não me imagino desse jeito. Então, a brincadeira, a

cultura popular, para mim, ela é a vitamina que o corpo precisa para a resistência de todos os dias (Telma, 2024, p.13).

A partir dessa narrativa, podemos pensar sobre como a brincadeira pode vir a ser instrumento de regeneração frente aos desafios rotineiros, em sua fala a entrevistada também ressalta como a brincadeira vem tendo capacidade de transformar sua vida cotidianamente. Telma conta que busca sempre modificar as coisas em sua vida, ao se colocar em diferentes espaços, mudar os objetos da sua casa de lugar, modificar suas vestimentas, a forma de se apresentar e de ver o mundo:

Eu fico me adaptando aos tempo na minha vida. Eu sou assim feito o inverno, verão, outono, primavera virou, sabe? É me moldando para que a vida não fique somente aquela coisa corriqueira, aquela coisa rotineira, né? Então é muito importante. A cultura popular é na minha vida, em relação a minha saúde psicológica é muito, muito importante mesmo. Então, assim, são trabalhos que me preenchem. E quando eu estou sem isso, pronto, eu estou doente, não é? (...) Eu quero ter tempo para vida, eu quero ter tempo para viver, para fazer o que eu gosto, né? (Telma, 2024, p.13).

Telma expressa como se adapta às diferentes fases da vida, utilizando a metáfora das estações para ilustrar seu processo de modificar-se frente às circunstâncias. Para Winnicott (1975), o ato de brincar, ao manifestar-se como uma ilusão, oferece uma experiência que permeia todo o ser, redefinindo sua posição e estabelecendo uma nova maneira de existir no mundo. O autor sugere que cada gesto criativo emerge da experiência da ilusão, onde, de forma paradoxal, se revela aquilo que se cria, resultando em uma vivência intimamente conectada ao momento da criação.

Na percepção de Marisa, a brincadeira e o processo de colocar uma figura na roda, possibilitaram que ela pudesse acessar vários conteúdos internos, encontrando um lugar de potência dentro de si para lidar com as experiências árduas que se apresentavam em seu caminho. Marisa narra o momento em que passou a interpretar outro personagem, diferente da figura que costumava “botar na roda”. A interpretação da história dessa figura influenciou a forma como a entrevistada lidou com o fim de um relacionamento na época:

Ai nisso outra pessoa foi botar o Tonho e eu acabei fazendo o João, que é uma outra figura da roda. O João...ele foi tomado pelo ciúme, o ciúme é uma figura que invadiu o circo e se apossou do João, sabe? E aí o João, ele tem um caminho de descoberta de amor próprio. Porque a todo momento, depois que o ciúme entrou na roda, o João foi tomado pelo ciúme e ele parou de olhar para si. Ele só ficava vidrado no outro ali. O olhar dele era pra fora, não olhava pra dentro. E aí, quando ele mata o ciúme dentro da roda, ele olha para o coração dele e fala, ó, agora eu vou dar pra ele todo meu próprio amor, agora eu carrego meu coração comigo e eu vou dar meu amor próprio pra ele (Marisa, 2024, p7).

Marisa conta que essa figura se tornou necessária em sua vida:

Recentemente eu passei por um término, sabe? E aí o processo de acessar o João é uma potência. Chegar na roda com o João depois de ter passado por todo um processo de luto, né? Por causa desse fechamento de ciclo, é muito potente tá com ele. E aí, cara, o João pra mim é.. acessar o João é um lugar de acessar o amor próprio, sabe? É uma figura necessária na minha vida, é impressionante (Marisa, 2024, p7).

No decorrer de sua narrativa, Marisa me conta como a brincadeira colabora para que ela consiga, de forma mais fluida, acessar um estado de presença genuína. Na sua visão, brincar é um caminho de descoberta de si. Em um documentário intitulado “Tarja Branca, a revolução que faltava”, um dos participantes fala sobre a dinâmica lúdica e a sensação de estar presente quando expõe: “brincar é estar ali por inteiro. Lembrança por brincar é lembrança da unidade. Eu acho que essa unidade é o que o ser humano busca a vida inteira”²⁴.

Essa ideia entra em consonância com o que é trazido por Marisa em seu relato:

Eu acho que me ajuda muito. É, primeiro, porque brincar é estar presente, né? Então a gente tem que acessar esse estado de presença. Às vezes você tá em um momento mais ansioso...sei lá, muito preso ao futuro, às vezes muito preso ao passado. E brincar te coloca nesse lugar do presente também, né? Isso é importante, é importante esse processo de olhar para si. Eu acho que é sempre um caminho de descoberta. E o processo da brincadeira, ele é um pouco terapêutico, mas não é terapia. A gente tem que fazer terapia também, sabe? (...) mas é um caminho de acesso muito importante, muito interessante é...do ser humano para a formação do ser humano, sabe? (Marisa, 2024, p.10).

Ferreira (2009), em uma leitura winnicottiana, aponta que a pessoa que brinca é um ser criativo, que busca diferentes formas de expressar sua personalidade, vivendo o fluxo da

²⁴Trecho do documentário: Tarja Branca - a revolução que faltava (2014).

sua existência. Portanto, o ato de brincar surge como instrumento capaz de possibilitar que o sujeito imagine, elabore, e veja os acontecimentos do mundo de forma única.

5.2.4 Lugar de mulher é brincando onde ela quiser: considerações acerca da brincadeira e do gênero feminino

Durante a pesquisa, buscou-se observar o modo como a brincadeira se relacionava com a questão do feminino, partindo das diversas vivências narradas pelas mulheres entrevistadas. Para Ana, a brincadeira foi essencial para ajudá-la a enfrentar muitas angústias vindas do cenário em que vivemos, de uma sociedade marcada por uma tradição patriarcal que promove muitas práticas sexistas no cotidiano. Na narrativa de Telma, a brincadeira assume caráter crucial em sua vida, representando uma força vinda da voz feminina para conquistar seus sonhos e também sua autonomia, após a perda de pessoas importantes em sua vida.

Em sua trajetória, Ana me conta que sua mãe e sua avó eram as pessoas responsáveis pela sustentação da casa, uma espécie de “matriarcado”, como é trazido por ela. Entretanto, assume ter dentro de si uma certa indignação devido à imposição de papéis “naturalizados” como femininos e a falta de reconhecimento dessas mulheres, ao dizer:

Só que na hora de receber o reconhecimento, essas mulheres não são vistas, não são reconhecidas. Isso gera vários adoecimentos, de mulheres muito fortes, mas todas muito adoecidas também. E eu sinto que esse adoecimento tem a ver com esse lugar, sabe? De mulheres que tiveram que assumir papéis e que não puderam viver, enfim, o seu. Não puderam, tipo assim, receber de volta também o que estavam dando ali. Ou que não puderam ter essa opção de escolha, né? De poder de repente falar: eu não quero nada disso (Ana, 2024, p.2).

E aí, o que é difícil, é porque muitas vezes isso é tido como menor, vem o olhar do patriarcado colonizador e olha para essas funções das mulheres e diminui elas nesse lugar, como se elas não fossem protagonistas, porque elas estão na cozinha. Ou como se elas não fossem protagonistas porque elas cuidam dos mais velhos e das crianças, né? Que são funções tidas como menores. Só que na tradição mesmo, isso a gente vê muito presente nos terrenos... Essas mulheres são profundamente respeitadas. Por exercer essas funções porque são funções de sustentação e manutenção da vida, né? (Ana, 2024, p.2).

Ao falar sobre diferenças sociais, Madureira (2010) coloca uma questão: como as diferenças sociais são transformadas em desigualdades? Para a autora, nos diferentes contextos culturais pelo mundo, há fronteiras simbólicas que definem, de modo semipermeável, as distinções entre indivíduos e grupos sociais. Quando essas fronteiras se tornam rígidas e começam a valorizar alguns grupos ao desqualificar, de forma constante e difundida outros grupos, estamos diante de uma manifestação de preconceito. “Quando estas fronteiras rígidas são alvos de transgressão, percebemos a violência (simbólica e/ou física) e a intolerância, subjacentes as práticas discriminatórias, em relação aos/as supostos/as transgressores/as” (Madureira, 2010, p. 23).

Diante disso, Caixeta e Barbato (2004) apontam que, ao longo dos séculos, desenvolveu-se uma divisão entre os espaços de atuação, onde, durante muito tempo, coube aos homens ocupar os ambientes públicos ligados ao poder, aos desafios e à produção, enquanto as mulheres eram restritas aos espaços privados de reprodução e cuidado. São notáveis as restrições impostas às mulheres ao longo da história, especialmente no que tange ao papel social atribuído a elas em comparação ao dos homens.

Nesse contexto, Ana conta que após se tornar mãe, viveu uma série de expectativas e limitações quanto ao lugar que deveria ocupar após a maternidade. Apesar de muitas conquistas e direitos terem sido alcançados pelas mulheres ao longo da história após anos de luta, é importante pensar sobre os estereótipos que ainda moldam as vivências contemporâneas, vivências estas que são vividas e sentidas pelas mulheres cotidianamente.

Nessa visão do contexto contemporâneo, Silva, Mendes e Pinheiro (2015) discutem uma certa ambiguidade na condição feminina, sendo essa ambiguidade representada por uma igualdade enquanto indivíduo, com força de trabalho para o mercado e, em contrapartida, uma desigualdade como mulher, restrita à esfera doméstica de reprodução social. Ana diz:

Só que quando eu fui mãe, cara. Aí eu entendi, velho, que eu era uma mulher e que enquanto um corpo feminino, enquanto uma mãe, o patriarcado tinha um lugar para mim. Que eu ia ter que cumprir aquele papel. Aí foi isso, eu engravidei e aí veio, entendeu? Vários medos, várias inseguranças, várias não permissões, né? Não é permitido isso, o que você está fazendo aqui? Isso aqui não é para mulher, isso aqui não é para uma mulher grávida, uma mãe, entendeu? Vai pra casa, tem que estar em casa, tem que cuidar da casa. E aí foi muito forte assim pra mim, foi uma ruptura, um rompimento muito grande assim, de muita coisa (Ana, 2024, p.6).

Logo, “ser mulher é ser múltipla”, como trazem Caixeta e Barbato (2004, p. 8), Ana continua sua fala apontando de que forma a relação entre a brincadeira e a maternidade lhe deram força para continuar, ressalta que a brincadeira veio como uma forma de expandir sua força ao conseguir espalhar o mamulengo nas escolas enquanto carregava o seu filho no sling:

Como isso me fez forte, sabe? Me fez lembrar que eu podia sim, cantar, tocar, dançar e tá com filho amarrado na minha cintura. E aí eu encontrei um outro lugar em mim, de força. (...) Chegou uma força que falou assim, minha irmã, com esse menino aqui no braço eu posso fazer qualquer coisa. Isso aqui, isso que o patriarcado está me falando que vai me fazer mais frágil, isso aqui vai ser a minha maior força (Ana, 2024, p.7).

Por conseguinte, Ana enfatiza outro momento de sua história: a criação de um projeto artístico que reuniu aproximadamente 20 mulheres no ano passado. Esse espetáculo narra a história de uma das cidades do Distrito Federal, valorizando também as vivências e a linhagem de cada uma das artistas participantes. Nesse projeto, a partir de uma licença poética, Ana reescreveu o mito do povo Xacriabá e conferiu uma nova história para a onça, personagem que, segundo ela, teria sido esquecida na brincadeira do bumba meu boi²⁵ e que hoje não faz parte da tradição. De forma muito valiosa, explica a história por trás da figura da onça:

E aí foi quando a onça chegou, que aí a onça também é uma entidade que se apresentou. É... se colocando, né? Como uma resposta a essa fúria, essa raiva, essa dor desse feminino. Então, a figura da onça, eu sinto que ela chegou muito como uma

²⁵Segundo o IPHAN, o Bumba meu boi é uma festa tradicional na qual a figura do boi é o elemento central, porém, por reunir outras expressões culturais, se configura num complexo cultural que extrapola o aspecto lúdico da brincadeira para fazer sentido como uma grande celebração. Nela o centro gravitacional é o boi, o ciclo vital e o universo místico-religioso.

encomenda ancestral para a cura de uma linhagem mesmo dessas mulheres brincantes. Quem que é essa mulher brincante? É a mulher afro indígena, é a mulher que sofreu estupro, a violência do colonizador. Então a onça... ela é a fúria, é a raiva, ela é... sabe, tipo assim, pra onde a gente canaliza isso? É para arte, para brincadeira, então, uma forma de ressignificar essas histórias, essas dores dessas mulheres dentro da brincadeira, né? Então tudo isso começou a acontecer, isso nesse processo e mergulhando no sagrado (Ana, 2024, p.13).

Ana conta que, em sua trajetória, buscou vários fundamentos e pôde ter contato com diversas vivências dentro das culturas tradicionais, o que serviu de inspiração para a construção da história dessa figura. Hobsbawn (1997) discute o conceito de “tradições inventadas” e diz que embora essas tradições pareçam se referir ao passado, muitas vezes, suas práticas e símbolos se mostram relativamente recentes. Em uma viagem realizada para o Maranhão “todos os símbolos foram se confirmando”, como é trazido por ela:

No Maranhão, eu conheci o boi da floresta. E aí essa intuição de que tipo assim, de que a onça era um brinquedo, de que a onça foi sendo esquecida, por conta desse processo mesmo desse patriarcado, dessa colonização, né? Que vai vim derrubando a floresta e botando o pasto. Então o símbolo que fica, é o símbolo do boi, que é a própria representação do coronel. E a onça que era a própria floresta, a rainha da floresta, a guardiã da mata. Que carrega uma força ali de um feminino, né? Toda a história dessas caboclas e tal...ela passa a ser esquecida dentro dos brinquedos (Ana, 2024, p.13).

Continua sua fala:

Entendeu o que é a história dessa cabocla? É duma mulher que assume a liderança do povo, que quando ela vê o povo passando fome, a floresta sendo derrubada, ela vai lá e pede encantamento para a floresta. Ela vira onça pra poder buscar o boi do coronel, poder buscar comida pro povo. Só que quando ela volta, o povo tem medo dela. Porque ela volta toda ensanguentada, toda furiosa. Então ela desiste; e aí as pessoas eram para colocar uma flor na boca dela, pra ela virar mulher de novo, mas isso não acontece. E aí ela não volta mais a ser mulher. Ela fica para sempre encantada como onça, na fúria, né? E aí a brincadeira que veio pra gente, é que a gente precisa colocar essa flor de volta na boca dessa mulher *para essa mulher ser livre* (Ana, 2024, p.14).

A narrativa de Ana traz uma profunda reflexão política quanto ao possível caráter patriarcal existente na história de algumas brincadeiras populares e nas manifestações tradicionais, em que o boi se mantém como símbolo central na brincadeira. A ideia de colocar a flor na boca da onça significa, simbolicamente, reconhecer a possibilidade de devolver o

protagonismo ao feminino e valorizar os saberes ancestrais de toda uma linhagem de mulheres.

Chauí (1989), ao discutir questões intrínsecas à cultura popular, aponta que por vezes, a existência de interpretações paradoxais que coexistem em um mesmo sujeito, revelam na verdade, um processo profundo de construção de conhecimento. Esse conhecimento se desenvolve a partir de ambiguidades não totalmente claras para a população, mas que são características da realidade que as pessoas experimentam. Esse processo reflete a criação de uma cultura ou um saber que vai além da lógica aparente, mostrando como a experiência vivida molda práticas e ideias, e concebe uma relação intrínseca entre conhecimento e política.

Telma, por sua vez, inicia sua narrativa contando que quando criança, tinha o grande sonho de brincar cavalo-marinho, mas seu pai não lhe dava “a permissão de brincar” por ser mulher, já que na brincadeira do cavalo-marinho os sujeitos brincantes utilizam da força corporal durante a ação teatral:

E o grande, o grande desafio, que na minha vida é, eu diria que teve, foi querer brincar cavalo-marinho, né? Porque desde a minha infância eu tinha um grande sonho que era brincar cavalo-marinho. Embora vendo meu pai adentrado dentro dessa brincadeira, dentro desse folguedo... assistindo e participando de fora com ele, mas não tinha a permissão de brincar, de brincar. (Telma, 2024, p.1).

A entrevistada conta que ao longo de sua trajetória, começou a trabalhar com 12 anos de idade cuidando da casa de outras pessoas. Apesar do trabalho árduo, conta que essa vivência lhe deu experiência em seu dia a dia, “como mulher, como ser feminino, foi me dando essa experiência e eu fui ganhando essa força de querer fazer as coisas, de querer buscar as coisas, né? O Impossível eu dizia assim” (Telma, 2024, p.2). Dessa forma, Collins (2016) atesta que reconhecer as condições de vulnerabilidade social não significa negar a

capacidade dos sujeitos subalternizados, mas sim valorizar a capacidade de reinventar-se mesmo em contextos desfavoráveis.

Entretanto, vale ressaltar que isso não significa desconsiderar as questões de vulnerabilidade presentes na sociedade, assim como a necessidade de intervenções, inclusive estatais, para rever aspectos de desigualdade social. Nesse sentido, é importante levar em consideração os determinantes sociais de saúde²⁶, propostos pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e organizar as estratégias e serviços de saúde pensando na superação dessas desigualdades.

Telma conta que o sonho de brincar cavalo-marinho continuou vivo dentro de si e que esse sonho, foi motor para que ela ajudasse seu pai a realizar o sonho de colocar um cavalo-marinho na praça. Ao longo de sua fala, Telma dá ênfase a ideia de como as mulheres devem utilizar a força existente na voz para enfrentar os desafios que se apresentam:

Então, fui crescendo e vendo que quando a gente tem sonho, quando a gente tem vontade, a gente consegue. É a gente não deixar que nada de empecilho, é a gente não deixar que nenhuma muralha atrapalhe a gente. Nós temos que seguir até o exemplo bíblico, né? Que na bíblia usaram as trombetas para que as muralhas caíssem. E nós, temos que usar a *voz*, não é? A voz para que a gente possa dizer: eu estou aqui, o meu lugar é onde eu quiser estar. Então, a trombeta hoje, para nós mulheres, é a nossa voz. Para fazer cair, para a gente derrubar todas as muralhas e atravessar para nova Jericó que existe dentro da gente. É assim, né? (Telma, 2024, p.4).

Em sua fala também destaca que, durante os projetos culturais realizados por ela, trabalhou dando aula de cavalo-marinho para a comunidade e utilizou da voz para que os projetos crescessem e ganhassem reconhecimento. Diz: “então assim, eu usava muito dessa, dessa coisa da *voz* para dizer assim, eu quero isso pra eles, eu preciso disso, a gente precisa

²⁶De acordo com definição da Organização Mundial de Saúde (OMS), os determinantes sociais da saúde estão relacionados às condições em que uma pessoa vive e trabalha. Também podem ser considerados os fatores sociais, econômicos, culturais, étnicos/raciais, psicológicos e comportamentais que influenciam a ocorrência de problemas de saúde e fatores de risco à população, tais como moradia, alimentação, escolaridade, renda e emprego (Fundação Oswaldo Cruz, n.d.)

fazer aquilo” (Telma, 2024, p.6). Telma me diz que nesse momento sua casa está passando por uma fase de reforma e conta:

E depois que a gente vai atravessando, vai dando gargalhada, vai rindo da dor, sabe? Vai rindo da dor. Vai olhando para o lugar onde o seu esposo foi embora. Vou olhando para o lugar onde ele vivia. É você agora que tem que ocupar todo aquele lugar, sabe? É você. E aí é você que é a dona daquele lugar agora. É você que dividiu com a pessoa mas agora, você que é a dona. *É você que tem a voz e a vez*. Então é isso que eu estou contando agora, sabe? Eu chego na legião dos pedreiro... a gente está precisando disso. Agora, espera aí que eu vou buscar. Isso me dá uma autonomia, você tá entendendo? A senhora quer que eu faça como? Olha esse aqui é assim, assim, assim, desta maneira, com essa beleza. Eu sou a dona hoje, eu não tenho o homem para dizer assim, olha... não. Hoje sou eu que digo, hoje sim. Então eu estou me dando essa autonomia (Telma, 2024, p.12).

A noção de autonomia caminha ao lado da ideia de empoderamento, quando o empoderar-se torna-se força para libertar as mulheres das amarras de opressão patriarcal e de gênero. Para os autores, refletir sobre um agenciamento da autonomia por parte do sujeito implica enxergar a autonomia como um fenômeno social relacional, em que a sua amplitude é determinada por uma complexa rede sociológica, na qual interagem as construções sociais e a capacidade de ação do indivíduo (Mariano, Ferreira e Tavares, 2023).

Sendo assim, é possível refletir sobre as diversas representações que a brincadeira assumiu na vida de Telma, exercendo uma forte influência na construção de sua identidade feminina, ao enfatizar o caráter dinâmico e dialógico de cada sujeito, em constante formação e renovação de sua identidade, como expõe Caixeta e Barbato (2004). Desse modo, Telma conclui sua narrativa explicando como foi o processo de se apropriar como Mestra de cavalo-marinheiro e de forma muito potente, conta como se sente ao assumir esse lugar:

Eu me sinto ali uma fortaleza muito grande, por ser mulher, sabe? Que tá aí tocando um legado, mas também de ser a mulher que está ali assumindo um cavalo-marinheiro. É de ser exemplo, ser espelho para muitas pessoas, para muitas mulheres que se fecha no seu mundo achando que não tem oportunidade, que ali só é para o homem. Então pra mim, botar aquela coroa, botar aquele apito e todo o comando ali ser meu, pra mim, é de grande valia, sabe? E de grande importância para as mulheres que me assistem. Porque é dentro do universo que ela *vai apitar*, ela vai dizer: eu posso. Ela pode, eu também posso (Telma, 2024, p.16).

Continua:

Eu posso assumir um reisado, eu posso assumir um coco, eu posso assumir o maracatu, eu posso assumir o que eu quiser. Aí sempre eu costumo dizer essa frase: que o lugar da mulher é aonde ela quiser *estar*²⁷. Eu quero estar no cavalo-marinho, eu quero ser a Mestra do cavalo-marinho e eu estou sendo, né? Na minha vida eu quero ser Mestra. Eu estou sendo Mestra da minha casa, da minha vida, das minhas ações, da minha sede, do meu povo. Então é assim que eu estou vivendo, com esse pensamento (Telma, 2024, p.16).

5.2.5 Reinterpretação

Após a realização da análise sócio-histórica e da análise formal, esta etapa se dedica a realizar uma construção discursiva que promova o potencial crítico da interpretação, além de explorar temas significativos que surgiram durante as entrevistas, a fim de valorizar as narrativas vivenciadas e contadas por cada uma das participantes da pesquisa. A partir das narrativas, destaca-se que a brincadeira, tanto na sua constituição quanto em sua manutenção, assume um caráter mantenedor com o aspecto do sagrado.

Colocar em prática uma reconstrução crítica é um desafio que implica primeiramente em uma desconstrução da forma como a expressão simbólica se apresenta e em seguida uma reconstrução do fenômeno de acordo com o olhar de quem interpreta. Demo (2001, p. 43) traz um excelente apontamento que traduz esse processo quando diz que a reinterpretação implica em “saber olhar o que não se vê facilmente, (...) acompanhar a rota da inteligência dos argumentos, tudo isso faz parte da percepção crítica, capaz de tanto mais valorizar o mundo simbólico quanto mais o questiona”.

No decorrer de todo o trabalho, exploramos as diferentes dimensões da brincadeira, nos âmbitos sociais, políticos, culturais e artísticos, buscando refletir sobre questões de gênero e da saúde mental de mulheres inseridas no contexto da cultura/arte popular. Observa-se que o conjunto de experiências relatadas pelas mulheres que se identificam como Brincantes

²⁷Ressalta-se que foi justamente essa fala tão potente que gerou a inspiração para o título da constelação.

parecem ter assumido um caráter transformador e transcendental em vários âmbitos da própria existência de cada uma delas, como traz Ana: “hoje a brincadeira ela é minha vida. É um trabalho artístico, mas também é um trabalho espiritual” (Ana, 2024, p.10).

Winnicott (1957) entende que, na vida adulta, a arte exerce a função de um fenômeno transicional, com a transicionalidade configurando-se como um processo contínuo que acompanha o indivíduo ao longo de toda a sua existência. Mota (2013, p.152) afirma que o fazer artístico, assim como o objeto transicional, “assimilam o dado ao criado, o imaginado e o encontrado, dando-lhe nova unidade e realidade”. De forma muito vívida, Ana narra situações desafiadoras em sua vida e nesse momento ressalta: “foi a brincadeira que me trouxe de volta pro prumo, do eixo mesmo (...) quem eu sou, sabe? *Eu entro na roda, eu canto, eu danço, eu brinco, eu boto uma figura e aí eu me lembro quem eu sou, sabe?* (Ana, 2024, p.12). Podemos então pensar a respeito da relação entre a brincadeira e o *ser*.

Para uma melhor compreensão do pensamento proposto, torna-se importante elucidar alguns conceitos. Paulo Freire (1963) discute e conceitua o termo “Trânsito” como uma conexão entre uma época que se esvai e outra que vai se construindo, por conseguinte, compara duas visões a fim de valorizar a ideia de uma participação ativa. Sendo assim, coloca a perspectiva de apenas “*estar* no Trânsito”, como algo de caráter ultraconservador e a ideia de “*ser* do Trânsito”, o que direciona o sujeito para uma posição progressista.

Após o falecimento de seu esposo, Telma conta que muitas coisas em sua vida deixaram de fazer sentido, chegando até a pensar em desistir de tudo. Contudo, Telma diz que a “força da mãe cultura popular” serviu de norte para lhe lembrar da sua capacidade de autonomia em poder assumir uma nova posição perante o seu lar. Nesse sentido, podemos pensar a partir da concepção de Freire (1963) sobre a valorização de uma participação ativa e refletir que a força de Telma, oriunda da mãe cultura popular, lhe gerou autonomia para lidar com os desafios experienciados. Assim, poderíamos dizer que Telma estava “*sendo* do

Trânsito” de sua própria vida? Acredita-se que o relato a seguir elucida bem essa reflexão. De forma muito bonita, Telma pontua a mulher que está sendo:

Eu quero ser a Mestra do cavalo-marinho e eu estou *sendo*, né? Na minha vida eu quero *ser* Mestra. Eu estou *sendo* Mestra da minha casa, da minha vida, das minhas ações, da minha sede, do meu povo. Então é assim que eu estou vivendo, com esse pensamento” (Telma, 2024, p.16).

Destaca-se aqui também a fala de Marisa sobre a importância de estar a serviço da cultura popular: “a gente fala muito de se colocar a serviço, de colocar o corpo a serviço da cultura popular. É muito importante, a gente tem essa conexão com os encantados, com a encantaria e com a natureza” (Marisa, 2024, p.3). Ana e Marisa são participantes que vivem no Distrito Federal e que tiveram, em diferentes momentos, vivências dentro do cenário da cultura popular através do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Em suas narrativas, observa-se um ponto em comum: a visão de que a cultura popular pode ser vista como uma tecnologia.

Marisa conta sua visão:

O Tico, que é o mestre do Seu Estrelo, ele fala muito da cultura popular como uma tecnologia, uma tecnologia muito potente. Porque hoje a gente tem celular, a gente se conecta, a gente tá conversando aqui a distância... E na cultura popular, a gente bate tambor para falar com gente que nem tá aqui nesse plano (Marisa, 2024, p.3).

Ana, nesse sentido, relata:

O griô aprendiz é um mediador entre mundos, né? E aí, entendendo a brincadeira como uma tecnologia que permite a gente mediar os mundos assim, então esse mundo aqui está sócio histórico, estabelecido, material e tal, e todo um outro mundo que é esse mundo dos ancestrais, das encantarias, das magias. Que é outro mundo e que tem, enfim, todas as suas relações e as suas burocracias também isso, as metodologias (Ana, 2024, p.8).

Como vimos no contexto sócio histórico, Seu Estrelo incorpora no teatro de terreiro diferentes expressões culturais e promove a sua brincadeira em roda. Através do ritmo samba pisado, sua brincadeira instiga a memória e o mistério de uma tradição única para a cidade. Ana também enfatiza a dualidade existente entre a brincadeira e o mistério. Aponta “a

brincadeira é mistério. Então esse lugar mais profundo do mistério, o sagrado ali que está por trás do brinquedo, por trás da brincadeira” (Ana, 2024, p.3).

Em um sentido originário, destaca-se o valor da tradição e dos povos tradicionais, ponto de sustentação das brincadeiras. Ana aponta que, em sua percepção, a tradição e o sagrado são aspectos que existem concomitantemente:

Mas eu tenho entendido que é isso, assim, que não tem como uma coisa caminhar sem a outra. É isso que a gente fala na cultura, nas culturas tradicionais, né? Do sagrado, do profano. Então essa mulher que brinca, ela também precisa saber buscar esse lugar do sagrado e do mistério, sabe? Como uma forma até de regeneração e de cura (Ana, 2024, p.2).

Em seguida, Ana cita o exemplo da brincadeira do Bumba-meu-boi, importante símbolo da cidade do Maranhão, e reflete sobre a forma como o povo valoriza profundamente a tradição por trás da brincadeira:

Então, o bumba meu boi do seu Teodoro, ele tem o brinquedo, ele tem a brincadeira e ele tem o sagrado juntos assim muito organizado. Então você chegar no bumba meu boi hoje você vai ver adorno, você vai ver na sala de Santo, que é todo o São João no batismo, o boi é batizado no altar para São João, tem o altar. Todo ano a galera refaz o altar, faz a novena para São João, faz a novena para São Sebastião e é o brinquedo, entendeu? É o brinquedo. Mas isso é parte constituinte do brinquedo. Ninguém sai para brincar sem fazer primeiro a novena para São João e para São Sebastião (Ana, 2024, p.3).

Prado (2007, citado por Cornelio, 2009) retrata que a brincadeira é tida como um tipo de teatro popular com elementos sagrados. Portanto, brincadeira também é coisa divina. O autor relata que normalmente antes das festividades, ocorre um batizado do próprio brinquedo ou uma cerimônia religiosa, como uma novena, um terço ou um bendito, para pedir proteção aos seres espirituais que os brincantes acreditam afastarem todo o mal. Através disso, esse mal é mantido longe tanto durante a celebração quanto ao longo do ano. Assim, as brincadeiras seguem um ciclo anual, renovando, a cada ano, a esperança e a proteção divina para a comunidade.

Abre-se espaço para assumir o lugar de participação ativa da pesquisadora - conforme proposto por Demo (2011) - destacando que “brincar é afirmar a vida com plenitude e

liberdade” (Trecho retirado do documentário Tarja Branca - a revolução que faltava, 2014).

Na minha visão, viver é ter liberdade para criar, onde o ato criativo se faz essencial à sobrevivência de cada um de nós, do início ao fim da vida. Vale lembrar que: a criança não vive para brincar, brincar é viver.

Portanto, a fim de responder o questionamento que se apresentou no segundo capítulo teórico, parece-me que sim, existe um sujeito brincante dentro de cada um de nós e recuperar o lúdico no cotidiano é uma das formas de se conectar com esse estado Brincante de *ser*. Mota (2013, p.176), ao mesmo tempo em que referencia Winnicott, Milner e Safra, sugere que “a arte pode ser vista como uma ponte entre a vida imaginativa e a existência do dia a dia”. Ana elucida bem essa questão quando comenta sua visão sobre a origem do conceito de brincante e diz:

Era essa coisa de estar vivendo a brincadeira no nosso dia a dia, né? Essa coisa de estar, nesse corre do movimento cultural todo. É isso, é um estilo de vida de muito, de muita correria mas ao mesmo tempo de muita satisfação. É um modo de vida onde você vai tendo que fazer a brincadeira dentro de casa, sabe? Tudo junto e misturado assim. E era como eu via os mestres e as mestras vivendo, sabe? Tipo assim, não é um lugar, isso aqui agora é meu trabalho ou isso aqui agora é a minha brincadeira. Ah, isso aqui agora é minha intimidade...é tudo junto e misturado assim (Ana, 2024, p.8).

De modo inspirador, Marisa complementa essa ideia ao dizer:

Eu acho que entrar na cultura popular, te bota pra ter um contato de pessoas que, cara, acreditavam muito no que estava fazendo, sabe? Muito. É, são pessoas que dão a vida por aquilo. Elas não estão simplesmente ali só pra... não que não seja importante. É muito, muito importante ganhar dinheiro. É capitalizar em cima, porque é um trabalho também, né? Mas é uma vida em função da cultura popular. Eu acho que é muito, é até inspirador assim. Porque eu acho que a cultura popular é...fez isso comigo. Ela me inspirou muito. É uma coisa que me coloca no lugar de inspiração muito grande, de hoje acreditar mais nos meus sonhos, nas minhas vontades, e correr mais atrás dela, sabe? (Marisa, 2024, p.8).

Considerações finais

Esta pesquisa teve como propósito central compreender como a brincadeira influencia a constituição subjetiva de mulheres que se identificam como Brincantes. Para alcançar esse objetivo, exploramos as diversas dinâmicas sociais, culturais, políticas e artísticas que permeiam a compreensão do cenário da cultura popular, a fim de discutir de que forma as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental de Mulheres Brincantes. Adicionalmente, abordamos o diálogo existente entre as expressões artísticas populares e o processo de construção da identidade feminina das Brincantes a partir da brincadeira.

A contribuição fundamental da pesquisa reside especialmente em enfatizar que o estado criativo possibilitado pelo brincar demonstra-se como um instrumento de relevância para a constituição subjetiva de mulheres inseridas no cenário da cultura popular. Por meio das narrativas pessoais, destacou-se que o brincar foi vida e recuperação na narrativa das mulheres que participaram dessa pesquisa.

A brincadeira assume um caráter de sustentação, servindo de instrumento para lidar com momentos desafiadores, mas também impacta de forma genuína a subjetividade dessas mulheres. Pensar no papel do brincar na expressão identitária feminina, é pensar em direcionar uma energia geradora de força e resistência frente a um cenário patriarcal tradicional. Portanto, conclui-se que os objetivos da pesquisa foram alcançados.

Em pesquisas futuras, sugere-se um maior aprofundamento na relação entre as diferentes formas de expressão artística dentro do cenário da saúde mental alinhado à cultura popular, podendo inclusive expandir seu público para crianças, adolescentes, homens e idosos.

Referências bibliográficas

- Abreu, M. & Soihet, R. (2003). *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Casa da Palavra, 2003.
- Alberti, V. (2003). Narrativas na história oral. In *Anais do Simpósio nacional de história*. João Pessoa, PB, Brasil.
- Alcântara, P. H. L. D. (2014). Na batida do baião: o cavalo-marinho no terreiro da família Teles em Condado-PE.
- Almeida, T. M. C. D. (2014). Corpo feminino e violência de gênero: fenômeno persistente e atualizado em escala mundial. *Sociedade e Estado*, 29, 329-340.
- de Almeida, A. M. N. (1986). Entre o dizer e o fazer: a construção da identidade feminina. *Análise Social*, 22(92/93), 493-520.
- Amarante, P. (2011). *Saúde mental e atenção psicossocial*. Editora Fiocruz.
- Araújo, T. C. W. (2002). *Mercado de trabalho e emprego na Zona da Mata de Pernambuco*. RN, 78, 95.
- Braga, F. W. (2012). *A cultura popular como recurso clínico na atenção ao sofrimento psíquico grave*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Branco, A. U. (2021). Cultura e processos afetivos-semióticos na investigação científica do desenvolvimento moral. In A. F. do Amaral Madureira & J. Bizerril (Orgs.), *Psicologia & Cultura: teoria, pesquisa e prática profissional*. Cortez Editora.
- Brandão, C. R. & Fagundes, M. C. V. (2016). Cultura popular e educação popular: expressões da proposta freireana para um sistema de educação. *Educar em Revista*, (61), 89-106.
- Brayner, Thais Nogueira. (2013), *É terra indígena porque é sagrada: Santuário dos Pajés, Brasília/df*. Dissertação de mestrado em antropologia social. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

Butler, J. (1990). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora José Olympio.

Caixeta, J. E., & Barbato, S. (2004). Identidade feminina: um conceito complexo. *Paidéia*, (14), 211-220.

Câmara dos Deputados. (2021). Conheça o maracatu: Tradição afro-brasileira [Portal].

Recuperado de

https://www2.camara.leg.br/a-camara/programas-institucionais/experiencias-presenciais/parlamentojovem/noticias_para_voce/conheca-o-maracatu-tradicao-afro-brasileira

Carloto, C. M. (2011). Geração de renda: enfoque nas mulheres pobres e divisão sexual do trabalho. *Serviço Social & Sociedade*, 131-146.

Carvalho, R. (2010). Circo-teatro no semiárido baiano (1911-1942).

Casa Moringa, (5 de junho de 2014). *Novo espetáculo da Casa Moringa: Mulheres*

Brincantes [Site]. Recuperado de

<https://casamoringa.com.br/2014/06/05/novo-espetaculo-da-casa-moringa-mulheres-brincantes/>

Cascudo, L. D. (1984). *Dicionário do folclore brasileiro (Vol. 5)*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Centro de Invenção Brasileira. (n.d.). Fua de Seu Estrelo. Centro de Invenção Brasileira.

<https://www.centrodeinvencao.com/fua-de-seu-estrela>

Chauí, M. (1989). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Editora Brasiliense, 3ª edição.

Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, 31(1), 99-127.

Cornelio, P. S. D. C. (2009). Reisado careta: brincadeira para louvar Santo Reis.

Cultura Candanga, ([2024?]). *Mestre Zé do Pife* [Site]. Recuperado de

<https://culturacandanga.com.br/portal/seu-ze-do-pife/>

- Cultura Candanga, ([2024?]). *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* [Site]. Recuperado de <https://culturacandanga.com.br/portal/seu-estrela-e-o-fua-do-terreiro-2/>
- Demo, P. (2001). *Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos* (Coleção Papirus Educação). Editora Papirus.
- Derntl, M. F. (2016). *Além do plano: a construção das cidades satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília*. Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, XIV, São Carlos, Brasil. São Carlos, USP. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/37.pdf>.
- Duarte, C. B. (2022). O estereótipo da loucura como instrumento de controle biopolítico sobre a mulher nos primeiros anos da república brasileira. *Escrita da História*, 1(15), 142-169.
- Grãos de Luz e Griô (n.d.). *O que é pedagogia griô? Grãos de Luz e Griô* [Site]. Recuperado de <https://graosdeluzegrio.org.br/pedagogia-grio/o-que-e/>
- de Faria Grillo, M. Â. (2011). *Cavalo-marinho: um folguedo pernambucano*. Esboços: histórias em contextos globais, 18(26), 138-152.
- Ferreira, A. M. (2009). *A presença de Winnicott no viver criativo: Diversidade e interlocução*. São Paulo: Zy.
- Franco, F. S., & Szymanski, H. (2010). *O método fenomenológico-hermenêutico na investigação de práticas educativas parentais*. UNESP–IV Seminário e Pesquisa em Estudos Qualitativos.
- Freire, P. (1963). *Conscientização e Alfabetização: uma visão do processo*. Acervo Paulo Freire.
- Freire, P. (1983). *Conscientização e alfabetização: uma nova visão do processo*. Acervo Paulo Freire.
- Freyre, G. (1966). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Recife: Imprensa Oficial.

Fundação Oswaldo Cruz. (n.d.). Determinantes sociais. Fiocruz. Retirado de

<https://pensesus.fiocruz.br/determinantes-sociais>

Galinkin, A. L. & Zauli, A. (2011). Identidade social e alteridade. In C. V. Torres & E. R. Neiva (Orgs.), *Psicologia Social: principais temas e vertentes* (pp. 253-261). Editora Artmed.

Garcia, M. (2004). A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, 24, 127-162.

Giló, N. (2023, 23 de janeiro). *Cultura é instrumento contra a violência e o abandono em Taguatinga Sul*. Correio Braziliense.

<https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2023/01/5067037-cultura-e-instrumento-contra-a-violencia-e-o-abandono-em-taguatinga-sul.html>

Hespanhol, A. N. (2020). A EXPANSÃO DA AGRICULTURA MODERNA E A INTEGRAÇÃO DO CENTRO-OESTE BRASILEIRO À ECONOMIA NACIONAL.

Caderno Prudentino De Geografia, 1(22), 7–26. Recuperado de

<https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/7290>

Hobsbawn, E., & Ranger, T. (1997). A invenção das tradições.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2022). *Lençóis (BA)*. IBGE [PORTAL].

Recuperado de <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba/lencois.html>

Isaac, A. (2006). Grãos de Luz e Griô: Um personagem africano mobiliza a comunidade contando histórias. *Cadernos Cenpec*, (1), 84-87. <https://www.cenpec.org.br/cadernos>

IPHAN - Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (2014). *Cavalo Marinho* [Portal]. Recuperado de

[http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/501/#:~:text=Pode%20ser%20entendido%20como%20um,o%20boi%20e%20o%20cavalo%20\(](http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/501/#:~:text=Pode%20ser%20entendido%20como%20um,o%20boi%20e%20o%20cavalo%20()

IPHAN - Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (n.d.). *Dossiê sobre a capoeira na Bahia*. [Portal]. Recuperado de

<http://portal.iphann.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>

Jacques, P. B., & de Almeida Júnior, D. L. (2017). A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento. *Encontro de História da Arte*, (12), 469-495.

Kehl, M. R. (2017). *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Boitempo Editorial.

LOIOLA. Agência Brasília. (março de 2024). *Fuá de Seu Estrelo é declarado patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal*. Recuperado de

<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2024/03/12/fua-de-seu-estrela-e-declarado-patrimonio-cultural-imaterial-do-distrito-federal/#:~:text=Movimento%20genuinamente%20brasiliense%2C%20o%20grupo,ao%20p%C3%ABlico%2C%20na%20Biblioteca%20Nacional>

Lopes, P. T. (2023). *Garimpeiros e lavradores: experiências e relações sociais em Lençóis-BA (1900-1930)*.

Madureira, A. F. A. (2010). Gênero, fronteiras simbólicas e imagens: implicações metodológicas educacionais. *Anais do Simpósio: Gênero e Psicologia Social*, 17-30.

Mariano, S., Ferreira, L. P., & Tavares, M. (2024). Em busca de si: construindo agência e autonomia feminina em contextos de pobreza. *Interações (Campo Grande)*, 25(2), e2523762.

Martins, R. D. O. (2015). " Vinha na fé de trabalhar em diamantes." *Escravos e libertos em Lençóis, Chapada Diamantina-Ba (1840-1888)*.

Mesquita, M. R. (2008). Cultura e política: A experiência dos coletivos de cultura no movimento estudantil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (81), 179-207.

Milner, M. (2010). *On not being able to paint*. Routledge.

Minayo, M. C. D. S. (1992). O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. In *Revista Saúde em Debate* 46, 269-269.

- Minayo, M. C., Deslandes, S. F. & Gomes, R. (2011). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Editora Vozes Limitada.
- Morgado, A. F., & Coutinho, E. S. F. (1985). Dados de epidemiologia descritiva de transtornos mentais em grupos populacionais do Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, 1, 327-347.
- Mota, A. O. (2013). *O teatro como palco para o self: Entre Winnicott, a arte e a clínica da atenção psicossocial*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Moreira, A. U. (2016). *“Brincante é um estado de graça”: sentidos do brincar na cultura popular*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Moura, C. P. D., & Januzzi, V. P. (2019). *Brasília classificada: novos espaços de classe média na capital federal*. *Tempo social*, 31(1), 113-134.
- Nagafuchi, T. (2019). Um olhar antropológico sobre o suicídio: Devir, formas de vida e subjetividades. In *Revista Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer*, 4(7), 101-124.
- Neto, M. L. R., da Rocha, V. M., & da Silva, L. B. (2005). A depressão pós-parto em vozes que interpretam. *Psicologia, Saúde e Doenças*, 1(1), 109-115.
- NUNES, B. F., Brasília: *A fantasia corporificada*, Brasília, Paralelo 15, 2004.
- de Oliveira, M. C. S. L. (2021). Psicologia cultural semiótica: aportes para a abordagem científica do desenvolvimento humano na contemporaneidade. In A. F. do Amaral Madureira & J. Bizerril (Orgs.), *Psicologia & Cultura: teoria, pesquisa e prática profissional*. Cortez Editora.
- Oliveira, D. S. da S. (2023). *Saúde mental, uma questão social: Discussões acerca do cuidado*. Monografia, Centro Universitário de Brasília, UniCEUB. Brasília, DF, Brasil.
- Oliveira, É. J. S. D. (2006). *A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado—Pernambuco)*.

Pereira, L., & Rios, J. A. V. P. (2024). *Práticas pedagógicas no cotidiano escolar quilombola e suas interconexões com a Pedagogia Griô*. Caderno Pedagógico, 21(9).

Ramos, C. M. (19, 20 e 21 de setembro de 2006). O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In *Anais do II Simpósio lutas sociais na América Latina*, Londrina, PR, Brasil.

Rego, T. C. (1995) *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação*. Editora Vozes.

Rosa, D. L. (2016). O mandonismo local na Chapada Diamantina.

Santos, A. S. (2007). Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada.

Santos, L. F. D. (2021). Primeiro encontro de culturas populares de lençois chapada diamantina.

da Silva, G. S., Mendes, S. A., & Pinheiro, L. S. (2015). *Família contemporânea e desigualdade de gênero: Um olhar sobre as políticas de enfrentamento à violência contra a mulher*. Trabalho apresentado na JoinPP 2015, Universidade Federal do Maranhão.

Retirado de

<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/eixo6/familia-contemporanea-e-desigualdade-de-genero-um-olhar-sobre-as-politicas-de-enfrentamento-a-violencia-contra-a-mulher.pdf>

Vasconcelos, E. M. (2006). Reinventando a vida e a saúde mental: narrativas pessoais de convivência com o transtorno mental, de recuperação de uma vida ativa e de engajamento social. In E. M. Vasconcelos, C. C. C. P. Leme, R. Weingarten & P. R. Novaes (Orgs.), *Reinventando a vida* (pp. 18-19). Editora Hucitec.

Varela, J., Uría, F. Á., & Foucault, M. (1999). Estratégias de poder.

Visintin, C. D., & Aiello-Vaisberg, T. M. J. (2017). Maternidade e sofrimento social em mommy blogs brasileiros. *Psicologia: Teoria e Prática*, 19(2), 98-107.

Vygotsky, L. S, (2001). *Psicologia da arte* (tradução Paulo Bezerra - São Paulo) Editora Martins Fontes.

XIII Plenário do Conselho Federal de Psicologia. (Agosto de 2005). *Código de ética profissional do psicólogo*. Recuperado de <https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2012/07/codigo-de-etica-psicologia.pdf>

Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Imago Editora LT.

Zanello, V. & Bukowitz, B. (2011). Loucura e cultura: uma escuta das relações de gênero nas falas de pacientes psiquiatrizados. *Labrys: Estudos Feministas*.

Zanello, V., Fiuza, G. & Costa, H. S. (2015). Saúde mental e gênero: facetas gendradas do sofrimento psíquico. *Fractal: Revista de Psicologia*, 27, 238-246.

Zanello, V., & Silva, R. M. C. (2012). Saúde mental, gênero e violência estrutural.

Anexo A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido TCLE

“Mulheres Brincantes: Cultura Popular, Subjetividade e Saúde Mental”

Instituição das pesquisadoras: Centro Universitário de Brasília - CEUB

Pesquisadora responsável: Prof. Dra. Tania Inessa Martins de Resende

Pesquisadora assistente: Adriellen Carneiro Gonçalves

Você está sendo convidada a participar do projeto de pesquisa acima citado. O texto abaixo apresenta todas as informações necessárias sobre o que estamos fazendo. Sua colaboração neste estudo será de muita importância para nós, mas se desistir a qualquer momento, isso não lhe causará prejuízo.

O nome deste documento que você está lendo é Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Antes de decidir se deseja participar (de livre e espontânea vontade) você deverá ler e compreender todo o conteúdo. Ao final, caso decida participar, você será solicitado a assiná-lo e receberá uma cópia do mesmo.

Antes de assinar, faça perguntas sobre tudo o que não tiver entendido bem. A equipe deste estudo responderá às suas perguntas a qualquer momento (antes, durante e após o estudo).

Natureza e objetivos do estudo

- O objetivo geral deste estudo é compreender como a brincadeira influencia a constituição subjetiva de sujeitos que se autodenominam Mulheres Brincantes. Os objetivos específicos são (i) Discutir de que forma as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental

de Mulheres Brincantes e (ii) Investigar o diálogo entre as expressões artísticas populares e o processo de construção da identidade feminina das brincantes.

- Você está sendo convidada a participar exatamente por ser uma pessoa que apresenta contribuições de potencial valor ao estudo.

Procedimentos do estudo

- Sua participação consiste em uma entrevista com a pesquisadora.
- O procedimento é constituído através de entrevistas narrativas, a qual a participante conta a sua vivência sobre a sua trajetória e relações sociais na cultura popular, evidenciando possíveis aspectos envolvidos com a saúde mental e características que ajudaram a construir sua identidade feminina.
- A entrevista será gravada e ocorrerá em local escolhido pela participante, podendo ser presencial ou de forma remota.
- Não haverá nenhuma outra forma de envolvimento ou comprometimento neste estudo.

Riscos e benefícios

- Este estudo possui riscos moderados de evocar conteúdos emocionais, os quais serão acolhidos pelas pesquisadoras e caso o participante deseje, elas poderão suspender a entrevista. Caso haja necessidade, as pesquisadoras estão aptas a encaminhar as participantes para a rede especializada, neste caso, ao Centro de Atendimento Comunitário do UniCEUB (CENFOR).
- Considerando os riscos potenciais deste estudo, caso seja necessário, será garantido o direito à assistência (imediata, integral e sem ônus) ao participante, devido a danos decorrentes da participação na pesquisa e pelo tempo que for necessário (Resolução CNS nº 466 de 2012, itens II.3.1 e II.3.2).
- Medidas preventivas serão tomadas durante as entrevistas para minimizar qualquer

risco ou incômodo: as entrevistas serão conduzidas de forma que as participantes se sintam confortáveis.

- Caso esse procedimento possa gerar algum tipo de constrangimento, você não precisa realizá-lo, ou poderá interromper sua participação a qualquer momento.
- Com sua participação nesta pesquisa você poderá contribuir para uma maior valorização do trabalho dos artistas populares e também um maior conhecimento sobre aspectos dialógicos existentes entre a psicologia e arte/cultura popular.

Participação, recusa e direito de se retirar do estudo

- Sua participação é voluntária. Você não terá nenhum prejuízo se não quiser participar.
- Você poderá se retirar desta pesquisa a qualquer momento, bastando para isso entrar em contato com uma das pesquisadoras responsáveis.
- Conforme previsto pelas normas brasileiras de pesquisa com a participação de seres humanos, você não receberá nenhum tipo de compensação financeira pela sua participação neste estudo.

Confidencialidade

- Seus dados serão manuseados somente pelas pesquisadoras e não será permitido o acesso a outras pessoas.
- As gravações da entrevista ficarão guardadas sob a responsabilidade de Adriellen Carneiro com a garantia de manutenção do sigilo e confidencialidade, e arquivados por um período de 5 anos, após esse tempo serão destruídos.
- Os resultados deste trabalho poderão ser apresentados em encontros ou revistas científicas. Entretanto, ele mostrará apenas os resultados obtidos como um todo, sem revelar seu nome, instituição a qual pertence ou qualquer informação que esteja relacionada com sua privacidade.

Se houver alguma consideração ou dúvida referente aos aspectos éticos da pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro Universitário de Brasília – CEP/UniCEUB, que aprovou esta pesquisa, pelo telefone 3966-1511 ou pelo e-mail cep.uniceub@uniceub.br. O horário de atendimento do CEP-UniCEUB é de segunda a quinta: 09h30 às 12h30 e 14h30 às 18h30.

O CEP é um grupo de profissionais de várias áreas do conhecimento e da comunidade, autônomo, de relevância pública, que tem o propósito de defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e de contribuir para o desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos.

Também entre em contato para informar ocorrências irregulares ou danosas durante a sua participação no estudo.

Ao assinar abaixo, você confirma que leu as afirmações contidas neste termo de consentimento, que foram explicados os procedimentos do estudo, que teve a oportunidade de fazer perguntas, que está satisfeito com as explicações fornecidas e que decidiu participar voluntariamente deste estudo. Uma via será entregue a você e a outra será arquivada pelo pesquisador responsável.

Caso tenha qualquer dúvida sobre a pesquisa, incluindo os possíveis danos, entre em contato com a pesquisadora responsável Dra. Tania Inessa Martins de Resende, no telefone (61) 99977-1763 ou pelo e-mail tania.resende@sempreceub.com e com a pesquisadora assistente Adriellen Carneiro Gonçalves pelo telefone (61) 99814-9182 ou pelo e-mail adriellen.goncalves@sempreceub.com

Eu, _____

RG _____, após receber a explicação completa dos objetivos do estudo e dos procedimentos envolvidos nesta pesquisa concordo voluntariamente em fazer parte deste estudo.

Esse Termo de Consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pela pesquisadora responsável, e a outra será fornecida ao participante.

Brasília, ____ de _____ de _____.

Participante

Dra. Tania Inessa Martins de Resende / (61) 99977-1763

Adriellen Carneiro / (61) 99814-9182 / adriellen.goncalves@sempreceub.com

Endereço das responsáveis pela pesquisa:

Instituição: Centro Universitário de Brasília - CEUB

Endereço: SEPN, 707/907 Via W 5 Norte

Bairro/CEP/Cidade: Asa Norte – DF/ 70790-075

Telefones p/contato: (61) 3966-1383

Endereço do participante:

Domicílio: (rua, praça, conjunto):

Bloco: /No: /Complemento:

Bairro: /CEP/Cidade: /Telefone:

Ponto de referência:

Contato de urgência: Sr (a).

Domicílio: (rua, praça, conjunto)

Bloco: /No: /Complemento:

Bairro: /CEP/Cidade: /Telefone:

Ponto de referência:

Anexo B - Registro de Consentimento Livre e Esclarecido para Pesquisas Virtuais

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário(a) do estudo Mulheres Brincantes: Cultura Popular, Subjetividade e Saúde Mental, desenvolvido por pesquisadoras do Centro Universitário de Brasília - CEUB. O nome deste documento que você está lendo é Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que visa assegurar seus direitos como participante.

Sua colaboração neste estudo será de muita importância para nós, mas se desistir a qualquer momento, isso não lhe causará prejuízo. Antes de decidir se deseja participar (de livre e espontânea vontade) você deverá ler e compreender todo o conteúdo.

A pesquisa tem como objetivo compreender como a brincadeira influencia a constituição subjetiva de sujeitos que se autodenominam Mulheres Brincantes. Os objetivos específicos são (i) Discutir de que forma as brincadeiras populares podem ser promotoras da saúde mental de Mulheres Brincantes e (ii) Investigar o diálogo entre as expressões artísticas populares e o processo de construção da identidade feminina das brincantes. Você está sendo convidada a participar exatamente por ser uma pessoa que apresenta contribuições de potencial valor ao estudo.

Sua participação consiste em uma entrevista com a pesquisadora. O procedimento é constituído através de entrevistas narrativas, a qual a participante conta a sua vivência sobre a sua trajetória e relações sociais na cultura popular, evidenciando possíveis aspectos envolvidos com a saúde mental e características que ajudaram a construir sua identidade feminina. A entrevista será gravada no formato de áudio e vídeo.

Este estudo possui riscos de evocar conteúdos emocionais, os quais serão acolhidos

pelas pesquisadoras e caso o participante deseje, elas poderão suspender a entrevista. Caso haja necessidade, as pesquisadoras estão aptas a encaminhar as participantes para a rede especializada, neste caso, ao Centro de Atendimento Comunitário do UniCEUB (CENFOR).

Considerando os riscos potenciais deste estudo, caso seja necessário, será garantido o direito à assistência (imediata, integral e sem ônus) ao participante, devido a danos decorrentes da participação na pesquisa e pelo tempo que for necessário (Resolução CNS nº 466 de 2012, itens II.3.1 e II.3.2).

Medidas preventivas serão tomadas durante as entrevistas para minimizar qualquer risco ou incômodo: as entrevistas serão conduzidas de forma que as participantes se sintam confortáveis.

Com sua participação nesta pesquisa você poderá contribuir para uma maior valorização do trabalho dos artistas populares e também um maior conhecimento sobre aspectos dialógicos existentes entre a psicologia e arte/cultura popular.

Sua participação é voluntária. Você não terá nenhum prejuízo se não quiser participar. Você poderá se retirar desta pesquisa a qualquer momento, bastando para isso entrar em contato com um dos pesquisadores responsáveis. Também deverá ser esclarecido quanto ao direito do participante de não responder qualquer uma das perguntas.

Conforme previsto pelas normas brasileiras de pesquisa com a participação de seres humanos, você não receberá nenhum tipo de compensação financeira pela sua participação neste estudo.

Seus dados serão manuseados somente pelos pesquisadores e não será permitido o acesso a outras pessoas. Os dados e instrumentos utilizados (por exemplo, fitas, entrevistas, questionários) ficarão guardados sob a responsabilidade de Adriellen Carneiro com a garantia de manutenção do sigilo e confidencialidade, e arquivados por um período de 5 anos, após esse tempo serão destruídos. Os resultados deste trabalho poderão ser apresentados em

encontros ou revistas científicas. Entretanto, ele mostrará apenas os resultados obtidos como um todo, sem revelar seu nome, instituição a qual pertence ou qualquer informação que esteja relacionada com sua privacidade.

Se houver alguma dúvida referente aos objetivos, procedimentos e métodos utilizados nesta pesquisa, entre em contato com a pesquisadora responsável Dra. Tania Inessa Martins de Resende, no telefone (61) 99977-1763 ou pelo e-mail tania.resende@sempreceub.com e com a pesquisadora assistente Adriellen Carneiro Gonçalves pelo telefone (61) 99814-9182 ou pelo e-mail adriellen.goncalves@sempreceub.com Também, se houver alguma consideração ou dúvida referente aos aspectos éticos da pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro Universitário de Brasília (CEP-UniCEUB), que aprovou esta pesquisa, pelo telefone **3966-1511** ou pelo e-mail **cep.uniceub@uniceub.br**. Também entre em contato para informar ocorrências irregulares ou danosas durante a sua participação no estudo.

Caso concorde em participar deste estudo, favor assinalar a opção a seguir

() Concorde em participar do estudo aqui apresentado.

Apêndice A -Roteiro de entrevista narrativa

Entrevista inspirada em: Vasconcelos, Eduardo Mourão; Leme, Carla C. Cavalcante Paes; Weingarten, Richard; Novaes, Patrícia Ramos. Reinventando a vida: narrativa de recuperação e convivência com o transtorno mental. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

1. Meu trabalho é sobre como a brincadeira influencia a constituição das mulheres que se identificam como Brincantes, buscando entender o papel da arte na identidade feminina. Nesse momento, eu gostaria de ouvir um pouco sobre a sua história. Então, por favor, me conta um pouco sobre você e suas vivências a respeito do tema. Dentro do que for confortável para você. Eu também gostaria de saber, na sua perspectiva, se existe alguma relação entre as brincadeiras populares e a sua saúde mental?