



## **Dossiê Interpretativo**

**BRASÍLIA, JUNHO DE 2014**

**Este dossiê faz parte do processo de Registro do  
Teatro de Bonecos Popular do Nordeste  
Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco  
Como Patrimônio Cultural do Brasil**



As pesquisas abrangeram os estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba,  
Rio Grande do Norte e o Distrito Federal



## **Créditos:**

### **Presidenta da República**

Dilma Rousseff

### **Ministra da Cultura**

Marta Suplicy

### **Presidenta do Iphan**

Jurema de Sousa Machado

### **Diretoria do Iphan**

Célia Maria Corsino

Andrey Rosenthal Schlee

Luiz Philippe Peres Torelly

Marcos José Silva Rêgo

### **Coordenadora-Geral de Identificação e Registro**

Mônia Silvestrin

### **Coordenadora-Geral de Salvaguarda**

Rívia Bandeira

### **Coordenadora de Identificação**

Ivana Cavalcante

### **Coordenadora de Registro**

Flávia Pedreira

### **Coordenadora de Apoio à Sustentabilidade**

Alessandra Lima

### **Superintendente do Iphan no Ceará**

José Ramiro Teles Beserra

### **Superintendente do Iphan no Distrito Federal**

Carlos Madson Reis

### **Superintendente do Iphan na Paraíba**

Kleber Moreira Souza

### **Superintendente do Iphan em Pernambuco**

Frederico Faria Neves Almeida

### **Superintendente do Iphan no Rio Grande do Norte**

Onésimo Jerônimo Santos

### **Ministro da Educação**

Aloízio Mercadante

**Reitor da Universidade de Brasília**

Ivan Marques de Toledo Camargo

**Vice-Reitora**

Sonia Bão

**Decano de Administração**

Luís Afonso Bermúdez

**Decana de Assuntos Comunitários**

Denise Bomtempo

**Decano de Ensino de Graduação**

Mauro Luiz Rabelo

**Decano de Pesquisa e Pós-graduação**

Jaime Martins de Santana

**Decana de Gestão de Pessoas**

Gardênia da SivaAbbad

**Decano de Planejamento e Orçamento**

César Augusto Tibúrcio Silva

**Diretora do Instituto de Artes - UnB**

Izabela Brochado

**Vice- diretora do Instituto de Artes - UnB**

Nivalda Assunção

**ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos / UNIMA BRASIL**

**Presidente:** Ângela Maria Escudeiro Luna Coelho

**Vice-presidente:** Jeovanilda Veiga

**Secretária:** Maria de Fátima de Souza Moretti

**Tesoureiro:** José Carlos Meireles

**Representante do Brasil na UNIMA:** Susanita Freire

## **Equipe de pesquisa e documentação**

### **Supervisão Técnica – DPI/IPHAN**

Claudia Marina Vasques

### **Coordenação Geral**

Izabela Costa Brochado

### **Auxiliar de Coordenação Geral**

Kaise Helena T. Ribeiro

### **Pesquisa documental – Etapa 1(2007/2008)**

Cia. Teatro Filhos da Lua (PR)

Responsável: Renato Paulo Carvalho Silva (Perré)

### **Pesquisa de campo– Etapa 2 (2010/2011)**

Grupo de Teatro Mamulengo Presepada/ Invenção Brasileira (DF)

Responsável: Chico Simões

## **Ceará**

Coordenadora - Ângela Maria Escudeiro Luna Coelho

Pesquisadora Assistente - AldenôraGonçalves Pereira

Pesquisadores de campo - Paulo Mazulo Junior e Isadora Lídia Araújo

## **Distrito Federal**

Coordenadora - Kaise Helena T. Ribeiro

Pesquisador Assistente - Adriano Yamaoka

Pesquisadora de campo - Verônica Maia

Etapa 1 - Documental

Auxiliar de pesquisa: Juliana Seixas

Etapa 2 - Campo

Auxiliar de pesquisa: Ana Beatriz Rocha

## **Paraíba**

Coordenadora - Amanda de Andrade Viana

Pesquisador Assistente - Bia de O. Cagliani

Pesquisadores de campo - Jaqueline Alves Carolino e

Luiz Pereira dos Santos

Bonequeiro articulador- Artur Leonardo W. Barbosa

## **Pernambuco**

Etapa I – Documental

Coordenadora - Isabel Concessa P. de Alencar Arrais

Pesquisadores – Osvaldo Pereira da Silva e Jorge Costa

Etapa II – Campo

Coordenador - Gustavo Vilar

Pesquisadora Assistente - Maria Acselrad

Pesquisadores de campo - Beatriz Brusantin

Bonequeiros articuladores - Zé Lopes, Bibiu e KyaraMuniz

## **Rio Grande do Norte**

Coordenador- Ricardo Elias Ieker Canella

Pesquisadora Assistente - Maria das Graças Cavalcanti Pereira

Pesquisadora de campo - Gabrielle Guimarães

Bonequeiros articuladores - Francisco A. Gomes / Raul dos Mamulengos

## **Rio de Janeiro**

(Pesquisa documental - regiões sudeste e sul)

Coordenadora - Adriana Schneider Alcure

Pesquisadora Assistente - Cristiane Cotrim

**Encontros de João Pessoa/PB e de Natal/RN (2009)**

Empresa Leandro F. Tomé – ME (RN)

**Encontros de Fortaleza/CE e de Recife/PE (2013)**

Cooperação Técnica Iphan/ Universidade de Brasília

**Produtos finais do processo - Etapa III (2013/2014)**

Cooperação Iphan/ Universidade de Brasília

Dossiê interpretativo – Prof. Dr<sup>a</sup> Izabela Brochado

Vídeos – Maraberto Filmes

**Bonequeiros do Ceará identificados durante a instrução do processo de Registro**

Antônio Wagner Pereira da Silva – Ocara

Antônio Raimundo de Brito /Toni Bonequeiro - Crato (in memoriam)

Antônio Vanderlei de Oliveira /Vanderlei das Laranjeiras – Banabuiú

Edmilson Sabino de Paula / Waldick Soriano– Choró

Francisco Furtado Sobrinho / Chico Bento– Trairí/ Crato

Gilberto Ferreira de Araújo / Gilberto Calungueiro– Capuí

José Barbosa de Lima / Zédimar– Aracati (in memoriam)

José Izaquiel Rodrigues / Seu Zai- Iguatu

João Cassimiro Barbosa / João Cassimiro– Varjota

Otacílio Primo de Oliveira– Choró Limão

Potengi Guedes Filho / Babi Guedes- Fortaleza

Raimundo Ferreira Pereira / Bil Bonequeiro– Pindoretama

Raimundo Nonato dos Santos– Pindoretama (in memoriam)

**Bonequeiros do Distrito Federal identificados durante a instrução do processo de Registro**

Aguinaldo Algodão – Grupo Universo Saruê– Taguatinga

Carlos Machado – Mamulengo Mulungu– Sobradinho

Chico Simões – Mamulengo Presepada– Taguatinga

Josias Silva – Mamulengo Alegria– Taguatinga

Miguel Mariano – Grupo Roupas Nova de Ensaio– Samambaia

Neide Nazaré (viúva de Mestre Zezito) – Circo, Boneco e Riso– Águas Lindas de Goiás (entorno do DF)

Robson Siqueira – Pilombetagem– Gama

Walter Cedro – Mamulengo Sem Fronteiras– Taguatinga

### **Bonequeiros da Paraíba identificados durante a instrução do processo de Registro**

Antônio Soares do Nascimento / Jagunço– Bayeux

Clébio Martins Beserra– Guarabira

Clóvis Martins Beserra– Guarabira

Damião Ricardo Pereira– Caldas Brandão

Edvaldo Nascimento da Cunha / Vaval- João Pessoa

Inaldo Gomes de Souza – São José dos Ramos (in memoriam)

Ivanildo Alves / Nildo– Lagoa de Dentro

José Francisco Mendes / Zequinha (Mateus) – Bayeux

Luiz Marinho dos Santos / Seu Luiz do Babau – Guarabira

Mariso Francisco da Silva / Maestro – Bananeiras (in memoriam)

Paulo José da Silva– Mogeiro

Ramiro Freire da Silva / Miro– Mari

Sandoval José dos Santos – São José dos Ramos

Severino Ramos Fidelis / Raminho - Bayeux

Zé Leão – Solânea

### **Bonequeiros de Pernambuco identificados durante a instrução do processo de Registro**

Alberto Gonçalves da Silva / Beto – Mamulengo Americano – Tracunhaém

Antônio Elias da Silva / Saúba - Carpina

Antônio Elias da Silva Filho/ Bibiu - Carpina

Antônio Joaquim de Santana / Seu Calu – Presépio Mamulengo Flor de Jasmim (Severino Braz da Silva) - Vicência

Antônio José da Silva / Tonho – Bonança

Associação Cultural do Mamulengueiros e Artesãos de Glória de Goitá:

Mamulengo Nova Geração (Gilberto Souza Lopes / Bel e Edjane Maria Ferreira de Lima / Titinha)

Teatro História do Mamulengo (José Edvan de Lima / Bila e Tamires Severina do Nascimento)

Cida Lopes da Silva – Glória de Goitá

Ermírio José da Silva / Miro – Mamulengo Novo Milênio –Carpina

João Azevedo Cavalcanti- Mamulengo Mulato –Garanhuns

João José da Silva / João Galego – Mamulengo Nova Geração- Carpina

Joaquim José de Luna / Zé da Banana – Glória de Goitá (in memoriam)

José Evangelista de Carvalho / Zé de Bibi – Mamulengo Riso das Crianças (Severino Joventino dos Santos / Biu de Dóia) – Glória de Goitá

José Ferreira da Graça / Deca – Mamulengo Leão da Floresta - Carpina

José Lopes da Silva Filho / Zé Lopes – Mamulengo Teatro do Riso - Glória de Goitá

José Severino dos Santos / Zé de Vina – Mamulengo Riso do Povo - Lagoa de Itaenga

José Vitalino da Silva / ZéVitalino-Mamulengo da Saudade - Nazaré da Mata

Manoel Alexandre da Silva / Mano Rosa - Babau de Mano Rosa – Ferreiros

Manoel Bezerra Cavalcanti / Seu Til - Itapetim

Manoel Salustiano Soares Filho / Manoelzinho – Cidade Tabajara/Olinda

Valdemar Pereira da Silva – Mamulengo Cultural do Carpina – Carpina

## **Bonequeiros do Rio Grande do Norte identificados durante a instrução do processo de Registro**

Antônio Vieira da Silva / Antônio de Rosa - Macaíba  
Benedito Fernandes da Silva / Benedito Fernandes – Brejinho (in memoriam)  
Daniel Ângelo da Costa / Daniel de Chico Daniel- Itajá  
Domingos Benjamin da Costa Basílio – Nova Cruz  
Basílio do João Redondo – Nova Cruz  
Maria Ieda da Silva Medeiros / Dona Dadi- Carnaúba dos Dantas  
Edicharles Bezerra da Costa - Macau  
Emanoel Cândido Amaral - Natal  
Francinaldo da Silva Moura / Naldinho – Grupo Caçuá de Mamulengos -  
Currais Novos  
Francisco Canindé da Silva / Tiquinho – São Rafael  
Francisco de Assis da Silva / Shicó – Açu  
Francisco Ferreira da Silva / Francisquinho – Passa e Fica  
Genildo Mateus - Natal  
Geraldo dos Santos Maia / Geraldo Maia Lourenço – Santa Cruz  
Geraldo Zacarias / Geraldo dos Bonecos – João Câmara  
Heraldo Lins Marinho Dantas/ Heraldo Lins – Natal  
Ivo Bezerra de Oliveira/ Nego das Calungas – Natal  
João Viana da Silva / João Viana – São José de Campestre  
Joaquim Manoel da Silva / Joaquim Lino– Várzea (in memoriam)  
José Felipe da Silva / Felipe de Riachuelo – Riachuelo  
José Fernandes / Zé Fernandes – Cel. Ezequiel  
José Francisco Filho / Dedé - Carnaúba dos Dantas  
José Rocha do Nascimento / Delegado – São Pedro  
José Targino Filho / Zé Targino – Lagoa Salgada  
José Teixeira de Lima / Zé Botinha – Passa e Fica  
José Vicente da Silva / Zé de Tunila – São Tomé  
Josivam Ângelo da Costa / Josivam de Chico Daniel – Itajá  
Luís Soares Diniz / Luis de Toou – Nova Cruz  
Luiz Enéias - Brejinho  
Manoel Domingos da Silva / Manoel de Dadica – Cerro Corá  
Manoel Fernandes – Monte Alegre  
Manoel Messias Pinheiro da Costa / Messias dos Bonecos – João Câmara  
Manuel Antônio Pereira / Manuel do Fole – Cerro Corá  
Marcelino Martins da Silva / Marcelino de Zé Limão – Cruzeta  
Pedro da Silva / Pedro Cabeça – São Rafael  
Francisco de Assis Gomes / Raul dos Mamulengos – Natal  
Ronaldo Gomes da Silva – Grupo Caçuá de Mamulengos - Currais Novos  
João Luís do Nascimento / Tio João da Quadrilha – Natal  
Teodomiro Rodrigues Neto / Dodoca – São Rafael  
Werley José da Silva – Carnaúba dos Dantas

## **AGRADECIMENTOS**

Aos dirigentes e servidores do Iphan e dos demais órgãos e instituições que colaboraram com a instrução deste processo.

Aos mestres, bonequeiros, artistas e pesquisadores que se contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Humberto Braga  
Renato Paulo Carvalho Silva (Perré)  
Chico Simões (Mamulengo Presepada)

Marcia Genésia de Sant'Anna  
Jeanne Fonseca Leite Nesi  
Eliane de Castro Machado Freire – (in memoriam)

### **Ceará**

Secretaria de Cultura do Estado do Ceará

Secretaria de Cultura do Município de Fortaleza

Direção e equipe do Theatro José de Alencar

Direção e equipe da Casa de Juvenal Galeno

Prefeitura Municipal de Aracati

Prefeitura Municipal de Banabuí

Prefeitura Municipal de Choró

Prefeitura Municipal de Crato

Prefeitura Municipal de Fortaleza

Prefeitura Municipal de Icapuí

Prefeitura Municipal de Iguatú

Prefeitura Municipal de Pindoretama

Prefeitura Municipal de Trairí

Prefeitura Municipal de Varjota

Associação Cearense de Teatro de Bonecos

Jornal "O POVO"

TV Diário

Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Augusto Bonequeiro

Auto Filho (SECULT)

Halen Oliveira

Izabel Vasconcelos

Osvald Barroso

### **Distrito Federal**

ACTB - Associação Candanga de Teatro de Bonecos – DF

A Casa Verde

LATA - Laboratório de Teatro de Formas Animadas – CEN-IdA-UnB

Alex Ulimar - IdA-UnB

Luana Vargas - IdA-UnB

Angélica Beatriz Silva

Elizângela Carrijo

Marcos Pena

Seu Cosme

### **Paraíba**

Fundação Cultural de João Pessoa - FUNJOPE

Prefeitura Municipal de São José dos Ramos

Secretaria de Turismo e Cultura de Bananeiras

Secretaria de Turismo e Cultura de Mogeiro

Coordenador de Cultura de Mari

Coordenador de Cultura de Lagoa de Dentro

Coordenador de Cultura de Bayeux

Fundação Espaço Cultural – FUNESC

Assoc. Moradores e Agricultores do Bairro do Nordeste I - Guarabira

Cia Boca de Cena

Ana Gondim

Artur Leonardo

Emilson Ribeiro

Francisco Airton

José Nilton

Lau Siqueira

Leodow Fernandes da Silva

Manuel Batista

Mônica Cavalcante

## **Pernambuco**

Secretaria de Estado de Cultura de Pernambuco

Secretaria de Cultura da Cidade de Recife

Secretaria de Patrimônio e Cultura de Olinda

Fundação Joaquim Nabuco

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE

APTB - Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos

Diretora e equipe do Museu do Mamulengo –Espaço Tiridá – Olinda

Equipe do Teatro Barreto Júnior

Museu do Homem do Nordeste

Amara Ferreira de Melo

Fernando Augusto Gonçalves Santos

Fernando Duarte

Jorge Costa

Leda Alves

Lucilo Varejão Neto

Severino Pessoa

Teresinha Barros Costa Rego

### **Rio Grande do Norte**

Governo do Estado do Rio Grande do Norte – Gabinete da Governadora

Fundação José Augusto e Casas de Cultura do Estado do RN - FJA

Secretaria Extraordinária de Cultura do RN

Base de Pesquisa de Culturas Populares- UFRN

Secretarias de Educação e Cultura dos municípios de Carnaúba dos Dantas; Cerro-Corá; São Rafael; Macau; Santa Cruz e João Câmara

Prefeitura Municipal de Carnaúba dos Dantas

Fundação Cultural José Bezerra Gomes-Currais Novos

Associação Potiguar de Teatro de Bonecos - APOTB

Museu Câmara Cascudo-UFRN

Museu de Jajal- Pedro Velho

Antônio Marques – Museu dos Ex-votos

Luís Assunção - UFRN

Teodora Alves – NAC – UFRN

Wani Fernandes Pereira- UFRN

TV UNIVERSITÁRIA - UFRN

### **Rio de Janeiro**

ARTB - Associação de Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro

Associação Cultural Caburé

CEDOC – FUNARTE/MinC

Museu de Folclore Edson Carneiro – CNFCP/DPI/Iphan/MinC

Museu Casa do Pontal

Carlos Henrique Casanova (in memoriam)

Clorys Daly

Hildo Santos

Jorge Crespo

Magda Modesto (in memoriam)

Márcia Fernandes

Maria Madeira

Natanael Oliveira

Sandro Roberto dos Santos

Susanita Freire

Valdeck de Garanhuns

Valmor Nini Beltrame – UDESC

## **FOTOGRAFIAS (créditos):**

### **Introdução**

1. Izabela Brochado (p.26)
2. Izabela Brochado (p.26)

### **Capítulo 1**

3. Izabela Brochado (p.45)

### **Capítulo 2**

4. José Regino (p.68)
5. Autor desconhecido (p.69)

### **Capítulo 3**

6. Gustavo Vilar (p.82)
7. Gustavo Vilar (p.83)
8. Izabela Brochado (p.85)
9. Graça Cavalcanti Pereira (p.86)

### **Capítulo 4**

10. Izabela Brochado (p.96)
11. Izabela Brochado (p.96)
12. Izabela Brochado (p.96)
13. Izabela Brochado (p.97)
14. Izabela Brochado (p.97)
15. Amanda Viana (p.97)
16. Gustavo Vilar (p.98)
17. Kaise Helena Ribeiro (p.98)
18. Izabela Brochado (p.99)
19. Izabela Brochado (p. 99)
20. Izabela Brochado (p. 99)
21. Izabela Brochado (p. 99)
22. Izabela Brochado (p. 101)
23. Izabela Brochado (p.101)
24. Gustavo Vilar (p.101)
25. Mamulengo Presepada (p.102)
26. Kaise Helena Ribeiro (p.102)
27. Gustavo Vilar (p.103)
28. Gustavo Vilar (p.104)
29. Maria das Graças Cavalcanti Pereira (p.104)
30. Amanda Viana (p.104)
31. Izabela Brochado (p.105)
32. Izabela Brochado (p. p.105)
33. Izabela Brochado (p. p.105)
34. Izabela Brochado (p.106)
35. Izabela Brochado (p.106)
36. Izabela Brochado (p.107)
37. Izabela Brochado (p. 107)
38. Izabela Brochado (p. 107)
39. Kaise Helena Ribeiro (p. 107)
40. Izabela Brochado (p.108)
41. Izabela Brochado (p.109)

42. Izabela Brochado (p. 109)
43. Izabela Brochado (p. 109)
44. Izabela Brochado (p. 109)
45. Izabela Brochado (p.110)
46. Izabela Brochado (p. 110)
47. Izabela Brochado (p. 110)
48. Izabela Brochado (p. 110)
49. Izabela Brochado (p. 110)
50. Izabela Brochado (p.114)
51. Izabela Brochado (p. 114)
52. Izabela Brochado (p. 116)
53. Izabela Brochado (p.116)
54. Izabela Brochado (p.116)
55. Izabela Brochado (p.117)
56. Izabela Brochado (p.117)
57. Izabela Brochado (p.117)
58. Izabela Brochado (p.117)
59. Izabela Brochado (p.118)
60. Gustavo Vilar (p.118)
61. Ângela Escudeiro (p.119)
62. Ângela Escudeiro (p.119)
63. Kaise Helena Ribeiro (p.119)
64. Kaise Helena Ribeiro (p.119)
65. Kaise Helena Ribeiro (p.119)
66. Kaise Helena Ribeiro (p.121)
67. Izabela Brochado (p.121)
68. Izabela Brochado (p.121)
69. Izabela Brochado (p.134)
70. Izabela Brochado (p.134)
71. Kaise Helena Ribeiro (p.135)
72. Kaise Helena Ribeiro (p.135)
73. Kaise Helena Ribeiro (p.135)
74. Gustavo Vilar (p.136)
75. Kaise Helena Ribeiro (p.136)

## **Capítulo 5**

76. Arquivo Fundação Joaquim Nabuco, a.d, (p.140)
77. Izabela Brochado (p.140)
78. Arquivo Fundação Joaquim Nabuco, a.d. (p.140)
79. Izabela Brochado (p.140)
80. Izabela Brochado (p.143)
81. Izabela Brochado (p.143)
82. Izabela Brochado (p.144)
83. Izabela Brochado (p.145)
84. Izabela Brochado (p.146)
85. Gustavo Vilar (p.146)
86. Izabela Brochado (p.147)
87. Gustavo Vilar (p.155)
88. Gustavo Vilar (p.155)

89. Izabela Brochado (p.157)
90. Izabela Brochado (p. 157)
91. Izabela Brochado (p. 157)
92. Izabela Brochado (p. 159)
93. Gustavo Vilar (p.159)
94. Maria das Graças Cavalcanti Pereira (p.159)
95. Gustavo Vilar (p.159)
96. Gustavo Vilar (p.160)

## **LISTA DE FIGURAS**

- Fig. 1 - Fac-símile Anúncio - Diário de Pernambuco, Recife, 23 de dezembro de 1896 (p.61)
- Fig. 2 - Fac-símile Anúncio - Diário de Pernambuco, Recife, 24 de dezembro de 1902. (p.62)
- Fig. 3 – Fac-símile Petição à Secretaria da Repartição Central da Polícia, Recife, 1932. (p.63)
- Fig. 4 - Fac-símile Resposta da Secretaria da Repartição Central da Polícia, Recife, 1932. (p.63)
- Fig. 5 – Fac-símile Anúncio - Diário Pernambuco, Recife, 1931. (p.66)
- Fig. 6 - Fac-símile filipeta Grupo Carroça de Mamulengo, Brasília, s.d. (p.68)
- Fig. 7 - Desenho de vista frontal de dentro da tolda, Lagoa de Itaenga, 2004. (p.120)

## **LISTA DE MAPAS**

- Mapa 1 – Mesorregiões do Estado de Pernambuco (p.27)
- Mapa 2 – Mesorregiões do Estado da Paraíba (p.39)
- Mapa 3 – Mesorregiões do Estado do Rio Grande do Norte (p.47)
- Mapa 4 – Mesorregiões do Estado do Ceará (p.52)
- Mapa 5 – Mesorregiões do Distrito Federal (p.68)

## **LISTA DE TABELAS**

- Tabela 1- Resumo dos dados quantitativos registrados na etapa documental (p.34)

# SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO .....  | 21 |
| 1.1 Sobre o Dossiê.....  | 21 |
| 1.2 Descrição primária do Bem.....   | 22 |
| 1.3 Processos do inventário e desdobramentos .....   | 29 |
| 1.3.1 Equipes de pesquisa .....  | 31 |
| 1.3.2 Pesquisa Documental .....  | 32 |
| 1.3.3 Pesquisa de Campo.....   | 35 |
| 1.3.4 Histórico do pedido de Registro.....   | 37 |
| 2. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DA FORMA DE EXPRESSÃO E DAS COMUNIDADES<br>ABRANGIDAS NA PESQUISA..... | 41 |
| 2.1 Pernambuco.....  | 42 |
| 2.1.1 Espaços significativos: pontos estratégicos de visibilidade, apoio e marcos edificad.....  | 44 |
| 2.2 Paraíba.....   | 47 |
| 2.2.1 Municípios e Espaços significativos .....  | 48 |
| 2.3 Rio Grande do Norte .....  | 50 |
| 2.3.1 Municípios e Espaços significativos .....  | 51 |
| 2.4 Ceará .....  | 53 |
| 2.4.1 Municípios e Espaços significativos .....  | 53 |
| 2.5 Distrito Federal.....  | 54 |
| 2.5.1 Regiões Administrativas e Espaços significativos .....                                     | 54 |
| 3. INFORMAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O BEM .....  | 56 |
| 3.1 Hipóteses concebidas por pesquisadores.....  | 56 |
| 3.2 Visões dos bonequeiros.....  | 57 |
| 3.3 Primeiros documentos.....  | 60 |
| 3.4 Aspectos relativos à constituição história: linhagem de mestres.....                         | 64 |
| 3.4.1 Pernambuco.....  | 65 |
| 3.4.2 Paraíba.....   | 69 |
| 3.4.3 Rio Grande do Norte .....  | 70 |
| 3.4.4 Ceará .....  | 73 |
| 3.4.5 Distrito Federal.....  | 74 |
| 4. O BEM NO CONTEXTO ATUAL .....   | 76 |
| 4.1 Rupturas e transformações .....  | 80 |
| 4.2 A brincadeira em contextos mais tradicionais: formas de contratos e características.....     | 82 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.3 A brincadeira em novos contextos: formas de contratos e características .....           | 87  |
| 4.4 Sustentabilidade x circulação da brincadeira .....                                      | 89  |
| 4.5 Manutenção da diversidade: fator fundamental para a sobrevivência do Bem .....          | 93  |
| 5. OBJETO DE REGISTRO: ELEMENTOS DE LINGUAGEM DO BEM .....                                  | 95  |
| 5.1 Representações visuais dos bonecos: técnicas de construção e manipulação .....          | 95  |
| 5.1.1 Luva: .....   | 97  |
| 5.1.2 Varas e varetas: .....  | 98  |
| 5.1.3 Boneco de corpo inteiro de madeira:.....  | 100 |
| 5.1.4 Bonecas de pano:.....   | 100 |
| 5.1.5 Bonecos Mecânicos:.....   | 100 |
| 5.1.6 Bonecos ventríloquos .....  | 102 |
| 5.1.7 Bonecos de tamanho natural .....  | 103 |
| 5.2 Personagens.....  | 103 |
| 5.2.1 Indumentária: detalhes que complementam as personagens .....                          | 108 |
| 5.2.2 Personagens mais constantes.....  | 111 |
| 5.3 Atuações no espaço externo da tolda .....   | 112 |
| 5.3.1 Mateus .....  | 113 |
| 5.3.2 Mágicos .....   | 114 |
| 5.3.3 Outras presenças:.....  | 115 |
| 5.4 A voz do boneco.....  | 115 |
| 5.5 Elementos de Cenografia .....   | 116 |
| 5.5.1 Barracas, empanadas e tolda .....   | 117 |
| 5.5.2 Carregando os materiais .....   | 121 |
| 5.6 O texto.....  | 123 |
| 5.6.1 Estrutura Dramática.....  | 127 |
| 5.6.2 Improviso e técnicas de envolvimento do público: maestria e fator de identidade ..... | 130 |
| 5.7 Elementos sonoros: Música.....  | 133 |
| 5.7.1 Efeitos sonoros .....   | 135 |
| 6. TBPN E OUTRAS EXPRESSÕES CULTURAIS: PERMEABILIDADES E INTERCÂMBIOS                       | 137 |
| 6.1 Cavalo-marinho.....   | 138 |
| 6.2 Caboclinhos.....  | 141 |
| 6.3 Maracatu.....   | 141 |
| 6.4 O Circo.....  | 144 |
| 6.5 Pastoril.....   | 144 |
| 6.6 Repente/Desafio .....   | 146 |

|   |     |
|---|-----|
| 6.6.1 Repente/Desafio no Teatro de bonecos .....  | 146 |
| 7. PROCESSOS DE TRANSMISSÃO .....   | 147 |
| 7.1 Processos de transmissão da categoria 1 .....   | 149 |
| 7.2 Processos de transmissão da categoria 2 .....   | 152 |
| 7.3 E aí José, vai acompanhar seu Pai na brincadeira? Dificuldades atuais nos processos de<br>transmissão ..... | 153 |
| 8. RELAÇÃO DOS BONEQUEIROS COM AS MATÉRIAS-PRIMAS PARA A CONFECÇÃO DOS<br>BONECOS .....                         | 155 |
| 8.1 Formas de transmissão da arte da construção .....   | 158 |
| 9. O BEM COMO FATOR DE IDENTIDADE E COLETIVIDADE .....  | 160 |
| 9.1 A gente se ri de quê? .....   | 161 |
| 9.1.1 Temas .....   | 161 |
| 10. ENFRAQUECIMENTO DA FORMA DE EXPRESSÃO, PRESSÕES E RISCOS POTENCIAIS<br>DE DESAPARECIMENTO .....             | 166 |
| 11. A GENTE QUER APOIO: AÇÕES DE SALVAGUARDA .....  | 169 |
| 11.1 A instrução do processo de Registro e as ações de salvaguarda .....  | 169 |
| 11.2 Propostas de Ações .....   | 170 |
| 11.2.1 Ações voltadas para os brincantes: .....   | 170 |
| 11.2.2 Produção e circulação das brincadeiras .....   | 170 |
| 11.2.3 Manutenção e recuperação dos elementos que constitui o teatro de bonecos .....                           | 171 |
| 11.2.4 Acervos e Documentação .....   | 171 |
| 11.2.5 Intercâmbio com outros bonequeiros: encontros e festivais .....  | 172 |
| 11.2.6 Transmissão de saberes .....   | 172 |
| 11.2.7 Participação em editais e licitações .....   | 172 |
| 11.2.8 Proposta dos jovens bonequeiros .....  | 173 |
| 12. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....  | 174 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....  | 176 |
| ANEXO .....   | 192 |

# **Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste**

## **Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco**

### **1. INTRODUÇÃO**

#### **1.1 Sobre o Dossiê**

O dossiê aqui apresentado, apesar de ser redigido na sua formatação final por mim, é um trabalho escrito por muitas mãos, afinal ele é o resultado de um processo que já dura mais de oito anos. Para realizá-lo, utilizei informações e me apropriei de partes contidas nos Relatórios Finais e nas Fichas de Sítio elaborados pelos coordenadores das equipes estaduais de pesquisa. Também foram aproveitados os dados presentes nas Fichas Q40 e F40, nas quais estão transcritas as entrevistas realizadas com cada um dos bonequeiros registrados. Assim, neste documento final também estão contidas suas falas e narrativas. Considerando o que foi dito acima, não apresentarei referências em nota quando utilizo os dados produzidos durante a instrução do processo de Registro, caso contrário elas seriam infundáveis. As notas presentes referem-se a estudos realizados fora deste processo, indicando sua fonte.

Os estudos anteriores realizados por pesquisadores e estudiosos sobre o Bem, alguns publicados, outros não, foram fundamentais para a redação deste Dossiê. Todos estão citados na bibliografia. Dessa forma, este dossiê configura-se como uma *bricolage*, uma mistura de muitas vozes e escrituras.

Para nomear os artistas do teatro de bonecos popular dentro de uma categoria ampla, sejam eles da nova ou da velha geração, utilizo a designação “bonequeiro”. Quando utilizo a designação “mestre” ou “mestre bonequeiro”, refiro-me especificamente aos bonequeiros da velha geração, afinal “mestre é aquele que já pode ensinar” (Solón, bonequeiro pernambucano, já falecido). Além destas, uso ainda as denominações utilizadas nos estados, que variam de um para outro. Assim, ao me referir aos bonequeiros de Pernambuco e do Distrito Federal, uso também “mamulengueiro”; do Rio Grande do Norte, “calungueiro”; e do Ceará, “calungueiro ou “cassimireiro”. Apenas na Paraíba não há denominação específica.

As informações referentes aos bonequeiros - nome artístico, nome do grupo (quando pertinente), nome completo, idade e local de nascimento - serão fornecidas apenas na primeira vez em que estes forem citados, evitando assim repetições. Embora alguns deles sejam

denominados com a alcunha de “Mestre” que aparece antes de seu nome (Mestre Clóvis, Mestre Zé de Vina, dentre outros), optou-se pela supressão da palavra “Mestre” em todos eles, uma vez que este epíteto quase sempre veio de fora, de estudiosos e pesquisadores que o inseriu antes de alguns nomes.

**Prof. Dr<sup>a</sup> Izabela Brochado**

Coordenadora Geral da Pesquisa e redatora do Dossiê Interpretativo.

## 1.2 Descrição primária do Bem

Fala, fala mamulengo, vai gracejando prá nos divertir  
Fala, fala mamulengo, o mundo inteiro necessita sorrir.  
No teatro de mamulengo, Nhem, nhem, nhem  
Do povão se distrair, Nhem, nhem, nhem  
É artista bom de quengo, gente que faz mamulengo  
E também quem sabe rir. (...)

Fragmento da canção Mamulengo, de Luiz Gonzaga

Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco são denominações para o teatro de bonecos popular praticado na região Nordeste, cujos nomes estão relacionados respectivamente aos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. O Cassimiro Coco também pode ser encontrado em algumas

regiões do Piauí e do Maranhão, e Mamulengo é o termo mais comumente utilizado nos estados do Centro-Sul do país, incluindo o Distrito Federal, para designar o teatro de bonecos de cunho popular com influências do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - TBPN.<sup>1</sup>

Além de estarem relacionadas aos locais de suas produções, as diversas nomenclaturas indicam também especificidades relacionadas à estrutura da “brincadeira”, terminologia utilizada pelos mestres bonequeiros e pelo público para designar o espetáculo, o evento teatral. Importante ressaltar que, em regiões fronteiriças, terminologias e características se misturam, são zonas intermediárias nas quais as diferenciações não são evidentes.

O TBPN pode ser realizado por um grupo de artistas, ou por apenas um sujeito. O grupo pode ter um nome, como, por exemplo, Mamulengo Riso do Povo (Mestre Zé de Vina,

---

<sup>1</sup> A sigla TBPN será utilizada ao longo do dossiê, considerando a extensão do nome do Bem em questão.

Lagoa de Itaenga, PE), ou pode ser indicado com o nome artístico do mestre, como Gilberto Calungueiro (Gilberto Ferreira de Araújo, Icapuí, CE).

Um grupo significa a conjunção de um determinado conjunto de artistas (que poderá ser apenas um) e o conjunto de elementos que compõem a sua apresentação em cena, desde o seu repertório de personagens e de situações dramáticas, música, entre outros; até os suportes físicos relacionados a ela.

A apresentação é denominada “brincadeira”, e “brincar” é o termo que corresponde a atuar ou estar em cena se apresentando. O Mestre é o “dono” da brincadeira e de todos os materiais (tolda<sup>2</sup>, acervo de bonecos, dentre outros) que a compõem. Somado a isso, ele é também o artista que tem mais experiência e maiores conhecimentos específicos dentro da brincadeira. Quando o grupo possui mais de um integrante, é comum que os outros cumpram os seguintes papéis: o contramestre – é o que atua junto com o Mestre dentro da empanada manipulando os bonecos, algumas vezes fazendo cenas completas, sozinho ou com um ajudante; o ajudante (ou os ajudantes) – uma pessoa, muitas vezes um menino que acompanha o grupo e que aceita a função de auxiliar dentro da tolda, principalmente no manuseio dos bonecos; um brincante que fica do lado de fora da tolda e, entre outras especificidades de atuação, responde às solicitações dos personagens-bonecos, como um intermediador entre a cena e o público; e os tocadores ou folgazões – músicos que compõem uma pequena orquestra e que cumprem, principalmente, a função de executar o acompanhamento musical da cena.

A presença destes artistas na formação de um grupo varia bastante. Alguns grupos apresentam uma formação “completa” como a descrita acima, outros com apenas o Mestre e um ajudante; o Mestre, um ajudante e um músico; entre outros. Além disso, há grupos com formação mais fixa e constante, enquanto outros são bastante variantes. Na região da Zona da Mata de Pernambuco, é comum que os grupos possuam até seis integrantes, enquanto no Distrito Federal o mais comum é o bonequeiro brincar sozinho.

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

---

<sup>2</sup>Tolda, empanada ou barraca são os nomes dados a uma estrutura vazada de madeira, ou de outros materiais, que serve de palco aos bonecos. No caso do Mamulengo Riso do Povo, ela é coberta por tecidos e painéis pintados, tem uma cobertura que serve de teto dividido em duas águas, e iluminação.

espetáculos de teatro de bonecos de companhias e artistas ambulantes que percorriam o país. Como será abordado posteriormente, a influência destas expressões culturais nordestinas é visível nos enredos, personagens, músicas, entre outras, do TBPB, o que indica uma realidade em que as brincadeiras populares se entrelaçam e se articulam. Os bonequeiros são, frequentemente, também brincantes de outras modalidades, o que acaba se refletindo no TBPB.

Interessante notar que o termo “Presepe” era utilizado para designar “teatro de bonecos”, e “Chico Presepeiro” era o nome artístico de um dos mais antigos mamulengueiros de que se tem referências em Pernambuco.<sup>3</sup>

O teatro de bonecos que se desenvolveu no Nordeste sofreu forte influência das culturas africanas e indígenas. Em Pernambuco, por exemplo, é comum ver apresentações em que aparecem caboclos, com suas danças e cantos, ou mesmo cenas nas quais bonecos são curados por mães-de-santo e pajés, numa referência às religiosidades africana e indígena. Percebem-se, também, influências das tradições de bonecos populares da Europa, como o Pulcinella italiano, os Robertos portugueses e o Punch inglês. Nessas tradições, assim como no TBPB, os protagonistas, sempre identificados com as camadas populares, lutam contra diversos tipos de autoridades (soldados, padres, ricos fazendeiros), evidenciando sua valentia e coragem.

Em relação às etimologias das nomenclaturas, nota-se que João Redondo e Cassimiro Coco são homônimos de personagens presentes nos espetáculos, sendo o último um personagem negro e pobre e um dos protagonistas do teatro de bonecos no Ceará. Já o primeiro aparece como um rico fazendeiro, ou um capitão de cor branca, presente no teatro de bonecos do Rio Grande do Norte, no Babau paraibano e no Mamulengo pernambucano. Por outro lado, as etimologias de Mamulengo e Babau, por não serem tão evidentes, contam apenas com algumas hipóteses apresentadas por estudiosos.

Borba Filho (1987, p.69) aponta duas hipóteses para o termo “mamulengo”: uma possível corruptela de “Mané Gostoso”, um dos personagens do Bumba-meu Boi e nome dado a um tipo de boneco “de engonço com movimentos nas pernas e nas mãos”, sendo “Manu diminutivo de Manuel (...) juntando-se o sufixo *lengo* de *lengo-lengo* corruptela de *lenga-lenga* (...)”. A segunda, Borba Filho relaciona a palavra à “brincadeira do molengo” que, segundo ele, existem algumas indicações que este termo era designado para se referir à brincadeira de Mamulengo. Simões e Neto, seguindo a trilha de Borba Filho, indicam

---

<sup>3</sup> Borba Filho (1987; 1966); Santos (1979).

"mamu" como uma possível derivação de "mão" e "lengo" de "molengo", assim o termo "mamulengo" poderia significar "mão mole". Esta designação "mão molenga" reflete uma habilidade fundamental do mamulengueiro, uma vez que para manipular os bonecos é necessário ter a "mão molenga".<sup>4</sup> A técnica mais comumente utilizada no TBPN é a de luva, ou seja, os bonecos têm cabeça e mãos de madeira e o corpo de pano, vazio como uma luva, que durante a apresentação passa a ser preenchido e animado pela mão do bonequeiro.

Nei Lopes afirma que o termo "mamulengo" é derivado do termo kikongo<sup>5</sup> "mi-Lengo", que significa "maravilha, milagre".<sup>6</sup> Ainda sobre o termo "mamulengo", Brochado (2005, p.05) aponta uma possível derivação da palavra Bantu, "malungo", que significa "companheiro, camarada" ou "irmão de criação":

Além da semelhança fonética dos termos "Mamulengo" e "Malungo", podemos levar em conta o paralelo entre o significado da palavra Bantu, e o significado simbólico que os bonecos têm para os seus criadores, uma vez que muitos bonequeiros nordestinos referem-se a eles como "meus amigos", "meus irmãos" e "meus filhos.

Em relação ao vocábulo "Babau", Borba Filho (1987, p.78) indica uma relação com o "nome artístico" de um dos mais antigos mamulengueiros de Pernambuco, Doutor Babau, que se apresentava em Recife nas primeiras décadas do século 20.<sup>7</sup> Babau é "uma figura totêmica do bumba-meu-boi, pertence ao número das assombrações representativas do espírito dos bichos". Outro possível significado apontado por Borba Filho é "acabou-se", "não tem mais remédio".

Ao inserir o Mamulengo, o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco dentro de uma única categoria, considerando-os como um único Bem- Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – afirma-se que, acima de suas especificidades estão as suas evidentes características que os unem, tanto no que se refere aos elementos de linguagem que os estruturam como *forma de expressão*, quanto em relação aos sentidos que produzem pelos e em seus artistas, e em seus públicos.<sup>8</sup>

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, em sua configuração tradicional, é praticado por artistas pertencentes às camadas populares da sociedade (pequenos agricultores,

---

<sup>4</sup> Simões, F. e Neto, A. "Mamulengo: O Teatro de Bonecos no Nordeste Brasileiro," *Adagio*, 20 (1999), 1.

<sup>5</sup> Uma das línguas Bantu semelhante à falada em Angola, no Congo, República Democrática do Congo (Zaire) e áreas adjacentes.

<sup>6</sup> Nei Lopes, *Novo Dicionário Banto do Brasil* (Rio de Janeiro: Pallas, 2003, p.135).

<sup>7</sup> Vide no anexo II, propaganda de 1931 extraída do Jornal Diário de Pernambuco, que se refere nominalmente ao bonequeiro Dr. Babau.

<sup>8</sup> Essa discussão será aprofundada no tópico "Processos do Inventário e desdobramentos".

pescadores, profissionais de pequenos serviços, entre outros, muitos dos quais semianalfabetos), e a elas preferencialmente se destina. Apresenta forte conexão com outras expressões culturais das localidades/região de sua produção e grande interatividade com o público que reconhece seus elementos e coparticipa da construção da brincadeira, dialogando com propostas familiares de encenação. Esse teatro tem como objetivo final a diversão, o riso, sendo esta uma característica fundamental para se designar a qualidade de um Mestre bonequeiro e de sua brincadeira.

Em relação aos elementos de linguagem que o constitui como expressão artístico-cultural, pode-se dizer que o TBP, nas suas diversas formas, abrange um corpo bem definido de personagens que encenam enredos curtos (cenas ou *passagens*, como se referem os bonequeiros) que servem de guia para o Mestre improvisar, tendo como centro o boneco. Normalmente esculpidos em madeira (mulungu, imburana, cedro) ou construídos com outros materiais (tecido, papelão, fibras vegetais), as figuras apresentam grande expressividade visual e dramática. Os materiais utilizados para caracterizar os personagens vão desde peles de animais a objetos descartáveis, com o bonequeiro lançando mão dos materiais disponíveis para a materialização da “fisionomia e do espírito” dos bonecos/personagens.



(F.1) Boneco de Luís da Serra e (F.2) boneco de Pedro Rosa, Museu do Mamulengo, 2004.

Em geral, cada boneco representa um personagem com atributos bem definidos. Primeiramente, eles podem ser divididos em três grupos: humanos, animais e sobrenaturais, sendo os primeiros definidos conforme gênero, raça, idade, condição social, profissão, entre outros. Negros valentes e brigões; vaqueiros corajosos; moças jovens, bonitas e namoradeiras;

velhas luxuriantas; padres sem-vergonha; policiais ridículos e fazendeiros autoritários são alguns exemplos da enorme galeria de personagens humanos que povoam as cenas do TBP. O boi e a cobra são os que aparecem com mais frequência entre os animais, enquanto o diabo e a morte são os mais comuns entre os sobrenaturais.

Os personagens são, na sua maioria, personagens-tipo que expressam dilemas universais, ao mesmo tempo em que se constituem a partir dos valores e do imaginário locais, tecendo redes de sentidos comuns entre artistas e as suas comunidades. Estes personagens integram uma galeria bem definida de tipos e são identificados pelos bonequeiros e pelo público de uma mesma região. Alguns deles são encontrados em diferentes estados, como o Benedito e o João Redondo, outros só estão presentes nas brincadeiras de bonequeiros de uma mesma região. Finalmente, boa parte encontra correspondência na tipologia clássica da tradição cômica teatral, incluindo as de teatro de bonecos como *Pulcinella* (Itália); *Punch* (Inglaterra); *Petrushka* (Rússia); *Dom Roberto* (Portugal), dentre outras.

Como teatro de bonecos, os movimentos e as vozes dos personagens são realizados pelos brincantes manipuladores que, por meio dessas figuras, contam histórias; criticam costumes; ridicularizam os fracos e as autoridades; explicitam crenças, vícios, desejos, medos; atualizam questões antigas e trazem à tona outras novas. Embora veiculada por um ou mais brincantes, esta voz é coletiva, é a voz que ecoa no presente, mas que também se constitui na tradição, em diálogos com o passado. Ela é a voz do popular, do público, que com estes artistas compartilham da brincadeira, do jogo provisório da ilusão, que se sabe “mentira” tão verdadeira.

Os bonecos são manipulados de baixo, com a visão do público sobre os manipuladores, bloqueada por um tecido ou barraca, que também recebe o nome de empanada ou tolda. Este elemento pode ser extremamente elaborado, como na Zona da Mata de Pernambuco, onde aparece como uma estrutura de madeira ricamente ornada com pinturas e tecidos multicoloridos, ou ser um simples lençol amarrado de uma parede a outra.

Em relação à estrutura dramática, verificam-se basicamente dois tipos. A primeira apresenta um único enredo com início, meio e fim. O mais comum narra a aventura do protagonista, um vaqueiro de cor negra, que aparece com nomes diversos (Benedito, Baltazar, Cassimiro Coco), conforme a região ou o bonequeiro. Ele é empregado na fazenda de um rico latifundiário (Capitão João Redondo, Coronel Mané Pacaru, Coronel Manelzinho) e no desenrolar da brincadeira encontra vários oponentes, lutando com estes e, quase sempre, os vencendo no final. Os oponentes variam, mas em geral são o policial, o padre, o doutor

(médico e/ou advogado), o bêbado ou outro valentão. Em algumas versões, as cenas de confronto são interconectadas com pequenas cenas, sem aparente conexão com o enredo.

O segundo tipo de espetáculo apresenta uma estrutura mais episódica, composta por uma sucessão de cenas/ passagens com enredos diversos, que são selecionadas e ordenadas com o objetivo de se “montar” o espetáculo. Algumas destas passagens apresentam um enredo completo, outras, entretanto, são compostas por apenas uma ação, como: uma cena de dança; a passagem de um ou mais personagens que tecem algum comentário ou contam uma piada; cantadores/repentistas que realizam uma disputa de versos; entre outros. A grande maioria destas cenas faz parte do repertório tradicional e tem sido repassada oralmente de uma geração a outra de bonequeiros, obviamente sofrendo alterações. Entretanto, há aquelas que são criações individuais e abordam temas atuais. Observa-se que algumas destas cenas, resultantes de processos criativos individuais, passam a ser incorporadas por novos bonequeiros em seus espetáculos, tornando elas, também, parte de um repertório compartilhado.

O procedimento de escolha e ordenamento das cenas nas diversas brincadeiras serve a diferentes funções. Primeiramente, é utilizado para diferenciar uma apresentação da outra e, também, para torná-las distintas dos espetáculos de outros mamulengueiros da mesma região e que possuem repertórios similares. Em segundo lugar, o Mestre precisa adaptar o seu espetáculo de acordo com o contexto da apresentação (o lugar, o público, o tempo disponível para a sua realização). Finalmente, a combinação pode ser resultante da reação do público, assim como da disposição do próprio Mestre.

Como dito anteriormente, o Mestre é aquele que comanda o espetáculo, além de ser o dono do brinquedo. É ele quem manuseia e, em alguns casos, confecciona os bonecos. Para tornar-se um Mestre, o artista deverá ter passado por um longo processo de aprendizado, que consiste em acompanhar outros Mestres, assistir às apresentações de outros bonequeiros, aprender as técnicas de manipulação, conhecer as histórias e as loas de cada boneco, ser capaz de emitir diferentes vozes, cantar, ter fôlego, ser um bom improvisador e saber provocar o riso (ALCURE, 2007).

A participação de músicos é variável, tanto no que diz respeito aos instrumentos utilizados, quanto em relação a sua própria presença no espetáculo. Pesquisas indicam que a música ao vivo era bastante comum em quase todos os estados; atualmente, no entanto, muitos grupos optaram pelo som mecânico, sendo a razão econômica a mais relacionada a esta transformação. Na Zona da Mata de Pernambuco, entretanto, os músicos estão presentes

em quase todos os grupos, isso devido à importância que a música tem nos espetáculos. Os músicos são em geral três e os instrumentos mais comuns são a sanfona de oito baixos<sup>9</sup>, o ganzá e a caixa.

Embora encenado com bonecos, o TBPB, em sua forma e em contextos mais tradicionais, não se destina preferencialmente ao público infantil, mesmo que possa e seja assistida por ele. Aliás, esta vinculação quase imediata entre teatro de bonecos e criança é bastante recente, considerando a historicidade desta expressão cênica.<sup>10</sup> Zé de Tunila (80 anos), brincante de João Redondo, reafirma esta característica ao contar que “lembra que não aceitava se apresentar em festa de aniversário de crianças, pois os meninos atrapalhavam meu enredo”. O horário preferencial de se apresentar indicado pela maioria dos bonequeiros é à noite para um público mais adulto. Como relatado por Manoel Fernandes (84 anos), bonequeiro do Rio Grande do Norte, “à noite é bem melhor para fazer a brincadeira, as pessoas estão mais livres e os bonecos ficam mais dispostos”. Nota-se, pela fala do Mestre, que os bonecos são considerados como “pessoas”, o que indica o vínculo entre o bonequeiro e as figuras que criou. Atualmente, no entanto, por se inserir cada vez mais em espaços com crianças, o TBPB vem passando por alterações, adaptando-se às novas circunstâncias.

Como será demonstrado ao longo desse dossiê, o TBPB está presente em diversos contextos e circuitos, que não necessariamente os tradicionais. Ao se referir especificamente ao Mamulengo pernambucano, mas que pode ser estendido aos demais, Alcure (2007, p.55) diz que:

mesmo tendo um corpo ‘tradicional’ bem definido, que seria referendado por um conjunto fixo de personagens, passagens, loas, cantigas, pelo aprendizado dos mestres, o mamulengo está inserido numa sociedade complexa que articula valores múltiplos, dinâmicos e amplos.

### **1.3 Processos do inventário e desdobramentos**

A instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPB) foi realizada nas capitais e em municípios do interior dos estados de Pernambuco,

---

<sup>9</sup> A sanfona de oito baixos, assim como as formas tradicionais do TBPB, necessita de ações de salvaguarda emergenciais para sua sobrevivência, considerando a situação de risco de desaparecimento à qual está submetida.

<sup>10</sup> Há indícios de sua presença há mais de cinco mil anos na China e na Índia, utilizado, entre outros, em contextos religiosos; há referências a ele na Grécia Antiga (vide Diálogos de Platão); nas culturas pré-colombianas, entre outras. Mas foi a partir do final do século XIX, na Europa, que o teatro de bonecos passa a ser visto como passatempo, preferencialmente para crianças.

Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará e no Distrito Federal, entre os anos 2008 e 2013, e foi dividido em duas etapas: pesquisa documental e pesquisa de campo.

Na etapa de pesquisa documental, cujo objetivo foi fazer o levantamento de fontes secundárias produzidas sobre o Bem, utilizou-se parcialmente o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), uma vez que este corresponde ao instrumento técnico direcionado para a pesquisa e a identificação das referências associadas ao bem cultural, o que auxiliou na uniformização de dados e de informações recolhidas, nas suas análises e na elaboração posterior dos relatórios, com vistas à produção de conhecimento denso e sistematizado sobre o TBPN.

Considerando-se a especificidade do Bem, definiu-se que, das seis fichas do INRC, seriam utilizadas apenas três: Anexo I - Bibliográfica; Anexo II – Audiovisual; e Anexo III – Contatos (incluindo pessoas e instituições). Além destas, verificou-se que um importante aspecto relativo ao Bem não havia sido contemplado pelo INRC. Assim, foi proposta a criação de nova ficha (Anexo IV – Acervos de Bonecos, Empanadas e Objetos de Cena), correspondente ao inventário de acervos pesquisados.

A pesquisa de campo, assim como a documental, também se orientou metodologicamente seguindo a estrutura proposta no Manual do INRC, para a produção de dados preliminares de documentação; da identificação e do registro; e produção de dados específicos referentes ao Bem. Foram adotados o questionário e a ficha de identificação da categoria “Formas de expressão” (Q40 e F40), em que o TBPN se enquadra, bem como os anexos de bibliografia, audiovisual e ficha de contatos, no sentido de complementar o levantamento documental realizado anteriormente. Esse material de orientação forneceu ainda as noções fundamentais dos aspectos que ajudaram a compor o inventário.

Todavia, como a metodologia do INRC observa, é o contexto das comunidades produtoras e receptoras que dão a verdadeira dimensão desse saber, através da qual podemos conhecer com mais afinco as relações que vêm se estabelecendo com o Bem e, assim, apreender o que o caracteriza como um patrimônio; verificar a sua importância no sentido de preservá-lo; identificar e compreender os elementos que o constituem como forma de expressão; entender a sua historicidade e a dinâmica de sua movência; e finalmente os sentidos e significados constituídos nas e para as comunidades produtoras e receptoras do Bem. Dessa maneira, esta etapa pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo para o encontro com os bonequeiros e grupos do TBPN em suas localidades.

Assim, a instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste compreendeu: (1) o levantamento, a sistematização e a avaliação de documentação existente sobre o Bem; (2) a realização das pesquisas de campo nos quatro estados nordestinos e no DF; (3) a documentação dos registros documentais, fotográficos e videográficos do teatro de bonecos popular, de seus praticantes, e do processo de trabalho; (4) a sistematização das informações e da documentação produzida ao longo do processo; (5) a elaboração dos vídeos síntese de todo o processo e do dossiê descritivo e interpretativo (ou dossiê textual, contemplando todos os dados culturalmente relevantes sobre o Bem e seu universo).

A instrução do processo compreendeu, também, a realização de encontros temáticos, de caráter técnico, em cada um dos estados em que se realizou a pesquisa de campo, como estratégia para reunir os detentores do Bem, agentes públicos e privados e a sociedade em geral. Esses encontros, além de estarem inseridos na metodologia proposta para a identificação e a documentação do bem cultural, serviram também às funções de: articulação, informação e difusão da política institucional; levantamento de questões; envolvimento das bases e das instituições responsáveis pelas políticas culturais em níveis federal, estadual e municipal e da sociedade em geral.

Durante o ano de 2008, foi realizado o levantamento documental de fontes secundárias relacionadas ao TBPN. Nos anos de 2009 e 2010, foi desenvolvida a pesquisa de campo e dois encontros do “Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”, o primeiro em João Pessoa, o “I Encontro de Babau da Paraíba”, e o segundo em Natal, o “Encontro de João Redondo”.

Após dois anos de interrupção devido a problemas de ordem técnica (de contratação), a instrução do processo de Registro foi retomada em 2013, com a realização dos dois outros encontros que faltavam: “Encontro Cassimiro Coco Ceará”, em Fortaleza, e “Encontro de Mamulengo de Pernambuco”, em Recife; e também a finalização do dossiê e vídeos, de modo a atender aos requisitos estabelecidos na legislação que orienta o Registro de bens culturais de natureza imaterial.

### **1.3.1 Equipes de pesquisa**

A coordenação geral da instrução do processo de Registro ficou a cargo de Izabela Brochado, diretora, pesquisadora do teatro de bonecos e professora da Universidade de

Brasília, responsável também pela elaboração do dossiê textual. Adriana Alcure, antropóloga, diretora teatral e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi responsável pela elaboração final do dossiê videográfico e pela pesquisa documental no estado do Rio de Janeiro.

Devido à abrangência do Registro, foram formadas cinco equipes de pesquisa, cada uma relativa aos quatro estados nordestinos e ao Distrito Federal. As coordenações estaduais ficaram a cargo de: Pernambuco: Isabel Concessa, professora de teatro da UFPE (Etapa I) e Gustavo Vilar, etnomusicólogo (Etapa II); Paraíba: Amanda de Andrade Viana, bonequeira; Rio Grande do Norte: Ricardo Elias Ieker Canella, professor de teatro da UFRN; Ceará: Ângela Escudeiro, escritora e bonequeira; e Distrito Federal: Kaise Helena T. Ribeiro, professora de teatro e bonequeira.

A formação das equipes de pesquisa – coordenadores e pesquisadores – foi baseada em critérios de formação acadêmica, conhecimento sobre o Bem e experiência anterior em pesquisa. Buscou-se a formação de equipes multidisciplinares, compostas por historiadores/antropólogos, por pesquisadores do teatro de bonecos e por bonequeiros.

A incorporação de um bonequeiro articulador nas equipes de pesquisa de campo, que em alguns estados foi possível de ser viabilizada, trouxe uma significativa contribuição a este processo, considerando o importante papel exercido na intermediação entre a equipe e os detentores do Bem, entre outras funções de destaque que serão aprofundadas adiante. Como essa estratégia é recomendada e incentivada pela política institucional do IPHAN, a coordenação geral e os demais pesquisadores consideraram bastante oportuna a presença destes sujeitos na composição das equipes de pesquisa, ressaltando, assim, essa preocupação e a compreensão do seu papel.

Ao longo dos quase seis anos que abrangeram a instrução do processo de Registro, as equipes passaram por alterações.

### **1.3.2 Pesquisa Documental**

A primeira reunião entre a coordenação, as equipes de pesquisa estaduais e os técnicos das Superintendências Regionais do IPHAN referentes ao processo de Registro aconteceu em 18 de fevereiro de 2008, em Brasília, e teve como objetivo a definição da metodologia, das estratégias e do cronograma da instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos

Popular do Nordeste. Um mês após, foi realizado o I Encontro de Coordenadores, de 14 a 16 de março, em João Pessoa, e que teve como objetivo definir a metodologia, o cronograma e as estratégias para a realização da pesquisa documental. Assim como o anterior, este encontro contou com a participação da coordenação geral, dos coordenadores estaduais e dos técnicos das Superintendências Regionais do IPHAN. O Encontro teve o apoio da Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE) e da Cia Boca de Cena.

Na etapa de pesquisa documental, que teve a duração de três meses, foi realizada extensa pesquisa em acervos públicos e privados, bibliotecas e museus, entre outros, das capitais dos estados supracitados, utilizando-se parcialmente a metodologia do INRC. Nesta etapa, priorizou-se o levantamento de informações históricas sobre o Bem, suas possíveis origens, transformações e configurações nos diferentes contextos culturais em que ocorre; o levantamento e o mapeamento das referências documentais disponíveis; a identificação de seus produtores e locais de ocorrência.

Os dados coletados foram inseridos nas fichas do INRC selecionadas (Anexo I – Bibliográfica; Anexo II – Audiovisual; Anexo III – Contatos) e na nova ficha criada (Anexo IV – Acervos de Bonecos, Empanadas e Objetos de Cena) correspondente ao inventário de acervos pesquisados.

Esta documentação, juntamente com os relatórios descritivos realizados pelas seis equipes estaduais, foram apresentados e avaliados no II Encontro de Coordenadores, ocorrido entre os dias 16 a 18 de maio de 2008, em Fortaleza. O encontro teve também o objetivo de discutir estratégias e cronograma para a pesquisa etnográfica, objetivando o levantamento de dados referentes ao Bem, seus produtores/detentores, suas práticas de trabalho, além do registro audiovisual.

A fase de pesquisa documental encontrou boa receptividade das instituições públicas e particulares e de pessoas das comunidades envolvidas, que procuraram atender à demanda da pesquisa, objetivando tornar o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste um Patrimônio Cultural do Brasil.

As Superintendências Estaduais do IPHAN foram fundamentais para a realização dos Encontros, assim como para auxiliar na organização das etapas de pesquisa de campo. Também destacamos a participação das Associações de bonequeiros dos estados envolvidos (Associação Cearense de Teatro de Bonecos; Associação Potiguar de Teatro de Bonecos; Associação de Teatro de Bonecos de Pernambuco e Associação Candanga de Teatro de

Bonecos), da Cia Boca de Cena (Paraíba) e da representação da Unima no Brasil, Sra. Susanita Freire, durante toda a instrução do processo de Registro.

A pesquisa documental revelou que o TBPN apresenta uma gama significativa de documentos (teses, dissertações, artigos, matérias jornalísticas, material audiovisual – fotografias, vídeos, filmes, registros sonoros), que se encontrava dispersa e que a partir da pesquisa documental foi classificada e catalogada.

O resumo dos dados quantitativos registrados na etapa documental segue abaixo:

| <b>Estado</b>              | <b>Bibliografia<br/>Fichas</b> | <b>Audiovisual<br/>Fichas (itens)</b> | <b>Contatos<br/>Fichas</b> | <b>Acervo<br/>Fichas (itens)</b> |
|----------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| <b>Pernambuco</b>          | 149                            | 48 (649)                              | 03                         | 42 (1.201)                       |
| <b>Paraíba</b>             | 50                             | 45 (45)                               | 19                         | 18 (46)                          |
| <b>Rio Grande do Norte</b> | 98                             | 23 (400)                              | 70                         | 252 (252)                        |
| <b>Ceará</b>               | 155                            | 246 (246)                             | 13                         | 73 (73)                          |
| <b>Distrito Federal</b>    | 304                            | 64 (1.123)                            | 20                         | 108 (151)                        |
| <b>Rio de Janeiro</b>      | 144                            | 63                                    | 30                         | 163 (221)                        |
| <b>Total</b>               | 900                            | 489 (2.463)                           | 155                        | 1.121 (1.944)                    |

Tabela 1

Por meio da documentação recolhida, questões relativas à historicidade, às áreas de ocorrência, às transformações ocorridas, entre outras, são indicativas da significância cultural e histórica do TBPN.

No entanto, apesar disso, pouquíssimos são os acervos documentais e de bonecos, empanadas e objetos de cena acessíveis e em boas condições. Com exceção do Museu do Mamulengo localizado em Olinda, os acervos de bonecos, empanadas e objetos de cena encontram-se dispersos e poucos são os espaços destinados à guarda desses bens. Acervos particulares importantíssimos, oriundos quase sempre do falecimento de Mestres bonequeiros,

estão em péssimo estado de conservação, sendo muitas vezes vendidos por familiares que não compreendem o valor deste Bem, como é o caso do Mestre Solón de Carpina, grande referência tanto como construtor quanto como brincante de Mamulengo, falecido em 1988, que teve boa parte de seus bonecos e objetos de cena vendidos a colecionadores.

O levantamento preliminar permitiu ainda a localização de informantes essenciais e de Mestres do teatro de bonecos, o que possibilitou às equipes estaduais realizarem a pesquisa de campo.

### **1.3.3 Pesquisa de Campo**

Esta etapa pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo para o encontro com os bonequeiros e grupos do TBPN em suas localidades. Isto após a realização de contatos, confirmação de endereços e elaboração dos roteiros de viagem. Esta dinâmica esteve sujeita a surpresas e imprevistos que geraram alterações no seu desenvolvimento. Algumas bastantes positivas, como, por exemplo, a inserção de novos brincantes no Registro, uma vez que os mesmos não haviam sido identificados na primeira etapa. Outras negativas, como a constatação da falta de identificação dos Mestres pelas Prefeituras e Secretarias de Culturas Estaduais, devido à ausência quase absoluta de cadastros, o que explicitou a desinformação sobre a existência dessa prática nos municípios e nos estados.

O trabalho de campo incluiu a realização de entrevistas, prioritariamente com os Mestres bonequeiros, mas também com outros artistas com os quais estes mantêm relação profissional, e com os seus familiares. Foram ainda realizados registros fotográficos dos acervos de bonecos e objetos de cena, dos seus locais de trabalho e das suas localidades. Nestas, também houve apresentações de suas brincadeiras, que foram filmadas pelas equipes de pesquisa.

Além dos aspectos técnicos relativos ao processo de Registro, a pesquisa de campo objetivou, ainda, contato e iniciativas visando ao envolvimento das instâncias governamentais locais nas atividades que foram desenvolvidas em cada uma das localidades, como estratégia de divulgação e de valorização do bonequeiro local. A apresentação da sua brincadeira, em local público e com divulgação prévia, serviu a essas duas finalidades: dar visibilidade ao mestre bonequeiro e à sua arte e valorizá-la.

Durante e após a pesquisa de campo, foram realizados quatro encontros do TBPN, um em cada estado do Nordeste – com a presença dos mestres bonequeiros registrados, de artistas

e de pesquisadores do teatro de bonecos, de representantes de entidades culturais estaduais e municipais e de representantes do IPHAN: I Encontro de Babau da Paraíba (João Pessoa, maio de 2009); I Encontro de João Redondo do Rio Grande do Norte (Natal, setembro de 2009); Encontro de Cassimiro Coco do Ceará (Fortaleza, abril de 2013) e Encontro de Mamulengo de Pernambuco (Recife, junho de 2013).

Os Encontros foram compostos por palestras, mesas-redondas, rodas de conversas, entrevistas e apresentações dos espetáculos dos mestres bonequeiros presentes no evento. As apresentações foram divulgadas e abertas às comunidades. As rodas de conversas tiveram como foco as narrativas dos bonequeiros, que abordaram aspectos relativos aos seus processos de aprendizagem; aos espetáculos (personagens, enredos e transformações); às expectativas em relação à instrução do processo de Registro; dentre outros temas. Nestas rodas, os mestres tiveram a liberdade de conduzir as suas narrativas, acompanhados pela abertura de suas malas de bonecos ao público presente. Estes momentos foram de importância significativa para a instrução deste processo de Registro, assim como para os próprios bonequeiros, que tiveram a oportunidade de se conhecerem, ampliando, assim, redes de contato e laços de pertencimento a um grupo sociocultural de grande relevância.

Os encontros serviram também para mobilizar os brincantes e alertar os representantes das prefeituras e de entidades culturais para a situação atual do Bem e de seus produtores. Um exemplo bastante positivo foi a criação da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos (APOTI), realizada e motivada pelo Encontro de João Redondo, em Natal. Em Assembleia Extraordinária, os mestres discutiram estratégias, votaram e elegeram o corpo diretor da Associação, a qual se encontra bastante atuante.

Este dado, entre outros, evidenciou que a instrução do processo de Registro, em si, foi propulsora de ações de salvaguarda, como estas descritas pela equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte referente à etapa de campo:

Algumas localidades dos referidos mestres já possuem Ponto de Cultura ou Casas de Cultura. Esses espaços, em sua maioria, estão despertando para a inclusão desses mestres em seus projetos e programações, depois de nosso contato prévio com eles, através de Secretários de Cultura ou de Prefeituras locais. Quando de nossa chegada para o trabalho de campo e a entrega de uma carta de apresentação, mostrando a pertinência do trabalho, assinada pela superintendente do IPHAN – Natal, isso foi reforçado. Outro fator a ser considerado de muita importância foram as apresentações dos mestres em suas cidades, sempre em praças públicas ou locais em que houvesse um número considerável de pessoas da comunidade, em que movimentamos várias instituições, inclusive as Casas de Cultura, como equipe de apoio local.

Com referência à importância desse tipo de atividade para a comunidade, destacamos as seguintes:

**Marcelino Zé Limão** - Cruzeta: O brincante agora pensa em retomar a alegria que ficou adormecida em 1977 e, assim, apresentar novamente sua brincadeira. O nome

dele, por sua vez, é muito importante na comunidade e isso pudemos comprovar, no dia de sua apresentação pública, em que participaram muitos adultos, que ficaram felizes por ele estar voltando a brincar.

**Werley, Dedé** - Carnaúba dos Dantas: O aprendiz da mestre Dadi, Werley, em sua noite de estreia, sabia que tinha a responsabilidade de honrar o nome de sua avó como multiplicador de sua arte na comunidade. Agora diz que tem que empunhar essa bandeira até o fim. Já para Dedé, a comunidade o vê como um grande artista na cidade e, quando o vê apresentando o Teatro de João Redondo, o prestigia.

Ainda sobre o tema, a equipe de pesquisa da Paraíba ressalta:

As principais surpresas que tivemos foram com o estado de motivação que os brincantes se encontravam. Após terem participado do 1º Encontro de Brincantes do Babau da Paraíba, em maio de 2009 na cidade de João Pessoa, muitos Mestres voltaram às suas casas decididos a não mais parar de brincar o Babau. Isso porque alguns já não brincavam mais há algum tempo.

Ao chegarmos à casa de Mestre Paulo (Mogéiro-PB), por exemplo, sua mulher perguntou: “*Vocês são de João Pessoa?*”

Respondemos: “*Somos!*”

A Senhora: “*Pois minha gente, depois que esse home voltou de João Pessoa, não parou mais de fazer boneco. A vida dele é nesses boneco, já pegou pau, já fez cabeça, já fez foi coisa demais...*”

O contato com as comunidades também indicou necessidades prementes de ações de salvaguarda, temática que será tratada mais à frente.

### 1.3.4 Histórico do pedido de Registro

O pedido de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi solicitado pela ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA<sup>11</sup> - Brasil), em 2004.<sup>12</sup>

A ABTB, entidade que congrega bonequeiros de várias regiões do Brasil, fundada em 1973, deu entrada com o pedido sob o título de “Mamulengo - Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”, dentro dos parâmetros técnicos e acompanhamento do IPHAN. A instauração deste processo respondeu ao alerta de pesquisadores, professores e artistas do teatro de bonecos, que destacaram a urgência de ações de Registro, inventário e salvaguarda desta manifestação da cultura popular brasileira que, a partir da década de 80 do

---

<sup>11</sup> União Internacional de Marionete, entidade que congrega as Associações de Teatro de Bonecos de vários países.

<sup>12</sup> Diretorias da ABTB - Gestão 2004 a 2006 (solicitante): Humberto Braga- Presidente; Magda Modesto- Vice e relações internacionais; Manoel Kobachuk- Secretário geral; Ana Maria Amaral- suplente de presidente; Olga Romero- Suplente de Vice e de relações internacionais; Neiva Figueiredo- Suplente de Secretário Geral. Gestão 2006 a 2008 (que instaurou o processo): Presidente - Renato Perré; Vice-Presidente - Graziela Saraiva; Secretária - Aline Busatto e Tesoureiro- Gilmar Carlos.

século passado, vem sofrendo forte declínio em suas formas tradicionais de produção e circulação.

A partir da solicitação e compreendendo o Teatro de Bonecos Popular em seus aspectos mais amplos, a começar pela variedade de suas nomenclaturas, diferenças estéticas e referências múltiplas, foram realizadas reuniões com o intuito de se estabelecer delimitações – de objeto, territorial e de nomenclatura – para a realização do inventário. Após extensos debates, chegou-se à conclusão de que o foco do processo de Registro deveria ser o teatro de bonecos de cunho popular praticado na região Nordeste, considerando a extrema vulnerabilidade em que se encontram os seus produtores e, conseqüentemente, essa forma de expressão cênica presente há mais de dois séculos no Brasil.

Neste contexto, inserem-se, primordialmente, os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem ‘familiar’, ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural.

Esta distinção deu-se uma vez que foi identificada a existência de outras duas categorias: a) aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade – grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira; b) aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada.

Compreendeu-se, entretanto, que essas categorias de enquadramento são relativas, pois há controvérsias quanto ao próprio brincante se reconhecer ou não pertencente a uma dada categoria a qual ele se vê, ou não, incluso, ou mesmo quanto ao olhar preciso/impreciso do pesquisador ao enquadrá-los em uma. No entanto, delimitar estas categorias é reconhecer que há determinadas particularidades que devem ser consideradas, principalmente em se tratando de estabelecer recortes necessários. No contato direto e na observação do universo de cada brincante, dos elementos de sua brincadeira, dos seus processos de aprendizagem e, sobretudo, da relação que cada um tem com seu fazer, foram sendo identificadas e confirmadas diferenças.

No entanto, durante a instrução do processo de Registro, priorizaram-se os brincantes inseridos na primeira categoria, em que predomina a tradição da transmissão oral, de mestre

para discípulo, dentro do mesmo universo cultural. No entanto, brincantes pertencentes às outras duas categorias, e que foram identificados durante o processo de Registro, foram igualmente documentados. Assim, pretendeu-se ‘cobrir’ e referenciar esse universo mais amplo do teatro de bonecos popular do nordeste, seja sob a perspectiva do mais ‘tradicional’, seja pela ‘contemporânea’, com as transformações das condições de vida e de trabalho nas regiões originárias desses mestres, ou pelo deslocamento dessa forma de expressão (o TBPN) para as áreas urbanas, do nordeste ou fora dele, como no caso de Brasília, por exemplo.

Em relação à delimitação territorial, priorizaram-se os estados da região Nordeste com maior ocorrência do teatro de bonecos popular na atualidade, ou seja, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, também pela necessidade de limitar o recorte da pesquisa, para fins de Registro, considerando que este não implica nem exige a pesquisa exaustiva. Uma vez que o TBPN pode ser encontrado também em outras regiões do Centro-Sul do país, devido ao deslocamento das populações nordestinas para os grandes centros urbanos, a inserção do Distrito Federal na instrução do processo de Registro se deu como um estudo de caso, considerando a grande quantidade de bonequeiros existentes na capital, o que possibilitou a percepção da forte assimilação e da releitura do teatro de bonecos popular em contextos diferenciados, uma vez que a maioria deles se encaixa na categoria “b”, ou seja, aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras.

Outra importante definição foi a alteração da denominação do bem cultural objeto do pedido de Registro. Como indicado acima, quando da solicitação do Registro pela ABTB em 2004, o título do projeto apresentado foi “Mamulengo - Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. Quando do início da instrução do respectivo processo de Registro, efetivado em 2008, optou-se por alterar a nomenclatura para “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco”. Esta decisão, tomada conjuntamente a partir de discussões e reflexões entre a ABTB, o IPHAN e especialistas no tema, alguns dos quais foram posteriormente incorporados ao processo de pesquisa, foi decorrente da generalização do termo “Mamulengo”, que passou a designar, de forma genérica, as diversas expressões de teatro de bonecos popular do Nordeste e não apenas a de Pernambuco, como é a sua denominação original.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Acredita-se que esta generalização deu-se, principalmente, devido à propagação do termo advinda dos livros publicados sobre o tema, “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”, de Hermilo Borba Filho (1966) e “Mamulengo: um povo em forma de boneco (1977), de Fernando Augusto dos Santos. A equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte aponta ainda que o termo Mamulengo teria sido disseminado no estado através dos Festivais da Fundação José Augusto (FJA), na década de 1970.

Importante argumento para tal alteração diz respeito aos mestres bonequeiros que não denominam a sua brincadeira de “Mamulengo” e não se reconhecem como “mamulengueiros”, dentre os quais estão a maioria dos brincantes da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará, uma vez que nestes estados o Teatro de Bonecos recebe diferentes denominações. Chico Daniel, bonequeiro potiguar já falecido, disse que só em 1979 é que ele se deparou com a denominação Mamulengo. Seu filho Josivam, 47 anos, também bonequeiro, ao abordar esta questão reafirma a fala do pai: “Aqui no Rio Grande do Norte se chama João Redondo, entendeu? Lá em Recife é Mamulengo, aqui a gente chama às vezes Mamulengo, mas a tradição Mamulengo é do Pernambuco, é pernambucana. Aqui é João Redondo”.

O sentimento de pertencimento e a manutenção da diversidade foram fundamentais para a redefinição do título do projeto para, assim, abarcar de maneira mais aprofundada as diferentes formas do TBPB.

## **2. LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DA FORMA DE EXPRESSÃO E DAS COMUNIDADES ABRANGIDAS NA PESQUISA**

Tradições populares de teatro de bonecos estiveram presentes em vários estados do Sudeste e Nordeste do Brasil até finais do século XIX e início do século XX, apresentado variações que parecem estar relacionadas a fatores econômicos, socioculturais e históricos. Durante as primeiras décadas do século passado, há um claro declínio e, finalmente, o desaparecimento de várias delas, principalmente no Sudeste do país. Diferentemente daquela região, o teatro de bonecos de cunho popular se manteve em quase todos os estados no Nordeste até meados do século XX, porém, a partir dos anos 70, ali também passa a sofrer um declínio, chegando a desaparecer nos estados de Alagoas, Bahia e Sergipe.

Atualmente, além dos quatro estados pesquisados, observa-se a ocorrência destas formas populares de teatro de bonecos também no Piauí e no Maranhão. Entretanto, ao que parece, com menor incidência do que nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Vale ressaltar que futuras pesquisas no Piauí e no Maranhão poderão fazer parte de ações de salvaguarda, trazendo à luz dados importantes sobre o Bem nestes dois estados, complementando, assim, com informações relevantes, o processo de Registro do TBPN.

A escolha das localidades foi feita com base em informações pré-existentes e nos contatos preliminares realizados, que indicaram a existência de mestres/brincantes em algumas localidades. Durante a pesquisa, entretanto, outras indicações foram surgindo e, quando possível, foram realizadas visitas a esses novos locais não previstos inicialmente.

Observou-se em todos os estados do Nordeste uma grande movência dos brincantes, o que muitas vezes dificultou a sua localização e a efetivação do registro, pois a localidade indicada na ficha de contato estava desatualizada. No entanto, a atualização dos dados em campo, efetivado pelo encontro com novos informantes, quase sempre preencheu as lacunas anteriores.

A formação das equipes de pesquisa correspondeu à delimitação geográfica dos estados. Reconhece-se que estas divisões são muitas vezes arbitrárias, uma vez que há sub-regiões localizadas em áreas limítrofes que podem ser consideradas como uma unidade cultural. No entanto, para fins organizacionais e considerando a extensão do Registro, esta foi a opção adotada.

Iniciaremos a discussão sobre a localização geográfica do Bem na atualidade pelo estado de Pernambuco. Como indicado pelas pesquisas, e aqui nos referimos tanto às

específicas do Registro quanto às pesquisas anteriores, são de Pernambuco os dados mais antigos sobre o Bem na região Nordeste.

## 2.1 Pernambuco



Pernambuco, com extensão territorial de 98.146,315 quilômetros quadrados, possui 184 municípios distribuídos entre as grandes áreas do Litoral (Recife e Região Metropolitana), Zona da Mata (Norte e Sul), Agreste e Sertão. Atualmente, a maior incidência de mamulengueiros está na região da Zona da Mata, seguida da Região Metropolitana, do Agreste e finalmente do Sertão.

Foram localizados mamulengueiros e realizadas as incursões de campo nos municípios de Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga, Carpina, Ferreiros, Tracunhaém, Pombos, Nazaré da Mata (Zona da Mata), Recife, Cidade Tabajara e Bonança (Região Metropolitana); João Alfredo e Cumaru (Agreste) e Itapetim (Sertão). Após a finalização da pesquisa de campo, foram ainda localizados três mamulengueiros, um em Vicência (Zona da Mata Norte) e dois em Garanhuns (Agreste), sendo que todos participaram do Encontro de Mamulengo em Recife. Dos dezoito mamulengueiros registrados, treze são oriundos ou vivem na região da Zona da Mata.

A região da Zona da Mata está localizada numa área de interseção entre o litoral e o agreste, onde predominam o cultivo da cana-de-açúcar e suas usinas produtoras de açúcar e álcool. Como apontado por Alcure (2007, p.34), “a história do povoamento dessa região se confunde com a própria colonização do Brasil por Portugal e já na primeira metade do século XVI, segundo Bruno (1967), teria se iniciado a sua exploração econômica, dando início à chamada “civilização do açúcar””. Assim, nesta região, a influência da cultura canavieira é geral e marcante.

A maioria dos mestres mamulengueiros, assim como outros artistas envolvidos no Mamulengo, desenvolve ou desenvolveu algum trabalho relacionado à cana-de-açúcar. Alguns deles nasceram em engenhos onde seus pais trabalhavam. Neste contexto, é bastante comum apresentações de Mamulengo nos sítios, que tem como público preferencial, assim como os próprios artistas envolvidos no Mamulengo, pequenos agricultores e trabalhadores rurais, “num ambiente cercado por canaviais e marcado pela presença explícita da cachaça, que nesse espaço social é um importante articulador de relações” (ALCURE, 2007, p.34).

A presença da cachaça se dá tanto no contexto do evento teatral quanto na própria dramaturgia do Mamulengo. É bastante comum que os brincantes (músicos e manipuladores), assim como o público adulto masculino, ingiram cachaça antes e durante a brincadeira. Esta particularidade define determinadas relações entre público e artistas que vão se radicalizando com o aumento do grau etílico de ambos no decorrer do espetáculo.

Em relação à dramaturgia, observam-se cenas nas quais os personagens estão bêbados, como no duelo de versos entre dois violeiros, presentes na brincadeira do Mestre Zé de Vina de Lagoa de Itaenga, e do jogo de garrafas entre dois bêbados do Mestre João Galego de Carpina. Loas de aguardente, tendo a cachaça como tema central, também é bastante recorrente.

Alcure (2007, p.36) desenvolve um estudo etnográfico sobre a zona da mata de Pernambuco, relacionando-a com o surgimento de uma quantidade significativa de expressões culturais e a estreita relação existente entre elas:

A zona da mata norte pernambucana possui uma rica diversidade de manifestações culturais. Todas historicamente são realizadas pelas pessoas que vivem no universo da cana, inclusive, muitas vezes as pessoas que realizam um brinquedo também realizam outros, ou já realizaram. Muitos mamulengueiros, por exemplo, já brincaram em cavalos marinhos ou pastoris, ou pelo menos assistiram e foram influenciados por suas vivências. Entre os mamulengos da zona da mata, notamos de forma generalizada a relação com o folguedo do Cavalo Marinho. Seja no ritmo da música, seja no enredo inicial, seja nas músicas ou diálogos de alguns bonecos, no uso do apito pelo mestre. Outras manifestações típicas da região também estão presentes no teatro do mamulengo: pastoril, caboclinho, maracatu de baque solto, forró.

Como será abordado, a estreita relação entre o teatro de bonecos popular e outras expressões culturais do povo nordestino é evidente em vários elementos que constituem o Mamulengo. E como será visto na seção “Informações históricas sobre o Bem”, muitas são as narrativas de mestres bonequeiros que indicam o surgimento do Mamulengo no contexto das fazendas de açúcar.

### **2.1.1 Espaços significativos: pontos estratégicos de visibilidade, apoio e marcos edificados**

Em alguns dos municípios pernambucanos inseridos na instrução do processo de Registro, foram localizados pontos estratégicos de visibilidade, apoio e edificações específicas para o teatro de bonecos popular. No entanto, a maioria deles se destina a espaços de confecção e venda de bonecos, como oficinas particulares localizadas nas casas dos próprios brincantes, assim como espaços organizativos, como associações de artistas, centros de pesquisas e ONG's. Poucos são os espaços destinados especificamente às apresentações. Estas geralmente acontecem em espaços alternativos ao ar livre, como praças, sítios rurais e ruas das cidades, ou ainda em escolas e museus.

Em Pernambuco, o marco edificado mais significativo é o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá –, primeiro museu de bonecos do Brasil, situado no Sítio Histórico de Olinda. O prédio onde o Museu foi instalado, originalmente, possui características ecléticas da arquitetura do fim do século XIX, em estilo colonial; foi adquirido pela Fundação Pró-Memória e IPHAN em 15 de agosto de 1984 e é administrado pela Prefeitura Municipal de Olinda/PE. Devido a problemas estruturais na sede do Museu, onde apareceram rachaduras nas paredes pela acomodação do terreno e excesso de águas subterrâneas, o Museu do Mamulengo passou a funcionar, a partir de setembro de 2006, em outro imóvel do centro histórico.

A criação do principal acervo do Museu do Mamulengo surgiu na década de 70, quando os participantes do Grupo Mamulengo Só-ribo resolveram investir na aquisição de peças dos "mestres mamulengueiros" que, falecendo e sem deixar herdeiros de sua arte, eram vendidas como peças de decoração.<sup>14</sup> O espaço, atualmente localizado em um casarão na Rua

---

<sup>14</sup> <http://museudomamulengo.blogspot.com.br>

de São Bento, possui um acervo de 1.200 bonecos dos mais representativos mestres mamulengueiros de Pernambuco e de outros estados do Nordeste, além de peças anônimas do século XIX.

Inaugurado em 14 de dezembro de 1994, o Museu do Mamulengo é o primeiro e mais significativo museu de bonecos populares do Brasil e da América Latina, recebendo visitas diárias de centenas de estudantes e de turistas brasileiros e estrangeiros. O Museu é também um espaço de investigação, pois, além do acervo de bonecos, possui uma pequena biblioteca especializada e algumas informações acerca dos bonequeiros da região. O nome “Espaço Tiridá” é uma referência ao um dos personagens do Mamulengo do Mestre Ginú (Professor Tiridá), um negro esperto e inteligente, representante da sabedoria popular.



(F.3) Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá – Olinda, 2013.

Outros espaços significativos no estado são:

○ **OLINDA:**

**Ponto de Cultura Mamulengo Só-Riso:** Espaço dedicado ao teatro de formas animadas, bonecos e alegorias a serviço da cultura e da cidadania. Localização: Rua 13 de Maio, 117, Sítio Histórico.

○ **RECIFE:**

**Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos (APTB):** entidade sem fins lucrativos que tem como objetivos difundir o Teatro de Bonecos, congrega bonequeiros que atuam no Estado e promover eventos que venham a contribuir para o desenvolvimento desta arte. Fundada em 1982 como um núcleo da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), obteve personalidade jurídica própria em 1996, quando os bonequeiros pernambucanos, reunidos em assembleia, decidiram retomar os trabalhos da entidade que se encontrava desativada. Observa-se, no entanto, que a maioria dos mestres mamulengueiros não está associada à APTB, sendo esta entidade mais representativa para os artistas do teatro de bonecos que vivem em Recife e que não necessariamente desenvolvem uma linguagem baseada na tradição. Site: [www.bonecosdepernambuco.com](http://www.bonecosdepernambuco.com)

**Ponto de Cultura Bonecos de Pernambuco:** Realiza ações preferencialmente para formação de bonequeiros, oferecendo oficinas, apresentações, montagem de espetáculos, biblioteca de teatro de animação e produção audiovisual. Localização: Sede do Teatro de Bonecos Lobatinho, Rua Canapi, 134, Vasco da Gama.

**Teatro Mamulengo:** Promove apresentações frequentes de teatro de bonecos de mestres mamulengueiros e outros bonequeiros. Realiza ainda parcerias com mostras e festivais de teatros de bonecos do estado. Localização: Praça do Arsenal da Marinha – Recife Antigo.

**Casa da Cultura de Pernambuco:** Antiga Casa de Detenção do Recife, inaugurada em 1855, foi tombada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) em 1980, tendo funcionado como penitenciária durante 118 anos. Atualmente, o local é o maior centro da cultura e da arte pernambucana, abrigando artesanato de todo o estado, do litoral ao sertão. Muitos mamulengueiros comercializam ali seus bonecos e, mais raramente, fazem apresentações contratadas pela Secretaria de Cultura Estadual e Municipal.

- **CARPINA:**

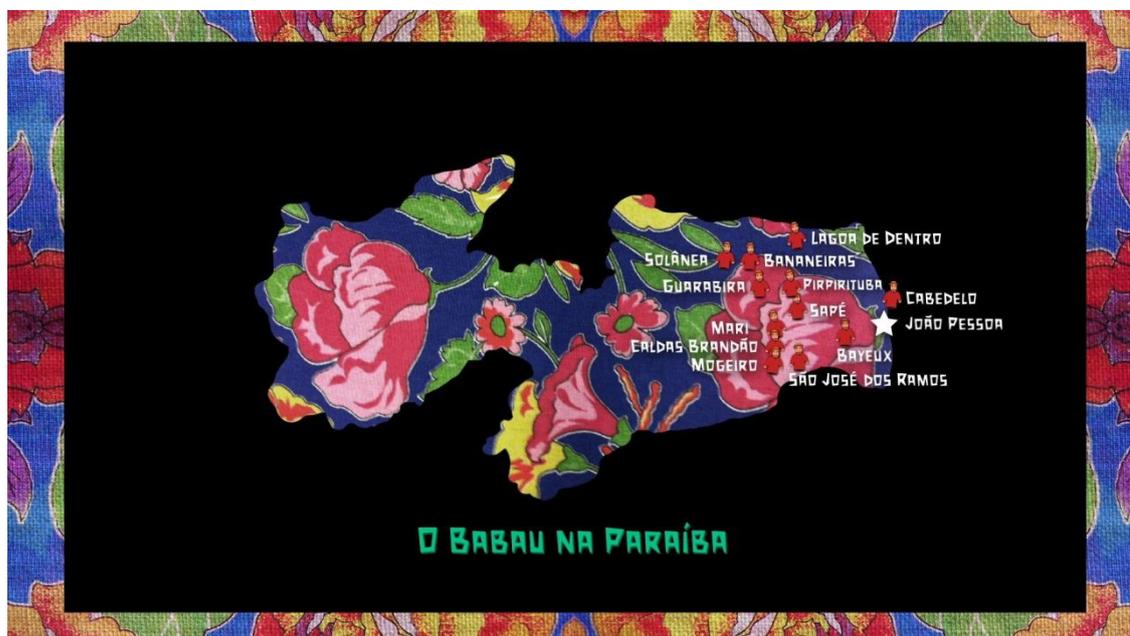
**Centro Cultural Mestre Sólón:** Funciona como um espaço de acervo de bonecos e oferece oficinas de confecção realizadas pelo mamulengueiro Bibiu.

**Oficina de Mestre Miro:** Espaço de confecção e de venda de bonecos do mamulengueiro Miro, aberto à visitação.

- **GLÓRIA DO GOITÁ:**

**Museu do Mamulengo de Glória de Goitá - Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesões de Glória do Goitá:** Antigo mercado de farinha, hoje funciona como um espaço de exposição e de venda de bonecos, assim como de realização de oficinas de confecção e de manipulação de bonecos. O local é ainda utilizado para reuniões e apresentações de espetáculos.

## 2.2 Paraíba



A Paraíba, com extensão territorial de 56.439.838 km, possui 223 municípios. O estado está dividido em quatro mesorregiões assim denominadas, de acordo com a classificação estabelecida pelo IBGE: Mata Paraibana, Agreste Paraibano, Borborema e Sertão Paraibano.

Foram realizadas incursões de campo nas regiões da Mata e do Agreste paraibanos, nas quais foram localizados treze brincantes de Babau. Esta ocorrência pode estar relacionada à proximidade com o estado de Pernambuco, ou por serem áreas bastante produtivas. Nas demais regiões do estado não foram localizados bonequeiros.

### 2.2.1 Municípios e Espaços significativos

As cidades incluídas na pesquisa foram: João Pessoa, Bayeux, Cabedelo, Sapé, Mari, Guarabira, Bananeiras, São José dos Ramos, Pirpirituba, Solânea, Lagoa de Dentro, Caldas Brandão e Mogeiro.

São escassos os pontos estratégicos de visibilidade, apoio ou edificações específicas para o trabalho dos brincantes de Babau. As brincadeiras geralmente acontecem em espaços alternativos ao ar livre, como praças, sítios rurais e ruas das cidades. Com exceção de João Pessoa, não foi detectado nenhum museu direcionado especificamente ao teatro de bonecos. Em alguns municípios foram encontradas oficinas particulares localizadas nas casas dos próprios brincantes, assim como associações de artistas, centros de pesquisas e ONG's. São eles:

- **JOÃO PESSOA:**

**Casa do Artista Popular:** espaço para exposição e mostras de artesanato paraibano. No local pode ser encontrado um cadastro de artesões, no qual alguns bonequeiros estão catalogados dentro desta categoria. Possui, ainda, uma biblioteca e um espaço para venda dos produtos. Localiza-se na Praça da Independência, 56, Centro.

**NUPPO - Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular da Universidade Federal da Paraíba:** Neste local encontram-se expostos peças e bonecos de brincantes já falecidos e alguns materiais bibliográficos. Localiza-se na Reitoria Campus Universitário-I, Castelo Branco.

**ONG Cia Boca de Cena:** Voltada para pesquisa e difusão da arte bonequeira em todo estado, a ONG possui um espaço de oficinas, minibiblioteca, sala de exposições, sala de ensaios e sala de ferramentas. Localiza-se na Rua Nestor da Rocha Arnaud, 502, Castelo Branco.

**CPC – Centro de Cultura Popular do Bairro dos Novais:** Espaço de suporte às manifestações culturais populares, como Cavalo Marinho, Babau, Ciranda, etc. Localizado na Avenida Santo Estanislau, 616, Bairro dos Novais.

Quanto às praças públicas, são inúmeras, porém as mais prestigiadas pela população e conseqüentemente as mais utilizadas para apresentações culturais são: Praça da Paz, Bairro dos Bancários; Praça do Coqueiral, Bairro de Mangabeira; Ponto de Cem Réis, Centro da Cidade; Praça Alcides Carneiro, Bairro de Manaíra; Praça Bela, Bairro dos Funcionários, Feirinha de Tambaú, no bairro de Tambaú (Ponto Turístico), etc.

○ **GUARABIRA:**

**Associação de Arte e Cultura de Guarabira:** Não possui sede e as reuniões com os associados acontecem nas casas dos mesmos, de acordo com a disponibilidade dos bonequeiros. Apenas o Mestre Clóvis pertence ao quadro de associados.

**Associação dos Moradores e Agricultores do Bairro do Nordeste:** Possui sede própria e localiza-se à Rua Celina Pinto, 637, Bairro do Nordeste - I.

As duas entidades não possuem projetos específicos para o Babau, no entanto, os trabalhos dos brincantes são inseridos na programação cultural dos eventos produzidos pelas associações.

**Oficina do Mestre Clóvis:** Local onde o bonequeiro e outros da mesma localidade constroem os seus bonecos. Rua Amaro Guedes, 169, Nordeste II.

○ **BANANEIRAS:**

**Espaço Cultural Oscar de Castro:** Espaço inaugurado em 2010 que, até o momento da pesquisa, ainda não desenvolvia nenhum projeto com referência ao Teatro de Bonecos Popular.

**Oficina particular do Mestre Maestro:** Local onde o bonequeiro, falecido no ano passado, construía seus bonecos e outros materiais. Localiza-se à Rua Ivete Lucena de Moura, 20. Segundo informações recebidas, um dos netos do Mestre está dando continuidade ao trabalho do avô.

## 2.3 Rio Grande do Norte



O Estado do Rio Grande do Norte tem hoje 167 municípios em uma área de 52.796,791 km<sup>2</sup>, dividida em quatro mesorregiões: Agreste Potiguar, Central Potiguar, Leste Potiguar e Oeste Potiguar.

Os habitantes ou naturais do Rio Grande do Norte são chamados de potiguar ou norte-rio-grandenses. Potiguar é relativo ao nome de uma nação tupi que habitava a região litorânea onde hoje se localiza o estado.

A região em que a maioria dos brincantes mora está situada em uma zona de transição, que vai do litoral, entrando no agreste e parte do sertão, sendo que a predominância é no agreste, que tem como paisagem natural a caatinga.

A caatinga é uma área que possui uma rica diversidade, mas que sofre com os efeitos da ação humana e das estiagens. A vida das pessoas que moram nessa região e a produção agropecuária são altamente dependentes dos recursos vegetais e extraem da caatinga inúmeros produtos e serviços que possibilitam a vida no semiárido.

### 2.3.1 Municípios e Espaços significativos

Os brincantes registrados estão localizados em 28 municípios, sendo a capital do estado, Natal, a que possui o maior número de bonequeiros vivos e atuantes, totalizando sete. A distribuição dos brincantes por municípios localizados nas mesorregiões, relacionados aqui de forma quantitativa, é a que se segue:

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Leste Potiguar:</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Natal (7 brincantes)</li><li>2. Macaíba (1)</li><li>3. São Pedro do Potengi (1)</li></ol> <p><b>Agreste Potiguar:</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>4. Brejinho (2)</li><li>5. Lagoa Salgada (1)</li><li>6. Monte Alegre (1)</li><li>7. Nova Cruz (1)</li><li>8. Passa e Fica (2)</li><li>9. Riachuelo (1)</li><li>10. Santo Antônio (1)</li><li>11. Várzea (1)</li><li>12. Boa Saúde (1)</li><li>13. Coronel Ezequiel (3)</li><li>14. Santa Cruz (1)</li><li>15. São José do Campestre (1)</li><li>16. São Tomé (1)</li><li>17. João Câmara (2)</li><li>18. Bento Fernandes (1)</li></ol> | <p><b>Central Potiguar:</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>19. Carnaúba dos Dantas (3)</li><li>20. Cruzeta (1)</li><li>21. Currais Novos (2)</li><li>22. Cerro Corá (2)</li><li>23. Macau (1)</li></ol> <p><b>Oeste Potiguar:</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>24. Açú (1)</li><li>25. Itajá (2)</li><li>26. São Rafael (3)</li><li>27. Viçosa (1)</li><li>28. Mossoró (1)</li></ol> |
|---|--|

No Rio Grande do Norte, nos últimos tempos, têm surgido alguns marcos urbanísticos, arquitetônicos e edificados que vêm confirmando a presença de Bem no estado e que são referências espaciais do sítio estudado.

○ NATAL:

**MUSEU CÂMARA CASCUDO:** Universidade Federal do Rio Grande do Norte, situado no bairro Petrópolis, Centro de Natal. Dando prosseguimento à sua política de educação patrimonial, tem sob sua guarda quatro coleções da mestra Dadi, além de um pastoril profano da artesã. Cada uma delas contém de oito a dez bonecos. Duas delas sob comodato. Neste caso, o colecionador, ao tomar conhecimento das condições adequadas de acondicionamento e conservação, autoriza o museu a pesquisar, documentar, divulgar e expor sua coleção, detendo sua posse e propriedade. Implementa-se, dessa forma, o acervo de coleções já existentes no espaço da exposição de longa duração, como as dos mestres: Zé Relâmpo, Chico Rosa e Chico Daniel. Por último, recebeu uma doação do mestre Raul dos Mamulengos, com uma de suas coleções de bonecos.

**MUSEU DE CULTURA POPULAR DJALMA MARANHÃO:** Inaugurado em 2008, funciona na antiga rodoviária de Natal, na Praça Augusto Severo, Ribeira, que foi restaurada e adaptada especificamente para abrigar o espaço. Neste primeiro momento, apresenta-se com a exposição de longa duração “Atos de Memória: tradição e cultura do povo potiguar”, que está dividida em quatro módulos. Entre eles está “O mundo mágico: encantos e encantamentos do João Redondo”. Com várias coleções e registros fotográficos dos mestres brincantes do RN, a maioria adquirida através de compra, diretamente dos produtores ou de familiares, contempla os artistas: Dadi, João Viana, Antônio Vieira, Chico Daniel, entre outros, e valoriza, assim, o homem e a sua produção. Esse espaço, que possui um pequeno auditório, já abrigou diversos eventos científicos, com mesas temáticas e palestras abordando o João Redondo como Patrimônio Imaterial do RN.

**O TEATRO DE CULTURA POPULAR CHICO DANIEL:** Fundação José Augusto - É um dos mais novos equipamentos culturais da cidade, com espaço cênico para a realização de espetáculos de Teatro de Bonecos, Teatro, Dança, Música, Cinema, bem como Exposições de Artes Plásticas, Fotografias, etc. É um espaço múltiplo, democrático, que abriu suas portas e cortinas no dia 2 de agosto de 2005. O cineteatro tem capacidade para 200 pessoas e funciona ao lado da Fundação Estadual de Cultura José Augusto, na Rua Jundiaí, no centro de Natal. O nome do teatro faz uma homenagem ao Mestre Francisco Ângelo da Costa, Chico Daniel, potiguar de Assu e adotado pelo bairro de Felipe Camarão, em Natal;

Com relação às praças de referências, onde se brinca o João Redondo em Natal, podemos nomear o Largo da Praça Augusto Severo, onde aconteceu a apresentação do SESI BONECOS DO BRASIL, um Grande Festival de Teatro de Bonecos do país; e a Praça em frente ao Teatro Alberto Maranhão e Museu de Cultura Popular, onde foram realizadas as apresentações dos brincantes no Encontro do João Redondo do RN.

## 2.4 Ceará



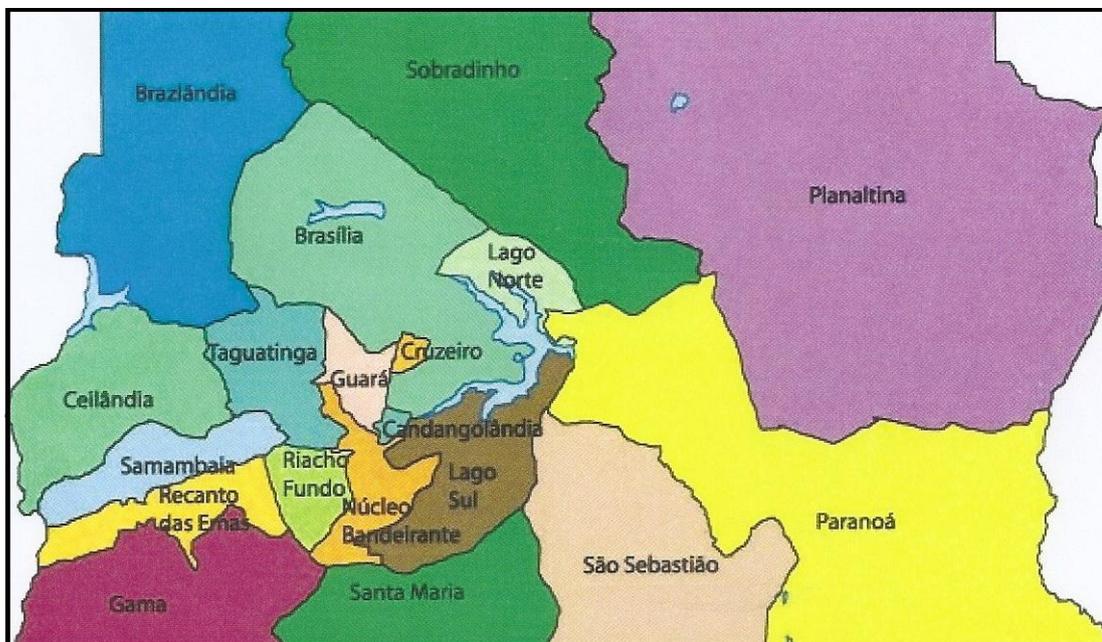
O estado do Ceará possui uma área de 148.825,6 km<sup>2</sup>, composto por 184 municípios. A regionalização adotada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) compreende sete mesorregiões: Metropolitana de Fortaleza, Norte, Nordeste, Sul, Centro Sul, Jaguaribe e Sertões.

Das mais de oito milhões de pessoas que vivem no Ceará, 75% delas residem em áreas urbanas.

### 2.4.1 Municípios e Espaços significativos

As cidades nas quais foram feitas as incursões de campo foram: Fortaleza (Metropolitana); Pindoretama Aracati e Icapuí (Jaguaribe); Choró, Banabuí e Iguatu (Sertões); Ocara e Trairi (Norte); Varjota e Pentecoste (Nordeste); Ocara (Norte) e Crato (Sul).

## 2.5 Distrito Federal



O Distrito Federal ocupa uma área de 5.787,784 km<sup>2</sup>, localizada na região Centro-Oeste, circundado predominantemente pelo estado de Goiás.

A região interna do DF, que compreende principalmente o Plano Piloto, área tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO desde 1987, é circundada por trinta Regiões Administrativas (RAs), que correspondem a uma divisão política, pois não há distinção significativa de relevos e climas entre elas.

Na região predomina o clima tropical de altitude, com duas estações bem definidas: uma seca (de maio a setembro) e outra chuvosa (de outubro a abril). A paisagem natural onde se localiza o Distrito Federal é o cerrado, bioma historicamente ameaçado pela agricultura extensiva, pela pecuária, e pela substituição das árvores nativas por outras de outros biomas, consideradas mais frondosas.

### 2.5.1 Regiões Administrativas e Espaços significativos

As Regiões Administrativas nas quais foram localizados bonequeiros são Plano Piloto (Brasília), Taguatinga, Sobradinho, Samambaia e Gama. Águas Lindas de Goiás, localizada

na região do entorno do DF, também foi incluída na pesquisa, considerando a presença de importante grupo de Mamulengo na cidade e sua estreita relação com o DF.

Os principais marcos edificados que propiciam as apresentações da brincadeira, os eventuais encontros entre os mamulengueiros, o armazenamento de materiais e a manutenção da brincadeira são:

- **GAMA:**

Espaço Criar e Animar: Sede do grupo Bagagem e Cia de Bonecos. O espaço possui um teatro de bolso com cerca de sessenta lugares, destinado principalmente para apresentações de bonecos.

Ponto de Cultura Ação Cultural do Gama: Sede do grupo Cia Voar de Teatro de Bonecos.

Praça em frente ao Espaço Cultural Itapoã – Espaço público bastante utilizado para apresentações de teatro de bonecos, utilizado como uma extensão da sede do grupo Cia Voar.

- **TAGUATINGA:**

Ponto de Cultura Invenção Brasileira: Sede do grupo Mamulengo Presepada, localizado no Mercado Sul. O espaço possui oficina para construção de materiais e bonecos; espaço para ensaio e apresentações; e espaço para exposição de bonecos.

- **PLANO PILOTO:**

Cooperativa Brasiliense de Teatro: Espaço que congrega diversos artistas de teatro, teatro de bonecos e circo, promovendo encontros e projetos e representando os artistas que são cooperados. Localizada na Asa Sul.

Associação Candanga de Teatro de Bonecos: Sede virtual de vinte e três grupos de teatro de bonecos, entre os quais estão os mamulengueiros do Distrito Federal. É uma associação juridicamente constituída e tem ações autônomas e de parceria com eventos e outras organizações de teatro de bonecos. É vinculada à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e à União Internacional de Marionetistas (UNIMA).

- **SAMAMBAIA:**

Espaço imaginário cultural: Espaço criado pelos grupos Roupas de Ensaio e Fábrica de Teatro, destinado a apresentações de espetáculos teatrais, filmes de curta e longa metragem e shows musicais, além de oficinas e palestras. O espaço é bastante utilizado para apresentação de teatro de bonecos.

### 3. INFORMAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O BEM

As pesquisas indicam que os dados mais antigos e as fontes mais consistentes acerca da constituição e da historicidade do teatro de bonecos popular do Nordeste são relativos a Pernambuco. Nos outros estados, estes dados são bem mais esparsos, o que dificulta uma avaliação mais precisa sobre esta temática.

Esta constatação pode ser interpretada primeiramente pelo fato de as pesquisas mais consistentes terem sido realizadas por pesquisadores pernambucanos (Borba Filho e Santos) ou em localidades daquele estado (Alcure e Brochado). Ou, poderá ser um indicativo de que Pernambuco seria o estado no qual teria se originado as primeiras formas de teatro de bonecos popular na região Nordeste. Para se responder a estas questões, há que se aprofundar as pesquisas de cunho historiográfico.

#### 3.1 Hipóteses concebidas por pesquisadores

As primeiras manifestações do teatro de bonecos popular no Nordeste remontam, provavelmente, ao início do século XIX em Pernambuco, embora não haja documentos que comprovem o fato. Em seu livro *Travel in Brazil*, publicado em 1816, Henry Koster, um inglês de pai português que morou em Pernambuco no período, fala da assistência de um "puppettheatre" (teatro de bonecos) no contexto de uma festa religiosa realizada em uma localidade no norte de Olinda. Porém, Koster não dá nenhum outro detalhe sobre o mesmo.

A mais antiga referência do termo Mamulengo é datada de 1889 e está em um verbete no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, transcrito de Borba Filho (1987, p. 68):

Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se, uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelle. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de 'Presepe de Calungas de Sombra'. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia dão aos mamulengos o nome de Presepe que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

Borba Filho (1987, p.55) assinala que, apesar da ausência de fontes que marcam a presença do teatro de bonecos no Brasil Colônia, supõe-se que ele deve ter chegado com os primeiros exploradores, pois, na época do descobrimento, as marionetes eram bastante populares em toda a Europa, sendo possível imaginar que, “entre milhares de pessoas que aqui estiveram, algumas delas possuísem o gosto pelos bonecos”. O autor assinala ainda que deve ter sido sob a forma de presépio animado que o teatro de bonecos entrou no Brasil: “Começamos com o presépio e dele partimos para duas formas de representação: os *pastoris*<sup>15</sup>, com atores de carne e osso e os mamulengos, com atores de madeira”.

Santos (1977), seguindo as indicações de Borba Filho, também aponta uma origem religiosa ao afirmar que as primeiras apresentações de teatro de bonecos chegaram ao Brasil sob a forma de presépio, uma expressão religiosa do ciclo natalino que representa o nascimento de Cristo por meio de figuras, articuladas ou não.

Brochado (2001), no entanto, busca ampliar a noção de presépio como sendo eminentemente uma expressão religiosa:

Estudos realizados por McCormick e Pratasik (1998:163) acerca do teatro de bonecos na Europa, mostram que muitas representações, naquele período, apresentavam uma duplicidade de caráter; temas bíblicos eram reconstituídos com características profanas como por exemplo os Bonecos de Santo Aleixo, manifestação dramática da região do Alentejo, Portugal, que apresentava o mito católico da criação do mundo, entremeado com cenas satíricas e lascivas acerca das conquistas eróticas de um padre bêbado denominado, Padre Chanca. (...) Portanto, pode-se supor que ao lado das representações de cunho religioso, como assinalou Santos, aportaram também no Brasil, formas mais profanas de teatro de bonecos, que certamente exerceram influências na configuração do Mamulengo<sup>16</sup>. (...) Uma possível evidência é o que consta no verbete de Beaurapaire Rohan, ao afirmar que na Bahia ‘dão aos mamulengos o nome de Presepe que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

### 3.2 Visões dos bonequeiros

As hipóteses apresentadas por pesquisadores e estudiosos são importantes à medida que auxiliam na compreensão das suas configurações e dos sentidos produzidos em diferentes temporalidades e contextos. No entanto, compreendendo a História como uma construção de sujeitos sociais no seu tempo, é importante mostrar como os próprios bonequeiros concebem e expressam a história do Mamulengo. A partir das suas narrativas, entramos em contato com

---

<sup>15</sup> O pastoril é um folguedo dramático popular no Nordeste brasileiro.

<sup>16</sup> Durante esta pesquisa, a leitura de peças de mamulengueiros nordestinos, transcritas por pesquisadores, entre eles Hermilo Borba Filho e Fernando Augusto dos Santos, indicou a presença de personagens com as mesmas características do Padre Chanca portugueses.

aspectos que nos falam acerca de uma historicidade, um vínculo que remonta a um passado distante.

João Viana, 84 anos, bonequeiro potiguar, explica que “essa brincadeira se originou dos povos do outro lado do mundo ha milhares de anos”. Emanuel Amaral, 63 anos, também do Rio Grande do Norte, complementa observando que essa arte teria surgido na região da Ásia e que o teatro de bonecos atual conteria em suas bases elementos da Comédia dell’arte, e depois ficou conhecido como títeres. Ele acrescenta, ainda, que esse teatro chegou ao Brasil através dos Padres ou das Companhias de Minas Gerais e popularmente ficou conhecido como bonecos de luva, fantoche. Então, conclui: “O João Redondo aqui no Rio Grande do Norte recebeu esse nome, devido os primeiros personagens que foram criados pelos bonequeiros antigos do estado, era o Capitão João Redondo, Baltazar, Minervina.”

Tenente Lucena, bonequeiro pernambucano falecido na década de 80, indagado sobre o surgimento de sua arte, expõe:

Hoje o teatro vem da Europa, da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época (...). Negro trabalhava a força e no meio desses negros haviam brancos também (...). Eles começaram a fazer uma espécie de reação, criavam aqueles teatrozinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar lição nos senhores (...) e no fim o negro sempre vencía.” (BRAGA,1978, p.28)

As falas desses brincantes apontam para uma das vertentes que exploram uma linhagem europeizante dessa tradição. Por outro lado, como Emanuel diz que, chegando ao Nordeste, especificamente no RN, ganhou nome próprio, devido aos primeiros personagens, onde se aponta para uma regionalização da brincadeira, o que faz entrever histórias que fundam e fundamentam essa tradição como algo peculiar e nascido naquelas terras.

Muitos bonequeiros apontam o surgimento do teatro de bonecos popular no período da escravidão, como uma reação aos maus tratos e injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto. Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano conhecido como Ginu, falecido em 1977, em entrevista a Borba Filho, diz:

Existia numa fazenda, no interior do nosso estado (Pernambuco), um senhor de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia, mandava matar pois ele sempre dizia que escravo doente não dá produção. E entre outros (escravos) existia um preto que ele praticamente era sabido. O nome dele era Tião. Após ter indagado pelo patrão porque chegou atrasado no serviço, o escravo responde:

- Senhor, cheguei atrasado porque minha mulher recebeu a visita da cegonha (...)  
- Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é minha esposa. A tua Negra recebe sim, a visita de um urubu. (...)  
- Senhor, não é possível, também somos humanos. (...) Então (o senhor de engenho) bateu no negro e colocou no tronco. À noite quando o negro chegou na senzala (...) disse:

- O senhorzinho não parece ter coração (...) parece que tem dentro do peito uma pedra. Até a cara dele é de pau. Mais do que depressa o preto esculptou uma figura envolvendo em trapos e com o boneco começou fazendo tudo o que o patrão fazia no decorrer do dia dele.[Borba Filho: 1987:73-76 (com adaptações)]

Para a Dadi, calungueira potiguar, 76 anos, a brincadeira começou naquela época como diversão, depois de um dia de muito trabalho, para “provocar o riso na tristeza deles (dos escravos)”. Segundo Josivan, 47 anos, seu pai, Chico Daniel<sup>17</sup>, falava que a origem do João Redondo aconteceu a partir da história de um fazendeiro:

(...) era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época né, e ele judiava muito com os escravos, e teve um dos escravos da fazenda, que fizeram essa brincadeira em modo de crítica. Botou o capitão João Redondo e o nego Baltazar que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira deles falar do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele (...).

A narrativa feita por Josivan, que vem de seu pai, sobre o início dessa tradição, complementa o pensamento de Dadi, de Ginu e de outros bonequeiros e mostra um vínculo dessa arte com as questões raciais no Brasil. Existem várias versões que perpetuam no imaginário dos brincantes e várias delas falam de escravos e senhores de fazenda. Todas as histórias levam os “escravos”, em um dado momento, a reproduzir seus “donos”, em forma de bonecos.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor a respeito das relações sociais existentes no período da escravatura, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, dentre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas. Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais, expõem com mais veemência essa realidade. Muitos fazem comentários, acima de qualquer autocensura, ao expor essas mazelas, enquanto outros se sensibilizam com esses

---

<sup>17</sup> Segundo Canella (2004), Chico Daniel narrou que os mais antigos contavam que há muito tempo existia um homem muito rico, tenente, capitão, coronel... “esses nomes” que, segundo Chico, “naquela época a gente sabia quem era rico,” e esse homem se chamava João e que na fazenda tinha uma mulher negra, D. Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia depois do fazendeiro ter morrido, os meninos resolveram fazer uma brincadeira e esculpir alguns bonecos e a um deles deram o nome de seu patrão, João, João Redondo. Em outro momento, ele conta a mesma história, só que com algumas alterações: “Eu escutei meu pai falar que tinha um homem, que morava naquelas fazendas, e tinha esse nome, o nome dele era João Redondo, aí quando ele morreu a turma lá inventaram o negócio de João Redondo, uma pessoa chamou, saíram brincando pelo meio do mundo aí inventaram o João Redondo, Baltazar, Inês que era Mãe de Baltazar e o outro era Benedito, e daí fizeram os outros bonecos: era Dr. João..., Dr. Pindurassaia e lá vai... fizeram um bocado de bonecos e saíram brincando e daí o pessoal foram vendo e outros fazendo também. Que nem eu comecei um dia desses já os meus filhos já brincam também aí vai continuando né... Eu sei que eu era muito novo quando eu aprendi esse negócio”. Em síntese é isto que ele falou, mas há nuances, sobre essa mesma história, em outras falas do brincante.

comportamentos. Uma leitura que se pode fazer de algumas brincadeiras e das histórias que elas carregam é que: Negro é negro, branco é branco, homem é homem e mulher é mulher. Cada um ocupa seu lugar dentro de um dado imaginário e herança cultural.

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

Outra visão bastante comum entre brincantes é a que concebe o TBPN como sendo uma “expressão do povo nordestino”, uma “forma de resistência contra a opressão das autoridades” (Ronaldo, 37 anos, bonequeiro do RN). Potengy Guedes, 60 anos, bonequeiro cearense conhecido como Babi, referindo-se ao período da ditadura militar, diz que a brincadeira era a sua “arma de luta para denunciar os atos do governo brasileiro”.

A partir destas falas, pode-se entender que há uma forte perpetuação ideológica que perpassa diferentes temporalidades, da resistência exercida no período da escravidão aos dias atuais.

### **3.3 Primeiros documentos**

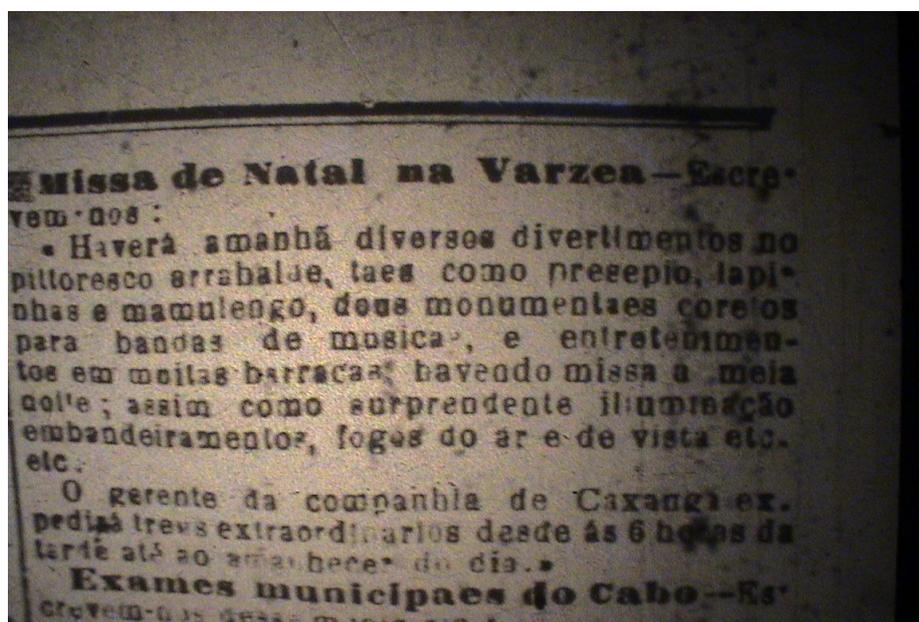
Pesquisas realizadas nos arquivos dos primeiros jornais de Recife (Brochado, 2005) apontam que, até os anos 40 do século XX, apresentações de Mamulengo eram bastante recorrentes nas festas religiosas organizadas pelas paróquias daquela capital e, ao que parece, haviam começado ainda no século XIX.

O primeiro registro efetivo que se tem sobre uma apresentação de Mamulengo data de 23 de dezembro de 1896, em matéria publicada no “Diário de Pernambuco”. O anúncio convida a população para os festejos natalinos, onde haverá apresentações de vários divertimentos populares:

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco arrabalde, taes como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa a meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos do ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia.

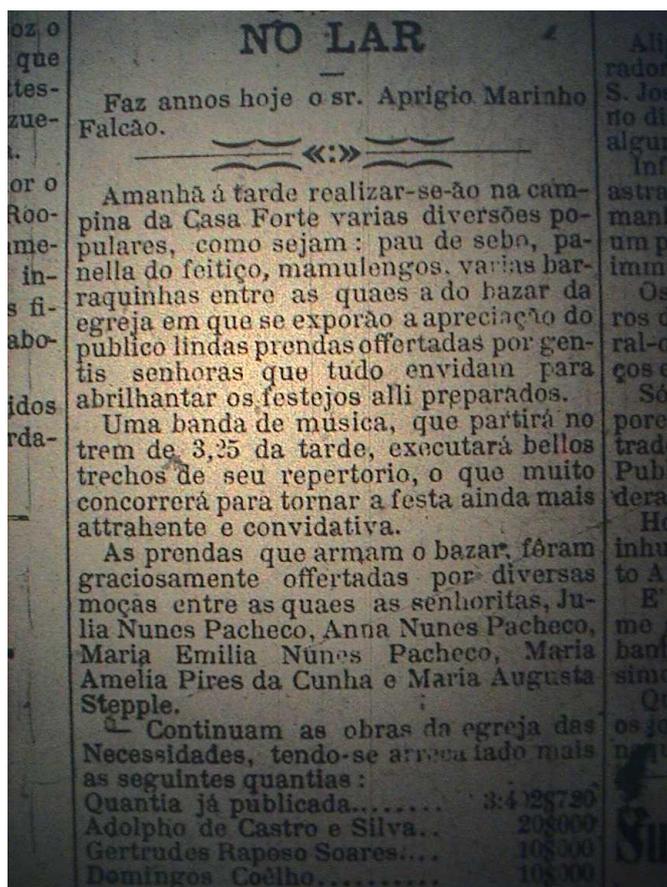
A referência ao transporte público é indicativa do grande afluxo de pessoas a este tipo de festividade.

Diferentemente da primeira, outra notícia encontrada no Diário de Pernambuco datada de 05 de janeiro de 1902 refere-se às restrições feitas pelas autoridades policiais locais aos entretenimentos populares, incluindo Mamulengo: “O Dr. chefe de polícia expedio circular às autoridades policiaes, prohibindo terminantemente os divertimentos denominados Boi, Mamulengo e Fandango, permitindo os Pastoris até o dia 11 do corrente.” Ao que parece, as apresentações aceitas eram aquelas realizadas em contextos das festas religiosas.



(Fig.1) Primeira notícia sobre uma apresentação de Mamulengo. Diário de Pernambuco, 23 de dezembro de 1896 (Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco).<sup>18</sup>

<sup>18</sup>In BROCHADO, *Mamulengo Puppet Theatre*, (PHD Thesis), 2005, anexo I.



(Fig.2) Notícia sobre apresentação de Mamulengo em Recife. Diário de Pernambuco, 24 de dezembro de 1902 (Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco).<sup>19</sup>

Em 1903, a Câmara Municipal de Recife promulga uma lei (Lei n.344 - 01/01/1903) para controlar o uso do espaço público na cidade. Esta lei, além de estabelecer impostos para o uso das áreas públicas (ruas, mercados e feiras) por comerciantes ambulantes e artistas mambembes, obrigava os últimos a obter uma licença da Secretaria da Repartição Central da Polícia para apresentar seus entretenimentos. Paralela às restrições aplicadas aos artistas populares no uso dos espaços públicos, houve uma expansão no número de teatros e clubes privados para a diversão das classes mais abastadas, como o Teatro Apolo, inaugurado em 1842, e o Teatro Santa Isabel, um edifício neoclássico inaugurado em 1850.

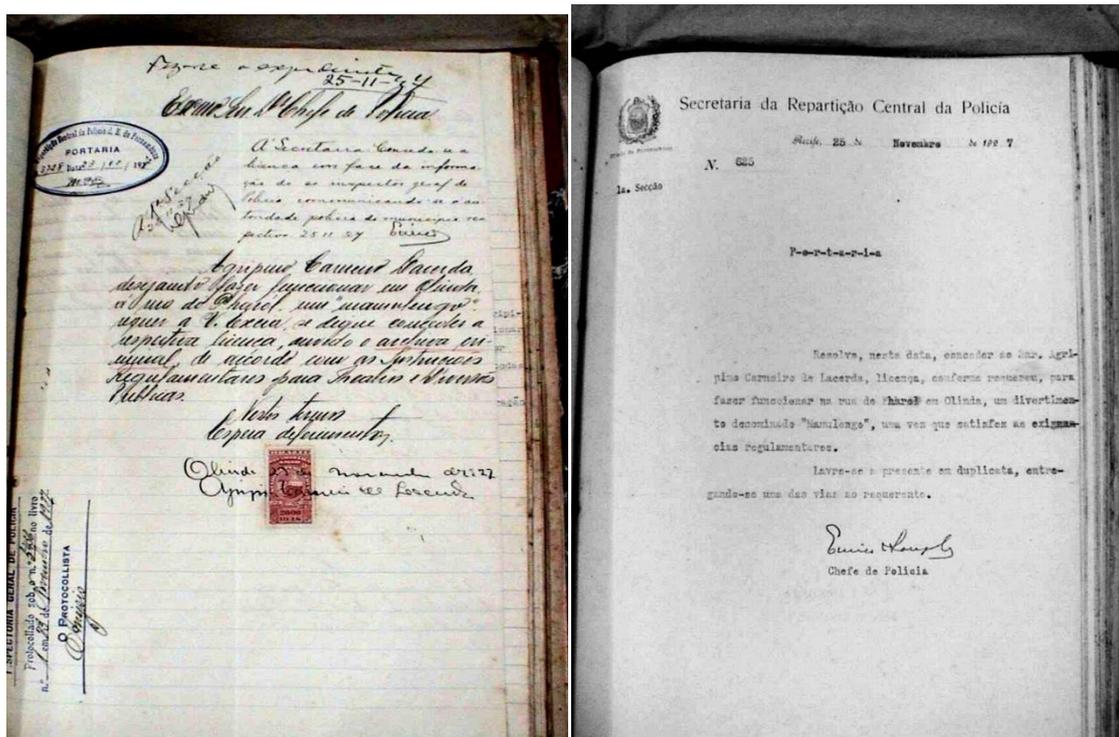
Brochado (2005) indica que a maioria das petições referentes às apresentações de Mamulengo prestadas à Secretaria da Repartição Central da Polícia foram assinadas por padres, e se referem especificamente às apresentações durante as festas de Natal acima mencionadas. Apenas duas petições encontradas nos arquivos da referida Secretaria

<sup>19</sup>Idem

pertenciam a bonequeiros e se referem a apresentações fora do período natalino. A resposta dada pela Secretaria às petições é a seguinte:

“Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. José de Almeida Pedrosa, a fim que o mesmo possa fazer funcionar, livremente, uma trupe de bonecos falantes denominada, ‘Os Matutos do Interior’ a qual se acha localizada no Pátio do Terço (...)”<sup>20</sup>.

“Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. Agripino Carneiro de Lacerda, conforme requereu, para fazer funcionar na rua do Farol, em Olinda, um divertimento denominado “Mamulengo”, uma vez que satisfaz as exigências regulamentares”.<sup>21</sup>



(Fig.3) Petição de Agripino Carneiro Lacerda e (Fig.4) resposta da Secretaria da Repartição Central da Policia.

A partir dos anos 30, celebrações natalinas passam também a ser organizadas por entidades não religiosas, como refinarias de açúcar (Usina do Timbu, 1930), companhias de tecelagem (Tecelagem de Seda e Algodão de Pernambuco, 1937), sindicato de trabalhadores (Sindicato dos Fabricantes de Pólvora, 1940), entre outros, indicando novos contextos nos quais o teatro de bonecos passa a se inserir.

As restrições e práticas coercivas por parte das autoridades locais contra os artistas populares é intensificada na época da Ditadura Militar. Santos (1977, p.185) ressalta que a repressão ao

<sup>20</sup> Secretaria da Repartição Central da Policia, 25 de outubro (o ano é ilegível), portaria n° 890. In BROCHADO, *Mamulengo Puppet Theatre*, (PHD Thesis), 2005, anexo I.

<sup>21</sup> Ibid, 25 de novembro de 1927, portaria n° .625.

Mamulengo, que sempre foi perseguido por "motivos morais e políticos", aumentou naquele período, com os mamulengueiros sendo assediados pelas autoridades militares: "... por causa de seu poder de atrair multidões e de ser uma forma eficiente de propagação de idéias consideradas exóticas e subversivas, o Mamulengo foi severamente atingido pela repressão militar." Conseqüentemente, as brincadeiras passaram a ser supervisionados por policiais, o que, na visão de Santos, suprimiu "a espontaneidade dos mamulengueiros e seu público."

Como mencionado anteriormente, a prática da cobrança de impostos começou em Recife em 1903. De acordo com Santos (1977, p.61), como uma forma de aumentar o controle sobre o teatro de bonecos popular, houve uma intensificação da cobrança de imposto sobre as brincadeiras realizadas em espaços públicos que, em sua opinião, além do seu aspecto controlador, esses impostos representavam uma forma de exploração de artistas populares por policiais corruptos. Zé de Vina, mamulengueiro pernambucano, 74 anos reforça as afirmações de Santos observando que a cobrança do imposto era uma prática antiga dos policiais da Zona da Mata, prática esta que já havia sido imposta antes mesmo da ditadura. No entanto, ele também afirma que a "coleta" aumentou durante o governo militar e reforça a suspeita da natureza corrupta desses impostos, "que na maioria dos casos permaneceu nas mãos de policiais desonestos."<sup>22</sup>

A prática de cobranças de taxas por policiais é retratada em cenas de Mamulengo de vários bonequeiros da Zona da Mata (Zé de Vina, Zé Lopes e João Galego), assim como também no Cavalo Marinho.

Ginu, em uma entrevista dada em 1975, ou seja, durante a ditadura militar, diz que alguns anos antes, quando ele ainda se apresentava nas ruas de Recife, era obrigado a obter uma licença na delegacia de polícia a cada dois meses. Ele narra ainda que: "Os mamulengueiros aqui [em Recife] foram regularmente perseguidos principalmente por dois policiais, Zé Mendes e Sherlock [uma alusão a Sherlock Holmes], que além de patrulharem as nossas apresentações, também interrompiam a brincadeira quando alguma palavra "má" era pronunciada. Eles mandavam cortar, e então, eu cortei a palavra".

### **3.4 Aspectos relativos à constituição história: linhagem de mestres**

As referências que os mestres bonequeiros fazem a seus antecessores, com os quais aprenderam a sua arte, seja por convivência direta e constante, ou por encontros mais

---

<sup>22</sup> Entrevista, Lagoa de Itaenga, 24 março 2004 (Brochado, 2005, p.98)

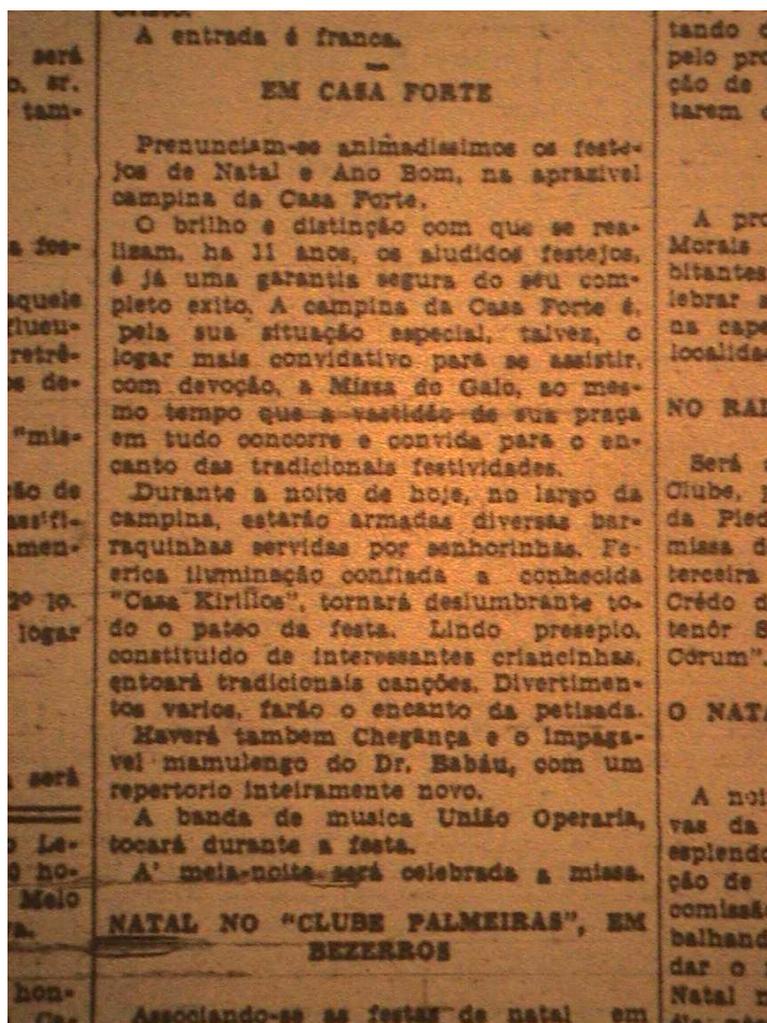
fortuitos, indicam linhagens de mestres que ajudam na tessitura da historicidade do TBPB. Além destas narrativas, pesquisas realizadas por estudiosos também nos ajudam a construir esta história.

### **3.4.1 Pernambuco**

A partir de pesquisas realizadas em meados da década de 60, em arquivos públicos do Recife e gravando espetáculos e entrevistas, Borba Filho (1966) inicia o primeiro registro que se tem notícia dos bonequeiros populares no estado de Pernambuco. Na região metropolitana de Recife, o primeiro citado por Borba Filho é Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro muito famoso que exerceu grande influência sobre os seus colegas, atuando ao que se sabe a partir da década de 30.<sup>23</sup> Segundo Borba Filho (1987, p.55), “O Mamulengo do Doutor Babau tinha um repertório de mais de 70 bonecos todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arranjados, outros, porém com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um grande sentido popular firme”.

---

<sup>23</sup>Nas pesquisas realizadas em Jornais de Recife, Brochado (2005) indica significativa quantidade de anúncios de brincadeiras (espetáculos) apresentados por Babau, o que comprova a sua popularidade.



(Fig.5) Anúncios de apresentação do Mamulengo do Doutor Babau, realizado em Casa Forte, Recife, publicado no Diário Pernambuco, 1931 (Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco).<sup>24</sup>

Outro importante mamulengueiro descrito por Borba Filho foi Cheiroso, de quem não se sabe o nome verdadeiro e cujo apelido provinha do fato de fabricar e vender perfumes baratos. Notabilizou-se como artista de grande talento dando espetáculos nos arrabaldes, festas e entidades e chegou a colaborar com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em meados dos anos 50. Cheiroso foi responsável pela construção dos bonecos usados na peça "O Amor de Dom Perlimplin com Beliza em seu Jardim", de Garcia Lorca, e ensinou atores do TEP a trabalhar com os bonecos. De acordo com Borba Filho, inspirado pela participação do mamulengueiro, foi criado no TEP um departamento especial de teatro de bonecos. Borba Filho compara Cheiroso a Vitalino, colocando o mamulengueiro no mesmo nível de importância daquele importante ceramista. Segundo o estudioso, Cheiroso ficou conhecido

<sup>24</sup> In BROCHADO, *Mamulengo Puppet Theatre*, (PHD Thesis), 2005, anexo I.

não apenas em Recife, mas também fora de Pernambuco graças a Augusto Rodrigues, pintor e criador da Escolinha de Artes do Brasil, situada no Rio de Janeiro.

O sucessor de Cheiroso foi Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, falecido em 1977, de quem Borba Filho transcreveu peças (As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel de Javunda; Viúva Alucinada, entre outras) até hoje encenadas por vários grupos de teatro de bonecos em Pernambuco e no Brasil. De acordo com Leda Alves, atriz e esposa de Borba Filho, assim como Cheiroso, Ginu também colaborou com grupos de teatro de Recife. Ginu construiu os bonecos para a peça “A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança”, uma paródia do romance de Cervantes escrita em 1733 por Antonio José da Silva, o Judeu, para o teatro de bonecos e montada pelo Grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN). Segundo Alves, Ginu também participou de muitos ensaios ensinando aos atores como manipular os bonecos.<sup>25</sup> Apesar da sua relação com o TPN e sua “fama”, segundo Santos (1979: 103), “Ginu morreu completamente esquecido e pobre”.

Paralelo à existência do Mamulengo em Recife, as pesquisas indicam a sua presença desde o século XIX no interior do estado, principalmente na Zona da Mata, região que atualmente possui o maior número de mamulengueiros atuantes no estado. Ali foi identificada outra linhagem de mestres que tem início nos fins do século XIX em Carpina, com Chico da Guia. Chico Presepeiro, como era também conhecido, é o primeiro mamulengueiro citado, aparecendo em um manuscrito deixado por outro bonequeiro da região, como veremos abaixo.

Em Vitória de Santo Antão surge Luís da Serra (1906), dono do Mamulengo Invenção Brasileira e considerado “mestre” por muitos mamulengueiros que o sucederam. A presença e a força de Luiz da Serra podem ser comprovadas pela quantidade e pela qualidade de seus bonecos presentes no Museu do Mamulengo, em Olinda.

Outro importante mamulengueiro da Zona da Mata foi Solon Alves Mendonça, popularmente conhecido como Mestre Solon, nascido em Pombos (1921) e radicado em Carpina, morto em Brasília em 1987. Solon cria o grupo Nova Invenção Brasileira, que, como o nome indica, sofreu influência de Luís da Serra, mas também foi influenciado por Chico Presepeiro. Em um manuscrito deixado por Solon, ele narra a primeira brincadeira de Mamulengo a que assistiu ainda criança, apresentada por Chico da Guia, também conhecido por Chico Presepeiro:

Eu com 08 anos de idade, ele (o pai) chegou um belo dia de sábado e disse: Vá dormir para a noite a gente ir ao presépio de Chico da Guia, na casa de Zé Girome,

---

<sup>25</sup> Brochado, 2005, p. 96.

na Ribeira, o nome do bairro aonde ele tinha o armazém. Eu procurei dormir, sem ter sono preocupado com o convite porque era uma das primeiras diversões que ia assistir. (...) De frente ao armazém uma barraca, toda coberta de pano. Da barraca, ninguém chegava perto, a não ser os que iam representar a brincadeira. (...) Minutos depois, começou uma música de instrumento de corda e pandeiro, com uma perfeição extraordinária.

Solon descreve a brincadeira, indicando na primeira parte do espetáculo uma estreita relação do teatro de bonecos com narrativas bíblicas: “O cenário: o sol, a lua, as estrelas, as nuvens. Aquelas nuvens apresentavam uma imagem de dizendo: 'Eu sou o pai! Aí está o sol, a lua, as estrelas. Agora vem a água com todos os seres vivos'”. Interessante notar que o nome artístico do bonequeiro era Chico Presepeiro, uma alusão direta a “presépio”.

Solon vai influenciar muitos mamulengueiros da nova geração, entre eles Chico Simões e José Regino, ambos do Distrito Federal.



(F.4) Solon e Chico Simões - Carpina-PE, 1983.

Borba Filho (1987) indica ainda outro importante bonequeiro da região da Zona da Mata, José Petronilho Dutra, de Surubim, município próximo de Carpina, que, segundo ele, começou a brincar por volta de 1940.

No norte do estado, na cidade de Goiana, na fronteira com a Paraíba, Borba Filho (1987) nos fala de Manuel Amendoim, que denominava sua brincadeira de Babau e não de Mamulengo, indicando nestas zonas fronteiriças as influências e as mesclas do TBPB. Segundo indicado, Manoel Amendoim apresentava seu Mamulengo já na primeira metade do século XX.

Estes primeiros mamulengueiros de que temos notícia vão influenciar o surgimento de outros na Zona da Mata, evidenciando uma linhagem de mestres naquela região, vários deles registrados nesta pesquisa.

### 3.4.2 Paraíba

Na Paraíba, os dados mais antigos relativos à constituição do Babau remontam das décadas de 60 e 70 do século XX e estão presentes no livro de Altimar Pimentel, “O Mundo Mágico de João Redondo” (1966), único livro publicado sobre o Bem no estado. É interessante notar que a terminologia utilizada pelo autor ao se referir ao teatro de bonecos na Paraíba é “João Redondo”, mais comumente usado no Rio Grande do Norte, e não Babau. Isto pode ser indicativo da mobilidade de bonequeiros entre os dois estados naquela época.

Borba Filho, em sua extensa pesquisa, também indica alguns bonequeiros paraibanos que vão influenciar outros naquele estado, como os irmãos Relâmpago, da cidade de Cabedelo, e Antonio do Babau, de Mari, todos já falecidos. Antonio do Babau, além de ter influenciado muitos bonequeiros na sua região, também foi o mestre de Carlinhos do Babau, bonequeiro goiano residente na época em Brasília.<sup>26</sup> Antonio do Babau era considerado um grande construtor de bonecos, com uma forma bastante pessoal de modelar e pintar suas figuras. Além disso, era famoso na região como um bom brincante.



(F.5) Antônio Babau – Foto de autor desconhecido.

Outras linhagens registradas na Paraíba são:

João Pessoa: Vaval, filho do bonequeiro Joaquim do Babau (falecido), com quem aprendeu.

---

<sup>26</sup> Este assunto será tratado mais à frente na parte que trata do DF.

Guarabira: Clóvis é irmão de Clébio e juntos estão repassando para os sobrinhos pequenos.

Guarabira: Seu Luiz é sobrinho do bonequeiro Belino (falecido).

Bananeiras: Maestro, falecido em 2013, era neto, bisneto e tataraneto de bonequeiro e pai de Geraldo (Cheiroso), que está aprendendo a profissão.

Solânea: Zé Leão é sobrinho do bonequeiro Chico Coco (falecido).

### **3.4.3 Rio Grande do Norte**

Segundo o que se pôde mapear, o teatro de bonecos está presente desde o final do século XIX no estado, não havendo, porém, dados precisos em registros escritos que possam afirmar essa hipótese. Entretanto, pode-se constatar pelas memórias e práticas dos bonequeiros, estabelecidas dentro de uma tradição rica, viva e dinâmica, que vem se movendo durante décadas e que é repassada entre membros de uma mesma família ou mesmo na relação entre brincantes e receptores.

Segundo relato de Chico de Daniel (1941-2008), considerado como um dos mais representativos bonequeiros do estado, o aprendizado do João Redondo lhe foi repassado pelo pai, Daniel, que atuou como brincante do início até meados do século XX. Por sua vez, Daniel aprendeu com seu pai, também importante calungueiro da região. Outros: Seu Bastos, Chico Daniel, Feliciano.

Dessa maneira, podemos ver como exemplo uma linhagem clara de brincantes na família Daniel. Assim temos: Josivam (47 anos) e Daniel (31 anos), que fazem apresentações e, ainda, Toinho, 40 anos, que confecciona os bonecos. Eles são filhos de Chico Daniel, sobrinhos de Manuel de Daniel e netos de Daniel das Calungas. O avô, por sua vez, aprendeu a brincadeira com um senhor chamado Feliciano. A família, portanto, deu continuidade a essa herança do brincar. Ainda nessa categoria, temos como exemplo Delegado, 57 anos, e seu pai Chico Rosa; e, também, Zé Fernandes, 58 anos, e seu pai Fernando Targino.

De outra maneira, podemos ver Dona Dadi, que mesmo se dizendo autodidata, diz que assistiu ao brincante Bastos, entre outros, na infância, mas que naquele momento não pôde brincar e começou a realizar a brincadeira já com cinquenta anos de idade. Podemos ver, através da mesma, o início de uma linhagem, uma vez que seu neto Werley (23 anos) começa a dar os primeiros passos a partir da mesma.

A maioria aponta brincantes aos quais assistiram ou aprenderam a brincar, como: os Irmãos Relâmpago, Seu Bastos, Chico Daniel, Feliciano. Ou mesmo aqueles que, sendo companheiros de brincadeira, de ver brincar ou de oficina, tiveram alguma influência no seu ato de brincar, como: a própria Dadi, Raul dos Mamulengos, Pedro Cabeça, Dodoca, Paulo Roliço, Paulo Roriz, João Cazumbé, Francisquinho, Luis Enéias, Manoel Maquinista Bilinha, Garrafinha, Domingos Basílio, Miguel Machado, João Abdias, Cícero e Geraldo.

Além de uma influência familiar e de um encanto pela brincadeira em algum momento da vida, entrar nesse universo segue algumas lógicas e experiências particulares, como as vistas nas falas abaixo.

José Fernando de Bezerra, Zé Fernando, 58 anos, filho de Fernando Targino, lembra-se da brincadeira de seu pai quando tinha por volta dos quatro anos. Ele diz que ficava maravilhado com o movimento e com as diversas vozes dos bonecos: “eu achava muito divertida as prosas que meu pai fazia com os bonecos”, e desde então se animou e quis seguir o mesmo caminho. Confeccionou alguns bonecos de sabugo de milho para imitar a brincadeira do pai e para mostrar aos colegas do sítio. Construiu trinta bonecos dessa forma e passou a brincar só para os amigos. Lembra ainda que naquele tempo a empanada que o pai utilizava “era 15 metros de pano, amarrado na parede”, quanto aos bonecos eram cinquenta: “ele levava tudo em 2 burros e eu andava mais ele a pé, ajudando ele. Eu não falava com o boneco, só ajudava”. Depois foi ajudando mais e começou a brincar. Seu pai brincou o João Redondo durante sessenta anos e ele continuou brincando até 2001, quando parou e agora está retomando em 2009. Geraldo Maia, 75 anos, também começou com uns catorze anos quando conheceu Seu Fernandes (Fernando Targino), que o motivou brincar, depois ele parou para fazer o Boi de Reis, “mas eu gosto muito do João Redondo”. Fala que inicialmente fazia os bonecos de sabugo, depois fez uns bonecos melhores e brincamos. Depois parou “e só agora estamos voltando”, ele juntamente com Zé Fernando.

Zé do Fole fala que quando tinha doze anos viu um homem chamado Paulo Roriz, “a gente não tinha nada e quando aparecia um João Redondo e um Boi de Reis...” e continua: “ele amarrava um pano na parede e brincava, fazia aquelas graças, eu resolvi brincar. Eu tinha uns 12 anos e ele tinha uns 15”.

Dona Dadi conta que fazia ex-votos, mas não gostava muito. Depois começou a fazer os Calungas para divulgar o trabalho da dengue, pois através dos bonecos as crianças prestavam mais atenção, assim começou a atender os meninos da pastoral da criança, “pois era difícil contratar alguém”. Werley, neto de Dadi, relata que começou há dois anos, pois

“acha muito bonito a minha avó brincando”. Nesse seguimento, podemos ver a fala de Raul dos Mamulengos, que nasceu em São Tomé foi criado no sítio, trabalhando com seu pai. Depois veio para Natal e trabalha hoje como motorista na Universidade Federal: “meu avô e tio eram contadores de história e quando era pequeno (10 a 12 anos) eu conhecia os Irmãos Relâmpo e fazia bonecos e vendia para as crianças”. Depois, como motorista, conheceu em 2003 Dona Dadi e ela o incentivou a voltar a construir bonecos, “e hoje, toda folga que eu tenho eu vou construir os bonecos. Eu gosto de fazer e de brincar com bonecos. O que vejo na rua, as coisas boas, mágico, transformista eu trago pra brincadeira”.

Já Luiz Soares Diniz, Luiz Toou, 77 anos, diz que aos doze anos de idade viu pela primeira vez, na Paraíba, a brincadeira através de um amigo do pai dele, *Bilinha*. Ele fala que ficou encantado com as vozes e com os movimentos dos bonecos, ficando tudo registrado em sua memória. Dois anos mais tarde, juntou umas madeiras, fez umas figuras e saiu brincando o João Redondo. E desse momento infanto-juvenil passou a brincar com mais intensidade para os amigos, familiares e vizinhos. Afirma que ninguém o ensinou a construir os bonecos, aprendeu vendo a brincadeira. Já adulto, ficou sendo considerado um profissional, recebendo pelas apresentações 500 réis por cada uma. Brincava de maneira eventual, geralmente nas ruas e em dias de feiras das cidades da Paraíba e do RN. Em alguns eventos, até brincou em parceria com o falecido Antônio Rato de Passa e Fica, famoso brincante da tradição.

Heraldo Lins fala que iniciou há dezessete anos e já tinha visto alguns brincantes entre este Seu Bastos. Em certa idade teve uma experiência com um grupo de teatro e os atores bebiam demais, não tinham ordem e não obedeciam, aí fez bonecos para brincar. Começou a apresentar para os sobrinhos em 1992, depois parou e em 1995 retornou.

Francinaldo (Caçuá dos Mamulengos) relata que principiou em 2007, fez um curso de artes plásticas e gostava muito de teatro de marionete. Em 2007 conheceu seu companheiro de cena Ronaldo e começaram, “a princípio fiquei meio sem graça, mas depois gostei”. Já Ronaldo revela que para ele foi um caso de resgate, pois hoje em dia não havia ninguém que levantasse a bandeira do Mamulengo em sua cidade, Currais Novos. Em 1984, ele assistiu a uma apresentação de Chico Daniel e aquilo ficou internalizado, “aí pensei em resgatar este trabalho na nossa comunidade”.

Como vimos, conhecer a brincadeira, seja através de um familiar ou de uma pessoa amiga ou desconhecida e querer fazê-la, é um processo que se dá de muitas formas, sobretudo pela sedução e pelo encanto que os bonecos produzem no espectador e, assim, ao entrar em contato com essa arte, cria-se um querer de levar adiante essa tradição.

### 3.4.4 Ceará

A ausência de documentos sobre o Cassimiro Coco é um fato relevante e problemático a ser ressaltado. Não há nenhum trabalho de pesquisa denso que dê conta, por exemplo, dos processos de constituição histórica do Cassimiro Coco.

Em seu livro *Cassimiro Coco de cada dia, Botando boneco no Ceará*, Ângela Escudeiro, bonequeira e escritora cearense, refere-se à prática do teatro de bonecos popular de 71 brincantes na época da sua pesquisa. Dados levantados pela equipe de pesquisa do Registro no estado em 2010 indicam que muitos haviam falecido e outros tantos tinham deixado de brincar e, finalmente, apenas treze bonequeiros foram encontrados.<sup>27</sup>

Após o lançamento do livro citado, houve um forte estímulo para se voltar a atenção sobre os velhos brincantes, tanto por parte dos bonequeiros, como por parte das prefeituras mencionadas. E, a partir daí, jovens brincantes circulam elaborando releituras da arte do Cassimiro Coco. Porém, como destacado pela equipe de pesquisa, muitos o fazem sem conhecer as brincadeiras dos brincantes experientes, seus acervos de bonecos ou outras referências afins.

No entanto, podemos também perceber uma linhagem de mestres bonequeiros atuando pelo menos a partir da década de 1950, como Pedro Boca Rica, Gilberto Calungueiro, entre outros.

Outro dado importante acerca da historicidade do Cassimiro Coco é apresentado pelo professor e historiador Tácito Borralho<sup>28</sup>, que indica que o Bem teria migrado do Ceará para o Maranhão no início do século XX. Segundo Borralho, nesse processo de migração houve a eliminação de uma das letras “s”, passando a ser denominado ali de Casimiro Coco. Atualmente, nota-se que estas duas formas de grafias podem ser encontradas tanto no Ceará quanto no Maranhão e no Piauí, evidenciando mais uma vez o intercâmbio entre eles.

---

<sup>27</sup> Como indicado anteriormente, devido à extensão do estado do Ceará, provavelmente há muitos outros bonequeiros a serem localizados, o que indica uma necessidade na complementação da pesquisa no estado.

<sup>28</sup> Revista *Móin-Móin* de número 03.

### 3.4.5 Distrito Federal

As primeiras notícias que se tem de apresentações de Mamulengo no DF<sup>29</sup> datam do período de construção da cidade. Segundo relato do Seu Ramiro Brito, ou Seu Cosme, como gosta de ser chamado, operário aposentado da construção civil que veio da Paraíba em 1958, durante os anos de 1958 e 1959, em quase todos os finais de semana havia apresentação de um grupo de Mamulengo nos canteiros de obra:

Três rapazes que tinham uma mala grande, com uns bonecos, uns mamulengos, uns vestidos de mulher, outros vestidos de homem, tudo bem pintadinho, com aquelas tinta vermelha, roupa preta, chapeuzinho branco, tinha de todo jeito, tinha várias roupas, o Mamulengo. Aí, Mané Pacaru conversava mais Quitéria Sabiá, tinha outros nomes, mas eu só me lembro desses nomes bonitos aí, então, eles apresentavam. Estendiam aquela lona, com uns tocos que tinham lá, nós ficava da banda de fora, e aí ficava assistindo aqueles bonequinhos, fazendo aquelas graça... Era o divertimento da obra era esse, era assistir Mamulengo, Mamulengo vem do tempo antigo, era brincadeira, que foi primeiro que circo lá na terra da gente (...)<sup>30</sup>

Seu Cosme é natural de Boqueirão, na Paraíba, e, quando foi perguntado acerca do Mamulengo na época da construção, ele demonstrou conhecimento sobre o que estava sendo perguntado, já que tinha na lembrança as primeiras vezes em que assistiu esse teatro de bonecos em 1938, ainda criança, na Paraíba. Sobre o Mamulengo na época da construção, ele ainda acrescenta:

Eles guardavam aquelas malas dentro do alojamento [dos candangos], (...) era umas malas grandes assim, deste tamanho assim (mostra) cheias daqueles boneco, daquelas roupas assim deles vestir, que eles fazia (...), aí eles trancavam aquela portinha assim, trancava bem, e ficava lá dentro, só eles lá, e apresentava por cima aqueles bonequinhos, e eles fazia aquelas fala deles lá. Nós pensava que era aqueles bonequinho falava mesmo. O pessoal ria e acreditava em tudo aquilo. Não sabia que era Mamulengo. Os mais velhos sabia, mas tinha muita gente que acreditava que aqueles bonequinho falava mesmo. Era engraçado.<sup>31</sup>

Ele conta ainda que estes bonequeiros provavelmente vinham do Recife ou de Escada, de localidades próximas à capital pernambucana. Quando perguntado pelo nome de algum deles, ele responde que lembra vagamente do nome de um, que se chamava Zé do Mamulengo.

Além do relato de Seu Cosme, são registrados também os relatos de Mangueira Diniz e Nivaldo Ramos – dois atores que pra cá vieram com seus pais quando ainda eram crianças em 1956 e nos revelaram que houve mamulengueiros nos canteiros de construção da cidade,

---

<sup>29</sup> O teatro de bonecos popular inspirado nas tradições nordestinas, no Distrito Federal, recebe o nome de Mamulengo. O que não, necessariamente, significa que ele está mais próximo do teatro de bonecos popular de Pernambuco, pois se observa ali influência do Babau, do João Redondo e do Cassimiro Coco.

<sup>30</sup> Trecho transcrito do vídeo pela coordenação de pesquisa do DF.

<sup>31</sup> Idem.

mas não nos ofereceram tantos detalhes quanto o relato de Cosme, que apresenta informações que vão além da sua ocorrência, abarcando também algumas de suas características.



Cópia da filipeta do espetáculo As Bravatas de Benedito na fazenda do Dr. Capitão João Redondo. Acervo: Arquivo Público do DF.

No entanto, foi apenas a partir do final da década de 70 que o Mamulengo volta a ser apresentado no DF. Paulo de Tarso, bonequeiro procedente da Paraíba, mesclava apresentações de mamulengo e ventriloquia, apresentando-se principalmente em Taguatinga. Porém, foi a partir das apresentações realizadas em 1981 por Carlos Gomides, ator e bonequeiro goiano que residia no DF na época, que o Mamulengo começa a se consolidar na cidade. Em 1977, durante uma turnê que realizava juntamente com um grupo de teatro brasileiro do qual fazia parte, Carlos Gomides conheceu o bonequeiro paraibano Mestre Antônio Babau, que lhe transmitiu os conhecimentos e com quem conviveu por vários anos e aprendeu o Babau, adotando, mais tarde, o nome artístico de seu mestre, passando assim a ser chamado de Carlinhos Babau. Em 1980, formou seu próprio grupo, “Carroça de Mamulengos” que, naquela época, era composto apenas por ele, viajando e se apresentando em vários estados brasileiros, entre eles, o Distrito Federal em 1981. Foi nessa época que conheceu Francisco Simões de Oliveira Neto, conhecido como Chico Simões.

Chico Simões passou seus conhecimentos para muitos bonequeiros da cidade, sendo hoje considerado um dos principais responsáveis pela difusão do Mamulengo no DF junto à nova geração.

#### 4. O BEM NO CONTEXTO ATUAL

É antevéspera de Natal. A lua está plena no céu, o lugar está cheio de gente. Barraquinhas de comidas e bebidas, fogos de artifício, roda gigante: misturas de luzes, cheiros e sons compõem o ambiente na festa da Usina Petribu, município de Lagoa de Itaenga, Pernambuco. Ao longe se escuta um forró tocado por uma sanfona de oito baixos, uma caixa e um pandeiro, misturado à voz de um brincante que diz: “Estrela Dalva é tão bonita/ quando vem rompendo a aurora / as árvores do meu canto choram/ os passarinhos cantam e gritam/ soldado, cobre a cabeça, olha pra noite não céu./ A estrela Dalva é tão bonita / quando vem rompendo a aurora.” Em um canto do grande terreno a céu aberto, avista-se uma barraca, uma estrutura de madeira forrada por uma chita colorida. No pequeno palco localizado na parte superior dela, três bonecas dançam sensualmente, balançando seus vestidos ao som do forró. Do lado de fora da barraca, três músicos tocam; do lado de dentro dela, dois bonequeiros movimentam as figuras que se revezam no palco para o deleite do público que ora ri, ora conversa com elas como se fossem pessoas de carne e osso. A brincadeira segue noite adentro, muitos bonecos passam por aquele pequeno palco: bichos, gentes, assombrações que falam, cantam, contam histórias e vão-se embora, refletindo a vida e a história daquela gente, suas belezas e misérias, suas esperanças e descrenças.

Já é noite alta. O mestre bonequeiro despede-se do público pela voz dos bonecos e a brincadeira se encerra quase quatro horas depois que começou. O público aplaude, o mestre sai de dentro da barraca, agradecendo e conversando com um e outro conhecido que por ali ainda estão. Os músicos guardam seus instrumentos e, juntamente com os ajudantes, começam a desmontar a barraca e a guardar em grandes baús e malas os bonecos, os tecidos e demais materiais. Estão cansados, mas felizes por terem tido a oportunidade de mostrar ao público a brincadeira e, ao mesmo tempo, de ganhar alguns trocados. Não é muito, eles sabem, aliás, é bem pouco para o esforço demandado e para tantas horas de trabalho e, às vezes, ainda demora a ser pago. Mas assim é, amanhã, eles montarão de novo a barraca em um sítio perto dali, afinal, é época de Natal, período de festas e contratos.<sup>32</sup>

O pátio da Escola Parque 304 Norte, Brasília-DF, está lotado de crianças sentadas no chão. Elas tagarelam ao mesmo tempo em que olham e apontam para a barraca que está localizada em lugar de destaque do pátio. Há uma excitação visível no ar, algo especial está para começar e as crianças estão ansiosas. Algumas já assistiram a este mesmo teatro de

---

<sup>32</sup> Descrição de uma brincadeira do Mestre Zê de Vina, na Usina Petribu, 23/12/2003.

bonecos no ano passado, quando estiveram pela primeira vez na escola; para outros, esta é a primeira vez. A Diretora da escola se posta ao lado da barraca e anuncia que o espetáculo irá começar. Pede silêncio e a cooperação de todos, e sai. Um forró reproduzido por som mecânico começa a soar e, no palco, aparece um boneco todo articulado que, por meio de varas localizadas na ponta dos pés, se movimenta e dança de forma ‘desengonçada’, colocando-se de ponta cabeça e balançando freneticamente os pés. A criançada se desaba de rir, acompanhando a cena com gritos e palmas. O boneco se apresenta: “Eu sou o Palhaço da Vitória, filho de Mateus da Lelé Bicuda, cortadô de cabestro e vendedô de carcunda!”. Mais risos...do fundo da plateia, uma professora pede silêncio! O espetáculo transcorre com as crianças gritando e conversando com os bonecos que, durante cinquenta minutos, contam a história do vaqueiro Benedito e de seu boi.

A brincadeira está encerrada, o bonequeiro que se apresenta sozinho sai de dentro da barraca e agradece a todos e ao Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Brasília pela oportunidade de se apresentar naquela escola. A Diretora vem à frente, agradece ao bonequeiro e determina que os alunos voltem para as suas salas de aula. O pátio se esvazia e o bonequeiro desmonta a sua barraca. Todos os elementos cabem em duas malas, que ele carrega sem muito esforço. Amanhã ele se apresentará em outra escola, afinal, durante o festival muitos são os contratos.<sup>33</sup>

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste acontece na relação brincante, bonecos/personagens e público, ou seja, é uma ação comunitária, de encontro e de comunicação. Para tal, é necessário reunir pessoas diante de uma tolda e ter as condições mínimas para a apresentação da brincadeira. Sumariamente, podemos dizer que estas são: local adequado; condições técnicas favoráveis para se ouvir e ver os bonecos (boa luminosidade, silêncio ou amplificação sonora, seja para o som ao vivo ou para o mecânico); recursos financeiros para que os artistas possam, pelo menos, se deslocar até o local da apresentação e também estarem em condições físicas favoráveis para se apresentarem. Isto envolve condições de saúde e alimentação.

Como um patrimônio, ele está inserido na vida social de uma comunidade, articulado aos demais aspectos que a caracterizam como tal. Ao mesmo tempo, ele está em diálogo com as formas de teatro de bonecos que se localizam no campo “das artes” e que são reconhecidas como manifestações predominantemente artísticas, inseridas no contexto das outras artes urbanas. Como essas duas ‘formas’ (e suas variações) convivem ou entram em conflito?

---

<sup>33</sup>Apresentação de Chico Simões, 2001.

Como esse teatro ‘popular’, seja o tradicional ou o ‘urbano’, relaciona-se com o segmento do teatro inserido no campo das artes cênicas e/ou das manifestações e expressões populares? As respostas a estas perguntas são complexas, uma vez que a própria dinâmica dos tempos atuais desloca categorias antes sólidas e fixas, inserindo nos novos espaços configurações nas quais as categorizações se tornam mais difíceis.

A grande maioria dos bonequeiros nordestinos, principalmente os mais velhos, vive no interior dos estados, seja em áreas urbanas ou rurais. A situação econômica atual da maioria é precária, mas poucos podem ser considerados miseráveis. Os mais pobres possuem outras ocupações além do teatro de bonecos, como agricultura de subsistência, pequenos serviços, entre outros. Boa parte mora em casas de alvenaria e possui uma estrutura familiar, não passando necessidades visíveis como fome. Porém, têm pouco acesso aos bens básicos, como saúde e educação, e os que vivem em cidades, em geral, moram em áreas sem saneamento básico.

Neste contexto, o teatro de bonecos é uma forma de complementação da renda familiar, não apenas no que tange à apresentação, mas também à produção e à venda de bonecos. Essa relação entre um trabalho fixo que dá o sustento e o teatro de bonecos como um trabalho de ganho esporádico e que reforça a renda familiar pôde ser constatada entre a maioria dos brincantes registrados que vivem no interior dos estados e que mantêm modos de produção e apresentação baseados em estruturas mais antigas. Estes, por exemplo, estão fora dos circuitos dos festivais nacionais de teatro de bonecos; não participam de associações e cooperativas de teatro de bonecos, entre outros.

Paralelo a esta situação, observa-se um aumento significativo de novos grupos de teatro de bonecos ou bonequeiros solo<sup>34</sup>, que se relacionam com as formas tradicionais de teatro de bonecos do Nordeste, mesmo que apresentem algumas características distintas. Como indicado no início deste dossiê, estes novos bonequeiros também se formam por contato direto com um ou mais mestres, seja este contato permanente ou temporário, passando então a formar seu próprio grupo e brincadeira. O que os distingue dos demais é que não pertencerem à família ou à comunidade que tenha relação direta e contínua com o Bem e, portanto, quase sempre tiveram o primeiro contato com o TBPN já em idade adulta. Em geral, estes bonequeiros já desenvolviam alguma atividade artística e, em algum momento, se “encantaram” com as formas populares de bonecos; buscaram uma convivência ‘artística’

---

<sup>34</sup> Nomenclatura utilizada para designar bonequeiros que se apresentam sozinhos.

com um ou mais mestres e, finalmente, optaram pelo TBPB como a sua principal forma de expressão artística.

Dentro deste grupo estão os bonequeiros do DF, assim como alguns grupos/bonequeiros que vêm se formando no Nordeste, principalmente nas capitais e nas cidades de porte médio, como é o caso de Heraldo Lins Marinho Dantas, 52 anos, de Natal-RN.

Boa parte destes novos grupos vive quase que exclusivamente do teatro de bonecos, seja por meio da apresentação de seus espetáculos em contextos mais diversificados como escolas, festas de aniversários infantis, centros comerciais, espaços culturais e turísticos, festivais de teatro de bonecos; da comercialização e da venda de produtos artesanais (bonecos, brinquedos); do desenvolvimento de projetos didáticos; entre outros. Como observado pela equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte, e também reiterado pelas demais equipes, estes novos brincantes começam a se relacionar e a se conectar com um universo midiático. Dessa forma, vão se adaptando a outros interesses, “procurando caminhar com os novos padrões da contemporaneidade. Sendo assim, alguns recursos se somam ao universo desses brincantes como: produção de documentários sobre a temática; propagandas utilizando o trabalho dos bonequeiros; entrevistas em jornais (escritos e televisionados) como, também, em programas televisivos”.

Embora haja um reconhecimento da importância dos bens culturais populares através das Leis de Patrimônio efetuadas pelos governos estaduais e municipais que têm como objetivo reconhecer a importância de Mestres e Grupos da Cultura Popular, no entanto, elas são bastante restritas, considerando-se a baixa quantidade de mestres agraciados em relação ao quantitativo geral, o que explicita a falta de políticas públicas consistentes e permanentes; e a frágil, para não dizer quase omissa, relação do poder público, nas suas várias instâncias, com esses ‘tipos’ de teatro – ou de manifestação cultural de caráter ‘popular’.

Considerando-se todos os fatores acima relacionados, podemos dizer que há um contraste entre estes dois grupos: os mais velhos segregados em suas comunidades, enquanto os mais novos articulam-se em novos contextos e configurações. Estas diferenças estão relacionadas a alterações nas formas de produção, de apresentação e de circulação do TBPB calcadas em estruturas mais tradicionais e que influenciam na configuração do Bem na atualidade. Passamos, então, a analisar alguns aspectos que nos parecem fundamentais nestes processos de rupturas e mudanças.

#### 4.1 Rupturas e transformações

Transformações que vêm ocorrendo na sociedade brasileira refletem diretamente nas formas e estruturas mais tradicionais do TBPB e, como indicado pela pesquisa, estão diretamente ligadas a alterações nas formas de contrato e nos contextos das apresentações. Alterações estas que interferem, sobretudo, no tempo de duração da brincadeira e no tipo de público preferencial (idade e classe social), este último determinante para alterações nas temáticas, enredos e estruturas do TBPB. Observou-se que estas modificações alteram os sentidos produzidos pelo Bem, principalmente para os brincantes mais velhos e para seu público habitual. Ao mesmo tempo, elas imprimem novos significados e sentidos para a prática do teatro de bonecos popular em novos contextos, impulsionado pelas novas gerações e pelas necessidades do tempo presente.

Neste processo de atualização constante pode estar a chave para a permanência do Bem, mas, também, o risco do desaparecimento de importantes acervos materiais e imateriais, assim como de práticas e modos de fazer que, se não forem vistos, apreciados e preservados, apontam para uma ruptura abrupta e violenta entre passado e presente, gerando processos de descontinuidade e ignorância.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste deve ser compreendido como arte. Obviamente que não como “arte” na acepção estrita do termo, como algo subjetivo, nascido do ‘gênio’ criador e individual que caracteriza o ‘artista’. O TBPB, como patrimônio imaterial, apresenta um caráter comunitário, resultante de seu estreito e inerente vínculo com a vivência coletiva das práticas relacionadas à vida social. No entanto, não se pode negar o papel do mestre bonequeiro como criador, obviamente que inserido dentro das práticas coletivas e de uma memória longa, repassada de geração a geração.

Tornar-se um bonequeiro pressupõe ter a “chama” acesa; o encantamento e o amor pelo que se faz; prazer em se aprimorar nas técnicas e modos de fazer, dominando os elementos que o constituem como forma de expressão; e, finalmente, a plena realização quando concretizado. A satisfação advinda do ato de realizar a brincadeira, levando alegria, provocando o riso no público, é permanentemente reiterada pelos bonequeiros, que se orgulham da sua arte quando podem realizá-la de forma integral e, dessa forma, serem reconhecidos pelas suas comunidades e por eles mesmos. Basílio, 83 anos, RN, conta que o motivo que o fazia andar léguas a pé para uma apresentação era que “gostava muito de ver as pessoas dando risadas e ele dando vida àquele pedaço de pau, transformado em boneco”.

Joaquim Lino, 87 anos, Várzea, RN, também diz que “sente a maior alegria em ver as pessoas rindo de seus bonecos”.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste também deve ser compreendido como trabalho. Por meio dele, famílias inteiras sobrevivem; se não na totalidade de suas necessidades, pelo menos na complementação delas, apresentando-se como renda suplementar importante. São estas duas as molas propulsoras deste Bem. Sem uma delas, ele tende ao desaparecimento, seja pelo empobrecimento e pela mecanização de sua prática, resultante do desconhecimento de seus elementos constitutivos que gera processos de descontinuidade; ou pela falta de estímulo para a sua continuidade, resultante do descaso e da ausência das condições mínimas para a sua prática, o que significa, entre outros, retorno financeiro digno para seus praticantes.

Os bonequeiros da velha geração, quando se referem às suas práticas, apontam que, até os finais dos anos 70 do século XX, havia uma grande quantidade de “contratos” oriundos de uma mesma região, feitos por indivíduos ou, ainda, organizados pelos próprios bonequeiros, tanto na área rural quanto urbana. Bil Bonequeiro, Pindoretama, CE, conta que, no começo de sua atuação como bonequeiro, as apresentações de Cassimiro Coco aconteciam no fim de semana, quando ele, sozinho com a sua bicicleta, percorria boa parte de seu município para se apresentar. Ao chegar a uma determinada localidade, procurava espaços já conhecidos e pedia autorização para “botar os seus bonecos”, precisando apenas do trabalho de um bilheteiro, pois sozinho manipulava e fazia as vozes dos doze personagens. Em Pernambuco, devido à quantidade de materiais necessários para a montagem da brincadeira, os deslocamentos eram feitos com cavalos e burros, que em geral carregavam as cargas enquanto os artistas se deslocavam a pé.

Apesar das dificuldades vividas pela maioria (falta de conforto; insegurança nas viagens; incertezas do sucesso da empreitada), são quase unânimes em dizer que outrora as possibilidades de circulação eram maiores do que as atuais e que as condições para se brincar eram melhores. Dois aspectos apontados pelos bonequeiros dizem respeito à quantidade efetiva de público que atendia aos espetáculos e à qualidade das brincadeiras naqueles contextos, referindo-se, principalmente, à liberdade em relação aos temas e linguagens utilizados e à não limitação do tempo para a sua realização. Segundo eles, esta liberdade proporcionava um maior reconhecimento de suas qualidades como bonequeiros, uma vez que podiam mostrar seus repertórios de forma mais completa e livre. Reiteram, ainda, que tinham mais contratos e, conseqüentemente, maior prática como artistas e maior retorno financeiro.

Embora atualmente estas ocorrências ainda sejam observadas, elas são cada vez mais escassas, uma vez que os contratos feitos por indivíduos, ou mesmo brincadeiras organizadas pelos próprios bonequeiros, são cada vez mais raros. Passamos, então, a analisar alguns aspectos relacionados a estes contextos e a suas influências no TBPN.

#### 4.2 A brincadeira em contextos mais tradicionais: formas de contratos e características



(F.7) Brincadeira de Biu de Dóia, Sítio Malícia, Glória de Goitá, 2009.

Na Zona da Mata de Pernambuco e em algumas localidades da Paraíba, é comum haver apresentações nos sítios, principalmente naqueles em que há presença de pequenos comércios que complementam a renda familiar de agricultores; ou na frente de bares, no intuito de atrair clientes; ou, ainda, em alguma festa familiar, contratada pelo dono da casa. Segundo alguns mestres, nestes contextos, principalmente na área rural, eles chegam a brincar cerca de quatro horas, ou mais. Via de regra, a remuneração é feita com um pequeno cachê pago pelo dono do sítio, que é complementado através de doações “espontâneas” do público no transcurso da brincadeira. Neste caso, tanto o contratante quanto o mestre bonequeiro têm interesse em prolongar o evento, uma vez que isso significa maior arrecadação para ambos, mas a duração do espetáculo depende principalmente do público. É a sua participação ativa

que consolida o sucesso da brincadeira e, conseqüentemente, um satisfatório retorno financeiro.

Assim sendo, o bonequeiro deve possuir um repertório (acervo) e um domínio dos elementos de linguagem compatível com as exigências deste contexto, caso contrário irá fracassar. Entre eles podemos citar: saber uma quantidade suficiente de passagens (cenas) que possam ser combinadas, dando formato à brincadeira; possuir um acervo considerável de bonecos em condições de serem apresentados; ter memorizado uma quantidade de loas e de piadas que darão ritmo e graça ao vocabulário; de técnicas de improvisação com fins ao envolvimento do público, entre outros.

Dentre os tipos de passagens presentes na brincadeira, descrevemos duas, transcritas do Mamulengo de Zé de Vina, PE, e que se referem à arrecadação de dinheiro, bastante utilizadas nestes contextos:

a) Disputa entre “machos” valentes

Em cena, dois adversários brigam. Em geral, um é jovem e negro, e o outro um branco idoso. Quase sempre, o negro jovem é quem sai vencedor, porém os velhos também podem ganhar<sup>35</sup>. Mateus instiga o público a apostar dinheiro em um ou noutro adversário. À medida que vai recolhendo as apostas, Mateus anuncia ao mestre mamulengueiro qual dos dois bonecos deverá ser o vencedor, ou seja, aquele que recebeu o maior número de apostas. A cena continua com a entrada de uma sucessão de adversários, o que permite uma maior arrecadação.

b) Chica do Cuscuz e Pisa-Pilão



(F.8) Chica do Cuscuz, Biu de Dóia, Glória de Goitá, 2009.

<sup>35</sup> Zé de Vina em entrevista em 24/03/2004.

Entra uma música animada. Duas figuras articuladas que compõem o boneco Pisa-Pilão fazem movimentos repetidos “pisando o milho”. Chica do Cuscuz, uma boneca negra, entra em cena mexendo uma peneira e anuncia a venda de seu cuscuz. O cuscuz consiste em versos feitos pelo bonequeiro inspirados pelos nomes de membros do público. Os "compradores" pagam os versos com dinheiro, que são coletados por Mateus ou diretamente colocados por eles na peneira de Chica do Cuscuz.

O primeiro verso cantado por Chica é sempre oferecido ao proprietário do local onde se dá o evento, ou ao contratante da brincadeira: “Pisei no fogo, espalhei uma brasa / pisei no fogo, espalhei uma brasa /O primeiro cuscuz é pro dona da casa, pisa pilão / olha pilão, pisa meu pilão/ vou pisando, vou pilando”.

Outros versos são feitos com o mamulengueiro lançando mão de nomes de membros da plateia, ou de detalhes de vestimentas utilizadas por eles (cor da roupa, tipo de chapéu, óculos), para a feitura do “cuscuz”.

Altimar Pimentel descreve apresentações de Babau na Paraíba, na década de 70, em contextos similares, nas quais se observam características semelhantes, o que indica as suas permanências ao longo do tempo:

Estes espetáculos que mais do que qualquer outra manifestação artística popular visam ao imediatismo do lucro financeiro, são patrocinados por pessoas que os contratam para apresentação no terreiro de sua residência, por comerciantes, visando vender bebidas alcoólicas aos espectadores ou por iniciativa dos próprios mestres que, neste caso usam de solicitar contribuições da assistência. A solicitação – a que chamam “botar a sorte” – é feita através da entrega de um dos bonecos à pessoa de quem desejam receber a contribuição. (1971, p.02)

Nestes contextos, as apresentações são destinadas mais especificamente ao público adulto, embora possam ser assistidos por crianças. Na maioria das vezes, acontecem no período noturno e não têm restrição de horário para acabar. O público é composto por pessoas de ambos os sexos e diferentes idades; no entanto, a partir de uma determinada hora, ele passa a ser composto basicamente por adultos do sexo masculino, como indicado por seu Manoel do Sítio Taumatá, Paraíba: “há tempos atrás as mulheres e as crianças só podiam assistir um babau até determinada hora, depois só os homens poderiam permanecer assistindo a brincadeira, que a cada hora que se passava mais apimentado ficava, com piadas obscenas e muita bebida”. Embora seu Manoel fale no pretérito, ainda hoje se observa uma predominância de homens nos espetáculos a partir de um determinado horário, uma vez que as mulheres retornam às suas casas levando as crianças para dormir.

Ao selecionar cenas e enfatizar temas que estão mais diretamente relacionados ao universo masculino, o que inclui cenas de briga e de conotação sexual, o bonequeiro estreita a vinculação com este público e potencializa a sua participação, estimulando interferências mais individualizadas. Esta característica é reforçada pelo aumento do grau étlico dos espectadores que ocorre com o desenrolar do espetáculo.<sup>36</sup>



(F.9) Apresentação de Zé Lopes na qual se verifica a predominância do público masculino. Sítio Lagoa Queimada, PE, 2004.

Nos outros estados, é mais comum que as apresentações ocorram em casas de amigos ou nas dos próprios bonequeiros, com cobrança de entrada, mesmo sendo ela, muitas vezes quase irrisória. Joaquim Lino, 82 anos, e João Viana, 79 anos, entre outros brincantes do Rio Grande do Norte, falam que antigamente era bem comum utilizar cartões/fichas para cobrar o pagamento na porta das casas ou lugares onde se apresentavam. Marcelino de Zé Limão, 67 anos, relata que assistiu à brincadeira pela primeira vez dessa forma:

Comecei a brincar com 14 anos quando vi um brincante se apresentando aqui, chamado Pedro, já falecido, com uns bonecos de sabugo e um paninho enrolado neles, atrás da empanada. Os amigos me diziam: tem um homem na praça botando uns bonecos, vamos ver? A gente pagava a entrada e via aquelas lorotas todas.

Alguns dizem que até hoje, vez por outra, cobram ingressos antes das apresentações. A quantia, segundo eles, era e continua sendo de aproximadamente R\$1,00.

---

<sup>36</sup>Algumas vezes também se verifica embriaguês entre os componentes do grupo.



(F.10) João Viana, com fichas na mão. Passa e Fica, 2009.

Assim como acontece em Pernambuco e na Paraíba, bonequeiros do Rio Grande do Norte indicam que, além dos ingressos cobrados, também havia coleta de contribuições espontâneas. Zé Botinha, 61 anos, e Delegado 52, lembraram que, nesse tipo de evento com pagamento na porta, no final da apresentação passavam, e ainda passam, entre o público um boneco dizendo: “um boizinho para cair um pouco mais de dinheiro”, ou ainda uma fita “que é para lavar o godê de Quitéria, aí caía sempre mais dinheiro”. Zé de Tunila, 80 anos, diz que “jogava a fita no ombro dos homens, para cair mais um dinheirinho”, e Basílio, 79 anos, “a fita de Maria Catolé, para comprar enfeites”. Já Tio João da Quadrilha, 59 anos, diz que nas apresentações pela bilheteria costumava cobrar com fichas a R\$ 0,50. Depois que apresentava o número de mágicas, passava o pandeiro dizendo: “gente, eu vim aqui fazer o truque das mágicas, arriscando minha vida e preciso da ajuda de você! Aí caía mais um dinheirinho”.

Muitos dos bonequeiros que circulavam com músicos realizavam um baile depois da brincadeira. Isso auxiliava no chamamento do público e na cobrança de ingressos, como é o caso de Basílio, RN, 79 anos, que diz que se apresentava em qualquer dia e hora que fosse marcado com o proponente. Porém, preferia se apresentar à noite, porque depois prosseguia com um baile em lugares fechados, com o valor cobrado na bilheteria. Levava com ele cinco “cavaleiras”, ou seja, mulheres para animar o baile depois da apresentação, e só vinham para casa quando o baile acabava.

### 4.3 A brincadeira em novos contextos: formas de contratos e características

A partir dos anos 80 do século XX, vão se configurar novos espaços para a apresentação dos espetáculos, tais como escolas, festas de aniversários infantis, centros comerciais, espaços culturais e turísticos e festivais de teatro de bonecos. Na grande maioria deles, os bonequeiros são contratados, seja por órgãos públicos ou particulares<sup>37</sup>; as apresentações têm restrição de tempo e, retirando os dois últimos contextos, o público é eminentemente infanto-juvenil. A maioria dos contratos que os bonequeiros estabelecem com as prefeituras, produtores culturais, diretores de escola, entre outros, são para apresentações com duração entre trinta minutos e uma hora. Como observado pela equipe de Pesquisa da PB, “atualmente o tempo gira em torno de 50min no máximo, e isso mexeu com a estrutura das brincadeiras, fazendo com que o bonequeiro corra na sua apresentação para dar tempo de mostrar pelo menos as passagens (cenas) que ele considera essenciais, além de muitas vezes adequar-se à temática solicitada pelo contratante”.

Estas novas configurações são percebidas e explicadas pelos mestres mais velhos, que as diferenciam como “apresentação”, mais curta, mais rentável e de conteúdo limitado; e “brincadeira”, sem limite de tempo, realizada nos sítios e residências por ocasião de festividades e, segundo eles, mais prazerosas. Mestre Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga, PE, explica que, quando se apresenta para “a criançada”, usa um vocabulário mais infantil; mas, quando o público é composto majoritariamente por adultos, “dá pra fazer as puias”, que são piadas com apelos sexuais.

A pesquisa indicou que grande maioria dos bonequeiros da nova geração, mesmo aqueles residentes no interior dos estados do Nordeste, praticamente desconhece o formato “brincadeira” e raramente apresenta-se por mais de uma hora e trinta minutos.

Para a grande maioria que vive nas pequenas cidades, os convites para as brincadeiras estão praticamente restritos à sua região e em muitos casos são esporádicos e cíclicos, com apresentações principalmente nas Festas Juninas, Semana do Folclore, Dia das Crianças, Final de Ano e em alguns festivais locais. A maioria acontece verbalmente, confiando na palavra do contratante e do contratado. Dependendo da distância do local de apresentação, o contratante, além do cachê, disponibiliza o transporte, a alimentação e a pernoite, caso necessário. Às vezes o contrato inclui o bonequeiro e seu, ou seus, auxiliares; em outras, apenas o brincante.

---

<sup>37</sup> Como mostrado anteriormente, em Recife há documentos que apontam para apresentações de mamulengo em festas religiosas a partir do final do século XIX e em sindicatos a partir da década de 30 do século XX. Porém, não se sabe como eram organizadas, se haviam contratos com pagamento de cachê ou se os artistas arrecadavam durante as apresentações.

Neste caso, quando há um, ou mais auxiliares, o bonequeiro paga um percentual de seu cachê aos mesmos.

O valor do cachê pode variar entre dez reais a dois mil reais, podendo ainda ser pago com uma cesta básica ou com materiais utilizados para a construção de bonecos. Muitas vezes brinca-se de graça ou o bonequeiro fica apenas com a promessa de receber o cachê.

A grande variação nos valores pagos acontece pela própria discrepância existente entre as esferas institucionais. Um exemplo é o cachê que é pago pelas prefeituras das cidades do interior, que tende a ser diferente das prefeituras das capitais, ou de algum outro órgão, seja do governo estadual ou federal. E estes diferem, muitas vezes, de um cachê pago para uma apresentação em um Festival de Teatro de Bonecos em localidades da região Sudeste e Sul, advindos de convites que alcançam apenas a um reduzidíssimo número dos bonequeiros da velha geração, considerando-se a totalidade dos mesmos. Finalmente, essas diferenças podem acontecer, também, entre empresas públicas e privadas.

A percepção que os bonequeiros têm quanto ao descaso das prefeituras de suas cidades em relação à sua arte, o que reflete nos cachês que lhes são pagos por elas, é bastante similar nos diversos estados. Os membros do Caçua de Mamulengos, RN, apontam que: “no interior as instituições públicas não dão apoio necessário, existe grande diferença entre o que se paga às bandas de gosto duvidoso - R\$ 30.000,00 - e não tem R\$ 200,00 para contratar um mamulengueiro e um sanfoneiro”. Mestre Vitalino, Nazaré da Mata, PE, é enfático ao dizer que “foram as bandas que acabaram com o Mamulengo. Hoje eles (as prefeituras) só querem saber de banda.”

Estas discrepâncias são resultantes da falta de políticas públicas específicas para as expressões populares, que ficam à mercê de interesses imediatistas. Como apontado pela equipe de pesquisa do RN, “os políticos procuram olhar o voto e a quantidade de eleitores que um dado evento pode gerar e relegam, muitas vezes, a produção cultural local. E quando chegam a pagar, o ‘contrato é fraco demais’”, como nos fala Manoel de Dadica, 59 anos.

A pesquisa, no entanto, evidenciou que há distinções em relação às posturas das prefeituras frente aos bonequeiros e demais artistas populares. No entanto, são poucas que valorizam e reconhecem seus artistas, enquanto a grande maioria despreza os artistas locais e não possuem projetos destinados à sobrevivência das manifestações culturais locais e de seus fazedores.

Um caso exemplar aconteceu na Paraíba. A equipe de pesquisa relatou que, em algumas cidades inseridas no Registro, não existia nenhuma referência à existência de

brincantes de Babau e muitos coordenadores culturais destas localidades foram surpreendidos pelos dados da pesquisa do Registro, afirmando não acreditar que “Isso existia!”. No entanto, durante o Encontro de Babau em João Pessoa, dois prefeitos estavam presentes, sendo que uma acompanhou todo o Encontro, participando ativamente das discussões.

#### **4.4 Sustentabilidade x circulação da brincadeira**

Os brincantes da nova geração, que mantêm uma relação mais recente com o teatro de bonecos popular, são os que geralmente trabalham, gerando com mais assiduidade, novas perspectivas com a introdução de novos elementos, valores e saberes, determinando novos caminhos e possibilidades de leitura e de prática desse teatro. A cada geração, as perspectivas se ampliam, seja em resposta às demandas que surgem ou resultantes de visões originais acerca das possibilidades de aplicação do teatro de bonecos.

Muitos bonequeiros da nova geração, além de apresentarem seus espetáculos, comercializam os seus bonecos e possuem uma rede maior e mais bem estruturada de circulação e de venda de seus produtos, apresentando assim melhores condições de sobrevivência do que aqueles que trabalham somente com a apresentação de seu o brinquedo.<sup>38</sup> Estes, em geral, vivem nas capitais ou em cidades do interior de médio porte. Possuem carro, casa própria e uma estrutura de produção que lhes permite viver quase que exclusivamente de suas atividades artísticas, nas quais quase sempre estão envolvidos seus familiares.

Um caso exemplar mencionado pela equipe de Pernambuco é a produção familiar de Miro dos Bonecos, mamulengueiro de Carpina, Pernambuco. Miro possui uma casa de dois andares, onde mora e possui a sua oficina. No térreo, existe uma loja de bonecos e brinquedos produzidos por ele e sua família. Semanalmente, Miro viaja até Recife para vender seus produtos em centros comerciais de artesanato como a Casa da Cultura e o Mercado de São José. Além da produção de bonecos, Miro também é dono de uma brincadeira de Mamulengo na qual exerce o papel de músico, Mateus e de dançarino, apresentando-se com uma boneca de tamanho natural. Os dois filhos de Miro são os manipuladores da brincadeira. Vários outros exemplos podem ser citados, como Raul do

---

<sup>38</sup> Importante ressaltar que a venda de bonecos como atividade complementar não é de agora. Um bom exemplo é Pedro Boca Rica, bonequeiro cearense falecido em 1991, que se tornou famoso também pela comercialização de seus bonecos. No entanto, não apresentava os mecanismos de profissionalização e produção atuais.

Mamulengo e Heraldo Lins, ambos de Natal, RN, e Clóvis, Guarabira, PB. O boneco como produto artesanal, consumido como elemento lúdico para as crianças; ou como elemento estético seja por artistas, pesquisadores ou colecionadores; atualmente apresenta mais poder de circulação e de comercialização do que as apresentações propriamente ditas. Saúba, de Carpina, PE, ficou mais de quinze anos sem brincar, centrando suas ações na construção de bonecos, principalmente as casas de farinha que, segundo ele, é muito mais rentável. Foi em 2011 que ele retomou a brincadeira, quando convidado a participar como brincante na Festa de Mamulengos do Brasil, realizada em Brasília, que reuniu vários mestres do TBPB.

Como dito anteriormente, as escolas têm sido espaços bastante utilizados para apresentações, principalmente nas capitais e nas cidades de médio porte. No contexto escolar, observa-se que, além das apresentações, alguns bonequeiros têm desenvolvidos projetos de oficinas de construção e de manipulação de bonecos dirigidos a jovens e crianças, como é o caso de Zé Lopes, de Glória de Goitá. Aliás, muitos mestres em suas entrevistas manifestaram o desejo de desenvolver oficinas desta natureza.

Observa-se, ainda, a oferta de oficinas de teatro de bonecos dirigidas a públicos diversos e com grande amplitude de ação, como é o caso de Emanuel Amaral, 58 anos, Natal, RN, conforme indicado pela equipe de pesquisa daquele estado:

Com a didática de ensinar educadores a construir o boneco e a brincadeira do João Redondo, o brincante já desenvolveu oficinas em praticamente todos os Estados da região Nordeste, além de ter desenvolvido projetos em faculdades, no SENAC e SEBRAE e, em ONGs e fundações culturais. Todas as etapas do processo de trabalho de Emanuel Amaral são executadas pelos participantes das oficinas, sob a orientação do brincante-educador. A maioria dessas oficinas é destinada para professores de ensino fundamental, agente de saúde, arte-educadores, estudantes e crianças – atende uma média de 20 a 30 pessoas por oficina.

A pesquisa indica que as ações didático-educativas desenvolvidas pelos bonequeiros, que vêm utilizando o teatro de bonecos como um veículo de comunicação de temas e ações afirmativas e como ferramenta para se atingir determinados objetivos, estão muito em voga hoje em dia. Algumas destas ações relatadas foram: ensinar conteúdos programáticos como história, português e questões políticas (Geraldo Zacarias, 33 anos, João Câmara, RN); criar espetáculos visando ensinar algo como economizar água, combater a febre aftosa (Heraldo Lins) ou a Dengue (Dona Dadi); discutir acerca da sexualidade e do uso de drogas (Messias, 31 anos) ou sobre as drogas e o alcoolismo (Edicharles).

Outro fator observado refere-se à busca por uma maior unidade e organização entre os bonequeiros, como forma de suplantar as dificuldades. Isto pode ser observado entre os bonequeiros do Distrito Federal que estão, em grande parte, vinculados a organizações ligadas

ao teatro de bonecos ou ao teatro de atores, bem como a outros tipos de organizações vinculadas à cultura popular, à produção cultural, a causas sociais ou ambientais. De todos os mamulengueiros residentes no DF que foram entrevistados, todos participam da Associação Candanga de Teatro de Bonecos e a maioria é ainda sócio da Cooperativa Brasiliense de Teatro. Essa característica propicia a circulação de informações importantes, como lançamento de editais para a cultura, divulgação de projetos, encontros e eventos, entre outros. Eventualmente são realizados projetos conjuntos que envolvem os bonequeiros numa ação única, associando-se uns aos outros e criando parcerias.

Em convívio com este universo de novas possibilidades, há, entretanto, algumas tensões e inquietudes que surgem entre estes novos bonequeiros, considerando as suas estreitas vinculações com as formas mais tradicionais deste teatro. Dessa maneira, questionamentos entre manter elementos da tradição e a busca de novos padrões são evidentes.

Como evidenciado pela pesquisa, mesmo os bonequeiros da velha geração e que estão inseridos em uma linhagem familiar também introduzem alterações em sua obra, uma vez que a mesma é viva e por isso se modifica com o tempo, adaptando-se aos diversos públicos. No entanto, vê-se que essas mudanças são mais lentas e as alterações propostas estão mais próximas às estruturas tradicionais, como foi o caso de Chico Daniel, bonequeiro já falecido que dizia que teve que mudar aspectos de sua brincadeira para se inserir no mercado, e tantos outros como Ginu, Zé de Vina, que apontam que, principalmente em festas de aniversários e apresentações para crianças, tiveram que alterar certas falas, suprimir piadas e até mudar características de algumas personagens.

Já os bonequeiros mais jovens tendem a transformações mais rápidas, inserindo novos temas, personagens, histórias, introduzindo e assimilando novos materiais para a confecção dos bonecos e demais objetos, como Heraldo Lins, que assim descreve o seu “show” de Mamulengo:

Mas tenho um show padrão, que é o Mamulengo, que dá muita gente. Meu show é brincante e eu personalizo. Você só vende o espetáculo se você personalizar e dá como exemplo: em aniversários, eu coloco casos e graças sobre o aniversariante. Evito violência, pornografia e discriminação racial. Já perdi clientes porque brinquei com a pessoa, ela não gostou. O boneco tem um poder de convencimento muito forte e, portanto, tem que ter muito cuidado com as palavras. Espetáculo personalizado e folclórico. (Heraldo Lins, 47 anos).

É interessante observar que sua fala é voltada para um mercado, ou seja, trabalhar no sentido de vender o espetáculo e, assim, agradar a certo público e plateia. Quando questionado como vê esse processo de transformações, Heraldo diz que procura inserir “elementos da

atualidade (computador, celular)” e nota com isso que muitos folcloristas o discriminam, “acham que o que eu faço não é Mamulengo”.

Daniel, filho de Chico Daniel, mesmo inserido em uma linhagem tradicional, uma vez que aprendeu o João Redondo com seu pai, trabalha hoje, diferentemente dele, com um boneco ventríloquo chamado Sacanagem. Nota-se que ele vem construindo um repertório próprio, ainda que tenha visto outros brincantes que trabalham com esse tipo de boneco, com histórias, músicas e piadas de seu tempo, ou seja, procura seu espaço, uma identidade dentro do universo do João Redondo. Ou mesmo a empanada de seu irmão Josivam, que tem uma linha mais jovial ou moderna.

Edvaldo Nascimento da Cunha, conhecido como Vaval, 30 anos, João Pessoa, o mais jovem bonequeiro registrado na PB, relata que em suas primeiras brincadeiras, quando começou a substituir seu pai, tentava apresentar a brincadeira tal qual seu mestre; porém, ao longo do tempo, ele sentiu a necessidade de explorar novos diálogos e de se impor como brincante, colocando a sua forma pessoal de fazer a brincadeira. Partindo principalmente da sua realidade social e do meio no qual ele está inserido, sua brincadeira tornou-se mais dinâmica e mais próxima do mundo das crianças e dos jovens de hoje em dia.

Há também entre os brincantes da contemporaneidade a preocupação em preservar esse Bem no sentido de que essa arte não se perca, porque, como nos fala Emanuel Amaral, “meu objetivo sempre foi esta pesquisa de cultura popular, pra que estas artes não se percam”, e quando dava um curso acerca da cultura local viu que “o Mamulengo era uma cultura forte”. Esse aspecto também pode ser constatado com os mais antigos, quando demonstram sua preocupação em não deixar, como eles dizem, “a brincadeira morrer”, ou “não deixar a brincadeira cair”.

Mamulengo, João Redondo, Babau e Cassimiro Coco, em suas formatações mais tradicionais, têm, em seus cernes, o riso, o escárnio, a crítica social e a irreverência. Em compensação, observa-se um crescimento de inserções de temáticas específicas como uma forma de vender uma ideia, uma determinada práxis e, assim, agradar a plateias/empresas e ampliar o mercado para apresentações. Práticas estas que visam, segundo alguns, à profissionalização. Vê-se que esse fator é um dos determinantes para as transformações que vêm ocorrendo atualmente no universo do TBN, sobretudo entre os novos brincantes.

#### **4.5 Manutenção da diversidade: fator fundamental para a sobrevivência do Bem**

A ampliação dos campos de atuação dos bonequeiros é importante, uma vez que cria oportunidades de sustentabilidade de seus artistas em novos contextos e atualiza o TBPN como forma de expressão. Porém, observa-se que a grande maioria dos mestres da velha geração está fora destas novas conjunturas, seja por falta de condições para fazê-lo, seja porque o que eles sabem e querem fazer é, acima de tudo, apresentar suas brincadeiras da maneira que lhes pareça mais conveniente dentro de seus parâmetros estéticos. A diminuição das condições para tal explicita a falta de políticas públicas específicas que priorizem o teatro de bonecos enquanto um bem cultural enraizado na vida social, e não apenas enquanto uma mercadoria vendável ou como instrumento didático.

Manter o TBPN como forma de expressão, que apresenta acervos que comungam com uma memória de longa duração, torna-se urgente frente às precariedades observadas, principalmente entre os mestres que residem nas pequenas cidades do interior. As condições econômicas adversas em que se encontram grande parte deles refletem esta lacuna que, por sua vez, são refletidas nas condições em que se encontra o conjunto de bens materiais e imateriais que contabilizam o seu Bem: seus acervos de bonecos; toldas; instrumentos musicais; e a formatação de seus grupos. Beto dos Bonecos, Tracunhaém, Pernambuco, assim como muitos outros bonequeiros registrados, optou por dispensar os músicos que o acompanhavam e fazer a brincadeira com som mecânico para poder dividir o cachê apenas com “seu parceiro de tolda”, ou seja, com outro bonequeiro auxiliar. Obviamente que esta alteração influenciou no formato e na qualidade da sua brincadeira, uma vez que ele se formou brincante de Mamulengo tendo sempre o acompanhamento musical ao vivo, que “dá vida à brincadeira”. Muitos bonequeiros que se apresentavam em grupo passaram a se apresentar sozinhos, principalmente motivados por razões econômicas.

Outro fato bastante evidenciado pelos mestres é a revolta frente às dificuldades que, muitas vezes, os levam a atitudes radicais de rompimento com esse fazer. Mano Rosa, Ferreiros, PE, afirmou ser tomado, às vezes, por uma vontade de queimar todos os seus bonecos, “pelo apherreio que a brincadeira dá”. Bibiu, Carpina, PE, narra que seu pai, Saúba, só não queimou a sua mala de bonecos porque ele chegou a tempo de impedi-lo. Relatos das equipes de pesquisa durante as incursões no campo também revelam o desânimo de muitos brincantes frente às dificuldades vivenciadas. Em alguns casos, as equipes tiveram que atuar para que alguns bonequeiros se motivassem novamente a montar suas malas e a brincar,

completando, assim, as etapas do Registro. Recursos foram utilizados para se conseguir madeiras e tintas para fazer a cabeça de bonecos; tecidos para que alguns refizessem as vestimentas e toldas; e, ainda, alguns adereços para complementação das indumentárias.

Ser levado a suprimir cenas e temas, a substituir músicos por som mecânico, a diminuir de forma drástica o tempo da brincadeira, entre outros, geram processos de descontinuidade abruptos e possíveis perdas de acervos materiais e imateriais.

O apoio e a realização de contratos por parte das prefeituras locais é crucial para a sobrevivência do Bem e de seus brincantes, tanto como arte, quanto como trabalho. São nestas comunidades que os bonequeiros mais velhos encontram sentidos mais profundos para a realização das suas brincadeiras e, conseqüentemente, são ali que elas se revelam em sua plenitude. Sendo os bonequeiros reconhecidos pelo público, mas também pelos poderes públicos, e podendo viver de forma digna a partir da prática e da circulação de suas brincadeiras, outros, com certeza, desejarão dar continuidade ao Bem. Não apenas como forma de trabalho, mas também como forma de expressão e arte, que dá sentido e estrutura a vida em comunidade.

## **5. OBJETO DE REGISTRO: ELEMENTOS DE LINGUAGEM DO BEM**

No TBPN, são articulados vários elementos ou códigos de linguagem para que ocorra a brincadeira. Cada um dos elementos que a compõem deve ser considerado na dinâmica do seu conjunto. Aqui são apresentados de forma separada para fins de compreensão e análise.

A descrição mais detalhada que faremos nesta seção refere-se principalmente ao repertório e às práticas do teatro de bonecos dos mestres da velha geração. No entanto, quando pertinente, serão apresentados alguns elementos de transformação.

### **5.1 Representações visuais dos bonecos: técnicas de construção e manipulação**

Do ponto de vista plástico, os bonecos do TBPN não são representados de forma realista. Mesmo quando se trata da representação de seres humanos, o bonequeiro/escultor não busca uma “imitação” das formas anatômicas reais. O distanciamento da representação naturalista propicia ao bonequeiro uma liberdade na construção plástica, mesmo que este esteja circunscrito dentro de uma determinada tradição, uma vez que a fisionomia do boneco que constrói deverá ter determinadas características relacionadas ao personagem que este representa, caso contrário, não será reconhecido pelo público habitual.

Nota-se que a distorção nas feições e no corpo dos bonecos apresenta-se como um dos fatores para a construção da comicidade, pois, como diz João Galego, de Carpina, PE, “boneco bom deve ser feio, pois basta subi que o público ri.”<sup>39</sup>

As figuras apresentam grande variedade em relação aos aspectos físicos: tamanho, peso, materiais, articulações, técnicas de construção e controle. A maioria é entalhada em mulungu e imburama, dois tipos de madeiras leves, mas resistentes, encontradas no Nordeste. Também são usadas outras como cedro, brasileirinho, timbaúba. Bonecos feitos totalmente em tecido (principalmente na representação das personagens femininas), papelão, bucha vegetal, entre outros materiais, embora menos recorrentes, também são observados.

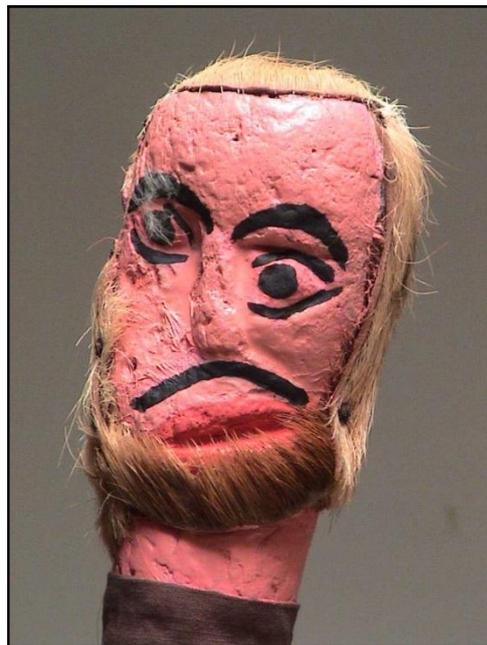
---

<sup>39</sup> O termo “subi” (subir) é utilizado para designar a entrada do boneco em cena, indicando a forma em que o boneco aparece no palco.

**Boneco bom deve ser feio, pois basta subi que o público ri**



(F.11) O Assustado, de José Justino, M.  
Mamulengo, 2004



(F.12) Velho, de Luiz da Serra, M.  
Mamulengo, 2004



(F.13) Boneco com movimentos dos olhos e língua de Luiz da Serra, M.  
Mamulengo, 2004



(F.14) Bonecos de bucha e (F.15) de papelão de Maximiliano Dantas, M.

O elemento comum que liga todos os tipos de bonecos apresentados nos quatro estados e no Distrito Federal é que eles são manipulados por baixo, podendo o manipulador estar em pé ou sentado dentro da barraca. Em uma primeira e ampla classificação, podemos dividi-los em quatro tipos: luva; varas ou varetas; o corpo inteiro esculpido na madeira; e bonecos mecânicos.

No entanto, observam-se figuras que apresentam misturas destas técnicas. Os diversos tipos de bonecos apresentam distintas funções no espetáculo.

### 5.1.1 Luva:



(F.16) Conjunto de bonecos de luva de Clóvis, Guarabira, 2009.

São os mais recorrentes, sendo usados quando o personagem requer movimentos precisos dos braços e da mão, como, por exemplo: agarrar objetos, acariciar outro boneco, etc.

Estes movimentos expressam certas facetas do comportamento humano, em geral apresentadas de forma exagerada. Quase sempre possuem a cabeça e as mãos esculpidas em madeira e o corpo de tecido confeccionado como uma túnica, onde o manipulador coloca uma das mãos. Bonecos de luva com fio aparecem nas figuras que apresentam articulação na boca, na língua e nos olhos, movimentados a partir de fios manipulados pela outra mão do bonequeiro.

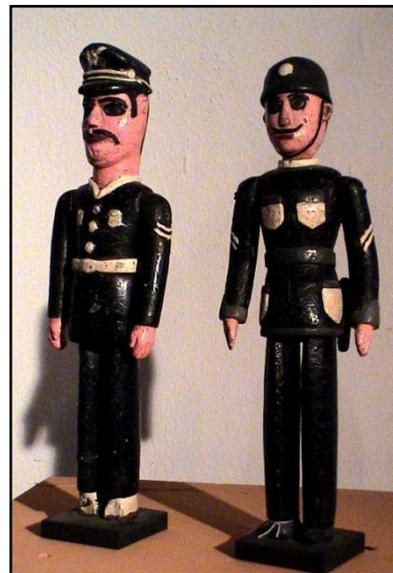
Todos os personagens principais do TBPB, como Benedito, Cassimiro Coco, João Redondo, entre outros, são de luva, uma vez que este tipo de técnica permite uma gama bastante variada de movimentos que resultam em grande expressividade.

### 5.1.2 Varas e varetas:

São configurados de corpo inteiro que, tanto pode ser inteiramente de tecido, inteiramente de madeira, ou uma mistura dos dois materiais. Quando o tecido é usado, ele é preenchido com retalhos ou espuma que dão materialidade ao corpo do boneco. Possuem uma vara central que dá sustentação à figura e muitas vezes possuem varetas nas pernas e nos braços, que permitem movimentos bastante ágeis aos membros. Aparecem principalmente nas cenas de dança, onde o foco está centrado nos movimentos (cômicos ou sensuais) das figuras. Assim como os de luva, alguns bonecos de vara ou varetas podem apresentar fios que são usados tanto para produzir movimentos faciais, como dos membros.



(F.17) Caroca de Zé Lopes, Glória de Goitá, 2009 e (F.18) Palhaço da Vitória, de Robson Siqueira, DF, 2009.



Bonecos do lado esquerdo, bonecos vestidos: (F.19) Em cima, Inspetor *Peinha* (Pedro Rosa); (F.20) abaixo, Mané Pacaru (L. da Serra) e Manezinho (Antônio Biló). Do lado direito, figuras totalmente entalhadas na madeira. (F.21) Em cima (N. id.), (F.22) abaixo dois policiais (Luiz da Serra). Todos do Museu do Mamulengo, 2004.

### **5.1.3 Boneco de corpo inteiro de madeira:**

São rígidos e apresentam poucos movimentos (alguns apresentam articulações nos ombros) e são manipulados diretamente pelos pés. Quase sempre representam autoridades (policiais e fazendeiros) o que demonstra uma conexão entre a rigidez da forma visual e as características de personalidade desses personagens.

### **5.1.4 Bonecas de pano:**

São totalmente feitas de tecido, preenchidas com tecido ou algodão e vestidas com roupas e adereços específicos, como, por exemplo, a de uma noiva. Sempre representam figuras femininas e são bastante utilizadas na Paraíba e no Rio Grande do Norte.

### **5.1.5 Bonecos Mecânicos:**

São um grupo de figuras que apresentam movimentos repetitivos criados por algum mecanismo. O mais simples é o Pisa-Pilao, ou Pisa-Milho, representado por uma ou duas figuras que “pilam” grãos. O mais complexo é a Casa de Farinha, que apresenta um grande número de figuras e um complexo mecanismo de articulação e de movimentação que mostram temas diversos, como a fabricação da farinha de mandioca, cenas de escravos em trabalhos forçados, entre outros. Bonecos mecânicos quase nunca aparecem como personagem, mas sim como um elemento de cena, sendo principalmente utilizados para intercalar as cenas, ou no fim do espetáculo.



(F.23) Trio de Forró, bonecos feitos por Miro e utilizados na brincadeira de João Galego, Carpina, 2004



(F.24) *Casa-de-farinha* representando a fabricação de farinha de mandioca, de Saúba, Museu do Mamulengo, 2004



(F.25) *Pisa Pilão* de Miro, Carpina, 2009.

### 5.1.6 Bonecos ventríloquos

Estes bonecos são utilizados por alguns bonequeiros antes ou no final da brincadeira propriamente dita. Desta maneira, eles não são considerados como bonecos “típicos”, mas sim como um complemento ao “show” apresentado, como os números de mágicas, por exemplo.

Dentre os bonequeiros pesquisados, os que comumente utilizam a ventriloquia em suas apresentações são:

- Chico Bento, Trairí, CE: Onofre Americano é o nome do ventríloquo de Chico, que dá uma atenção especial a este boneco: “ele é muito alinhado, usa um paletó e sapato social bem engraxado (...) nem eu mesmo possuo uma roupa tão elegante quanto o meu boneco.”
- Clébio Martins Beserra, Guarabira, Paraíba: Trabalha com quatro bonecos de ventriloquia, sendo que três foram presenteados por Clóvis, seu irmão. Os personagens contam histórias voltadas mais para o público adulto, mas já teve que transformar o enredo e o palavreado para um público infantil.
- Daniel, Rio Grande do Norte: Trabalha com um boneco ventríloquo chamado *Sacanagem*.
- Chico Simões, Distrito Federal: Misericórdia da Paixão é um boneco feito por Saúba, PE, cujo nome é uma homenagem a Misericordia Campagna, bonequeiro negro brasileiro que, fugindo da escravidão, viveu no Século XVIII no Uruguai. Segundo Chico, a arte de ventriloquia foi aprendida com Mestre Chaves, bonequeiro da cidade de Guarabira – PB, já falecido.
- Carlos Machado, Distrito Federal: Antes ou depois do mamulengo, às vezes apresenta o seu boneco de ventriloquia, Osvaldão.



(F.26) Chico Simões, vestido de Mateus com Misericórdia e (F.27) Carlos Machado com Osvaldão, DF, 2009.

### 5.1.7 Bonecos de tamanho natural

Sáuba dos Bonecos, Carpina, PE, ao que parece, é quem introduziu a figura de uma boneca de tamanho natural que, ao ser manipulada pelo bonequeiro, dança de forma bastante realista, imitando uma mulher que requebra e acompanha harmonicamente os movimentos de seu “parceiro”. Atualmente, a boneca é também utilizada por Miro e Bibiu, ambos de Carpina, PE, e por alguns bonequeiros do DF. A dança com a boneca é apresentada antes ou depois da brincadeira propriamente dita.



(F.28) Bibiu e sua boneca, Carpina, 2009.

## 5.2 Personagens

Os personagens são, majoritariamente, personagens-tipo e estão divididos em três grupos: seres humanos, animais e sobrenaturais.

Os personagens humanos são a grande maioria e em linhas gerais podemos dizer que, nas suas configurações, expressam: classe social, raças, idades e gêneros. A combinação destes quatro fatores cria uma extensa gama de tipos que, embora possam aparecer com nomes variados dependendo da região, apresentam funções similares nos espetáculos.

Os representantes das camadas populares (trabalhadores, artistas, vagabundos) e representantes do poder (fazendeiros, policiais, padres, médicos) são recorrentemente

contrapostos em situações de conflito e, quase sempre, o primeiro grupo é o vencedor. Quase sempre o herói é de raça negra e os poderosos, de raça branca. Uma exceção é Simão, um dos principais protagonistas do Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco que, diferentemente de seus comparças negros (Benedito, Baltazar, Cassimiro Coco), é branco.



(F.29) Simão, de Zé Lopes, Glória de Goitá; (F.30) Benedito, de Francisquinho, Passa e Fica e (F.31) Benedito com o Boi, de Clóvis, Guarabira, 2009.



(F.32) Capitão João Redondo de Vaval, João Pessoa, 2009.

## Personagens Femininas:



Da esquerda para a direita, bonecas Quitérias: (F.33) de Zé Lopes; (F.34) João Galego e (F.35) Zé de Vina, Pernambuco, 2004.

Em geral, as personagens femininas aparecem como namoradas, mulheres e mães dos personagens masculinos, como se as suas existências fossem referendadas pela relação com os homens. Isto espelha o contexto da sociedade nordestina, patriarcal e, quase sempre, misógena. No entanto, Quitéria, uma personagem bastante presente no Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, é representada por uma figura de proporções maiores que as demais e de forte caráter. Em geral, ela aparece como mulher do Coronel (Mané Pacarú, Manelzinho, etc.), mas também como namorada deste. Observam-se, ainda, transformações na questão de gênero, com o aparecimento de personagens femininos mais fortes e definidos, como a personagem “Maria Catolé” do mestre Severino do Babau (Lagoa de Dentro, PB), “mulher forte que dominava a região e que nem o Capitão João Redondo tinha voz ativa para a mesma”.

Em contraposição à quase existência de crianças no repertório tradicional, existe grande quantidade de velhos (viúvas assanhadas e velhos maliciosos) e adultos. Esta característica demonstra a ligação do TBPB com o universo adulto.

Dentre os personagens sobrenaturais mais comuns, estão a Morte, ou Alma, e o Diabo. Este último recebe nomes diversos (Capiroto, Coisa Ruim). Enquanto o Diabo aparece como um personagem mais cômico, a Alma é mais solene, em geral representada por uma figura branca de longos braços que carrega uma foice. Além destes dois, observa-se também a presença de vampiros e outros ligados especificamente ao imaginário brasileiro, como o papafigo, personagens com três cabeças, dentre outros.



(F.36) Diabo, de Zé de Vina, Lagoa de Itaenga, 2003.



(F.37) Morte, de João Galego, Carpina, 2004.



(F.38) Diabo de três cabeças e (F.39) Vampiro, (n. id)  
Museu do Mamulengo, Olinda, 2003.

Diferentemente das fábulas, no teatro de bonecos popular do Nordeste, os animais nunca falam e os mais comuns são o boi e a cobra. A recorrência do boi tanto pode ser uma evidência da importância do animal na região, como pode estar relacionada aos folguedos que encenam a morte e ressurreição de um boi (Bumba-meu-Boi, Cavalo Marinho, Boi de Reis). Outros animais que aparecem com certa frequência são urubus, pássaros, cavalos, porcos, entre outros, evidenciando a relação do TBPB com o contexto rural.



(F.40) Animal, de Pedro Rosa, Museu do Mamulengo, 2003



(F.41) Cavaleiro, Zé de Vina, Lagoa de Itaenga, 2004.



(F.42) Sequência da cena “Estreita e a Cobra Xibana” do Mamulengo de Zé Lopes, Glória de Goitá, 2004.

### 5.2.1 Indumentária: detalhes que complementam as personagens

Além da forma esculpida e dos aspectos técnicos de manipulação, são os figurinos e os adereços que irão complementar e caracterizar as personagens, dando-lhes um feitiço próprio relativo à sua personalidade, idade, condição socioeconômica e cultural, pois “as roupas dos bonecos são escolhidas pelos personagens, com muita cor. A chita representa melhor nosso povo” (Ronaldo, 37 anos, Rio Grande do Norte). É a indumentária que os individualiza e lhes dá o formato, sendo para os bonecos sua “própria pele” ou a sua “corporeidade”.

Cabelos, barbas, bigodes, sobrancelhas, cílios, chapéus, brincos, pulseiras, cordões, cintos e relógios dão um caráter peculiar a cada personagem, complementam a sua fisionomia e a sua caracterização. Alguns elementos são esculpidos, outros pintados e outros aplicados à cabeça ou ao corpo dos bonecos, assim como a própria ‘maquiagem’ ou pintura compõe os olhos, a boca, o nariz, as orelhas, os dentes, as pintas e, ainda, realça expressões. É a sua máscara, sua personalidade.

As cores utilizadas nessa personificação constituem um elemento importante para a caracterização: preto, branco, bege, rosa etc., que cobrem cabeças e mãos, ainda são complementadas, por exemplo, por outras cores que indicam boca, cor dos olhos, cor dos cabelos, fazendo fluir as características dos personagens a partir do encontro entre estes elementos visuais e o imaginário da plateia.

**Bonecos com características marcantes. Acervo Museu do Mamulengo, 2004.**



(F.43) Boneco de Zé da Burra, PE.



(F.44) Bonequeiro não identificado.



(F.45) Boneco de Luiz da Serra, PE.



(F.46) Bonecos de Bate Queixo, PE

**Detalhes de cabelos e ornamentos de personagens femininas. Acervo Museu do Mamulengo, 2004.**



(F.47) Luiz da Serra.



(F.48) Zé da Burra.



(F.49) Bate Queixo.



(F.50) Bate Queixo.

### 5.2.2 Personagens mais constantes

Como apontado, alguns personagens são fundamentais para caracterizar as diversas formas do TBP, aparecendo no teatro de bonecos de mestres de um mesmo estado ou região. Sem eles, podemos falar de teatro de bonecos, mas não podemos nos referir ao Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco. São as suas presenças em cena, o que engloba presença física, repertórios de falas, loas, canções, que dão sentido e nome para o Bem.

Dessa forma, podemos dizer que os bonequeiros trabalham circunscritos dentro dos parâmetros da tradição, caso contrário estes personagens principais não seriam reconhecidos pelos seus públicos e, quase com certeza, seriam por eles rejeitados. No entanto, os bonequeiros têm liberdade e buscam imprimir particularidades em seus entalhes, pinturas e adereços, dentro destes limites. Observa-se que certos traços e características de determinados bonecos estão intimamente ligadas ao universo do seu construtor, que geralmente lhe imprime feições próximas às suas ou mesmo de familiares ou de pessoas de sua comunidade.

Os personagens mais constantes por estados são:

**Pernambuco:** Simão, Quitéria, Mané Pacaru, João Redondo da Alemanha, Soldado, Padre, Doutor, Janeiro, Pisa Pilão, Nega do Cuscuz, Caroca e Catirina, Arlequim ou Palhaço, boi e cobra.

**Paraíba:** Capitão João Redondo, Benedito, mãe de Benedito, namorada de Benedito (estas duas aparecem com nomes diversos), Doutor, Padre e policiais.

**Rio Grande do Norte:** João Redondo, Negro Baltazar, Benedito, Etelvina, Minervina de Moraes, Quitéria, Maria Catolé, Tampa, Mané Vou lá Hoje, Mané Gostoso<sup>40</sup>, Padre, Professor, Polícia, Cabo, Fumador, Dançarina/Bonecas de Pano, Noiva, Boi, Cobra, Onça, Alma, Diabo, Jaraguá e Lobisomem

**Ceará:** Cassimiro Coco; Baltazar; João Redondo; Padre; Doutor; namorada de Cassimiro; namorada de Baltazar; mãe de Baltazar.

**Distrito Federal:** Benedito, Baltazar, Bastião, Futrica, Cassimiro, Margarida, Rosinha, Capitão João Redondo, Palhaço da Vitória; Quitéria; Janeiro, boi e cobra.

Embora apresentem nomes diversos, muitos destes personagens têm funções similares e podem ser classificados dentro de determinadas categorias utilizadas na dramaturgia universal. Alguns aparecem em um ou outro estado como “familiar do protagonista”, em

---

<sup>40</sup> Boneco que movimenta as pernas e os braços puxados por um cordão. Também designa o nome que é dado a esse tipo de teatro popular na Bahia e em algumas regiões do Sul do Brasil.

outro é o próprio protagonista. Considerando a grande quantidade descrita acima, iremos classificá-los para uma melhor compreensão de suas funções.

**Protagonistas:** com exceção de Simão que é branco, são todos negros, pobres e valentes e têm como função principal provocar e desafiar o(s) antagonista(s).

Simão (PE); Benedito (PB); Negro Baltazar e Benedito (RN); Cassimiro Coko e Baltazar (CE); Benedito, Baltazar e Bastião (DF).

**Antagonistas:** São quase sempre brancos, ricos e poderosos.

Mané Pacaru e João Redondo da Alemanha (PE); Capitão João Redondo (RN, PB, CE e DF).

**Família dos protagonistas:** namoradas, mulheres, mãe, irmãos, primos.

Mãe de Benedito, Namorada de Benedito (PB); Etelvina, Minervina de Moraes (RN); Bastião, Futrica, Cassimiro (DF); namorada de Cassimiro, namorada de Baltazar; mãe de Baltazar (CE).

**Família dos antagonistas:** mulheres, filhas, mães e irmão. Em geral, mulheres e filhas são objeto de desejo dos protagonistas.

Quitéria (PE; RN); Margarida, Rosinha (DF).

**Defensores da ordem social ou moral:** Em geral, estão do lado dos antagonistas.

Doutor, Padre e policiais (em todos os estados).

**Animais:** animais de trabalho; de diversão; peçonhentos.

Boi e Cobra (aparecem em todos os estados); Onça (RN).

**Bonecos articulados:** a principal função é fazer algum movimento interessante, como: dançar; esticar o pescoço; cenas de trabalho (peneirar, pisar o milho).

Janeiro, Pisa-Pilão, Nega do Cuscuz, Caroca e Catirina, Arlequim ou Palhaço (PE), Fumador e Dançarinas/Bonecas de Pano (RN); Palhaço da Vitória e Janeiro (DF).

**Sobrenaturais:** Alma, Diabo (em todos os estados); Jaraguá e Lobisomem (PE e RN).

### 5.3 Atuações no espaço externo da tolda

Em algumas regiões, verifica-se que os bonequeiros, além da manipulação dos bonecos, atuam do lado de fora da tolda, apresentando uma gama de personagens para incrementar as suas brincadeiras. Além destas inserções, em Pernambuco, principalmente, temos a presença de um personagem fundamental realizado por um brincante de carne e osso.

### 5.3.1 Mateus

Como mencionado, ele fica do lado de fora da tolda e interage com os bonecos e com o público durante todo o transcurso do espetáculo. Devido às suas inúmeras funções, este ator/brincante tem que ter conhecimento dos vários elementos que compõem a brincadeira: muitas vezes é ele quem anuncia o início do espetáculo, atraindo a atenção do público; ele controla o público, evitando a sua possível dispersão ou reações descontroladas; ele recolhe as doações em dinheiro que são feitas pelos espectadores. Mateus atua também como a “consciência” dos bonecos, dando-lhes conselhos ou reprovando as suas ações; ele repete palavras e frases incompreensíveis ditas por alguns bonecos, permitindo ao público a compreensão de suas falas. Além disso, Mateus conclui o verso final das loas emitidas pelos bonecos e canta as músicas juntamente com o mestre e os músicos

Devido à variedade de suas funções, Mateus é muito mais do que apenas outra presença humana na brincadeira, como, por exemplo, os músicos. Na verdade, ele é um personagem, o único no Mamulengo interpretado por um ator ao vivo. Como apontado por Zé de Vina, "Mateus dá o ritmo para a brincadeira e por isso, um bom Mateus é muito importante para o Mamulengo."

A constante interação verbal e física entre Mateus e os bonecos adiciona um componente paradoxal para a brincadeira. Os diálogos de Mateus com os bonecos - discutindo negócios, dando conselhos, reprovando as ações - encoraja a crença do público na natureza humana destes. Por outro lado, a sua proximidade física com os bonecos, por exemplo, quando ele os toca, enfatiza a pequena escala destas figuras, explicitando as suas naturezas artificiais, lembrando ao público que eles são apenas bonecos.



(F.51) Mateus no Mamulengo de Zé Lopes, em interação com os bonecos, Glória de Goitá, 2004.



(F.52) Mateus, no Mamulengo de Zé de Vina, Lagoa do Carro, 2003.

A presença do Mateus é ainda bastante constante. Porém, atualmente verifica-se um empobrecimento das funções e da indumentária deste personagem. Se antes ele aparecia com figurino específico (vestido como mestre de cerimônia ou como palhaço) e maquiado com pasta branca no rosto, hoje se veste com roupas comuns e sem nenhuma maquiagem. Além disso, verifica-se uma perda da função verbal do Mateus, com a diminuição do seu repertório de loas, limitando-se a responder aos bonecos.

Outra transformação é a sua transmutação em personagem feminino, devido ao aumento da presença de mulheres como intermediárias, como no Mamulengo Nova Geração, da Associação dos Mamulengueiros de Glória de Goitá, PE, no qual a personagem aparece com o nome de Catirina.

Chico Simões, DF, antes do seu espetáculo com os bonecos, entra em cena vestido de Mateus da Lelé Bicuda, um personagem mescla de palhaço e mágico. Mateus apresenta uma loa e interage com o público, convidando algum espectador para ser o objeto de suas mágicas.

### 5.3.2 Mágicos

A presença de números de mágica antes ou depois da brincadeira, realizada pelo próprio mestre, era bastante recorrente em vários estados do Nordeste. Atualmente, ela é mais presente no Ceará, aparecendo no teatro de bonecos de vários cassimireiros. Alguns bonequeiros chegam a se vestir com as devidas indumentárias, porém o mais comum é que

eles apareçam com a mesma roupa usada durante a apresentação de bonecos, portando apenas os aparelhos utilizados para as mágicas. Como apontado pela equipe de pesquisa do Ceará:

É quase uma máxima de todos eles utilizarem os truques, as mágicas, isto faz parte da brincadeira. Há um investimento em relação a este elemento, para poder incrementar a brincadeira do Cassimiro Coco. O mestre João chegou a viajar para o Maranhão em busca de alguns novos “truques” para apresentar em suas brincadeiras. Mas segundo João não era todo mundo que tinha um “quengo bom” para aprender as mágicas, os que não conseguiam, voltavam em menos de um mês para casa, além de exigirem certa ciência para aprender, como também um dom especial.

### **5.3.3 Outras presenças:**

#### **5.3.3.1 A Velha do Reisado:**

Além destas mais constantes, inserções individuais por iniciativa dos bonequeiros podem também ser encontradas, como a Velha, que aparece no teatro de bonecos de Otacílio Primo, Choró, CE. Ao final do seu espetáculo de Cassimiro Coco, o bonequeiro surpreende a plateia ao sair de dentro da tolda detalhadamente vestido como uma mulher velha, usando figurino e máscara. Atuando de forma libidinosa, a personagem cria situações cômicas com membros da plateia, abraçando-os e dançando de maneira sensual com os mesmos. Segundo Otacílio, este personagem está presente no Reisado e foi devido à sua participação naquele folguedo que ele resolveu inseri-lo no seu teatro de bonecos.

#### **5.3.3.2 Carlitos:**

Antes de começar o seu Cassimiro Coco, Chico Bento, Trairi, CE, entra em cena vestido de Carlitos, andando e imitando o gestual deste personagem imortal.

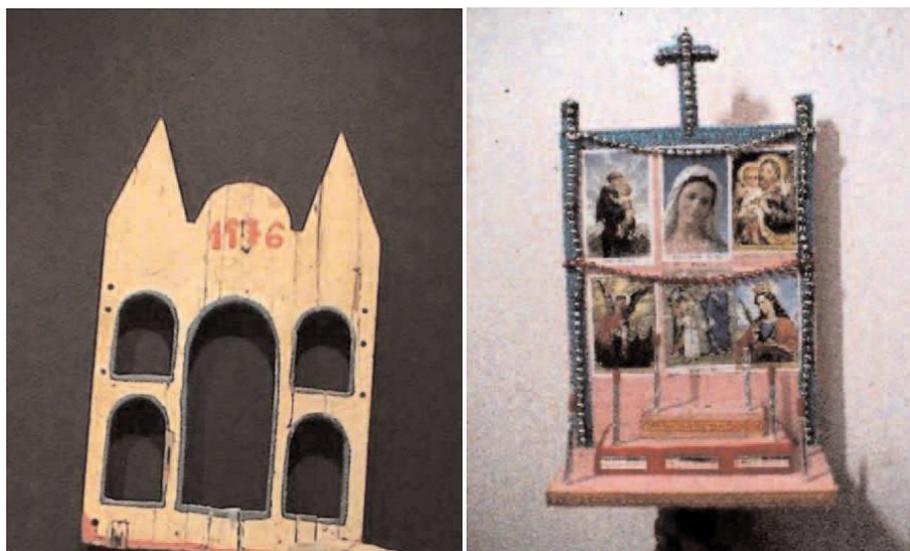
### **5.4 A voz do boneco**

Para expressar a variedade de vozes, o mestre deve ser capaz de imitar o repertório sociolinguístico do grupo que representa. Isto é conseguido com a composição de elementos que formam as diferentes qualidades da voz humana, como: volume, tom, timbre, ritmo. Além destes, o bonequeiro utiliza ainda sotaques, imitações de línguas estrangeiras (o padre que fala “latim”), erros gramaticais, entonações distorcidas (rouquidão, fala fanhosa, etc) para

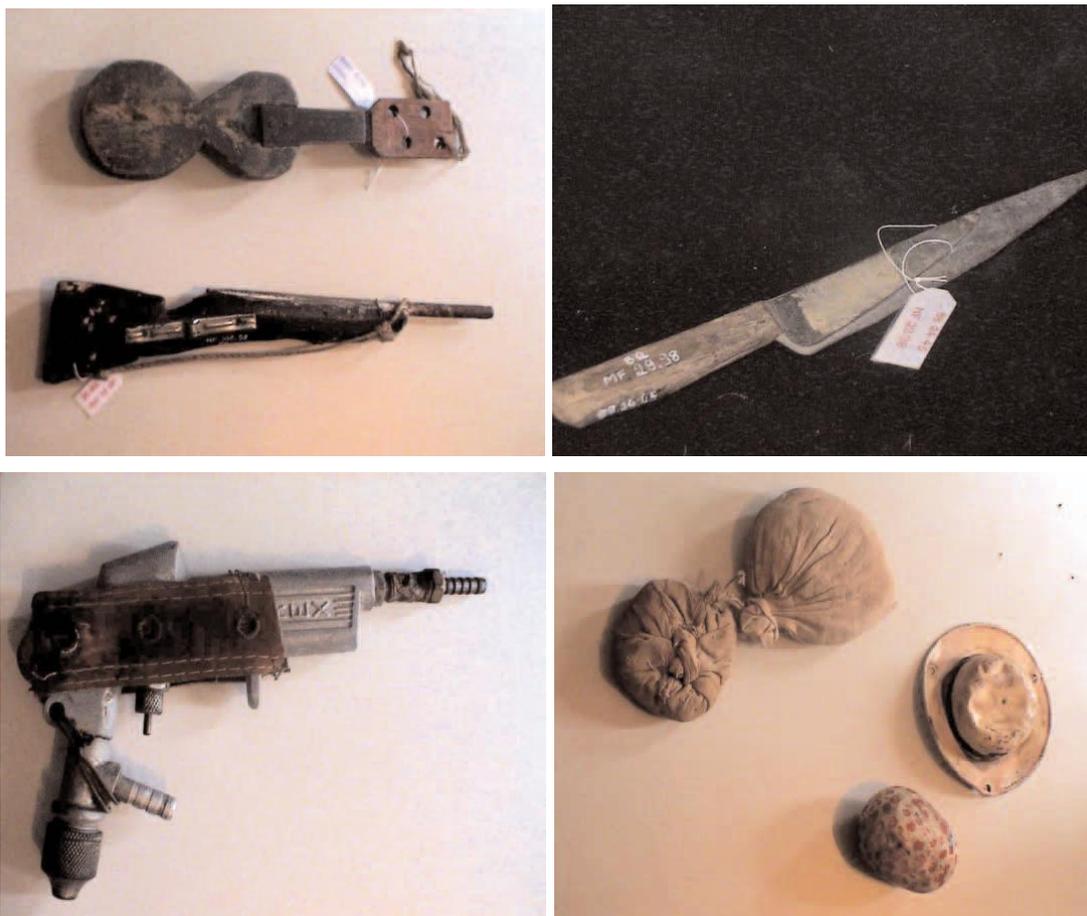
caracterizar a voz do personagem. Assim, uma rica e vasta gama de maneiras de falar são trazidas à cena, enfatizando a importância da qualidade vocal do mestre. A quantidade e a qualidade das vozes produzidas são um dos principais atributos para se julgar a excelência técnica de um bom bonequeiro.

### 5.5 Elementos de Cenografia

A cenografia no TBPB pode ser compreendida como o espaço em que se dá a atuação. A cena da brincadeira é uma cena despojada de truques, com poucos mecanismos que procuram iludir. O foco está no boneco, e é no boneco que reside a essência desse tipo de teatro. No entanto, há adereços como igrejinhas, mandacaru, pedaços de pau, faca, revólver, carros, telefones, entre outros; utilizados tanto para informar sobre o lugar da ação, quanto sobre os personagens.



(F.53) Frente de Igreja (Museu do Mamulengo, PE) e (F.54) altar (Chico Daniel, Natal, RN), 2004.



Conjunto de adereços presentes no Museu do Mamulengo. (F.55) e (F.56) Facas, armas e revólver é a maioria dos adereços usados. Outros adereços usados são: (F.57) instrumentos musicais e (F.58) ferramentas de trabalho; chapéus, etc., 2004.

Pode-se pensar, também, numa cenografia sonora, referenciada na música que ambienta o espaço para a ação dos bonecos. Também, num cenário verbal, quando as personagens, através de suas falas, remetem ao lugar onde estão ou para onde estão indo, levando o espectador a preencher esse espaço através de sua imaginação.

O espaço cênico onde as cenas acontecem e onde as personagens evoluem é a tolda, também nominadas como barraca, empanada ou biombo.

### **5.5.1 Barracas, empanadas e toldas**

Estes são os nomes que aparecem para designar o anteparo atrás do qual se colocam os manipuladores. Sua função é anular a visão dos artistas pelo público, deixando o foco apenas nos bonecos que aparecem na parte superior dele.

Há uma grande variedade de toldas. Algumas são inteiramente simples, com um tecido esticado e amarrado entre dois anteparos (paredes, árvores, paus). Outras, um pouco mais elaboradas, constituem-se numa armação dobrável de madeira, PVC, ferro ou alumínio, que fica em pé formando uma caixa. Em geral são bem simples, com apenas um tecido envolvendo toda a estrutura ou partes dela, mantendo a parte superior aberta. Outras são mais elaboradas, com a presença de um teto, imitando uma pequena casa. Estas são comumente encontradas em Pernambuco e, sendo fechadas, dão ao bonequeiro maiores possibilidades de interferências cenográficas no fundo e na lateral do palco.

A barraca de João Galego, Carpina, Pernambuco, apresenta ao fundo um cenário feito de papelão coberto com tecido, no qual estão representadas duas casas típicas da região. Uma das casas tem uma porta aberta para permitir que os bonecos entrem e saiam, e na outra há uma janela aberta para que os bonecos olhem de dentro para fora. Estes tipos de cenários proporcionam uma dinâmica ao espaço cênico e são utilizados também para esconderijo e súbita aparição dos bonecos.



Toldas dos mamulengos de: (F.59) João Nazário, Museu do Mamulengo, 2004; (F.60) João Galego e Miro, Carpina, 2009.



(F.61) Toldas de Babi Gudes e (F.62) Toni Bonequeiro, Fortaleza, 2009.

Letreiros com informações sobre o grupo (nome do grupo e do mestre bonequeiro; cidade; data de fundação; telefone para contato, entre outros) podem ser colocados, ou pintados, na frente da barraca, localizados logo abaixo do palco. Eles funcionam como uma forma de identificação e de divulgação.



(F.63) Estandarte de Walter Cedro afixado na frente de sua empanada, DF, 2009.

Na parte interna da tolda, os bonecos são posicionados de maneira que os brincantes tenham acesso a eles com facilidade. Podem estar dependurados ou colocados sobre anteparos, como mesa ou baús.



Parte interna das toldas de: (F.64) João Galego, PE, e (F.65) de Josias, DF, 2009.

A maioria dos brincantes manipula os bonecos na posição de pé. Apenas na região da Zona da Mata de PE é mais comum que fiquem sentados sobre caixas nas quais carregam os bonecos e demais materiais.

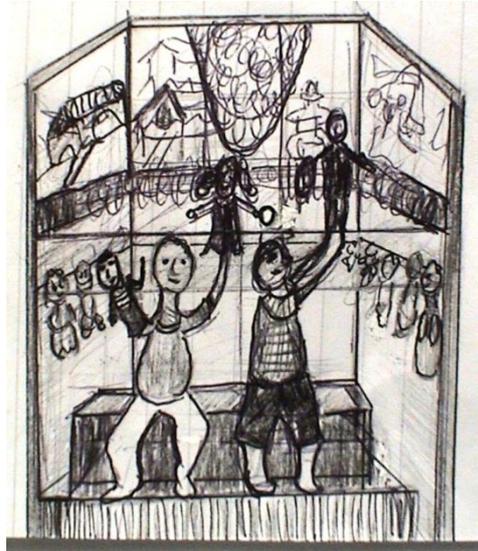


Fig. 7 Desenho de vista frontal de dentro da tolda, com os manipuladores sentados<sup>41</sup>.

As barracas, quando armadas em um espaço, principalmente os externos, dão ao público a leitura de que algo extra-cotidiano irá acontecer, compondo com a paisagem que existe à sua volta um espaço cênico. Estas estruturas, portanto, têm a função de dar suporte à apresentação, constituindo em um espaço que separa o brincante/brinquedo da plateia e, também, propõem um jogo ao imaginário dos espectadores, criando expectativas e surpresas.

---

<sup>41</sup>In BROCHADO, *Mamulengo Puppet Theatre*, (PHD Thesis), 2005, p.198.



(F.66) Miguel Mariano, DF, demonstrando o processo de montagem da sua empanada, DF, 2009.

### 5.5.2 Carregando os materiais



(F.67) Caixa com bonecos e instrumentos musicais de Zé Lopes e (F.68) baú e caixa de João Galego, ambos mamulengueiros de Pernambuco, 2003.

Os materiais usados na brincadeira são levados em malas ou caixas/baús, a depender da quantidade. Estes elementos quase sempre são pintados com figuras que remetem à brincadeira, contendo também informações sobre o grupo. Pela qualidade e pelo esmero que alguns bonequeiros devotam a estas malas/baús, fica evidente o valor simbólico e estético que possuem para os seus donos. Afinal, eles são “a casa” dos bonecos, nas quais estes ficam a

maior parte do tempo, quando não estão em cena. Quando o mestre fala do conjunto de bonecos que possui e que é utilizado em cena, em geral se refere à “minha mala de bonecos”.

Na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, devido à grande quantidade de materiais transportados, em geral são utilizadas grandes caixas de madeira, que servem também como suporte para os brincantes se sentarem durante a brincadeira, uma vez que ali os bonequeiros manipulam os seus bonecos sentados, e não de pé, como acontece nos demais lugares.

Observa-se uma redução no tamanho e na quantidade de peças utilizadas para o transporte de materiais entre os bonequeiros da nova geração, provavelmente devido à maior quantidade de deslocamentos entre grandes distâncias. Entre estes, também é comum que as malas fiquem à mostra do público, sendo utilizadas como objeto complementar da cenografia.

## 5.6 O texto

*O povo é um inventa línguas, na malícia da maestria, no matreiro da maravilha, no visgo do improviso tentando a travessia.*

(Haroldo de Campos)

O “falar nordestino” possui peculiaridades que o faz distinto do português falado em outras regiões do país. E, em certas áreas do Nordeste, estas peculiaridades formam um “quase” dialeto. Esta distinção é especialmente percebida nas camadas populares que vivem nas áreas mais afastadas dos centros urbanos, pois são ali onde muitas expressões e palavras “inventadas” ainda resistem à ação homogeneizadora dos meios de comunicação. Como dito pelo poeta, a travessia está representada nas poesias e narrativas dramáticas populares escritas e/ou orais, como nos cordéis, nos desafios de cantadores e nos romanceiros, formas remanescentes da Península Ibérica que se perpetuaram no Nordeste brasileiro e que ganharam novos significados.

Elas também se apresentam na voz dos bonequeiros populares que, através de seus bonecos, expressam um rico repertório de jogos de palavras, trocadilhos e expressões com duplos sentidos que anunciam crítica social, comichidades, tabus, entre outros. O texto, quando pronunciado em cena, apresenta ainda outras nuances que se relacionam às qualidades vocais dos mestres bonequeiros e da ilusão de que estão sendo pronunciadas pelos bonecos em cena.

Na base deste saber está uma memória brincante que armazena e que transmite oralmente, através de narrativas dramáticas e em ação, um repertório que vai se ampliando a partir da prática do bonequeiro e da sua observação de outros bonequeiros e de outros folguedos que fazem parte da cultura da sua região. Dessa forma, os textos seguem uma dada estrutura apreendida, tendo um caráter regionalista e particular no que tange à forma de como o brincante fora instituído e, por conseguinte, no modo como ele se expressa e se coloca diante da aprendizagem da sua brincadeira. Os brincantes recorrem, portanto, aos enredos e às temáticas da tradição que lhes foram repassados pelos seus mestres, assim como a histórias de sua vida, da sua comunidade e da atualidade. A aprendizagem se dá, na maioria das vezes, através do que é escutado, observado, imitado, repetido e reiterado.

O texto, assim como outros elementos da brincadeira, tem passado por muitas alterações ao longo do tempo. Em Pernambuco, cenas derivadas dos folguedos populares (Maracatu de Simão, Pastoril), assim como aquelas originárias dos presépios e de outras representações sacras (São José, O Rico Rei Avarento), entre outras, eram bastante populares outrora, porém, hoje, praticamente não mais existem. No entanto, ainda hoje persistem cenas

que podem ser consideradas como verdadeiras “reliquias”, mantendo até os dias atuais conexões com antigas formas de representação, como a cena dos “Caboclinhos” no Mamulengo Riso do Povo, do mestre Zé de Vina, na qual quatro caboclos dialogam em forma de versos remanescentes dos autos de Natal trazidos pelos Jesuítas.

Em algumas cenas, os bonecos dialogam inteiramente em formas versejadas. Uma bastante comum é a cena dos Violeiros (Zé Lopes; Zé de Vina; João Galego), em que dois bonecos duelam em versos, falados ou cantados. Ou, ainda, na cena dos “Caboclinhos”, na qual quatro bonecos representando índios dançam e dizem suas loas, com a última palavra de cada verso sendo completada por Mateus, o intermediário:

**Primeiro Caboclo:** - De quarta-feira pra cá eu vivo pensativo e vago/ de eu ver cortar uma cruz benta pelo missionário./ Caso maior não se deu, nem se daria, nem se dá/ que até os passarinhos vive triste nos seus ninhos de quarta-feira...

**Mateus:** - Pra cá! Eita Seu Caboclo!

**Caboclos:** – Eita, Senhor meu amo!

**Mateus:** - Secundo Caboclo, diga a sua loa!

**Segundo Caboclo:** - A maré rema a canoa, pelo meio do navio/ eu tiro as águas do rio e sopro de proa em proa./ No centro de uma canoa, quando vi fiquei bismado/ lá no fundo de um ralado/ um caranguejo ainda moço, com uma corda no pescoço/ que tinha morrido,

**Mateus:** - Enforcado!<sup>42</sup>

Como pode ser observado, a imagem melancólica presente no verso do primeiro Caboclo, advinda da tristeza de ver uma cruz derrubada, é desconstruída pela imagem incongruente e cômica do verso do segundo Caboclo, que relata a morte de um caranguejo por enforcamento. Rupturas como esta são recorrentes, uma vez que a linguagem poética é quase sempre transformada, adquirindo contornos cômicos. As transformações operam-se tanto nos elementos linguísticos como nos paralinguísticos. Supressões e/ou inclusões de letras, palavras e expressões possibilitam a criação de imagens cômicas que são complementadas pelos movimentos, gestos e voz dos bonecos ao pronunciarem esses versos.

A linguagem empregada no Mamulengo, no João Redondo, no Babau e no Cassimiro Coco está estreitamente vinculada às práticas linguísticas de seu público habitual. Elas combinam crítica social, sexualidade e outros temas, alguns tabus que são expressos por meio de trocadilhos, diálogos com duplos sentidos ou incongruentes. Como na fala inicial do Doutor (médico) no Mamulengo de Zé Lopes: “Eu sou Doutor Rodolera Pinta Cega Filho de Amansa Boi, aonde eu boto o dedo urubu bota o bico.” Estas fórmulas cômicas textuais aparentemente incongruentes aparecem constantemente e, como explica Zé Lopes, “aonde eu

---

<sup>42</sup>BROCHADO, 2005, p.315-315.

boto o dedo urubu bota o pico significa que quem o Doutor Rodolera trata, acaba morrendo”. Esta frase, aparentemente incongruente, ao mesmo tempo em que provoca o riso, revela a falta de credibilidade do povo em relação à classe médica.

Esta aparente incongruência pode ser entendida como uma forma velada de comunicação e, como tal, provoca imediata reação do público. Portanto, devem ser consideradas como um dos pontos-chave para a compreensão da popularidade do TBPN junto ao seu público, que exercita com frequência este entendimento subliminar.

O uso de *loas* (textos versificados) é constante e é um dos indicadores do domínio do mestre em relação ao repertório calcado na tradição. As *loas* introduzem o início ou o fim da brincadeira ou de uma cena; apresentam um personagem antes da sua entrada, entre outras. Ao ouvi-las, muitas vezes já se sabe qual a próxima passagem a ser encenada. Vejamos alguns exemplos de *loas* que aparecem no teatro de bonecos de mestres do Rio Grande do Norte, veiculadas pelo personagem João Redondo, havendo variações da mesma:

**João Redondo:** eu botei meu barco n’água. Fundeei sai no porto. Senhores e senhoras Deus dê muito boa noite? Deus dê muito boa noite com prazer e alegria a honra dessa casa com toda sua família, viva eu e você e todas as pessoas que estão aqui presentes. Estão conversando com o Capitão João Redondo, barriga de dezenove vintém se vai não trás, se manda não vem. O dinheiro que vai, fica na conta véia. Porque ele não pode comprar fiado, mais ninguém, nada mais. Vou chamar meu filho Baltazar... [Chico Daniel, falecido]

**João Redondo:** Boa noite rapaziada me diga uma coisa, vocês sabem quem está falando? Aqui é o Capitão velho João Redondo, barriga de dezenove vintém, se manda buscar não traz, se manda buscar não vem, sempre só fica na conta velha. Ô tocador, por quanto é que você toca 19 horas e 15 minutos, para um Doutor mal informado da minha qualidade? O tocador dá um preço, [aí o Capitão diz:] Suba tocador, suba tocador! [Antônio Rosa, 68 anos].

**João Redondo:** Psiiiu! [A música pára]. Boa noite, senhor dono da casa, cê sabe com quem tá falando? Aqui é o Capitão João Redondo, sete casacas e meia, um paletó e uma camisa com três bolsos: bota cem prá correr, cum ele faz 101, hem! Ah! Hahahaha. Como vai seu pessoá, como tem passado?” [Zé de Tunila, 80 anos].

As *loas* estão também presentes no teatro de bonecos do DF, explicitando as influências das formas nordestinas:

Benedito: Senhoras, senhores e senhorites, a todo pessoal presente, boa tarde! Aqui quem tá se apresentando é o vaqueiro Benedito Bendito Grito Bacarau da Silva Babau Dá no Oco Dá no Pau, da Serra do Berduerga, inverga mais não quebra, esticou, enrolou, trançou, beijou, abraçou, xi Pou.<sup>43</sup>

João Redondo: Silência, silência total. Aqui quem tá se apresentando é o Capitão João Redondo, se buscar não leva, se levar não traz, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, como todo cabra ruim vou chupar um catarrim (escarra), achando bom

---

<sup>43</sup> Trecho transcrito do vídeo pela coordenação de pesquisa do DF, 2009.

querendo mais correndo atrás, sete casacas e meia, comigo brincou tá na pêia! É pau, é pau, é pau!<sup>44</sup>

Cassimiro Coco diz para se livrar do Diabo: Pai nosso pequenino. Deus me leve em bom caminho. Sete anjos me acompanhe. Sete candeio me alumeie. Sete livro vou rezar. Nossa Senhora minha madrinha. Jesus Cristo meu padrinho levantei a cruz na testa pra módi o cão não me atentar, nem de dia, nem de noite, na hora de eu me deitar. Alegre pecador. Hoje vivo, amanhã morto. Hoje figura, amanhã sepultura. Nem meu corpo seja preso, nem minha alma perdida, nem meu sangue derramado. Livrai-me de todo mal, amém.” Cadê o danado? Foi embora, viva nós pessoal, eita!

<sup>45</sup>

Novos temas são inseridos, seja a partir da criação de novos personagens ou na inserção de novos diálogos. Estes temas podem ser permanentemente incorporados na brincadeira ou serem de inserção esporádica, como os que são resultados de solicitação por parte de algum contratante. Um exemplo citado pelos mestres é a solicitação de candidatos a cargos eletivos em períodos eleitorais, que pedem que se façam referências à sua pessoa e à plataforma eleitoral na cena, realizada pelos bonecos. No entanto, a temática de políticos corruptos aparece quando o bonequeiro está livre para expressar as suas indignações, como na cena do Prefeito de Zé Lopes, Glória de Goitá, PE, que é transcrita abaixo com as participações do público:

Candidato a Prefeito - Boa noite a todos! Sou coronel, político e quero dizer que esse ano tem eleição novamente e conto com todos vocês! Estou pedindo voto pois quero ajudar o povo.

Homem 1 - Mas qual é o seu partido?

Candidato a Prefeito - Meu partido é o PPP, Partido do Povo Perdedor, e estou dando tudo que o povo precisa! Nas ruas que não tem calçamento, eu mando cavar mais buraco!

Mulher 1 - Mas que candidato dos cachorro é esse!

Candidato a Prefeito - Se eu ganhar as eleições, as águas vão chegar geladina nas torneiras, porque hoje em dia, em vez de água, só chega vento!

Homem 2 - Você tá parecendo Marinaldo! (o prefeito da cidade)

Candidato a Prefeito – Não sou nem parente dele! E tem mais! Eu sei que os homem aqui nessa cidade toma café na cozinha, mas se eu ganhar, vocês vão tomar no cuião! (publico ri). E se chover, não se preocupem, pois eu vou dar sombrinha pras mulheres e capo os homens (capa para os homens).

Homem 3 - Tem muito homem aqui que nem precisa disso, pois já não tá funcionando mesmo! (risos).

Além das transformações na temática de gênero, observam-se também alterações com a inserção de personagens relacionados ao universo infantil, praticamente inexistente nos repertórios tradicionais. Isto se dá devido ao aumento de apresentações em escolas e em festas infantis, fato que vem ocorrendo nas três últimas décadas, principalmente entre os grupos e bonequeiros da nova geração, mas não exclusivamente.

---

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Transcrição de entrevista feita por Adriano Yamaoka, equipe de pesquisa, DF, 2009.

Januário de Oliveira, Ginu (1910-1977), Recife, PE, em entrevista realizada em 1975,<sup>46</sup> comenta que ele começa a realizar espetáculos em escolas e festas de aniversário infantis já no início dos anos de 1970, em Recife. Na entrevista, Ginu descreve uma peça que ele havia criado especialmente para crianças (Papai Noel na Data Máxima da Cristandade) e narra com voz cândida de Papai Noel o nascimento de Cristo e os milagres realizados por ele, especialmente relacionados às crianças.

Outra influência verificada é a advinda do cinema e da televisão. Na brincadeira de Chico Bento, Trairá, CE, ao lado de personagens tradicionais como Cassimiro Coco, João Redondo, Baltazar, também fazem parte do seu repertório personagens como Travolta; Geolina (Angelina Jolie), Onofre Americano e Sílvio San.

No repertório de um determinado bonequeiro, há cenas específicas, criadas por ele e que, portanto, pertencentes a seu repertório particular. Porém, o que se observa é que muitas dessas cenas são variações de cenas tradicionais, colocando-se nomes diferentes nas personagens, ou mesmo variando as loas apresentadas, no entanto, mantendo-se as sequências de ações, tais como confusões dentro de um baile, o deixar dançar e o não dançar, os namoros, entre outros.

Mas também há cenas que podemos entender como próprias de um brincante, observando que as mesmas poderão ser apreendidas por outro brincante que podem passar a fazê-las. Todos eles, de um modo geral, têm histórias e personagens específicos, ou seja, criados por eles mesmos. Mas, a grande maioria, mantém enredos e personagens da tradição, mesmo que reinventem ou criem novas histórias e personagens.

### **5.6.1 Estrutura Dramática**

Descrevemos abaixo, dois exemplos de estrutura dramática mais comumente utilizadas. A primeira, o enredo com um único foco de narrativa e a segunda, que chamaremos de episódica, que apresenta várias passagens com temas diversos, o que inclui inclusive, passagem com um único foco de narrativa.

---

<sup>46</sup> Museu da Imagem e do Som, Recife, Pernambuco, Dezembro, 1975.

### **5.6.1.1 Enredo com único foco de narrativa**

Os aspectos dramaturgicos, baseados num enredo com um único foco de narrativa, baseiam, em geral, na seguinte estrutura:

- Intervenção musical: Antes da entrada do primeiro boneco em cena, toca-se uma música (ao vivo ou mecânica), para animar o público e preparar a entrada dos bonecos.
- Entrada dos bonecos. Em algumas localidades, entram primeiro os bonecos de dança – de um a três bonecos – e em seguida, entrada e apresentação dos personagens principais – tais como o Benedito, o Baltazar, João Redondo, Cassimiro, entre outros. Normalmente os personagens quando chegam no palco, se apresentam saudando o público e se apresentando nominalmente, o que pode incluir uma espécie de loa; ou uma música mais específica para o personagem.
- Apresentação do ‘conflito’ principal da história.
- Desenvolvimento das situações dramáticas: neste momento, podem se apresentar novos personagens, ou novas situações, mas o foco está no desenvolvimento da situação principal;
- A resolução da situação- problema apresentada: pode incluir uma briga com pauladas, ou outra estratégia para vencer o principal problema, que geralmente está concentrado em alguma autoridade (Capitão/ Patrão, soldados).
- A comemoração ou celebração da situação resolvida, com os personagens comentando a resolução do problema com o público, da ‘vida voltando ao normal’ e despedindo-se.
- Música. O bonequeiro sai da empanada e se despede do público

### **5.6.1.2 Descrição de uma cena com enredo único: Enredo tradicional do João Redondo**

Este enredo gira em torno da relação entre o Capitão João Redondo, fazendeiro, e o Nego Baltazar/Benedito que, na maioria das histórias, é seu empregado. A história acontece num baile na fazenda de João Redondo que não quer deixar que Baltazar/Benedito, que é negro, entre na festa e dance com sua filha Minel(r)vina/Etelvina. E aí se desenvolve a intriga, em

que Baltazar quer dançar à força com a filha do João Redondo ou ele mesmo acaba com o baile por não poder dançar. Em outros, é o próprio João Redondo que acaba com o baile.

### 5.6.1.3 Episódica

Os aspectos dramaturgicos, baseados numa estrutura episódica, baseiam, em geral, na seguinte estrutura:

- O público ainda está meio disperso. O mestre pede música, que pode ser ao vivo ou mecânica. Entra a música, que pode se prolongar um pouco para que o público se concentre mais. Em alguns casos, antes da entrada dos bonecos, o mestre que já está detrás da tolda cumprimenta o público em *off*.
- Um ou mais bonecos entram em cena, geralmente dançam e depois pedem para parar a música que está sendo executada. Em alguns casos, os bonecos já entram em cena pedindo para a música parar. Apresentam-se, falam o seu nome e procuram se dirigir diretamente à plateia e aos músicos/Mateus, criando cumplicidade com os mesmos. Quando o boneco não faz sua apresentação é porque ele foi anunciado por outro que o precedeu.
- Desenvolvimento da cena que pode ser complexa e prolongada, com a entrada e saída de personagens, ou ser bastante sintética e curta, como por exemplo, um personagem que conta uma piada e se vai.
- A brincadeira se desenrola com a escolha e ordenação de novas passagens que fazem parte do repertório do mestre, variando conforme o contexto: tempo disponível; tipo e idade e envolvimento do público; disposição do mestre; entre outras.
- Música. A finalização da brincadeira em geral se dá com uma cena de dança, com o bonequeiro se despedindo por meio de uma loa.
- Saída do bonequeiro da empanada, que se despede e agradece o público.

Quando o público é formado por crianças, observa-se que os bonequeiros, principalmente os do DF, ainda ao som da música, saem da tolda com um ou dois bonecos na mão e se despedem do público. Esta tática, enquanto revela um pouco do que permanece oculto durante toda a brincadeira (os bonecos na sua mão), não deixa de ser também uma

estratégia para dar acesso ao público de apenas um reduzido conjunto de bonecos, evitando que a empanada seja invadida pelas crianças curiosas ou outras situações adversas.

As estruturas apresentadas são bastante variadas. Observa-se que alguns brincantes apresentaram uma brincadeira mais organizada e estruturada, que permite um melhor desenvolvimento da mesma. Outros, que não têm, ou perderam essa estrutura, muitas vezes, ficam perdidos e repetitivos sem saber o que fazer em cena, com entradas e saídas de bonecos e pedidos constantes de música para os bonecos dançarem. Observou-se que esta falta de estrutura é muitas vezes resultante da ausência de oportunidades para o mestre apresentar a sua brincadeira, provocando uma descontinuidade e, conseqüentemente, um esquecimento de textos, uma perda de ritmo e de confiança, que se dá pela repetição e práticas constantes.

### **5.6.2 Improviso e técnicas de envolvimento do público: maestria e fator de identidade**

Uma das principais características do TBPN é a intensa participação do público durante a brincadeira, indicadores da identificação do público com os personagens, tramas e enredos apresentados. Das peripécias dos “heróis” (Baltazar, Benedito, Cassimiro Coco, Simão) ao ridículo das “otoridades” (policiais, doutores, juízes, fazendeiros) o público ri, vibra, xinga, dando respostas à altura. As formas de interações são mais visíveis e individualizadas em contextos nos quais o público está familiarizado com o teatro de bonecos, um público “letrado” no Bem, e quando os espectadores e artistas se conhecem. Nestes contextos, durante a brincadeira são veiculados fatos ocorridos, possíveis “desvios de conduta” por parte de alguém da comunidade, que acabam se transformando em chacota, sempre em tom de brincadeira. Como pontuado por Zé de Vina, mamulengueiro pernambucano, “em lugares como sítios, sem interferência de barulho, com gente interessada, a brincadeira com o público corre mais facilmente, pois nesses lugares todo mundo se conhece”. Essa opinião é consensual entre os bonequeiros mais antigos. No entanto, a sua ocorrência é variável conforme os mestres bonequeiros; as cenas e finalmente, o contexto.

É o mestre bonequeiro que através dos bonecos quem comanda a interação, como um maestro que rege uma orquestra. Aliás, a capacidade de estimular e controlar a participação do público é um importante fator de reconhecimento da qualidade do bonequeiro.

### 5.6.2.1 Improviso:

Muitos dizem que essa brincadeira é a arte do improviso, mas, na verdade, o que se observa é que há um arcabouço, ao qual os brincantes mais experientes se pautam para brincar. Sem ele, a brincadeira não flui e se perde. Isso pôde ser verificado com brincantes que se encontrava há algum tempo sem brincar.

Bons improvisos acontecem quando há a habilidade do brincante de complementar as estruturas estabelecidas, ou seja, dando às cenas atualidade e espontaneidade, como se houvesse, a cada apresentação, algo novo.

Mesmo com roteiros pré-fixados para cada cena e para cada personagem, variações podem ocorrer em um mesmo repertório. Estas podem ser resultantes de fatos ocorridos no momento, ou ainda, de lapsos de memória da fala do personagem.

Uma das principais características do TBPN é a “inserção” das pessoas da plateia na brincadeira, dizendo seu nome ou dando o nome da mesma a um dos bonecos, técnica bastante comum, principalmente com um público conhecido.

Logo ao chegar ao espaço onde será a apresentação, o bonequeiro busca informações acerca de fatos recentes e de nomes de pessoas que são conhecidas por todos daquele lugar, com o intuito de inseri-los na brincadeira. Ou, ainda, o brincante tentar localizar pessoas com antecedência, como diz Manuel do Fole, 63 anos: “antes de entrar na tolda, olho as pessoas para brincar com elas depois”. Outra maneira é que, durante a brincadeira, pessoas que estão na plateia se dirijam atrás da tolda, ou mesmo falem do lugar de onde estão e soprem nomes para os bonequeiros. Esse recurso sempre é usado e o brincante, ao ser estimulado pelo público, o faz várias vezes.

De posse destas informações, quase sempre os bonecos inserem membros do público nas suas “pretensas” experiências. Na maioria destas referências, os indivíduos são expostos de forma ridícula. Assim, verifica-se um deslocamento do foco do risível do boneco para um indivíduo em particular. Sendo o grupo composto por pessoas conhecidas, este efeito cômico é potencializado. Citamos algumas observadas:

### 5.6.2.1.1 Relações de parentesco

Os espectadores são incluídos como pertencentes à família dos bonecos. Na passagem de Zangô, de Zé Lopes, Ritinha, uma mulher que já deu à luz 114 filhos, inclui membros do público como sua prole:

Ritinha – O primeiro chama-se Marimbondo. Olha moço, ele mamava tanto que pra ele largar a mama eu metia o tamanco na boca dele!  
Zango – E depois de Marimbondo, a senhora lembra de algum outro filho?  
Ritinha – Sim, Zé Pequeno. Oia, Zé Pequeno mamou tanto, mamou tanto que meu peito ficou que nem um caroço!

### 5.6.2.1.2 Alusões a relações sexuais com membros do público

Essas referências são frequentes e podem ser expressas de maneira mais sutil, ou direta.

A Viúva, após a morte do 26º marido, procura um novo namorado entre a audiência masculina:

Viúva – Oh, Chico (homem do público), tu me quer?  
Chico – Quem vai querer tu, véia assanhada! Vá pra casa velha, tu tá feia demais e aqui ninguém te quer!  
Viúva – Agora que tô velha você diz isso, né? Mas bem que você já buzinou muitas vezes no meu peito. Óia, gente, ele buzitava tanto no meu peito que nem me deixava dormir!<sup>47</sup>

Os bonecos também se inserem nas experiências vividas pela comunidade e também passam a inserir os indivíduos presentes nas suas “pretensas” experiências passadas. Assim, os bonecos se deslocam para fora do espaço/tempo da brincadeira, rompendo com as molduras convencionalmente estabelecidas. Uma vez que as “molduras” agem como ferramentas interpretativas, a “quebra de molduras” resulta em confusão momentânea quase sempre de efeito cômico.

O boneco, ao se referir a eventos que estão localizados “fora da moldura” e ao discutir questões pessoais com indivíduos do público, sugere que, embora boneco, possui atributos, qualidades e conhecimentos que somente um ser humano vivendo num ciclo normal de relações sociais é capaz de ter. Esta contradição, ao mesmo tempo em que apresenta efeito cômico, também permite que assuntos difíceis de serem abordados fora do espaço fictício da brincadeira sejam expostos. Afinal, o boneco, embora pretendendo humano, não está constricto

---

47 Cena apresentada por João Galego e Marlene Silva em Carpina, 2004.

às mesmas regras sociais. Esta liberdade estende-se ao público, pois os indivíduos sabem que estão protegidos pela “roupagem” da brincadeira e que interagem não com seres humanos, mas com “seres de madeira”, mesmo que em muitos momentos esta percepção se altere.

Críticas também são dirigidas a ações realizadas por membros da comunidade. O comentário feito por Quitéria, referente à instalação de uma cerca elétrica na frente da casa de um dos moradores da rua onde se deu o espetáculo, é bem ilustrativo<sup>48</sup>: “Quitéria - Pois é, agora eu tô rindo, mas antes eu tava chorando! Sabe, Mateus, levei foi muito choque! O portão da casa da filha de Antônio Inácio deu tanto choque que morreu dez passarinho. Nunca vi tanto choque naquele portão!”<sup>49</sup>

Neste tipo de quebra de molduras, boneco e bonequeiro tornam-se inseparáveis. Por meio do boneco, o mamulengueiro se manifesta em relação aos problemas vivenciados pelo grupo, no qual ele está inserido.

Estas técnicas de envolvimento do público tende a criar uma atmosfera grupal, cumplicidades entre brincante, boneco e plateia e são fatores de identidade e coletividade.

## **5.7 Elementos sonoros: Música**

Este elemento é parte fundamental no TBPN. Sem ele, não há brincadeira. No entanto, o grau de importância que adquire e o seu significado variam bastante entre as brincadeiras da Zona da Mata de Pernambuco e demais regiões e estados. Nos últimos, a música serve basicamente como elemento de ligação das cenas e como acompanhamento para as cenas de dança, seja um baile ou uma dança folclórica, executada ao vivo ou por som mecânico.

No Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco, a música é um convite para a aproximação do público. Mesmo sem amplificação e em espaço aberto, os sons da brincadeira são ouvidos a certa distância antes mesmo que ela tenha começado. A musicalidade no Mamulengo vai do explícito ao sugerido, do poético ao prosódico narrativo. Anuncia e reanuncia a brincadeira, cria tensões e diferentes estados de atenção do público.

Neste contexto, a música pode cumprir as funções de: anunciar a brincadeira como um todo; introduzir um personagem em cena; intermediar cenas; apresentar uma narrativa musical; conduzir o envolvimento com a cena ou um determinado tipo de participação do

---

48 A instalação de cercas elétricas na frente das casas para evitar a entrada de ladrões está se tornando cada dia mais comum no Brasil e é assunto controverso pelo risco que representa para crianças e animais.

49 Cena apresentada no espetáculo de Zé de Vina

público; introduzir pausas breves ou longas durante toda a brincadeira, entre outras. Verifica-se que, para cada uma dessas funções, conta-se tanto com composições específicas para o Mamulengo quanto com variações de músicas que pertencem a outras expressões culturais da região, onde há correspondência de personagens e de situações dramáticas. Há, ainda, inserções de músicas veiculadas pela mídia, o que mais uma vez evidencia que o universo de referências dos mestres bonequeiros combina referenciais acessados pela via dos grandes meios de comunicação, com as estruturas da tradição, mais persistentes.



(F.69) Músicos no Mamulengo de João Galego e (F.70) de Zé Lopes, ambos de Pernambuco, 2004.

No Distrito Federal, a maioria dos mamulengueiros se apresenta com músicos localizados fora da tolda. Os que se apresentam sem músicos, como Carlos Machado e Aginaldo Algodão, fazem a sua própria trilha musical com apitos, gaita, chocalhos ou outros instrumentos de percussão, assim como também cantam. O repertório segue a ideia inicial que foi apresentada: canções específicas para um momento de cena ou personagem ou canções que compõem o cancionário popular mais conhecido do público.

Josias Silva é o único a utilizar música gravada em seus espetáculos, tendo criado inclusive uma ‘engenhoca’ que é um pedal ligado a um aparelho que toca MP3 e a uma caixa amplificadora, que ele pode controlar com os pés e que lhe dá autonomia para se apresentar sozinho e com acompanhamento musical. Josias observa que “hoje me chamam em Brasília de mamulengueiro “hi-tech”. Não sei se é um carinho... eu até aceito como um carinho”.



(F.71) Apresentação de Chico Simões e (F.72) Walter Cedro com orquestra de músicos, DF, 2009.



(F.73) Musicistas na apresentação de Miguel Mariano, todos do DF, 2009.

Os músicos normalmente são contratados, sendo os instrumentos mais comuns sanfona, triângulo, pandeiro, chocalho, bombo ou caixa. Verifica-se também a presença de rabeca e de berimbau.

### 5.7.1 Efeitos sonoros

Os efeitos mais comuns são os apitos e sons executados com a boca, como imitação de sons de bichos e seres sobrenaturais, todos amplificados com microfones. Outro, é a batidas dos pés sobre o baú dos bonecos para fazer sons graves e altos, observado nas brincadeiras nas quais os bonequeiros manipulam seus bonecos sentados.

Percebemos uma tendência em criar inovações por conta desta condição lacunosa no aspecto musical, como, por exemplo, no caso de Miro, que assume a função de Mateus e músico, introduzindo instrumentos inventados, verdadeiras engenhocas, feitas de arame, mangueira, galão de água. Ou, no caso de Tonho, que introduziu o berimbau, como forma de incorporar a capoeira com a qual também tem forte relação.



(F.74) O instrumento feito por Miro, PE, com materiais reciclados, é responsável pela parte percussiva em seu Mamulengo, 2009.



(F.75) Pedal desenvolvido por Josias Silva, DF, 2009.

## 6. TBPN E OUTRAS EXPRESSÕES CULTURAIS: PERMEABILIDADES E INTERCÂMBIOS

Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco estão em constante dinâmica e intercâmbios com outras manifestações culturais presentes na vida das comunidades que os praticam e vivenciam. Consequentemente, podemos observar forte influência destas manifestações na constituição de vários elementos do TBPN: enredos, personagens, textos e músicas, variando conforme os estados e suas sub-regiões. Observa-se que os vários elementos provenientes do repertório cultural das comunidades, profundamente enraizados na vida social e que fazem parte de uma "memória longa", são incorporados no TBPN através de várias gerações de brincantes. Roberto Benjamin entende esse processo de incorporação como um resultado das vivências e representações que os artistas populares fazem das práticas culturais presentes em suas comunidades e observa que a sua ocorrência é mais visível nas formas dramáticas populares, devido à sua natureza representacional intrínseca. Santos (1979), em sua pesquisa sobre o Mamulengo pernambucano, diz que o teatro de bonecos naquele estado pode ser percebido como uma aglutinação dos muitos folguedos praticados na região.

Alcure (2007, p.109), no capítulo “O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana” da sua tese de doutoramento, afirma que o compartilhamento entre as várias expressões da cultura na região “foi mais evidente do que esperava, pois reforça a pista de que a permeabilidade entre as diferentes brincadeiras é intensa (...)”. Partindo de um mapeamento da rede de relações artísticas de Zé de Vina, “atores que compartilham uma mesma experiência social, no caso, as brincadeiras da Zona da Mata”, Alcure entra em contato com “cantadores de coco, emboladores, violeiros, cirandeiros, figureiros de cavalo-marinho e maracatu, tocadores de rabeca e oito baixos, mamulengueiros, mas também, num plano religioso, xangozeiros, juremeiros e umbandistas”, e conclui:

Acredito que, para uma análise mais completa do mamulengo, seja necessário compreender esse inter-relacionamento entre as brincadeiras e os brincantes que se revela semelhante na combinação de conteúdos, de formas, de elementos artísticos e técnicos, emergindo no sistema social da mata açucareira. A permeabilidade entre as brincadeiras revela um *ethos* e uma visão de mundo compartilhada, através da experiência social dos brincantes.

Segundo Alcure, estas permeabilidades se relacionam em vários níveis:

(...) em relação às políticas culturais locais, tais como a contratação para apresentação em festas, negociação permanente com as secretarias de cultura local, acordos para apoiar candidatos em campanha política, isto num plano objetivo, factual. Num outro plano, tais artistas compartilham de recursos de legitimação, ou

seja, de reconhecimento público, tanto pela platéia que os assiste, quanto entre eles próprios, que detêm conhecimento do brinquedo. Esta rede também se reflete nos recursos técnicos e estéticos compartilhados que utilizam no funcionamento dos brinquedos, transmitidos oralmente e através da observação. Dentre esses recursos refiro-me: a personagens, repertório de canções e estrutura musical; à presença de artistas comuns que transitam entre vários grupos e brinquedos; e ao universo textual de improvisação, como, por exemplo, as loas, e alguns textos fixos, memorizados oralmente pelos atores.

O resultado desse processo é intenso, dinâmico e bastante amplo e, portanto, não cabe no espaço deste dossiê. Dessa forma, iremos tratar daqueles que nos parecem mais evidentes, o que, obviamente, será sempre superficial, diante da extensão do tema. O foco é indicar a presença de elementos de permeabilidade de outras brincadeiras que se apresentam e interagem com os elementos de linguagem que constituem o Bem como forma de expressão. Como poderá ser observado, estas influências parecem mais evidentes no mamulengo da Zona da Mata, uma vez que, pela sua configuração, o teatro de bonecos ali praticado parece quase um “teatro de revista”, com uma sequência de passagens um dos indicadores destas permeabilidades.

### **6.1 Cavalo-marinho**

Apesar de serem totalmente singulares e distintas, há muitas semelhanças e aproximações entre as brincadeiras do Cavalo-marinho e do Mamulengo, principalmente da região da Zona da Mata de Pernambuco.

Em relação às suas estruturas, ambas são realizadas por uma sequência de *passagens* que são interligadas com músicas; um brincante comanda o desenvolvimento da brincadeira com o uso de um apito, com o qual marca o tempo da orquestra, o início e o final de cada cena, entre outros. No Mamulengo, esse papel é desempenhado pelo Mestre bonequeiro, enquanto no Cavalo-marinho é o Capitão quem comanda o espetáculo. Quando apresentados em contextos mais tradicionais, tanto o Mamulengo quanto o Cavalo-marinho podem durar até cinco horas, sendo realizados principalmente à noite. Coletas de dinheiro são realizadas durante o transcurso de ambas as brincadeiras e apresentam-se como a principal fonte de pagamento. A música, executada ao vivo, permeia toda a brincadeira dando o ritmo para o seu desenvolvimento:

Tanto o cavalo-marinho, quanto o mamulengo têm como presença fundamental a música executada ao vivo: no mamulengo a formação é de um oito baixos (sanfona), bombo, triângulo, pandeiro e ganzá; no cavalo-marinho é constituída pelo *banco*, na

formação de rabeça ou rebeça (instrumento de cordas friccionadas, confeccionados, muitas vezes, por seus próprios tocadores, e pode-se dizer que é semelhante a um violino) 74, mineiro (espécie de ganzá), baje (espécie de reco-reco de taboca) e pandeiro. No mamulengo e no cavalo-marinho o repertório musical é composto pelos *cocos*, pelos *baianos*, pelas *toadas* e pelos *sambas*. (Alcure, 2011, p.118/9)

Os personagens principais apresentam, muitas vezes, suas próprias músicas que anunciam as suas entradas e/ou saídas de cena. Ainda sobre os personagens, Alcure diz:

O mamulengo e o cavalo-marinho possuem uma ampla variedade de personagens fixos, mais conhecidos como *figuras*; estas se apresentam em *passagens* características, que são os enredos, as histórias que serão improvisadas. Também são notadas as *loas* correspondentes a personagens ou a situações determinadas. Há muitas correspondências e influências entre os personagens destes brinquedos, sendo que no cavalo-marinho há a utilização de máscaras, enquanto que no mamulengo a utilização é de bonecos de madeira (Alcure, 2011, p. 118).

O personagem Mateus, embora apresente funções diferenciadas, aparece nas duas brincadeiras. Segundo Alcure, no Cavalo-marinho, ele é muito importante: “dos personagens do populário nordestino, talvez o Mateus seja, hoje, um dos mais ricos e conhecidos.” Alcure (2011, p.121) indica uma correspondência entre Mateus e Arlequim, um dos zannis da Commedia dell’Arte, usando como referência as palavras de Altimar Pimentel:

(Mateus) conserva, principalmente deste, o caráter diabólico que deu origem a seu nome – Hell Köning – Hell King – Arlequim: rei dos infernos. Ladino, debochado, irreverente embora o Mestre seja o diretor do espetáculo e comande as ações dos integrantes do grupo com apitos, é o vaqueiro Mateus quem faz entrar os personagens – humanos, fantásticos e animais – e também os expulsa a beixigadas. Canta, dança, improvisa falas e situações dramáticas e, sobretudo, provoca o riso. (Alcure, apud Pimentel, s.d.)

Sobre Mateus do Mamulengo e o do Cavalo-marinho, Alcure salienta algumas distinções:

No mamulengo, o Mateus pinta o rosto com farinha branca, no cavalo-marinho, com carvão. As funções do Mateus no mamulengo são responder às loas e completar os versos ditos pelo mestre por intermédio dos bonecos, além de “servir de escada” para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, quase de reverência aos bonecos. No caso do mamulengo, as interferências do Mateus auxiliam o mestre no desenvolvimento de suas ações cômicas com os bonecos, funcionando também como ponte entre estes e o público. Ele torna-se uma espécie de “apresentador do mamulengo”, segundo explicações de Zé de Vina e Zé Lopes.

Outros personagens do Cavalo-marinho presentes no teatro de bonecos são o Capitão, o Vaqueiro, o Boi, dentre outros.



(F.76) Mateus, o boi e Bastião, 2004.



(F.70)

(F.77) Boneco de luva representando Bastião. Museu do Mamulengo (s.i.), 2004.



(F.78) Grupo de Caboclinhos “Tribo Tabajaras” no carnaval de Olinda, Pernambuco.



(F.79) Caboclinhos, de Luiz da Serra, Museu do Mamulengo, Olinda, 2004.

## **6.2 Caboclinhos**

De todos os folguedos, Caboclinhos é o que exhibe ligações mais próximas às tradições indígenas, que atualmente pode ser visto principalmente durante o Carnaval. Há vários grupos de caboclinhos em cidades de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba, alguns deles criados no século XIX, como o Caboclinhos Canidés, fundado em 1897 e o Caboclinhos Carijós, fundado em 1899.

A cena caboclinhos aparece em muitas brincadeiras de Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco, mas também no João Redondo. Conforme relatado por Zé de Vina, esta é uma cena tradicional presente no teatro de bonecos há muito tempo e que costumava ser realizada por volta da meia noite, "porque esta é a hora que divide a noite." A informação de Zé de Vina pode ser verificada pelo expressivo número dessas personagens na coleção do Museu de Mamulengo, onde podemos ver bonecos representando Caboclos de muitos Mestres já falecidos, como Luiz da Serra (1908-1986) e Pedro Rosa (1895-1970). Além dos bonecos, uma significativa coleção de objetos utilizados no Caboclinho, como as preacas, lanças, entre outras também estão expostas no Museu.

Cenas com referência aos Caboclinhos podem ser encontradas nos Mamulengos de Zé de Vina, Zé Lopes e João Galego.

## **6.3 Maracatu**

Maracatu é uma expressão cultural realizada durante o Carnaval em Pernambuco e está dividido em duas formas: Nação Maracatu, de Recife e Maracatu Rural, presente no interior do estado.

Aglutinando elementos de várias manifestações populares, o Maracatu Rural, também conhecido como Maracatu do Baque Solto é um bom exemplo da dinâmica da cultura popular. Katarina Real atribui o surgimento do Maracatu Rural a partir da fusão de vários folguedos, como o Pastoril, o Cavalo – Marinho, os Caboclinhos, entre outros.

Tanto o Maracatu Rural como o Maracatu Nação é formado por um desfile de várias alas, cada uma com seus personagens específicos.

No Maracatu Rural as primeiras figuras a aparecer são Mateus, Catirina, Catita (um pequeno marsupial), a mula e o caçador, todos personagens presentes no Bumba-meu -

Boi/Cavalo- Marinho. Após, vêm os Caboclos de Lança, que são conduzidos pelo Caboclo Mestre; o personagem símbolo do grupo, geralmente representado por um animal, sendo o leão, a águia e o peixe os mais comuns; seguidos pelos Caboclos de Penas, também conhecidos como Reamá ou Tuxau; e as Baianas. Entre estas, está a Madrinha, que carrega a boneca ou Calunga, um dos elementos sagrados do Maracatu. A Calunga é consagrada e batizada pela Madrinha em cerimônia sagrada realizada antes do desfile. O ritual da Calunga é ainda praticado por grupos tradicionais de Maracatu.

Interessante notar que no Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará os bonecos são também denominados “calungas” e os bonequeiros “calungueiros”, como Gilberto Calungueiro, do Ceará.

A influência do Maracatu não é tão evidente no teatro de bonecos praticado hoje em dia, mas a sua ausência parece ser um fenômeno mais recente. Santos (1979) argumenta que a influência do Maracatu no Mamulengo é mais evidente no aspecto musical do que em outros elementos, uma vez que a música do Mamulengo da Zona da Mata é muito próxima do baque virado, o ritmo do Maracatu Rural. No entanto, Zé de Vina menciona uma cena recorrente no Mamulengo intitulada “Maracatu de Simão”, na qual o personagem Simão aparece como um líder de um grupo de “Maracatu”, no qual fazem parte alguns dos personagens principais, obviamente, em suas versões reduzidas como bonecos. Além destes personagens, na cena que ele apresentava também aparecia uma “multidão” que assistia ao desfile. Como Zé de Vina explica, para esta cena eram necessários pelo menos quatro manipuladores e, portanto, ele suprimiu esta cena de seu Mamulengo atual.<sup>50</sup>

Na coleção de Museu do Homem há um estandarte de Maracatu em dimensões para uso no teatro de bonecos, que traz o título “S. Leão de Simão - 1965”, feito por Luiz da Serra (1906-1986). Como mencionado, cada grupo Maracatu tem um símbolo em geral representado por um animal. Neste caso, o Leão pode ser o símbolo do Maracatu de Simão.

---

<sup>50</sup> No projeto “O Mamulengo Completo do Mestre Zé de Vina”, agraciado com o prêmio Myriam Muniz, 2007, elaborado e coordenado por Izabela Brochado, a cena do Maracatu de Simão foi refeita graças ao financiamento recebido. Assim, Zé de Vina pôde encomendar os bonecos e demais materiais para a sua montagem. Foram feitos os Caboclos de Lanças, as Baianas, a plateia e, claro, o estandarte de Simão. Também foram contratados manipuladores que pudessem ajudá-lo dentro da tolda. A cena, juntamente com outras (Pastoril, São José, O Rico Rei Avarento) fez parte da brincadeira do mestre durante as apresentações do projeto, sendo apresentada em várias cidades da região da Zona da Mata. Porém, um ano depois a cena, dentre outras, já haviam sido suprimidas da sua brincadeira.



(F.80) Estandarte de Luiz da Serra, medindo 30x15 cm. Museu do Mamulengo, Olinda, 2004.



(F.81) Boneco perna-de-pau (s.id.) Museu do Mamulengo,

## 6.4 O Circo

O Circo influenciou de maneiras diversas o TBPB. Primeiramente, pela presença de várias piadas e gags que fazem parte do repertório dos palhaços dos circos mambembes. Outra é a incorporação de alguns personagens do circo no teatro de bonecos, como os palhaços, pernas-de-pau, acrobatas, com os quais os bonequeiros podem 'reproduzir' algumas cenas do circo com os bonecos.

Santos (1979) e Borba Filho (1967) ressaltam também a influência do circo na estrutura episódica das brincadeiras, uma vez que o Mamulengo, como o circo, é um tipo do teatro de variedades, na qual uma sucessão de cenas diversas completam o espetáculo.



(F.82) Boneco acrobata  
(s id ) Museu do

## 6.5 Pastoril

O Pastoril é uma manifestação cultural do ciclo natalino, remanescente das *pastorelas* presentes na Península Ibérica e que representavam e reverenciavam o nascimento de Cristo, com danças e cantos entoados pelas pastoras.

Dois coros de pastoras - um vestido de vermelho e outro de azul o que evidência a relação com mouros (vermelhos) e cristãos (azul) - e uma intermediária, a Diana, louvam o Menino Jesus e fazem alusão aos acontecimentos relacionados com o seu nascimento. Outros personagens, como anjos e pastores, também apareciam na cena. Com o passar do tempo, houve um processo de secularização, com a introdução de diálogos e personagens jocosos, como o Velho Faceta, um palhaço lascivo que provoca as pastorinhas. Com o passar do tempo, o papel das pastoras tornou-se cada dia mais sensual e provocante, a manjedoura desapareceu do cenário e o Pastoril se tornou um entretenimento popular. Esta manifestação cultural passou a ter duas versões: o Pastoril Sagrado e o Pastoril Profano, que conviveram por longo tempo.

Cenas representando o Pastoril eram bastante comuns no teatro de bonecos, o que pode ser verificado pelo número considerável de figuras dedicadas a esta cena presentes nas coleções do Museu do Mamulengo e do Museu do Homem do Nordeste. Além disso, também podemos encontrar alusões ao Pastoril nos estudos de Santos (1966) e Borba Filho (1987), assim como nas narrativas de Zé de Vina.

Apesar da sua diminuição, a cena ainda pode ser encontrada em algumas brincadeiras, como o Mamulengo de Seu Calú, de Vicência, Pernambuco.



(F.83) Conjunto de pastoril Solón, com os cordões azul e encarnado. No meio está Diana e ao fundo, à esquerda, o Velho. Na base está escrito “Pastoril de CA. PE, referência à cidade do Mestre, Carpina, e a Pernambuco, Museu do Mamulengo, 2004.



(F.84) Bonecas de Pastoril presentes no Museu do Mamulengo. Da esquerda para direita: a Contra-Mestra (Luiz da Serra), Diana (Luiz da Serra) e a Mestra (Pedro Rosa), 2004.



(F.85) Conjunto de pastorinhas de Seu Calú, Vicência, Pernambuco, 2013.

## 6.6 Repente/Desafio

O Repente é uma mescla entre poesia e música na qual predomina o improvisado – a criação de versos "de repente" entre dois repentistas, cuja origem remonta aos trovadores medievais.

No Nordeste aparece com modalidades diversas, que estão relacionadas com a métrica e a rima, assim como com o tipo de instrumento musical utilizado pelos repentistas ou, ainda, pela sua ausência. Quando o instrumento usado é o pandeiro, o repente é chamado de *coco de embolada*; acompanhado de viola caipira ou de rabeça, denomina-se *Cantoria*; cantado sem acompanhamento musical, nomeia-se entoada, toada ou aboio.

### 6.6.1 Repente/Desafio no Teatro de bonecos

Referência ao Repente aparece em cenas nas quais dois bonecos sobem ao palco para apresentar uma competição falada em forma de verso ou num diálogo cantado. Dois bons exemplos são a passagem dos 'Glosadores', presente no Mamulengo de Zé de Vina, e os 'Violeiros', de Zé Lopes.

Os Glosadores está relacionado à ‘glosa’, um tipo de verso, e a cena representa uma ‘glosa de aguardente’, disputada por dois personagens conhecidos como Tapada da Cachoeira e Cachoeira da Tapada, que sobem ao palco segurando uma garrafa ‘de aguardente’, bebendo-a durante toda a cena. Os temas utilizados abordam assuntos diversos, sempre em forma versificada que, quase sempre, tem a última linha do verso completada por Mateus, o intermediário.

Na brincadeira de Zé Lopes, a cena ‘Violeiros’ representa o duelo entre dois personagens, um entra no palco com uma viola e outro segurando uma garrafa e já bêbado. Os versos são cantados e, a princípio, o sóbrio obtém os melhores resultados. No entanto, com o desenvolvimento da cena, o bêbado dá aguardente para o sóbrio e, no final, ambos estão completamente embriagados. A cena termina com um dos bonecos ‘vomitando’ sobre o público e, por fim, a chegada da polícia para prender os dois personagens.

Como apontado pela pesquisa, a cena do Desafio tem sido realizada pelo menos desde a década de 1930, principalmente por Zé Grande, mamulengueiro da Zona da Mata de Pernambuco, falecido em 1963. Zé de Vina relata que ele aprendeu esta cena com Zé Grande, que foi um dos seus mestres e que a executava desde quando ele começou a apresentar seu Mamulengo na década de 1930.



(F.86) Os Violeiros no espetáculo de Zé Lopes. Glória de Goitá.

## 7. PROCESSOS DE TRANSMISSÃO

As duas categorias de bonequeiros que nortearam a instrução do processo de Registro foram estabelecidas a partir de referenciais relativos aos processos de transmissão e aprendizagem do Bem. Dessa forma, elas são norteadoras da discussão que iniciaremos nesta seção, considerando que estas categorias evidenciam estas diferenças nas formas de transmissão e aprendizagem.

A primeira categoria refere-se aos bonequeiros que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária, pela via da convivência cotidiana, da transmissão oral e da observação direta. Como indicado pela pesquisa, a grande maioria dos bonequeiros da velha geração se enquadra nesta categoria, que em si não deve ser considerada de forma ‘monolítica’, uma vez que apresenta nuances.

A segunda é relativa aos bonequeiros que não pertencem à família ou à comunidade que tenha relação direta com o Bem, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência ‘artística’, e que, ainda, optaram pelo TBPB como a sua principal forma de expressão artística. Nesta categoria estão todos os bonequeiros do Distrito Federal e a muitos dos bonequeiros mais jovens dos estados do Nordeste, principalmente os que residem nas capitais.

Vários são os relatos de bonequeiros das duas categorias que indicam o encantamento com o teatro de bonecos como fator fundamental para a sua escolha e decisão em se tornar bonequeiro. Para a maioria, essa fase de encantamento com a brincadeira se deu na infância, adolescência ou na juventude. Em algum momento eles foram ‘chamados’ a brincar.

Josivam, 46 anos, filho do grande bonequeiro Chico Daniel, já falecido, relata como se deu a sua motivação:

Essa brincadeira pra mim começou porque eu assistia pai brincar e achava bonito, eu ia pra dentro do pano e achava bonito ele brincar, fazer aquela palhaçada dentro do pano, porque meu pai toda vida era um cara sério, bem na dele, mas quando ele entrava pra dentro do pano ele se transformava.

E ainda complementa:

Depois que pai faleceu, sempre quando eu entro pra dentro do pano ele tá comigo... eu tenho essa sensação, é tanto que a minha voz fica quase parecida com a dele, quase idêntica a dele. Sempre ele tá comigo, na hora que eu entro no pano eu já peço pra ele vim comigo. (...) Eu sei que ele tá comigo, eu tenho muita confiança por isso também, porque eu acho que ele tá comigo ali.

Para Josivan, o encantamento se deu na infância e de forma contínua, uma vez que a convivência com o brinquedo fazia parte de seu cotidiano. Ele reconhece a importância do pai

na sua formação e não se esquivava em indicar as influências recebidas: “é tanto que a minha voz fica quase parecida com a dele, quase idêntica a dele.”

Para Chico Simões esse processo foi diferente, pois a primeira vez que assistiu um Mamulengo foi em 1982, quando já tinha 22 anos, a partir de uma apresentação de Carlinhos Babau (Carlos Gomide). Ele relata que ficou muito impressionado com esse primeiro momento:

(...) foi impactante, impressionante. Terminou a brincadeira, eu subi em cima do palco, ele tava sozinho, eu disse, ‘onde é que eu ajudo aí, que é que faço’, que é que faço aí, entendeu? Porque eu tinha ficado impressionado com, é, como com tão poucos elementos, se poderia conseguir uma coisa tão eficiente quanto o Mamulengo, e aí, a partir dali eu já passei a andar, a viajar com ele, passei três anos então entre idas e vindas, três anos acompanhando o trabalho dele, pra, em 85, então eu começar a brincar o Mamulengo Presepada, que é a minha brincadeira (...)

Embora diferenciados, os processos de encantamento e de identificação com o brinquedo, relatados por Josivan e Chico foram fundamentais para as suas opções em se tornarem bonequeiros, assim como para a maioria dos entrevistados.

## **7.1 Processos de transmissão da categoria 1**

Os bonequeiros que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária referem-se ao brinquedo desde a infância, seja através do convívio direto com algum brincante, seja por assistir às apresentações. A maioria aprendeu com um mestre da sua comunidade, seja parente ou não, por meio de um processo de convívio que em geral apresenta esta sequência: observação da brincadeira; o auxílio ao mestre bonequeiro em determinados aspectos, como na montagem da tolda; a experimentação inicial, principalmente na manipulação dos bonecos e/ou objetos de cena; a manipulação com inserção de vozes de personagens secundários; a substituição parcial (em algumas passagens) ou integral do mestre seja compulsória ou opcional; finalmente a montagem de seu próprio brinquedo. Muitos receberam por ‘herança’, ou compraram, a sua mala de bonecos devido ao falecimento ou desistência do seu, ou de outro mestre, como é o caso de Waldick Soriano, que adquiriu a sua mala de bonecos integral do bonequeiro Zeca de Lima, de Quixadá, Ceará. Porém, a maioria

adquiriu seus materiais a partir da incorporação de bonecos e demais materiais de vários mestres, complementando o seu ‘terno de bonecos’<sup>51</sup> com os construídos por si.

O processo mais usual de transmissão é por via familiar, de pai para filho, de tio para sobrinho e assim por diante. Porém há também os que aprenderam com artistas sem vínculo familiar, neste caso, em geral, começaram como ajudantes. Grande parte dos bonequeiros cita um mestre principal com quem aprendeu ou que teve alguma influência no seu processo inicial de se tornar um bonequeiro. Alguns bonequeiros fazem parte de uma linhagem familiar de pelo menos três gerações, como Toni Bonequeiro, falecido no ano passado que aprendeu com o pai, que por sua vez aprendeu com seu avô, assim como Josivan, filho e neto de bonequeiros.

Outros, apesar de indicar uma primeira influência, referem-se também a outros mestres que vão lhe transmitindo conhecimentos e completando seus aprendizados, como é o caso de Miro, que aos sete anos de idade teve o primeiro contato com o Mamulengo, num sítio localizado na periferia de Carpina, onde teve a oportunidade de assistir à brincadeira do Mestre Sólton, um dos mestres mais conhecidos da região. Começou então a confeccionar bonecos feitos de cabo de vassoura e com o tempo, observando outros mestres e experimentando outros materiais, foi desenvolvendo técnica, habilidade e conhecimento sobre a confecção de bonecos. Hoje, seus bonecos têm função na brincadeira, mas também são vendidos como brinquedo e decoração.

Muitos começaram primeiramente construindo os bonecos e só mais tarde, tiveram a ‘coragem’ de arriscar a manipulá-los e a montarem a sua brincadeira. Wagner Oliveira, 37 anos, Ocara, Ceará relata que sua trajetória com o Cassimiro Coco começou quando tinha dez anos de idade, por influência do seu tio Pedro Boca Rica “que vinha visitar a família, sempre andando pelo mato à procura de madeira imburana para fabricar seus bonecos. Eu acompanhava meu tio na procura da madeira e muitas vezes, viajava com ele por diversas localidades do Ceará”. Wagner passou longo tempo apenas construindo bonecos e só mais tarde é que arriscou a brincar com eles. Ele relata que foi convidado pela Secretária de Cultura de seu Município para participar de um festival de bonecos em Guaramiranga, chamou um colega e juntos criaram histórias e ensaiaram com os seus bonecos. Foi a partir daí que conseguiu fazer a brincadeira, ficando surpreso quando foram aplaudidos com a apresentação.

Há os que aprendem já quando adultos, por contato com algum bonequeiro da sua localidade ou que veio se apresentar nela. Como é o caso de Zédimar, José Barbosa de

---

<sup>51</sup> Expressão utilizada pelos mestres para se referir ao conjunto de bonecos utilizados no seu teatro. Outro termo utilizado é ‘mala de bonecos’.

Lima, 73 anos, nascido em Aracati, Ceará que iniciou a sua brincadeira aos 32 anos, na sua cidade natal, quando chegou a seu bairro um circo. Zédimar conta que “naquele momento eu estava preparando a terra pra plantar e esse senhor que se chamava Francisco Bento, do Rio grande do Norte, me convidou para acompanhar ele e me ensinou a manipular e fazer os bonecos.” Foi então que se deu início a sua trajetória, primeiro auxiliando no trabalho, como montar e desmontar a empanada e também durante o espetáculo.

Em Pernambuco, foi possível identificar a presença de crianças e jovens, familiares ou não, em torno da figura dos mamulengueiros entrevistados. Com maior ou menor estímulo por parte dos mestres, esses aprendizes iniciam-se na brincadeira em contexto de aprendizagem diferente pelo qual passaram os mestres. No entanto, observa-se a manutenção de algumas características, como a importância da observação e do contato com o ofício através da própria brincadeira. Um caso curioso é o de Biu de Dóia, rabequeiro de Cavalomarinho há trinta anos e bonequeiro há quinze que, cansado da brincadeira do Cavalomarinho, aos cinquenta e sete anos de idade resolveu criar seu próprio Mamulengo. Diferente dos demais bonequeiros entrevistados considera-se e apresenta-se até hoje como aprendiz e em seu grupo, conta com a participação expressiva de integrantes que cresceram dentro da brincadeira, filhos de Manuel Preto do Lameiro, grande mestre da região. Biu de Dóia é considerado um dos grandes construtores de bonecos em Pernambuco.

Observar, compreender, arriscar, exercitar e apresentar, são etapas que compõem o processo de aprendizagem, que muitas vezes apresenta adversidades. Alguns mestres da Paraíba relataram as dificuldades e preconceitos vivenciados quando optaram por “abraçar a vida de bonequeiro”. Segundo o relatório da equipe de pesquisa, “nas décadas de 60 e 70, os bonequeiros eram julgados pela sociedade em muitas ocasiões, indicados como: doidos artistas, indecentes não merecedores de casamentos familiares, filhos do demônio e arruaceiros, uma vez que saíam se aventurando pelos sítios e fazendas divertindo, homens, mulheres e crianças.”

Muitas vezes o preconceito vem de dentro da própria família, há outros, entretanto que encontram na família os incentivos necessários para o enfrentamento das dificuldades e para a manutenção da sua brincadeira, como Delegado, do Rio Grande do Norte “que fala que sua mãe é uma incentivadora de sua arte e às vezes quando ele fica desanimado ela o estimula a continuar a brincadeira de seu pai.” Chico Bento, Francisco Furtado Sobrinho, 57 anos, Trairi, Ceará conta que iniciou a construção dos bonecos aos 10 anos de idade, na ocasião em que assistiu as apresentações de brincadeiras em sua localidade de Córrego dos Furtados, no

município de Trairi. Ao observar as apresentações e a manipulação dos bonecos, começou a fazer os seus próprios personagens, mas ainda de maneira muito tímida. Construía todos, sozinho e com a ajuda da mãe e do pai foi iniciando suas apresentações nas proximidades de casa.

## **7.2 Processos de transmissão da categoria 2**

Considerando que os bonequeiros do DF se enquadram nesta categoria, descrevemos os processos relatados por alguns deles.

Com exceção de Aguinaldo Algodão, Aguinaldo de Almeida Tavares, 47 anos, que nasceu em Olinda e desde a adolescência teve contato com o Mamulengo, os demais conheceram o teatro de bonecos popular na idade adulta. Na sequência de seus aprendizados, grande parte buscou o contato com mestres do Nordeste, com os quais conviveram por algum tempo.

Josias Silva iniciou sua relação com o Mamulengo enquanto cursava Artes Plásticas na Fundação Brasileira de Teatro (Faculdade Dulcina de Moraes), ao ver Chico Simões ministrando uma aula de Teatro de Bonecos. Ele relata que teve interesse desde a primeira vez que viu a aula acontecendo e em seguida, fez uma parceria com Walter Cedro, outro bonequeiro iniciante. Mais tarde, buscou o contato com mestres da região Nordeste, como Chico de Daniel (Felipe Camarão, RN), Saúba (Carpina, PE) e Zé de Vina (Lagoa de Itaenga, PE), com eles Josias foi aprendendo novas passagens, personagens e técnicas de manipulação. Josias cita ainda outros bonequeiros nordestinos que fizeram parte da sua formação.

A primeira apresentação que Walter Cedros viu foi uma apresentação de Chico Simões, considerado por Walter como seu tutor e inspiração para seu trabalho. Após este contato inicial, Walter passa a conviver com outros mestres que também tiveram importância fundamental em seu trabalho, tais como mestre Zezito, cearense, já falecido e Zé de Vina.. Após vários anos ajudando Chico Simões no Mamulengo, Walter iniciou seu próprio grupo, o Mamulengo sem Fronteiras.

A maioria dos bonequeiros do DF apresenta processos bem parecidos com Josias e Walter. Percebe-se que as referências buscadas (e encontradas) juntamente aos mestres nordestinos, além de serem fontes importantes para o aperfeiçoamento das técnicas e dos

repertórios dos seus teatros de bonecos, são também um fator de legitimação para estes novos brincantes.

A forma predominante de transmissão no DF realizada por estes bonequeiros é a que se organiza em torno de oficinas e cursos sistematizados, embora estes ocorram raramente. A assistência de espetáculos e a observação do movimento de valorização do Mamulengo por meio do processo de Registro têm influenciado significativamente no interesse das novas gerações de mamulengueiros.

Foi também a partir de oficinas que surgiu o Mamulengo Nova Geração, de Carpina, PE, fundado em 2008 a partir da Associação dos Mamulengueiros de Glória do Goitá fundada em 2002. Encabeçados por Edjane de Lima e José Edvan de Lima, Bila. A Associação nasceu a partir de uma oficina de construção de bonecos ministrada por Zé Lopes e financiada pela Caixa Econômica. Cinco anos depois, utilizando recursos próprios de prêmios ganhos pelo Ministério da Cultura, a Associação financiou uma oficina de manipulação com Zé de Vina. A partir de então, em 2008, oito dos vinte e dois artesãos fundaram o Mamulengo Nova Geração que é feito por gente nova, mas, segundo Edjane “tem muita força na tradição”.

### **7.3 E aí José, vai acompanhar seu Pai na brincadeira? Dificuldades atuais nos processos de transmissão**

Eu: E aí José, vai acompanhar seu Pai na brincadeira?  
José: Eu não gosto dessas coisas não, só gosto mesmo é de som!  
Eu: Como assim, som?  
José: De forró elétrico!

Este diálogo acima, transcrito pela equipe de pesquisa da Paraíba onde ‘eu’ se refere à entrevistadora e ‘José’ filho do bonequeiro Inaldo, de São José dos Ramos, falecido no ano passado, indica as dificuldades nos processos de transmissão entre pais e filhos na atualidade. Os relatos das equipes de pesquisa apontam que a transmissão na esfera familiar passa por problemas, pois poucos são os filhos que querem seguir o ofício dos pais. As razões apontadas se voltam para a falta de apoio financeiro para realização de apresentações em suas localidades; a desvalorização da cultura popular; a concorrência com as novas tecnologias; a facilidade de acesso dos jovens a outros meios de entretenimento; entre outros. Todos estes fatores dificultam a convivência e a apreciação dos jovens em relação ao Bem, e conseqüentemente, seus afastamentos e desinteresses.

Entretanto, foi detectada também dificuldades nos processos de transmissão por parte de alguns brincantes, o que corrobora para esse distanciamento. Alguns Mestres afirmam que os mais jovens não têm capacidade (habilidade) para desenvolver tal função, e que por isso, não confiam em passar a sua arte para os futuros brincantes. Seu Severino, Lagoa de Dentro, PB referindo-se aos jovens é categórico: “Esse povo novo só se interessa pelo que passa na televisão”.

Por outro lado se observam muitos outros exemplos de sucesso nos processos de transmissão entre familiares, como Clóvis e Clébio, bonequeiros paraibanos que dizem que seus sobrinhos “já se animam com o Babau” e começam a despertar o interesse de ajudar seus tios, dando início a um processo natural de passagem. Outro exemplo é Zé Lopes que tem sua mulher e suas duas filhas envolvidas no Mamulengo. Cida, a filha mais velha já tem seu próprio brinquedo que traz no seu bojo as marcas do seu tempo, pois diferentemente dos demais, a brincadeira de Cida dá ênfase ao papel das personagens femininas.

A pesquisa indica que os bonequeiros que conseguem sobreviver de forma mais digna com o teatro de bonecos, seja através da brincadeira ou da venda de figuras e que são reconhecidos e valorizados em suas comunidades são os que, mais facilmente encontram seguidores do seu círculo familiar, afinal os parentes mais novos também vivenciam o sucesso ou as dificuldades de seus próximos e, obviamente optarão pelo caminho da felicidade.

A pesquisa apontou que as formas de transmissão, assim como outros elementos do TBPN, passam por transformações. Hoje, os processos de aprendizagem podem acontecer de maneira mais dinâmica, uma vez que as estruturas sociais que permitiam espaços de convivência mais duradouros se modificaram. As novas formas de transmissão podem e devem acontecer em contextos outros, que não apenas nas esferas da família. As escolas, as universidades, as associações, os pontos de cultura são espaços possíveis para a tal e, tanto os bonequeiros da nova geração, quanto os mestres mais velhos mostram interesse em repassar seus conhecimentos.

Como amplamente discutido, para se tornar um bonequeiro é preciso ter o “encantamento”, ou seja, a experiência estética que nos transforma. Essa, só acontece no ato de assistir e compartilhar da brincadeira. Transmissão e apreciação andam de mãos dadas.

## 8. RELAÇÃO DOS BONEQUEIROS COM AS MATÉRIAS-PRIMAS PARA A CONFEÇÃO DOS BONECOS



(F.87) Pé de mulungu no jardim de Seu Valdemar e (F.88) mulungu armazenado em frente à casa de Bibiu, madeira preferida entre os bonequeiros de Pernambuco, Carpina, 2009.

Um dos elementos essenciais para que se concretize em manifestação o Bem são os bonecos, sem os quais seria impensável o teatro de bonecos. A matéria prima principal utilizada na construção destas figuras é a madeira (mulungu, imburana, cedro, cajá) que entalhada, forma as cabeças, mãos, pés e algumas vezes também partes do corpo. Segundo os bonequeiros, este material está cada dia mais difícil de ser adquirido, pela escassez e consequente alto custo.

Em Pernambuco, boa parte dos pés de mulungu, madeira mais utilizada naquele estado estão em propriedades privadas e são comprados pelos bonequeiros por preços variáveis a depender do tamanho da árvore. Alguns bonequeiros contratam profissionais que com a ajuda de máquinas, cortam e transportam as madeiras, deixando-as pronta para serem trabalhadas. O mulungu pode ser trabalhado verde ou seco, cada qual com qualidades diferentes. Segundo os bonequeiros da Associação de Mamulengueiros de Glória do Goitá, a madeira verde é mais maleável e exige menos força para ser entalhada, em compensação a verde é mais leve. No estado da Paraíba a árvore do mulungu encontra-se em extinção, sendo proibida a sua derrubada.

Dessa maneira, tem havido um processo de adaptação e os bonequeiros têm sido levados a encontrar novas matérias primas para confecção de suas figuras. Em primeiro lugar, busca-se a substituição do mulungu por outras madeiras, pois há uma crença que os bonecos construídos a partir da madeira estão mais próximos à tradição. Como apontado por Walter

Cedros, bonequeiro do DF “é o mulungu, sempre o mulungu que a gente trabalha. A essência do Mamulengo é o mulungu”.

Madeiras como a panã, buriti e raiz de tambor têm sido bastante utilizadas na Paraíba, enquanto Mestre Zé Lopes e Mestre Zé Vitalino, dois bonequeiros bastante reconhecidos também como construtores de bonecos de Pernambuco têm trabalhado com o brasileirinho, o cedro ou madeira de cajá. Estas duas últimas, porém, apesar de não darem bichos, são mais duras e possibilita apenas a feitura de bonecos menores.

No Rio Grande do Norte a pesquisa aponta que há uma maior diversificação de madeiras que além do mulungu, também são usadas a imburana, brasileirinho e timbaúba e como apontado por Dodoca, a primeira parece ser a mais utilizada: “A madeira Imburana é um pau mais fácil da gente encontrar por aqui, no mato. Colhe, bota pra secar e faz os bonecos, o Mulungu a gente tem que tirar seco no pé, ela tem seus mistérios a gente tirando ela verde.”

Paralelo à busca por outras madeiras, outros materiais e técnicas têm sido utilizados na construção das figuras, como o *papiermaché*<sup>52</sup> e as garrafas plásticas utilizadas para a confecção das cabeças, sendo o primeiro também usado para outras partes do corpo. Além disso, o acesso a materiais manufaturados dispostos no mercado têm possibilitado a substituição de materiais naturais cada dia mais escassos, tais como pelo e couro de animais, crina de cavalo e fibras naturais utilizados na feição de detalhes como barbas, bigodes e cabelos. Hoje, estes têm sido substituídos por lãs, fibras sintéticas entre outros produtos industrializados. Outro material há muito utilizado pelos bonequeiros são as bonecas de plásticos. No Museu do Mamulengo há vários exemplos de bonecos construídos há mais de 40 anos, com partes do corpo de plástico (cabeças, mãos, pés), misturados com madeiras. No Ceará, ainda hoje é comum o uso quase integral destas bonecas, que pintadas, vestidas e adereçadas formam interessantes figuras.

---

<sup>52</sup> A massa feita a partir da mistura de papéis triturados e cola. Às vezes, serragem de madeira é acrescentada para dar mais resistência.



Bonecos com partes do corpo de plástico PVC e pedaços de bonecas, presentes no Museu do Mamulengo. Da esquerda para a direita: (F.89) bonequeiro não identificado; (F.90) Antônio Biló e (F.91) José Justino, 2004

Essa interferência externa na construção das figuras, nos entalhes, figurinos e adereços, fruto da escassez de alguns materiais, evidencia outro aspecto de adaptabilidade do Bem, que mescla tradição e contemporaneidade nos seus diversos elementos de linguagem. No entanto, assim como em outros aspectos, há uma preocupação dos bonequeiros na preservação dos saberes e fazeres tradicionais, não apenas pela preocupação da descaracterização radical das figuras, a ponto do público não reconhecê-las, mas também porque nos processos de entalhe e escultura dos bonecos se encontram segredos de suas artes, repassadas a eles por seus antecessores.

O boneco/figura está intrinsecamente ligado ao boneco/personagem, fisionomia e espírito que se conjugam na brincadeira. Por isso, os bonequeiros afirmam que tem boneco pra vender e boneco para brincar, este último mais importante, mais detalhado, cheio de segredos e com personalidade. Sobre esta distinção, Chico Simões rememora os ensinamentos que aprendeu com um de seus mestres, Solón, mamulengueiro de Carpina já falecido<sup>53</sup>, com quem conviveu:

Aí, foi nessa época que Sólon foi me explicando essas coisas... Uma dessas questões era porque que é diferente boneco de brincar e boneco de vender. Boneco de brincar, ele dizia, é um só! Aí, ele dizia assim: ‘esse boneco, ele é um personagem aqui, mas ele existe realmente lá em São Saruê. Então ele tem que ser sempre desse jeito senão, ele vai mudar lá em São Saruê também. E se ele mudar lá também, vai dar mais confusão em São Saruê!’ O que é São Saruê, Solon, eu perguntava. ‘São Saruê é o lugar que vive tudo o que você imagina lá em São Saruê existe. Então, todos os teatros que você inventa, tudo, a inspiração, tudo é de São Saruê’ Aí depois, eu fui sacando isso na obra de Sólon. Tudo que Sólon fazia era essa correspondência. Então essa fidelidade com o personagem, como a brincadeira com a maneira de fazer e tal, como se eles, os bonecos, estivessem vivos em outro plano mesmo. E ele dizia então que, quando a gente morria, a gente ia pra São Saruê. A gente ia viver

<sup>53</sup> Solon Alves de Mendonça, mamulengueiro pernambucano, nascido em 1937 em Carpina e falecido em Brasília em 1987, donde veio apresentar o seu Mamulengo “Invenção Brasileira”, sendo atropelado no eixo rodoviário. (Correio Braziliense de 15/06/1987).

em São Saruê vendo as coisas que faziam aqui, que era tudo inventado aqui, mas que em São Saruê era tudo de verdade. Era muito forte!<sup>54</sup>

Cada bonequeiro um tem sua forma de fazer, sua ciência. E para cada parte do processo tem uma ferramenta própria, muitas vezes elaborada por eles próprios:

Essa é a minha Cobra. Essa foi eu que fiz. Foi um dos primeiros bonecos que eu fiz, por necessidade, de começar a fazer a brincadeira. Eu falei: *tenho que fazer a cobra*. Fui eu que fiz. A minha mãe tinha acabado de trocar o forro do sofá e eu falei: *ô, é esse!* Forro de sofá, a madeira é o mulungu. Anaconda, essa daqui é a famosa Anaconda. Esse boi também. Eu gosto muito dele. Quem fez esse boi foi o Moisés também. Só que o bordado é de Dona Elizene do Cacuriá, falecida. Foi uma das últimas coisas que ela fez, dos boizinhos, foi esse. Então eu tenho uma estimação muito grande. (Entrevista com Walter Cedro)

Assim sendo, um aspecto importantíssimo da salvaguarda do TBPB apontado pelos bonequeiros é a preservação da matéria prima principal, ou seja, a manutenção e ampliação do cultivo das madeiras, uma vez que elas proporcionam a continuidade e permanência do Bem.

### **8.1 Formas de transmissão da arte da construção**

Grande parte dos bonequeiros além de brincar constrói bonecos, poucos são os que dependem exclusivamente da compra destes para montar a sua mala. A maioria diz que desde pequenos faziam bonecos com pedaços de pau ou de maniva de mandioca e afirmam terem aprendidos sozinhos.

No entanto, observa-se que há um processo de aprendizagem, seja por observação direta de algum mestre construtor, ou pela observação de figuras já construídas. Bibiu afirma que observava muito seu pai, Saúba, considerado um mestre na confecção de bonecos e que teve ajuda de um assistente dele, que lhe ensinava a melhor maneira de fazer os bonecos. Valdemar, um dos poucos mamulengueiros de Pernambuco que não constrói seus bonecos indica Bibiu como seu mestre, uma vez que este está lhe ensinando a arte da construção. Em troca, Valdemar chama Bibiu para ajudá-lo quando apresenta a sua brincadeira.

É interessante perceber que, fora o caso de Valdemar que acabou de começar e de Mestre Zé de Vina que não faz bonecos, todos os outros bonequeiros de Pernambuco

---

<sup>54</sup>Brochado, Izabela. Distrito Federal: o Mamulengo que mora nas cidades, 1990 a 2001, p. 65.

pesquisados começaram a fazer bonecos quando criança ou jovem, e só mais tarde se arriscaram a manipulá-los em uma brincadeira.

Em geral os brincantes produzem os bonecos e objetos em casa ou próximo a mesma: no alpendre/varanda, no quintal entre as árvores, na rua. Alguns possuem espaços mais estruturados, seja um espaço reservado em sua casa, denominado de quarto, ateliê ou oficina, ou um espaço coletivo, como associação, espaço cultural, etc.



(F.92) Conjunto de entalhes de partes do corpo dos bonecos de J.



(F.93) Bibiu com um conjunto de cabeças recém-pintadas e dependuradas no teto para secagem da tinta, Carpina, 2004.



(F.94) Felipe do Riachuelo preparando a madeira em sua oficina, RN; (F.95) oficina de Seu Vitalino, PE, 2009.



(F.96) Brincadeira de Mestre Vitalino, Nazaré da Mata, 2009.

## 9. O BEM COMO FATOR DE IDENTIDADE E COLETIVIDADE

Os discursos, práticas, condutas e opiniões dos brincantes em relação ao seu brinquedo apontam para estruturas instituídas em sua vivência, reproduzindo aspectos socioeconômicos, históricos e culturais. Representações que estão presentes em sua vida, veiculada e apreendida através de palavras, imagens, sons e das diversas mídias, que hoje vão se incorporando em sua vivência, em seu corpo/memória. Conhecimento que é apreendido, assimilado, ressignificado, transformado e repassado adiante, em que esse grupo ou comunidade constrói sua visão de mundo, contando por meio dos bonecos histórias de personagens humanos, sobrenaturais e animais, que falam de si próprios e da sua comunidade.

A brincadeira está ligada a um ato de prazer e satisfação, uma ação lúdica, tanto para quem faz como para quem assiste e compartilha do evento no aqui e agora. Isso pode ser visto quando vários brincantes dizem “a gente se ri”, referindo-se ao momento que estão brincando, expressão que traz no seu bojo a ideia de que o riso é de mão dupla, ou seja, é tanto daquele que está fazendo rir, quanto dos que, assistindo, riem do que estão vendo. Nas falas de quase todos os mestres, o riso aparece como um dos principais motivadores para se brincar. João Viana, 79 anos, diz que se sente muito jovem promovendo essa brincadeira, fazendo as pessoas rirem e ele ri, muitas vezes, dele mesmo. Ou Dodoca (49 anos) que fala que o que o motiva a brincar é a alegria que existe nesse fazer popular e a forma como essa transmissão

reflete nele e nas pessoas que estão assistindo a suas apresentações: “eu faço a brincadeira porque me divirto fazendo as palhaçadas com os bonecos, para as pessoas darem risadas”.

Para Dona Dadi, 71 anos, “os bonecos a gente dá vida a eles e eles dão vida a gente e eu me sinto feliz brincando”, e quem brinca segundo ela, tem a vida mais longa. Mesmo com sua idade e com alguns problemas de saúde, ela relata que tem fé em Deus que vai continuar trabalhando, porque “os bonecos estão aí, a gente tem que botar a vida neles, a gente atrás da tolda a gente se solta mais, fala o que a gente quer. A gente vai falando”.

Os brincantes são a multivocalidade do grupo, não uma opinião em particular, mas as diversas ideias, pontos de vistas e acontecimentos que integram com as realidades vivenciadas e com o imaginário da coletividade. Eles possuem estratégias, algumas de longa duração, que estimulam o riso, e outras formas de participação do público, que responde ao estímulo, pois em cena está representado um mundo que também é seu. Das irreverências e peripécias dos “heróis” (Baltazar, Benedito, Cassimiro Coco, Simão) ao absurdo e ridículo das “otoridades” (policiais, doutores, juízes, fazendeiros), o público ri, vibra, xinga, dando respostas à altura. Quanto mais identificado, mais explícitas e visíveis tornam-se as formas de interações.

## **9.1 A gente se ri de quê?**

Um dos mais evidentes fatores de identificação do público com o TBPN é a linguagem empregada, tanto no que se refere aos conteúdos, quanto à forma. Em relação ao primeiro, eles expressam crítica social, sexualidade, disputas de territórios simbólicos e materiais, dentre outros temas, sendo, alguns, tabus. Estes temas são construídos e propagados por meio de trocadilhos, duplos sentidos e aparentes incongruências. Como explicitado por Dadi no parágrafo acima, no momento da brincadeira, “protegidos” pela tolda e mediados pelos bonecos – esses outros que falam pelos bonequeiros – temos a liberdade de dizer aquilo que no cotidiano não seria possível.

Passamos então a discutir os elementos de linguagem que nos parecem fundamentais neste processo de construção de identidade.

### **9.1.1 Temas**

Os temas referem-se principalmente a inversão de hierarquia, disputas entre homens valentes e sexualidade. Também remetem a festas, folguedos, religiosidade (católicos, cultos ameríndios e afro-brasileiros), superstições, entre outros. Todos estes são abordados com fins cômicos.

Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as diversas estratégias que os personagens representantes do povo (vaqueiros, empregados) usam no enfrentamento – e quase sempre nas vitórias – contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo e outros seres sobrenaturais). Não importa se o confronto é expresso de maneira explícita (luta corporal que pode ser seguida de morte), ou de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), o público, que igualmente aos brincantes são na sua maioria indivíduos das classes populares, identifica-se com esta inversão de poderes.

Oposições também ocorrem entre valentões (os “machos”) e acontecem por motivos diversos, como mulheres, preconceitos, bebedeira ou por pura demarcação de território, como a escolha de uma música em um baile. Muitas vezes, os adversários são de um lado um jovem negro (Benedito, Baltazar, Cassimiro Coco) e, de outro, um branco idoso (João Redondo, João Redondo da Alemanha).

Sexualidade, funções e decadência do corpo estão representadas nos elementos visuais (bonecos, movimentos e gestos) e no texto. A sexualidade é expressa por referências explícitas (movimentos que parodiam desejos e até relações sexuais) e por alusões mais sutis (trocadilhos e frases de duplo sentido). Este tópico também aparece nos inúmeros conflitos matrimoniais que são sempre resultantes de possíveis traições e nas referências à procriação, quase sempre se usando imagens hiperbólicas: Catirina está grávida e já teve 116 filhos, “58 de uma mesma barrigada”; Ritinha teve 114 filhos.

As funções do corpo aparecem sob forma de arrotos, puns, urina, vômitos. O corpo decrepito tanto se renova como encontra o seu inevitável fim. O Doente vomita sangue ou expele um imenso verme pela boca e é finalmente curado pela aplicação de uma injeção (clister) dada pelo Doutor. No entanto, Bambu, outro doente que insiste em vender sangue aos membros da plateia, tenta ludibriar a Morte por meio de uma cantoria, pedindo “à mulher magra, toda vestida de branco”, mais tempo na terra: “Ô, morte tu não me mata, deixa eu viver mais um ano. (...) deixa eu viver mais um mês (...) deixa eu viver mais uns dias (...) deixa eu criar meus filhinhos”. Em vão, a Morte o carrega, pois seu tempo é findo.

O humor presente no TBPB, assim como na maioria das tradições populares de teatro de bonecos, é o humor carnavalesco de que nos fala Bakhtin<sup>55</sup>. Ele nasce na praça pública, é feito pelo povo e se opõe às estruturas oficiais. Ele está centrado no corpo, nas imagens grotescas do corpo ambivalente e nas atividades relacionadas ao carnavalesco: cópula, festas, bebedeiras, brigas, entre outras.

O humor carnavalesco também está presente nas imagens e estilos de linguagens empregadas. Elas revelam padrões que subvertem os discursos oficiais<sup>56</sup>, pois, por meio de trocadilhos, diálogos não lineares com duplos sentidos ou incongruentes, abordam temas proibidos ou tabus, como esta loa presente na fala introdutória de Benedito: “Benedito - E boa noite rapaziada! Epa, Ah! Ah! Ah! Hoje aqui é Benedito José da Luz, bicho véio do eito, tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda, sou cortadô de cabresto e vendedô de carcunda.”<sup>57</sup>

Como vimos anteriormente, estas fórmulas cômicas textuais aparentemente incongruentes aparecem constantemente e têm sido muitas vezes tachadas de “arbitrárias”. Porém, como apontado por Pimentel sobre a fala de Benedito, “cortadô de cabresto e vendedô de carcunda”, refere-se ao roubo e subsequente venda de cavalos, enquanto que “tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda” é alusivo à falta de higiene. Os “doze moradô” são os parasitas que vivem nos “cabelo no peito” que “nunca afunda”, ou seja, nunca tomam banho.<sup>58</sup>

Esta aparente incongruência pode ser entendida como uma forma velada de comunicação e, como tal, provoca imediata reação do público, “que si ri” de si e do outro. Portanto, devem ser consideradas como um dos pontos-chave para a popularidade do TBPB entre o seu público habitual e fator de construção de processos de identidade.

Outro exemplo de referência “mascarada” é o diálogo entre Inspetor Peinha (Policial) e Mateus (o intermediário). Inspetor Peinha entra em cena para dar ordem de prisão a um dos negros valentões, depois de lutar e matar um velho:

Inspetor Peinha - (se dirigindo ao Sargento) Sargento, vamos fazer uma arromba!  
Mateus - Uma arromba ou uma ronda?  
Inspetor Peinha – Mateus, vou prender o negro! Como é que eu digo pra prender ele?

---

55 BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World* (Indiana University Press, 1984).

56 Bakhtin (1984: 145-195) aponta que a linguagem rude e familiar das feiras e mercados públicos possuía um repertório vital e complexo de padrões de fala excluídos dos discursos oficiais e era usada nas paródias, no humor subversivo e nas inversões. Até mesmo as regras linguísticas eram influenciadas pelo espírito carnavalesco.

57 Trecho do espetáculo de Manuel José Lucas in PIMENTEL Altamar de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*, (1998), p. 64.

58 Pimentel (1998, p.88).

Mateus - Diga: *Têje* preso com a ordem do Sargento!  
Inspetor Peinha - (se dirigindo ao negro) *Têje* dentro!  
Mateus - Assim, não rapaz! É, *têje* preso com a ordem do Sargento!  
Inspetor Peinha - *Têje* preso ou empurra e eu não agüento!  
Mateus - Mas rapaz, é: *têje* preso com a ordem do Sargento!  
Inspetor Peinha - *Têje* preso que já tudo dentro!<sup>59</sup>

O diálogo acima, ao ser pronunciado em cena, parece ser apenas uma sucessão de frases sem sentido, uma vez que o ritmo e a tonalidade vocal empregados pelo bonequeiro tornam o diálogo incompreensível para quem não pertence àquele grupo. No entanto, a alusão sexual contida no diálogo é imediatamente compreendida pelo público, que reage dando gargalhadas e fazendo comentários maliciosos ao policial, o que explicita que a linguagem empregada apresenta-se como uma estratégia clara de comunicação, pois permite que assuntos considerados “condenáveis” por outro grupo social, ou mesmo assuntos tabus para o próprio grupo, sejam abordados, sempre de maneira jocosa. Esta forma de comunicação velada também permite que crianças assistam às brincadeiras apreendendo-as em níveis diferenciados dos adultos.

Cenas referentes às carências vivenciadas pelas comunidades (falta de água e de luz; buracos nas ruas; colocação de cercas elétricas) e de seus responsáveis, em geral políticos corruptos, também estão presentes e são importantes fatores de identificação, como, por exemplo, a passagem do Prefeito presente no Mamulengo de Zé Lopes, transcrita abaixo juntamente com as intervenções do público identificados no diálogo como “Homem” e “Mulher”:

Prefeito - Boa noite a todos! Sou coronel, político e quero dizer que esse ano tem eleição novamente e conto com todos vocês! Estou pedindo voto, pois quero ajudar o povo.  
Homem 1 - Mas qual é o seu partido?  
Prefeito - Meu partido é o PPP, Partido do Povo Perdedor, e estou dando tudo que o povo precisa! Nas ruas que não têm calçamento, eu mando cavar mais buraco!  
Mulher 1 - Mas que candidato dos cachorro é esse!  
Prefeito - Se eu ganhar as eleições, as águas vão chegar geladinha nas torneiras, porque hoje em dia, em vez de água, só chega vento!  
Homem 2 - Você tá parecendo Marinaldo! (o prefeito da cidade na época)  
Prefeito - E tem mais! Eu sei que os ‘home’ aqui nessa cidade toma café na cozinha, mas se eu ganhar, vocês vão tomar no cuião! (público ri). E se chover, não se preocupem, pois eu vou dar sombrinha pras mulheres e capô os homens (capa para os homens).<sup>60</sup>

Muitas destas fórmulas cômicas têm sido repassadas oralmente de uma geração a outra de bonequeiros. Outras são criações individuais muitas vezes resultantes de improvisação a

---

59Cena do espetáculo de Zé de Vina, apresentado em Feira Nova em 21/12/2003.

60 Cena do espetáculo apresentado em Glória de Goitá, em 14/02/2004.

partir de um dado imediato. Assim, podemos dizer que a maestria do brincante em fazer comentários e trocadilhos deste tipo está alicerçada na sua memória e na sua capacidade criativa, o que evidencia a interface entre tradição e criatividade no TBPN.

Finalmente, o compartilhamento de práticas culturais que fazem parte da vida das comunidades deve ser entendido como outro fator de identidade. Diversas expressões culturais vivenciadas pelas comunidades e pelos artistas, muitos dos quais também fazem parte de grupos e agremiações produtores destes bens, estão presentes no TBPN, o que gera sentimentos e percepções de pertencimento a uma comunidade cultural.

Todos os aspectos apresentados agem como elementos de coesão entre os bonequeiros e demais artistas, e as comunidades que com eles compartilham do Bem. Ao mesmo tempo, eles também explicitam demarcações de territórios culturais.

Esses aspectos apresentados são dinâmicos, pois se alteram no tempo e num mesmo tempo, nos diversos espaços onde se dá a brincadeira. Nesta dinâmica de alternância histórica e contextual, observa-se que, principalmente nas cidades de médio e grande porte, o Mamulengo, o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco vêm se resignificando, ganhando novas reconfigurações e, conseqüentemente, novos fatores de identificação.

No entanto, nas pequenas cidades, nas quais vive a maioria dos mestres da velha geração, o Bem apresenta muitas fragilidades que apontam para um enfraquecimento de diversos elementos que o constituem como forma de expressão.

## **10. ENFRAQUECIMENTO DA FORMA DE EXPRESSÃO, PRESSÕES E RISCOS POTENCIAIS DE DESAPARECIMENTO.**

Durante as pesquisas, ficou evidenciado o universo de insatisfações, vindo de uma boa parte dos brincantes, concentrando-se principalmente em relação às instituições e aos gestores da esfera municipal. A falta de políticas públicas que protejam o Bem e os brincantes nesta esfera se evidencia na ausência de contratos, nas falsas promessas e na falta de compromisso no cumprimento de acordos pré-estabelecidos, como manutenção de contratos, pagamentos de cachês, entre outros. Estas ausências refletem a falta de entendimento que os gestores de cultura local têm do Bem; de suas visões equivocadas e distorcidas que não enxergam a importância da sua manutenção na vida social, como fator de equilíbrio do grupo, considerando os sentidos que ali produzem. Esta visão equivocada gera preconceitos, que colocam sobre o TBPN a pecha de ‘mercadoria fora de moda’, que não lhes renderá votos na próxima eleição, o que gera políticas indevidas, ou a sua absoluta ausência.

Sabemos que a realidade de cada brincante em seu município é que poderá dar a verdadeira dimensão para a manutenção e continuidade do Bem, principalmente nas cidades do interior, uma vez que são as prefeituras, secretarias municipais de cultura e demais secretarias da esfera municipal que poderão se constituir como uma força em relação a um bem cultural, porque são estas instituições as que estão mais próximas a esse Bem, de seus produtores e de seu público habitual.

Os bonequeiros sabem que estão inseridos em um novo tempo, este nem sempre favorável à sua arte: “os tempos atrás eram mais desenvolvidos pro brinquedo. Hoje todo mundo tem TV. Hoje tá meio parado, só vou quando chamam. É mais Final de Ano e São João”. Nesta fala do Delegado, de 52 anos, assim como na maioria dos brincantes mais velhos, há uma percepção de que esse tipo de teatro era bem mais apreciado antigamente e que, hoje, os novos entretenimentos, como televisão, cinema, filmes em DVDs, shows, videogames, entre outros, têm dividido ou afastado a comunidade dessa prática.

No entanto, observa-se um significativo número de espectadores, crianças e adultos que se divertem com as brincadeiras. Portanto, há na atualidade interesse nessas apresentações, sejam elas nas capitais ou nas cidades interioranas. O que falta são principalmente oportunidades para uma maior circulação, mas, também, há a necessidade de uma maior compreensão do TBPN.

O distanciamento entre as novas gerações e o TBPB praticado pelos mestres gera rupturas e incompreensões, uma vez que estas novas gerações muitas vezes não conseguem acessar os códigos e os elementos de linguagem presentes nas brincadeiras, o que gera desinteresse. Assim, é necessário aproximar a prática do teatro de bonecos de públicos não habituais, não apenas por meio de apresentações, mas também de palestras e de cursos que desenvolvam a “leitura” e o conhecimento acerca do Bem, dentro e fora das comunidades onde os brincantes residem. Esse ato é um fator que pode estimular novos espectadores e fazedores dessa arte, movendo e ampliando sua circulação.

No processo da pesquisa, deparamo-nos com muitos relatos que evidenciam desânimo e desistência frente às adversidades, como acervos de bonecos que são queimados por revolta ou inteiramente destruídos por cupins devido ao seu desuso e abandono. Outros fatores de desaparecimento de acervos é a proliferação de cultos pentecostais que demonizam toda e qualquer prática cultural que esteja fora de seus domínios e o abandono dos mesmos pelos familiares após a morte dos mestres, muitas vezes não por opção, mas simplesmente por não saber o que fazer com eles, quando o brincante não deixou um sucessor, ou mesmo por não ter condições de mantê-los, frente à precariedade em que se vivem muitas famílias de bonequeiros.

Se comparados aos anos 1960 e 1970, a diminuição do número de bonequeiros atuantes no interior é evidente em alguns estados, em contraste com o seu aumento nas capitais. Em Pernambuco, o número atual é pelo menos cinco vezes menor, o que reforça a necessidade de ações que garantam a sobrevivência dos mestres e do brinquedo nas pequenas cidades.

Outro elemento que corre risco de desaparecimento é a atividade musical relacionada ao Bem. Como vimos, por falta das condições econômicas necessárias, muitos brincantes têm aberto mãos de acompanhamento musical ao vivo, substituindo pelo mecânico. Isto, além de empobrecer as formas tradicionais do brinquedo, gera o desaparecimento de acervos musicais importantes e de saberes ligados a este bem cultural. Um fator observado é o risco que corre a sanfona de oito baixos, que, assim como o TBPB, necessita de iniciativas de salvaguarda urgentes, que envolvam medidas diversas, visando à permanência desse instrumento, ou, por exemplo, a sua documentação, considerando que ele é um dos principais instrumentos de orquestra que acompanha as brincadeiras com bonecos.

Vimos, ainda, que se não forem preservados os contextos originais das brincadeiras, rupturas e descontinuidades irreversíveis são visíveis. Não apregoamos o fim do TBPB, pois

se sabe que ele se renova em diálogos com o tempo presente. Porém, que TBPB sobreviverá? Apenas aquele que responde às demandas do mercado? E a que isso levará?

Gianduja era um personagem irreverente presente no teatro de bonecos do norte da Itália até finais do século XIX. Contestador e sarcástico, com o tempo, e passando o teatro de bonecos a ser destinado principalmente ao público infanto-juvenil, Gianduja tornou-se dócil e acabou virando nome de uma marca de bombom. Punch, o mais cruel dos heróis das tradições populares de teatro de bonecos europeu, virou “Professor Punch”, uma figura didática e amiga das crianças.

Sabe-se que mudanças de várias ordens são inevitáveis e devem acontecer. Porém, melhor será que o TBPB se renove de forma mais processual, com os processos de alterações partindo de dentro do grupo que o elabora e dele compartilha, e não por imposições externas a ele. Assim, são necessárias ações de salvaguarda que deem conta dos desafios que se colocam.



## 11. A GENTE QUER APOIO

O que se ouve nas falas dos brincantes e de parte do público é que a brincadeira está precisando de apoio, “*a gente quer apoio*”, princípio básico, para se pensar em uma política de salvaguarda. Mas, que tipo de apoio pode ser dado ao Bem?

Vamos iniciar analisando como as ações da instrução do processo de Registro indicaram pistas acerca da salvaguarda.

### 11.1 A instrução do processo de Registro e as ações de salvaguarda

Ficou evidente pelas falas, assim como pelas atitudes dos brincantes, que a instrução do processo de Registro em si, já se configurou uma ação de salvaguarda. As etapas da pesquisa de campo foram, num primeiro momento, ações nas cidades dos bonequeiros: localizar e contatar os mestres; organizar e realizar as entrevistas; organizar e realizar as apresentações nas suas localidades e filmá-las. Ações estas que evidenciaram o interesse pelo Bem e por seus fazedores, o que já suscitou nos brincantes, nas comunidades e nas instituições locais um sentimento de valorização do TBPN.

Um segundo momento foi marcado pelos encontros realizados nas capitais de cada um dos quatro estados, com a participação dos mestres e de alguns componentes dos grupos. Para tal, receberam todo o apoio para o deslocamento das suas cidades até a capital; foram bem

acomodados, com ótima alimentação, pernoite e atenção por parte dos organizadores e, finalmente, receberam cachês dignos em seguida das apresentações. Ali, cada um pôde mostrar seus bonecos; falar dos personagens; de sua história de vida e de processos de aprendizagem; e, finalmente, mostrar sua brincadeira. Em todas estas etapas, tiveram a assistência de outros bonequeiros, de pesquisadores, de representantes de entidades municipais, estaduais e federais, e do público em geral. Tiveram ainda oportunidade de ouvir sobre o que significa a instrução do processo de Registro e seus possíveis desdobramentos. Estas ações indicam a importância da efetivação de ações de interação e de articulação entre os brincantes, que necessitam de apoio e de mediação de atores diversos para a sua concretização, considerando a falta de prática neste campo e a grande dispersão do território nacional. Essas ações e redes de articulação levarão à obtenção de benefícios e de direitos fundamentais.

As etapas da instrução do processo indicam um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao Bem. Paralelo a isto, as equipes de pesquisa colheram indicações de ações de salvaguarda dos brincantes, demais artistas, público e gestores durante toda instrução do processo de Registro, incluindo as realizadas nos Encontros do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, uma vez que em todos eles uma das mesas realizadas teve esta temática.

## **11.2 Propostas de Ações**

### **11.2.1 Ações voltadas para os brincantes:**

- Planos estratégicos de educação, de saúde e de cidadania para os brincantes bonequeiros;
- Estratégias para se conseguir aposentaria para os mestres bonequeiros;
- Fomento a ações de organização e de representação política organizada, como a filiação nas Associações Estaduais e na ABTB, com dispensa de taxas.

### **11.2.2 Produção e circulação das brincadeiras**

1. Organizar e realizar campanhas de valorização do Bem nas localidades dos bonequeiros, que atinjam gestores públicos, professores e jovens;

2. Estabelecer cotas mínimas obrigatórias para a contratação dos bonequeiros populares em eventos públicos municipais, estaduais e federais;
3. Apoio à realização de brincadeiras mais longas, nas quais os mestres possam mostrar seus repertórios;
4. Criação, nas secretarias de culturas municipais de todos os municípios nos quais estão localizados brincantes, um setor específico para a cultura popular que estabeleça metas e estratégias para a valorização do Bem, com cadastro dos brincantes e sistemática de atualização de dados e informações sobre os mesmos.
5. Criação de casas de cultura em cada município, com acervo de dados sobre o Bem e os mestres; exposição de bonecos; espaços para oficinas, reuniões e apresentações;

### **11.2.3 Manutenção e recuperação dos elementos que constitui o teatro de bonecos**

- Recuperação de áreas degradadas com o plantio de espécies vegetais utilizadas na construção de bonecos;
- Recursos para que os grupos possam manter e remunerar os conjuntos musicais que os acompanham;
- Recurso para recuperação e construção de bonecos e demais objetos;

### **11.2.4 Acervos e Documentação**

- Criação de um banco de dados cultural, com informações atualizadas sobre o TBPN e seus produtores a ser divulgado nos estados e municípios;
- Acervos nas prefeituras sobre os mestres bonequeiros daquele município, com informações atualizadas de endereço e telefones;
- Editais específicos para a manutenção de acervos de bonecos de mestres já falecidos;
- Editais específicos para a gravação e transcrição de textos do TBPN;
- Editais específicos para publicação de livros, CDs e DVDs sobre o Bem;

- Produção, gravação e distribuição de CDs para divulgação da musicalidade do TBPN; suas características; os principais tocadores vivos; os gêneros musicais mais comuns; as diferentes maneiras de tocar entre outros aspectos.
- Conservação e ampliação do acesso aos acervos existentes sobre o TBPN;
- Linhas de apoio para acervos particulares de documentação sobre o TBPN, tendo como contrapartida a ampliação do acesso a esses acervos.

#### **11.2.5 Intercâmbio com outros bonequeiros: encontros e festivais**

- Fomentar festivais, mostras, seminários e oficinas destinadas especificamente ao teatro de bonecos popular nos estados do Nordeste e outras regiões do país.

#### **11.2.6 Transmissão de saberes**

- Inserir a temática do TBPN nos currículos de cursos universitários dos campos das Artes, das Ciências Sociais, da História e da Educação, para que os estudantes tenham conhecimentos acerca do Bem como patrimônio imaterial e cultural do Brasil;
- Criar projetos que estimulem oficinas em escolas, associações, entre outros, na comunidade onde o brincante reside, chamando-os para ministrar essas oficinas;
- Criação de prêmios de incentivos para os Mestres multiplicadores de seus saberes;
- Estimular os professores de Artes das escolas a ampliar o seu olhar e, conseqüentemente, o de seus alunos em relação ao Bem, compreendendo-o a partir do seu estudo, da assistência de apresentações e da promoção de debates com os mestres.

#### **11.2.7 Participação em editais e licitações**

- Ampliar os editais voltados para os mestres da cultura popular nas esferas estaduais e federais e criar editais municipais, em formatos e modelos adequados;
- Instrumentalizar os brincantes para participarem de Projetos de Licitações Culturais para a viabilização de apresentações, oficinas, cursos, dentre outros aspectos.

### **11.2.8 Proposta dos jovens bonequeiros**

Na pesquisa do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil, foi incluído o Distrito Federal como estudo de caso, prevendo que este poderia fornecer dados e situações de análise relevantes no que tange à expansão e à continuidade da atividade do teatro de bonecos popular do Nordeste fora da sua delimitação geográfica, considerando, também, a sua presença nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e algumas dispersas ocorrências em outros estados.

O Mamulengo no DF enfrenta todas as questões e dificuldades pertinentes ao teatro em geral, no que tange ao acesso a editais e a ações de governo, já que não existem políticas públicas consistentes que contemplem uma melhoria na área. No entanto, todos os mamulengueiros do DF, quando questionados sobre os desdobramentos possíveis do processo de Registro, manifestam preocupação com os brincantes mais velhos, mais especificamente com os mestres dessa arte, e indicam que as ações de salvaguarda devem ser primeiramente destinadas a eles e ao Bem por eles produzidos. Assim, algumas ações foram apontadas:

- Ação governamental imediata de apoio operacional e logístico à manutenção dos saberes específicos do Bem;
- Fomento a ações de organização dos bonequeiros populares;
- Estabelecimento de parcerias comunitárias e governamentais;
- Prioridade de participação em eventos e festivais de teatro de bonecos e de cultura local;

## 12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Mamulengo, o João Redondo, o Babau e o Cassimiro Coco fazem parte do imaginário de boa parte dos cidadãos nas localidades onde sobrevivem. Sempre são encontrados registros e relatos sobre o Bem, pessoas que se lembram das brincadeiras que assistiram em algum período de suas vidas, seja na sua infância ou em um período mais recente ou, ainda, que vivenciam em suas comunidades. Em pleno século XXI, apesar do aumento expressivo dos produtos veiculados pela indústria cultural, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste resiste e se renova.

Esta forma de expressão, realizada primeiramente por artistas populares, apresenta-se como um patrimônio cultural de enorme relevância, tanto no que diz respeito aos seus aspectos estéticos inseridos no campo da linguagem teatral, da música, das artes visuais, quanto em relação aos sentidos que produzem nas e pelas comunidades que a compartilham, sejam elas pertencentes às pequenas localidades interioranas dos estados nordestinos ou aos grandes centros urbanos.

O Brasil é o único país das Américas que apresenta um patrimônio desta natureza, ou seja, uma tradição teatral encenada com bonecos; realizada por artistas populares; que perdura no tempo; profundamente enraizada na vida social e que, ainda hoje, encontra e produz sentidos nas comunidades. Tradições de teatro de bonecos que se igualam ao Bem, não propriamente nas suas configurações, mas em importância pelos fatores descritos acima, atualmente só encontramos em alguns países do Oriente e da Europa, alguns deles estão registrados como Patrimônio Mundial pela Unesco, como: a *Opera dei Puppì* (Itália); *Sombras Chinesas, Fujian e Nanyin* (China); *Karagöz* (Turquia); *Namsadang Nori* (República da Coreia); *Sbek Thom* (Cambodia); *Ningyo Johruri Bunraku* (Japão) e *Wayang* (Indonésia);

É significativa, também, a influência do TBPN nos trabalhos de novos bonequeiros e grupos, tanto nos estados do Nordeste pesquisados, quanto em outras localidades como o Distrito Federal. Estes dados são indicadores da força e da capacidade de atualização dos códigos de linguagem que estruturam esta forma de expressão e do seu poder de atualização e de comunicação.

O Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro - como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro *Formas de Expressão*, justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica,

repassadas de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social.

Esse Bem revela um saber aprender, um saber brincar, um saber fazer, que desenvolvem um conhecimento que expressa alegria, mas, também, contradições e questões sociais, encenados objetivando, sobretudo divertir e alegrar o outro, seja em sua comunidade com seus familiares e amigos, seja longe de sua casa, oportunizando momentos de sociabilidade.

O registro desta diversidade de contextos e fazeres, realizado de forma consistente neste inventário, foi fundamental para resguardar formas diferenciadas desta expressão artística e cultural, formas estas que constroem sentidos diversos nos seus fazedores e receptores. Porém, mais que um registro documental, é necessário que sejam criadas e aplicadas ações de salvaguarda que deem condições para a sua permanência em contextos diversos, resguardando, assim, a sua diversidade.

*Vamos dar um bravo à dona da casa! Bravos do dono da casa!  
Bravos da dona da casa! Bravos do pessoal que assistiu a nossa  
brincadeira! Bravos do pessoal que pagou sorte! Bravos daquele que  
num pagou! Bravos da moça! Bravos da solteira!  
Bravos de todo mundo! Rapaziada todo bom dia, boa noite e boa  
hora! Se a minha brincadeira num saiu de agradar, vocês queiram me  
desculpar, porque nossa brincadeira num será como cinema, num  
será como teatro, num será como outras brincadeiras qualquer, mas  
dá para entreter até o dia amanhecer de verdade. Todo mundo  
cooperando, adonde tem dinheiro, mulher e gente, que bota o samba  
pra frente! Mateus! Boa noite! Até mais tarde! Até para o ano!  
Felicidade para todos! (soa um acorde da sanfona).<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> Encerramento de uma brincadeira de Zé de Vina, registrada em agosto de 1999, em Lagoa de Itaenga - PE, in ALCURE, 2007, p.325.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALCURE, Adriana Schneider. Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.

\_\_\_\_\_. “A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira” Uma Etnografia do Mamulengo. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993  
\_\_\_\_\_. *Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980*. São Paulo: COM-ARTE, 1994.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 1, 2 and 3. São Paulo: Martins, 1959.

\_\_\_\_\_. “A Calunga dos Maracatus.” *Novos Estudos Afro-brasileiros*, Vol. I (1988), 39- 47.

\_\_\_\_\_. “Do Brasil ao Far west,” *Terra Roxa e Outras Terras*, Vol. 3 (1926), 13-17.  
ANDRADE, Nair. “Musicalidade do Escravo Negro no Brasil.” *Novos Estudos Afro-brasileiros*, Vol. II (1988), 194-202.

ARAÚJO, Angela Belford de. “A Brincadeira Besta do Mato: O Mamulengo no Contexto Sociocultural da Mata Norte de Pernambuco.” M. Phil. diss, Universidade Federal da Paraíba, 2001.

ARNOLDI, Mary Jo. *Playing with Time: Art and Performance in Central Mali*. Bloomington, Indiana: University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. “Playing the Puppets: Innovation and Rivalry in Bamana Youth Theatre Mali.” *The Drama Review*, No. 118 (1988), 65-82.

ARTILES, Freddy. *Titeres: Historia, Teoria y Tradición*. Saragoza: Editora Teatro Arbolé, 1998.

AYALA, Marcos, and NOVAIS, M. Ignez. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BACARO, Giuseppe. "Uma Coleção de Milagres," in *Ex-votos do Nordeste*, ed. L. Saia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965, 5-7. ADCOCK, Barbara. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

BAKHTIN, Michael. *Rabelais and His World*. Indiana: University Press, 1984.

BARROS, Ruston L. and MOURA, Maria P. "Por Uma Problemática do Mamulengo." In *Revista de Educação e Cultura*, Vol. III, No. 11 (1983), 36-44.

BASTITE, Roger. "Variações sobre Tradições populares." *Cadernos*, No. 10 (1977), 39-42.

\_\_\_\_\_. "O Homem de Máscara." *Cadernos*, No. 10 (1977), 43-9.

\_\_\_\_\_. "Opiniões sobre o Folclore." *Cadernos*, No. 10 (1977), 51-4.

BELTRAME, Valmor. "Animar o Inanimado: A Formação Profissional no Teatro de Bonecos." PhD. diss., Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. "Teatro de Bonecos no Boi-De-Mamão: Festa e Drama dos Homens no Litoral de Santa Catarina." M. Phil. diss., Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação : A Comunicação dos Marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIM, Roberto e CAVALCANTE, Zaida. *Os Discursos do Mamulengo: Uma Proposta de Análise da Influência da Platéia*. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1981.

\_\_\_\_\_. "O Urso do Carnaval: Narrativas Metafolclóricas,"

*Comunicação/Encontro Nacional ANPOLL*. Campinas, SP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Folgedos e Danças em Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 1989.

\_\_\_\_\_. "Mamulengo." *Revista de Cultura Vozes*, No. 09 (1987), 66-68.

BOGATYREV, Petr. "The interconnection of Two Similar Semiotic Systems: The Puppet Theatre and the Theatre of Living Actors" *Semiotica*, Vol. 47, No.1/4 (1983), 47-68.

\_\_\_\_\_. "Il Teatro delle Marionette e dei Burattini e il Teatro Popolare Russo," in Mario Di Salvo (ed.), *Ill Teatro della Marionette*. Brescia: Grafo, 1980, 9-76.

\_\_\_\_\_. "Programma per la Raccolta di Dati sul Teatro Popolare," in Mario Di Salvo (ed.), *Ill Teatro della Marionette*. Brescia: Grafo, 1980, 77-91.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*. 2nd ed. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

\_\_\_\_\_. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

\_\_\_\_\_. "Mamulengo, Teatro de Melodrama." *A Região*, No. 3 (1946), 27-31.

BORNHEIM, Gerd. "O Conceito de Tradição" em *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRAGA, Humberto Braga. "II Encontro de Mamulengos do Nordeste." *Mamulengo*, No. 07 (1978), 28-36.

BRAGALIA, Anton G. *Pulcinella*. Firenze: Sansoni Editore, 1953.

BRISTOL, Michael. *Carnival and Theatre*. London: Routledge, 1985.

BROCHADO, Izabela Costa. Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil. Tese de Doutorado em Filosofia. (PhD). Samuel Beckett Centre School of Drama. Trinity College Dublin, 2005.

\_\_\_\_\_. Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.

\_\_\_\_\_. “Representações Femininas no Teatro de Mamulengo.”  
*Adagio*, Nos. 30/31 (2001), 63-67.

BYROM, Michael. *Punch and Judy: Its Origins and Evolution*. Norwich: Da Silva, 1988.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil: Quatro Séculos de Teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense universitário/SEEC, 1977.

CAMARANO, Ana A. and IWAKAMI, Kaizô. *Distribuição Espacial da População Brasileira: Mudanças na Segunda Metade deste Século*. Rio de Janeiro: IPEA, 2000.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O Teatro do Povo do Nordeste*. Recife: ARTELIVRO, 2003.

\_\_\_\_\_. *Palco no Picadeiro: Na Trilha do Circo-Teatro*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2004.

\_\_\_\_\_. “The Nature, Roots and Relevance of the Folk Theatre of the Northeast of Brazil.” PhD diss., University of Warwick, England, 1995.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel*. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

CAPELLI, Pino. *Marionette e Burattini*. Bergamo: Lucchetti editore, 1980.

CARDOSO, João Paulo. *Teatro Dom Roberto: Breves Histórias e Notas*. Porto: Marionetas do Porto, 1999.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Museu do Estado/ Secr. de Educação e Saúde, 1948.

CARVALHO, José Jorge de. "O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna." *O Percevejo*, No. 8 (2000), 19-40.

CARVALHO, Rodrigues de, "Aspectos da Influência Africana na Formação Social do Brasil." *Novos Estudos Afro-Brasileiros* Vol. I (1988), 77-131.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Martins, 1971.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001

\_\_\_\_\_. "Literatura Oral" in *História da Literatura Brasileira*, Vol. V, ed. A. Lins. São Paulo: José Olympio, 1952.

\_\_\_\_\_. *Tradição, Ciência do Povo: Pesquisas na Cultura Popular do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971

\_\_\_\_\_. *Sociologia do Açúcar: Pesquisa e Dedução*. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1971.

CAVALCANTE, Ivanildo Bezerra. "Mamulengo." *Folclore*, No. 39 (1977), 281-3.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CHESNAIS, Jacques. "African Puppets." *World Theatre* Vol. XIV, No. 05 (1965), 448-51.

CIPOLLA, Alfonso e MORETTI, Giovanni. *Gianduja: Una Ricoperta in Corso*. Torino: Edizioni Seb, 2003.

CROCE, Benedetto. *Pulcinella*. Napoli: Grimaldi e Cicerano, 1983.

CUTICCHIO, Mimmo. *L'isola da Svelare: Per Amor di Pupi*. Palermo: Associazione

“Figli d’Arte Cuticchio”, 1997.

\_\_\_\_\_. *La Macchina Dei Sogni*. Palermo: Associazione “Figli d’Arte Cuticchio”, 2002.

DAGAN, E.A. *Emotions in Motion: Theatrical Puppets and Masks from Black Africa*.

Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990.

DAVIS, Jessica Milner. *Farce*. London: Methuen, 1978.

DUARTE, Regina. *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995.

DUTRA, Patricia Angélica. *Trajetórias de Criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo – A Arte como Jogo, Símbolo e Festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

ECO, Umberto. “Introduction to a Semiotics of Iconic Signs.” *Quaderni di Studi Semiotici*, Vol. 2 (1972), 1-14.

ESQUERDO, J. and AZORIN, M. *El Titere en Alicante*. Alicante: Ayuntamiento de Cultura, n.d.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-reis*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1932.

FAUSTO, Boris. *A Concise History of Brazil*. Trans. Arthur Brakel. Cambridge: University Press, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires Ferreira, *Cavalaria em Cordel*. São Paulo: Hucitec, 1979.

FIGUEIREDO, Nelson. *Mamulengos*. Rio de Janeiro: Ed. Pongetti, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *The Master and the Slaves*. 2nd ed. Trans. Samuel Putnam. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

\_\_\_\_\_. *The Mansions and the Shanties: The Making of Modern Brazil*. Trans. Harriet de Onís. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

\_\_\_\_\_. *Order and Progress: Brazil from Monarchy to Republic*. Trans. Rod W. Horton. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

\_\_\_\_\_. *Nordeste: Aspectos da Influência da Cana Sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

GOFFMAN, Irving. *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. Middlesex: Penguin Books, 1974.

GOMES, José Bezerra - *O Teatro de João Redondo*. Natal: Fund. José Augusto, 1975.

GREEN, Thomas A, and PEPICELLO, W.J. “Semiotic Interrelationship in the Puppet Play.” *Semiotica*, Vol. 47, Nos.1/ 4 (1983), 147-162.

GROSS, Joan E. “Creative Use of Language in a Liège Puppet Theatre” *Semiotica*, Vol. 47, Nos.1/ 4 (1983), 281-316.

\_\_\_\_\_. “The Form and Function of Humor in the Liège Puppet Theatre” in Dina and Joel Sherzer (eds.), *Humor and Comedy in Puppetry*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, 106-126.

GRÜND, Françoise. “El Sexo de Los Titeres,” *Puck*, No. 03, (1992), 67-73.

GUERRA-PEIXE, César. “Maracatus do Recife.” *Coleção Recife*, Vol.. 14 (1981), 165-172.

GUINZBURG, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-century Miller*. Trans. J. and A. Tedeschi. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

GURGEL, Deifilo. *João Redondo: Teatro de Bonecos do Nordeste*. Petrópolis: Vozes, UFRN, 1986.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Cultura do Rio Grande do Norte*. João Pessoa: Ed. Grafset, 2003.

HATNOLL, Phyllis. *The Theatre: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1998.

HEYWOOD, Linda M. "The Angolan-Afro-Brazilian Cultural Connections." *A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, Vol. 20, No.1 (1999), 10-17.

HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Trans. L. A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric, and RANGER, Terence (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press, 1988.

HOWARD, Ryan. "Puppets and the Commedia dell'Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries." *The Puppetry Yearbook*, Vol. I, (1995), 7-34.

JABOATAM, Antonio de Santa Maria. *Novo Orbe Serafico Brasileiro : Chronica dos Frades Menores da Provincia do Brasil*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense, 1859.

JAKOBSON, Roman. "Gesti Motore per il 'Si' e il 'No'". *Quaderni di Studi Semiotici*, No.1 (1971), 01-13.

JASIELLO, Franco Maria. *Mamulengo - O Teatro mais Antigo do Mundo*. Natal: A.S. Editores, 2003.

JEAN, Yvonne. *Marionetes Populares*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (n.d.).

JURKOWSI, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre: A Collection of Essays*. London, Puppet Centre Trust, 1988.

\_\_\_\_\_. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Charleville-Mézières : Institut de la Marionnette, 2000.

\_\_\_\_\_. "Transcodification of the Sign System of Puppetry". *Semiotica*, Vol. 47, Nos.1/ 4 (1983), 123-146.

- KELLY, Catriona. *Petrushka, the Russian Carnival Puppet Theatre*. Cambridge: University Press, 1990.
- KIRBY, E.T. "The Origin of the Mummer's Play," *Journal of American Folklore*, Vol. 84, No. 333 (1971), 23-32.
- KOSTER, Henry. *Travels in Brazil*. London: Logman, 1816.  
 \_\_\_\_\_. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Trans. Luiz da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1942.
- LAMA, Dulce Martins. *Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1978.
- LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- LEITE, João Denys A. "Teatro Brasileiro: Alguma Reflexão, Apontamentos e Muitas Notas sobre a Parada Cultural do Ser e do não Ser." *Revista de Arte Comunicação* Vols. 4/5, Nos. 5/6 (1999), 119-131.
- LEONE, Bruno. *La Guaratella: Burattini e Burattinai a Napoli*. Bologna: Libreria Universitaria Editrice, 1986.
- LIMA, Marcondes G. "A Arte do Brincante no Mamulengo e no Bumba-Meu-Boi." M.Phil. diss., Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- LIMA, R. T. de. *Folgedos Populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.
- LOPES, Ney. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Palla, 2003.
- MASCARA, Andrea. *Il Segreto di Pucinella*. Roma: Luciano Landi Editore, 1961.
- MATTA, Roberto da. "For an Anthropology of the Brazilian Tradition or 'A Virtude está no Meio,'" in David J.Hess and Roberto da Matta (eds.), *The Brazilian Puzzle: Culture on the Borderlands of the Western World*. Columbia, University Press, 1995, 203-25.
- MATEJKA, L., and I. R. TITUNIK, (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, London: The Mitt Press, 1976.

McCORMICK, John, and Bennie PRATASIK, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: University Press, 1999.

McCORMICK, John, with Clodagh McCormick and John Phillips. *The Victorian Marionette Theatre*. Iowa: University Press, 2004.

MAGALHÃES, Aluizio S. de. "O Teatro de Bonecos." *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, Nos.15-18, (1945), 7-10.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis para uma Sociedade do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MEGALE, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MELLO, Luiz Gonzaga, and Regina PEREIRA. *O Pastoril Profano em Pernambuco*. Recife: Massangana, 1990.

MELO, Veríssimo de. *Folclore Infantil: Acalantos, Parlendas, Adivinhas, Jogos Populares, Cantigas de Roda*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, n.d.

MESCHKE, Michael. *In Search of an Aesthetics for the Puppet Theatre*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1988.  
\_\_\_\_\_. *Pireneus, Caiçaras...Da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-Boi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1967.

MODESTO, Magda. "A Arte do Titere no Brasil: Novas Tendências de Pesquisa." *Adagio*, Nos. 30/31 (2001), 52-57.

MORAIS, Filho. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Rio de Janeiro: F.Briguiet, 1946.

MYRSIADIS, Linda S. *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre*. Hanover: University Press of New England, 1988.

NARO, Nancy P. *A Slave's Place, a Master's World: Fashioning Dependency in Rural Brazil*. London: Continuum, 2000.

NETO, José Possi, "The Bumba-meu-Boi [Brazil]," *The Drama Review*, Vol.21, No. 02 (1977), 9-12.

NIDZGORSKI, Olenka Darkoska. *Marionnettes et Masques: Au Couer du Theatre Africain*. Saint-Maur: Sepia, 1998.

\_\_\_\_\_. "El Dueño de la Magia: Por una Historia del Títere en Africa." *Puck*, No. 3, (1992), 78-87.

OBRAZTSOV, Sergei. *My Profession*. Moscow: Foreign Languages, 1950.

OBRY, Olga. "The Haps and Mishaps of Brazilian Puppets." *World Theatre*, Vol. XIV, No. 5 (1965), 454-7.

OLIMPIO, Bonald Neto. *Os Gigantes Foliões em Pernambuco*. Olinda: FPSH, 1992.

ORTIZ, Ruiz. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASQUALINO, Antonio. *L'Opera dei Pupi a Roma a Napoli e in Puglia*. Palermo: Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino (n.d).

\_\_\_\_\_. "Marionettes and Glove Puppets: Two Theatrical Systems of Southern Italy." *Semiotica*, 47, No.4 (1983), 219-280.

\_\_\_\_\_. "Humor and Puppets: An Italian Perspective," in Dina and Joel Sherzer (eds.), *Humor and Comedy in Puppetry*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, 8-29.

PASSOS, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo: As Marionetas em Portugal nos Séculos XVI a XVIII e a sua Influência nos Titeres Alentejanos*. Évora: Cendrev, 1999.

\_\_\_\_\_. "Mamulengo e Bonecos de Santo Aleixo: Uma Comparação" *Adagio*, Nos. 30/31 (2001), 58-62.

PEREIRA DA COSTA, F. Augusto. *Vocabulário Pernambucano*. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Vol. V, No. XXXIV, 1936.

\_\_\_\_\_. *Folk-lore Pernambucano: Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*. Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, RJ, Imprensa Nacional, 1908.

PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*, 2nd.ed. Rio de Janeiro: Minc- INACEN, 1988.

\_\_\_\_\_. Três "Peças" de João Redondo." *Revista Brasileira de Folclore*, Vol. IV, Nos. 8/10 (1964), 145-147.

PONTUAL, Virginia and MILET, Vera "Olinda: Memórias e Esquecimento." *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, No. 4 (2002), 18-25.

PRADO, Caio J. *Formação do Brasil Contemporâneo - Colônia*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

PRAZERES, Armando S. "Incelenças e Romances: Da Performance Oral à Apreensão Midiática," *XXXI Congresso Anual em Ciencia da Comunicação*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PROSCHAN, Frank Proschan. "The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects." *Semiotica*, Vol. 47, Nos. 1/4 (1983), 11-44.

\_\_\_\_\_. "The Cocreation of the Comic," in Dina and Joel Sherzer (eds.), *Humor and Comedy in Puppetry*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, 30-46.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RABELLO, Evandro. *Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda*. Recife: Ed. Universitária, 1979.

RABETTI, Beti. "Memória e Culturas do Popular no Teatro: o Típico e as Técnicas." *O Percevejo*, No. 8 (2000), 3-18.

REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval do Recife*. 2nd. Ed. Recife: Editora Massangana, 1990.

REIS, João and SILVA, Eduardo. "O Levante dos Malês: Uma Interpretação Política," in J.

REIS (ed.), *Negociação e Conflito: A Resistência Negra no Brasil Escravista*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório: Etapas da Evolução Sociocultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

ROHAN, Beurepaire, *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

ROZIC, Eli. "Theatre as Language: A Semiotic Approach." *Semiotica*, Vol. 45, Nos. 1/2 (1983), 65-87.

SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo: Um Povo em Forma de Bonecos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

\_\_\_\_\_. "Perguntas e Respostas após Comunicação", in Christine Zurbach (ed.), *Teatro de Bonecos: Tradição e Modernidade*. Evora: Casa do Sul, 2002, 215-225.

SCAFOLIO, D. and SATRIANI, M. L. *Pulcinella: Il Mito e la Storia*. Milano: Leonardo, 1992.

SCHEINBERG, Alfred L. *Ekon Society Puppets*. New York: Tribal Arts Gallery, 1977.

SCHWARTZ, Stuart B. *Sugar Plantation in the Formation of Brazilian Society*. Cambridge: University Press, 1985.

SETTE, Mario. *Moxabombas e Maracatus*. Recife: Fundação de Casa de Cultura, 1981.

SHERSHOW, Scott Cutler. *Carnival and Theatre*. New York: Cornell University Press, 1995.

SHERZER, Dina and SHERZER, Joel. "Verbal Humor in the Puppet Theatre," in Dina and Joel Sherzer (eds.), *Humor and Comedy in Puppetry*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987, 47-64.

SILVA, H. Pereira da. "Teatro de Bonecos." *Revista de Teatro*, No. 462 (1987), 11-12.

SILVA, Leonardo D. and SOUTO, Mário M. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Editora Massangana, 1991.

SILVAN, Carlos. "Teatro de Mamulengo nas Ações de Educação." *Caderno de Educação do Governo de Pernambuco* (1998), 2-15.

SIMÕES, Francisco and NETO, Alipio C. "Mamulengo: Le Théâtre de Marionnettes dans la Rue, dans le Nordeste Brésilien." *PUCK*, No.12 (1993), 54-57.

\_\_\_\_\_. "Mamulengo: O Teatro de Bonecos no Nordeste Brasileiro," *Adagio*, No. 20 (1999), 1-5.

SOUTO MAIOR, Mario. *Bibliografia Pernambucana de Folclore*. Recife: Massangana, 1999.

SOUZA, Barros. *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil* Vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1960.

SPEAIGHT, George. *Punch and Judy: A History*. London: Studio Vista, 1970.

STALLIBRASS, Peter and, Allan Witte. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen & Co., 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular, da Modinha ao Tropicalismo*. São Paulo: Art. Editora, 1986.

TILLIS, Steve. *Toward an Aesthetic of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. London, Greenwood, 1992.

TORRES, Antônio. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Atrações, 1998.

VANSINA, Jan. *Oral Tradition as History*. Oxford: James Currey Ltd, 1988.

VELTRUSKY, Jiri. "Puppetry and Acting." *Semiotica*, Vol. 47, No. 4 (1983), 69- 122.

VIEIRA, José G., "Ex-Votos," in *Ex-votos do Nordeste*, ed. L. Saia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965, 2-4.

VILA NOVA, Sebastião. "Mamulengo." *Folclore*, No. 39 (1977), 13-15.

WILLEQUE, O.F.M. "O Convento de Santo Antônio de Ipojuca". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No. 13 (1953), 34-38.

WITTE, Hans. *World in Motion: Gelede Puppets of the Anago Yoruba*. Berg en Dal: Afrika Museum, 2001.

## **Arquivos:**

### **Arquivo Público Estadual de Pernambuco**

Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública (1836 - 1940)

Atas da Câmara do Conselho Municipal (1890-1920)

### **Fundação Joaquim Nabuco (Fundape)**

Diário de Pernambuco (1895-1945 / 1961-2004)

Jornal do Commercio (1915- 1930)

O Carapuceiro (1842-1850)

A Pimenta (1889 a 1902)

### **Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE- FUNDARPE**

Entrevistas:

Januario de Oliveira (Mestre Ginu), 1975, Tape no. 46 (70 min.)

Hermilo Borba Filho, 1974, (n. no.) (40 min)



## ANEXO I

### Biografia resumida dos bonequeiros identificados durante a instrução do processo de Registro

#### 1. Ceará



**Antônio Wagner Pereira da Silva – Ocara**

Antônio Wagner Oliveira da Silva (Wagner Oliveira), natural da localidade de Baixa Grande, Ocara, nasceu no dia três de julho de 1976. Filho de Antônio Valdemir da Silva e de Estela Santos de Oliveira, irmã do famoso bonequeiro, Pedro Boca Rica, de quem herdou a habilidade em esculpir bonecos.

Aos 10 anos de idade, acompanhava o tio pelo mato à procura de madeira imburana para fabricar bonecos. Depois da morte do tio, pediu ao primo a caixa de ferramentas de Pedro, dando início à fabricação das suas próprias figuras. Wagner conseguiu fazer uma média de 38 personagens, todos de madeira imburana e com figurinos originais confeccionados pela sua mãe, que olhava para o boneco e fazia a roupa que achava ficar de acordo.

Em 1991, aos 15 anos de idade, Wagner começou a fazer os bonecos com muita perfeição, muito parecidos com os que seu tio fazia, e aos dezenove anos ele foi convidado a participar de uma gincana na escola em que estudava, em Ocara. Algum tempo depois, foi convidado para participar de um Festival de Bonecos na cidade de Guaramiranga. Com esse convite, resolveu chamar o colega Francisco Cleiton de Sousa para ajudá-lo. Passaram então, a se reunir, criando as histórias e ensaiando para participarem do festival. A dupla foi muito aplaudida com a brincadeira apresentada, e acharam que a partir daí, podiam continuar se apresentando. Wagner não aprendeu a fazer as vozes e até hoje faz a brincadeira com Cleiton, ajudando-o atrás da empanada mais com a manipulação e no desenvolvimento das histórias.

Atualmente, apesar dos convites para fazer a brincadeira, Wagner se dedica mais a construir bonecos e a tocar sanfona numa banda da qual participa.



**Antônio Raimundo de Brito /Toni Bonequeiro - Crato (in memoriam)**

Francisco Raimundo de Brito, Toni Bonequeiro, nasceu no dia 1º de dezembro de 1967 no sítio dos Moreiras, atual Moreirolândia, distrito do Crato e faleceu em Fortaleza em 2013. Tony teve quatro filhos, dois dos quais já demonstram afinidade com os bonecos. Quando vivo, os dois acompanhavam o pai nas apresentações, que também tinha a participação de sua mulher, Regina, que o ajudava a manipular alguns bonecos.

Seu processo de aprendizado se deu ao acompanhar seu pai, Raimundo Bonequeiro um brincante muito admirado na região, em suas apresentações pelos sítios do Crato. Toni era responsável por cobrar os ingressos das brincadeiras e só mais tarde passaria a ajudar seu pai atrás da empanada. Eles se apresentavam nos finais de semana, quando Raimundo encerrava seu trabalho como vendedor de pães. Ao saírem para a jornada de trabalho, vendendo pão pelos sítios, eles faziam o agendamento das suas apresentações, que aconteciam em casas de famílias, salões, ou qualquer outro lugar que facilitasse a hospedagem e alimentação do grupo.

A partir dos quinze anos, ainda inseguro se conseguiria fazer a brincadeira como seu pai, Toni passou a se apresentar em sua casa para a vizinhança. Nas primeiras apresentações não havia cobrança de ingressos e o aprendiz chamava seus convidados assim: “Atenção, vai ter Cassimiro Coco hoje à noite! É ver para crer, uma cobra engolindo jumento dentro dum cacuá. Venha!”

Os bonecos inicialmente eram feitos de sabugos de milho e barro cozido, que ele construía e queimava e durante a brincadeira, eram quebrados. Parte dos bonecos de Toni foi herdada do pai e a outra metade foi construída por ele, feitos de papel machê, de madeira imburana, mulungu e tamboril. Segundo Toni, o seu pai passou também a utilizar cabeças de bonecos de plástico para fazer seus personagens e as roupas foram confeccionados por ele. Os personagens encontrados na brincadeira de Toni são: Cassimiro Coco, Maria Fogoió, Zé Piaba, Chico Cabeludo, Chico Bexiga, Jabiraca, boi Baigado, Zé Galego, Silvio Júnior, velha, urubu e padre. As histórias contadas fazem parte do cotidiano da região do Cariri, da religiosidade e das anedotas de Cassimiro para sair bem de qualquer situação.

Toni trabalhou diversas vezes em campanhas políticas na cidade de Juazeiro do Norte, como também em campanhas das secretarias de saúde, educação e meio-ambiente, para as quais ele mesmo adaptava suas histórias e personagens. Nos últimos anos de vida, apesar dos sérios problemas de saúde e com dificuldades de locomoção, Tony participou da Festa dos Mamulengueiros do Brasil, realizada em Brasília em 2008 e do Festival Internacional de Teatro em Brasília, em 2009.



**Antônio Vanderlei de Oliveira /Vanderlei das Laranjeiras – Banabuiú**

Antônio Wanderley de Oliveira nasceu em Laranjeiras no dia 09 de fevereiro de 1966 e atualmente reside junto com a família em Quixeramobim. Ele possui um pequeno circo juntamente com a esposa, Ducicleide Machado Lima, com quem teve os quatro filhos.

A brincadeira de Cassimiro Coco já é uma atração rotineira do circo e uma das mais solicitadas pelo público. Os bonecos foram construídos de madeira imburana pelo pai, Antônio Eridan, que também era o figurinista dos personagens. As histórias e personagens

que fazem parte da brincadeira de Wanderley são as mesmas do seu pai, que por sua vez, foi influenciado por outro cassimireiro da região, Chico Bonequeiro. O enredo principal do espetáculo relata as peripécias de Cassimiro Coco e de sua namorada, Maria Titela. Eridan deixou para o filho um acervo de 15 personagens, para que ele prosseguisse com a brincadeira.

Wanderley começou a acompanhar Eridan, exímio brincante da região de Laranjeiras, quando tinha a idade de oito anos. A sua função era de cobrador de ingresso, além de ‘estimulador’ da interação do público com os bonecos. Eridan, além de manipular e fazer as vozes, também tocava sanfona após as apresentações. As apresentações eram realizadas em várias localidades próximas a Laranjeiras e eles chegavam a percorrer mais de 30 léguas de bicicleta para realizar um espetáculo que normalmente era agendado com certa antecedência.

O espetáculo era acompanhado com música ao vivo e os instrumentos presentes eram a zabumba, o triângulo, o pandeiro e a sanfona. Normalmente, os músicos viajavam junto com o cassimireiro, mas quando não podiam o conjunto musical era contratado pelo dono da casa que fazia o convite. Wanderley relembra do esforço que o pai fazia para realizar suas apresentações, pois estas eram a base do sustento da família. Só mais tarde, o pai conseguiu comprar um carro para facilitar nas viagens com a brincadeira.

Aos 25 anos, com o pai debilitado, Wanderley recebeu do mesmo sua mala de bonecos para prosseguir com a brincadeira do Cassimiro Coco, o que ele faz com dedicação e talento.



**Edmilson Sabino de Paula / Waldick Soriano – Choró**

Edmilson Sabino de Paula, nascido em 1951, mais conhecido como Waldick Soriano, começou a fazer a brincadeira de bonecos aos 12 anos de idade na localidade de Santa Rita, Choró. Waldick foi mestre de Antônio Cigarro, que já também foi mestre de Otacílio, outro cassimireiro da cidade de Choró, identificado no Registro. Foi assistindo aos bonequeiros da região, tais como o Ratinho bonequeiro, Curú e outros bonequeiros de Boa Vista, Quixadá, que Waldick aprendeu a brincar. Depois de estar bem preparado, o ele fez a aquisição de uma mala comprada de Zeca Lima, bonequeiro da localidade de Boa Vista. Desde então, passou a se apresentar pela região, acompanhado por um sanfoneiro, um pandeirista e um tocador de triângulo. O mestre conta que nunca teve data para retornar de suas viagens, já que passava dias e meses apresentando-se pelas localidades vizinhas

Atualmente, sua mala possui mais de 40 bonecos e os personagens presentes em sua brincadeira são as de Cassimiro Coco, Veloso, Campeão do Mundo, Vói Ciro, Zé Bigode, Coronel Ludugero, Gazumbá, Fedegoso, Mané Ficou Pra Trás, Futrica, Escamelina, Rosinha, Xuxa, Maria Quitéria, Sivirinha, Maria Capenha e Maria Sem Calça. Os materiais utilizados

em seus bonecos são de cumaru, imburana e plástico, um misto de madeira e material reciclado. Os figurinos são de responsabilidade do próprio Waldick e a brincadeira, que têm em média uma hora de duração, costuma ter mágicas, realizadas com a participação de crianças presentes na platéia.

Ele se autodenomina como “animador barra quente, Waldick Soriano da Santa Rita, conserto máquina, fogão, ferro elétrico, ventilador, panela de pressão. Waldick conhecido em toda região do sertão central”.



### **Francisco Furtado Sobrinho / Chico Bento –Trairi/ Crato**

Chico Bento nasceu no dia 08 de março de 1956, na localidade de Córrego dos Furtados, no município de Trairi, lugar onde mora até os dias atuais com a mãe e com seu irmão.

Filho de Bento Furtado Neto, já falecido, tocador de banjo e sanfona, Chico Bento começou aos 10 anos de idade a construir seus próprios “caretas”, bonecos pequenos feitos de uma madeira “mais fajuta”, e assim se apresentou pelas proximidades de sua casa, sempre acompanhado pelo pai e pela mãe. Nesse período ainda não cobrava pela apresentação, pois era apenas um passatempo.

Aos 15 anos passou a construir bonecos com melhor acabamento e decidiu juntamente com o pai, a se apresentar pelas redondezas. Os bonecos foram construídos com madeiras diversas, como a timbaúba, madeira do cajueiro e cedro. Apenas aos 18 anos passou a se apresentar sozinho, sem a companhia do pai, quando começou a ser solicitado para fazer apresentações em localidades mais distantes.

Ele relatou que durante as viagens a essas localidades, ia de bicicleta com alguns amigos que lhe faziam companhia e que chegavam a dormir na estrada. Numa dessas viagens, ele cochilou enquanto guiava a bicicleta, derrubando a si mesmo e a todos os bonecos.

As apresentações próximas à sua casa eram acompanhadas pelo pai, que ajudava Chico a juntar o dinheiro numa sacola e também fazia o acompanhamento musical durante as apresentações. Depois da morte do pai, a brincadeira é acompanhada por som mecânico feito com ‘radiola’ de vinil e mais recentemente, com um micro system.

Quando entrevistado pela equipe do Registro, Chico Bento não fazia mais apresentações possuindo apenas quatro bonecos, uma vez que havia doado o restante por acreditar não haver mais valor em fazer suas brincadeiras. Depois da entrevista, ele demonstrou grande interesse em voltar a brincar e a construir bonecos, o que de fato aconteceu. Quando do Encontro de Cassimiro Coco, realizado em Fortaleza em 2013, Chico Bento fez sua brincadeira com bonecos além das imitações de alguns personagens famosos como Carlitos.



**Gilberto Ferreira de Araújo / Gilberto Calungueiro–Icapuí**

Gilberto Calungueiro nasceu em Caiçara, no município de Icapuí em 06 de outubro de 1942 e hoje reside em Berimbau, também município de Icapuí.

Seu processo de aprendizado se deu ao assistir a um mestre cujo nome não se recorda mais. A partir daí, seguiu brincando e assistindo a outros mestres que foi encontrando pelo caminho de sua vivência nessa arte.

Narrou que aos 7 anos de idade, após assistir a uma apresentação de uns bonecos na localidade de Caiçara, decidiu que seria um “calungueiro” e, sozinho, começou a construir os bonecos. A madeira utilizada era o pinhão, que segundo ele deixava “noda” (nódoa) nas mãos e nas roupas. À época, triturava o carvão e misturava o pó com a cal, fazendo assim, uma mistura transparente para pintar o rosto dos bonecos.

Mesmo contra a vontade do pai, mas contando com o apoio da mãe, o Seu Gilberto começou a se desenvolver nesta atividade, já manipulando sozinho os bonecos e fazendo suas vozes. Aos 16 anos de idade, quando se casou, adotou essa atividade como principal, proporcionando o sustento de sua família, contando também com a ajuda de sua esposa, que era uma exímia ‘labirinteira’ (relativo à arte do labirinto, um tipo de renda).

Seu Gilberto é um exímio cassimireiro, sendo referência para muitos bonequeiros. Atualmente, brinca com a ajuda de seu filho Marcos (34 anos) e de seu neto Michel (23 anos). As apresentações do grupo acontecem nas escolas do município de Icapuí; em eventos da prefeitura local; no São João em Mossoró, RN e em encontros nacionais e regionais de teatro de bonecos e de cultura.



**José Barbosa de Lima / Zédimar – Aracati (1940-2010) (in memoriam)**

Iniciou a brincadeira com os bonecos aos 32 anos em Aracati, quando chegou um circo ao seu bairro. O dono do circo era Francisco Bento, do Rio Grande do Norte, e foi ele quem o iniciou Zédimar, quando o convidou a viajar com circo. A sua atividade não era exclusivamente a de manipular bonecos, e sim de auxiliar em diversos serviços, como montar e desmontar a barraca, cobrar ingressos, mas também durante o espetáculo.

Zédimar possuía uma mala de madeira com mais de 25 bonecos, alguns construídos por Pedro Boca Rica. Os bonecos eram feitos de madeira de mulungu e as roupas eram costuradas por sua madrinha. Em 2006 a sua mala foi furtada e devido à doença de Parkson, Zédimar deixou de brincar. Mas quando estava na ativa, viajava às vezes por um mês seguido, com seu músico, sendo ele quem manipulava e fazia as vozes de todos os personagens. Nenhum filho seu aprendeu o trabalho.

Principais personagens: Baltazar, Colorau, Cobra, Madalena e João Redondo.



### **José Izaquiel Rodrigues / Seu Zai – Iguatu**

Seu Zai, nascido em 22/04/1943 é mestre da brincadeira de bonecos desde os dezessete anos de idade, na localidade de Barra I, Iguatu. Ele é o proprietário dos bonecos e é também quem manipula e faz as vozes.

A sua brincadeira começou a ser realizada aos dezesseis anos, quando Zai viu uns amigos (Dédé Matias e Antônio Rosa) se apresentando na escola onde estudava e desde então, passou a assistir às apresentações que ocorriam quase todos os domingos, assimilando assim, os elementos da brincadeira. Nesse período, Zai residia na cidade de Juazeiro do Norte. Em 1975, mudou-se para a cidade de Iguatu, onde juntamente com o irmão Chico Zeca, passou a construir seus bonecos, feitos de madeira imburana e raiz de timbaúba, e a fazer apresentações no distrito de Barra I. Essa atividade foi a base de sustento de sua família durante dois anos, mas em 1977 abandonou a brincadeira. Segundo Zai, esse foi um período difícil de sua vida, pois logo depois que se casou, dedicou-se exclusivamente à agricultura, uma vez que a brincadeira com os bonecos era considerada um trabalho marginalizado e mal visto na região onde morava. O brincante só voltou a fazer suas apresentações em 2006, em alguns eventos de família, pois queria que os netos conhecessem a arte. Atualmente, ele também comercializa os bonecos.



### **João Cassimiro Barbosa / João Cassimiro – Varjota**

João Cassimiro Barbosa nasceu em Itaúna, no município de Ipu, em 03 de fevereiro de 1920, e hoje reside em Varjota.

Aos 17 anos, ao assistir à apresentação de um cassimireiro na localidade onde nasceu, decidiu fazer oito bonecos para ganhar um “dinheirinho” a mais. Nesse período, João fez os bonecos, costurou a sua empanada e iniciou as apresentações pela vizinhança onde morava. Quando percebeu que sua brincadeira podia conquistar outros espaços, inclusive com a cobrança de dinheiro, ele passou a fazer viagens longas pela região, que duravam, em média três meses. Ele era contratado pelos donos de casa e fazendeiros da região para animar as suas festas.

A brincadeira está dividida em duas etapas: a primeira com mágica e a segunda propriamente dita, com os bonecos. Estes foram construídos por ele mesmo, com madeira mulungu e imburana, sendo as roupas feitas por costureiras.

Boa parte da vida de João foi dedicada à brincadeira e também à agricultura, mas seus quatro filhos não aprenderam a atividade.

Atualmente não faz mais a brincadeira, pois não tem paciência e nem memória. Também por conta da idade, as suas filhas não o deixam mais sair de casa. A apresentação para a equipe de pesquisa só foi possível depois de termos explicado o valor desse registro de sua brincadeira e o Processo de Registro.

### **Otacílio Primo de Oliveira – Choró Limão**

Otacílio teve o seu primeiro contato com a brincadeira aos dez anos de idade, quando conheceu o mestre Antônio Cigarro e passou a acompanhá-lo como músico em suas apresentações. Só aos poucos é que Otacílio foi se inserindo no espetáculo e só depois de trocar uma saca de milho por uma mala de bonecos, é que Antônio Cigarro o iniciou em sua carreira, repassando a Otacílio elementos da brincadeira do Cassimiro Coco.

Otacílio é casado com Elizete Fernandes de Arruda, com quem teve quatro filhos e além de bonequeiro, realiza um reisado que está inserido dentro de seu espetáculo de bonecos por meio da personagem, a Velha do Reisado, que é apresentada antes ou ao final da brincadeira.

Suas apresentações são realizadas principalmente pela cidade de Choró, acompanhadas por um sanfoneiro de nome Demar.



### **Potengi Guedes Filho / Babi Guedes – Fortaleza**

Babi Guedes nasceu no dia 14 de maio de 1954, em Fortaleza, mas foi criado na região de Uruburetama, que hoje é Umirim, na Fazenda Bom Futuro. Atualmente, reside em Fortaleza.

Iniciou seu trabalho com o teatro de bonecos em 1976, quando atuou em um espetáculo teatral em Campinas (SP), no qual teve contato com o universo da cultura popular, fazendo uma cena em que atuava em uma brincadeira de mamulengo. Logo, ele ficou interessado em saber mais sobre a arte de contar histórias do cotidiano, tendo como atores principais os bonecos de madeira de mulungu.

A trajetória artística de Babi é marcada pelo período da ditadura militar. Primeiramente, por ter vivido um drama familiar, uma vez que sua irmã foi torturada pelos militares e sua brincadeira passou a ser sua “arma” para denunciar os atos do governo brasileiro da época. Assim sendo, suas apresentações pelas praças sempre foram cercadas de tensão, na apreensão de ser retirado destes locais, uma vez que os artistas eram vistos como comunistas ou questionadores do regime vigente.

Babi tem uma larga experiência com a brincadeira, além de ter conhecido e convivido com grandes mestres do TBPB como Antônio Babau (Rio Grande do Norte), Zezito (Ceará/Distrito Federal), Pedro Boca Rica (Ceará), Carlos Gômide (Goiás/Distrito Federal), os irmãos Relâmpagos (Paraíba).

Atualmente dedica-se também à música e apenas eventualmente apresenta sua brincadeira com bonecos.



**Raimundo Ferreira Pereira / Bil Bonequeiro – Pindoretama**

Raimundo Ferreira Pereira, conhecido como Bil Bonequeiro, nasceu em Sítio Barroco, município de Pindoretama, em 17 de dezembro de 1963 e até hoje reside no mesmo sítio com a sua família.

Seu processo de aprendizagem se deu ao assistir a brincadeira do Sr. Raimundo Nonato dos Santos (Nonato), aos dez anos de idade. Após este evento, decidiu que seria um “bonequeiro” e, sozinho, começou a construir os bonecos de coco seco. Depois, através de um amigo carpinteiro, começou a construir as cabeças dos bonecos com raiz da timbaúba, pintando com tinta óleo. Passou, então, a se desenvolver nessa atividade, manipulando, sozinho, os personagens e fazendo suas vozes. Segundo relembra, ele saía convidando os amigos da vizinhança para assistirem a sua brincadeira e no início, ele não cobrava ingressos em dinheiro, mas com um palito de fósforo.

Aos 15 anos de idade, começou a se apresentar nas festas do município de Pindoretama, e por volta dos 18 anos adotou essa atividade como principal, proporcionando com ela o sustento de sua família, além do trabalho que fazia consertando bicicleta. A atividade ainda hoje é exercida por ele, sozinho, sem a ajuda de seus filhos.

O nome de Bil Bonequeiro foi um apelido que a “meninada” da cidade lhe deu, por ele ser o homem das brincadeiras, o “Bil, o homem que bota bonecos”. Em sua trajetória de quase 22 anos ele não se queixa de sua atividade, apenas diz que não tem condições de viver exclusivamente dela, e sente por que os seus dois filhos não se interessam por ela.

Atualmente, Bil participa do circuito cultural de mestres da cultura, fazendo viagens para Fortaleza e quando é possível, à Brasília.



**Raimundo Nonato dos Santos – Pindoretama (in memoriam)**

Raimundo Nonato dos Santos (1923 – 2011) nasceu em Horizonte, região de Pacajus e residiu parte da sua vida em Pindoretama.

Seu processo de aprendizagem se deu ao acompanhar o grupo do mestre bonequeiro Luís Elias, de Horizonte, no qual fazia parte da orquestra tocando o violão. Certa vez, foi necessário que ele auxiliasse o mestre na brincadeira e foi assim que ele começou a manipular os bonecos juntamente com o Sr. Luís Elias, deixando o ofício de tocador de

violão. Quando conseguiu reunir cinco bonecos, decidiu que viajaria por conta própria e com seus três filhos, que o acompanhavam formando o grupo musical.

A origem dos bonecos é diversa, desde a troca com outros bonequeiros até os que ele construiu por conta própria.

Boa parte do trabalho era pensado pelo Sr. Raimundo, como as músicas, os bonecos, a manipulação, os figurino, assim como os locais das apresentações. Sua brincadeira tinha sempre uma abertura, quando o mesmo fazia alguns truques de mágica para a platéia. A atividade tinha caráter de sustentabilidade para o Sr. Raimundo Nonato que tinha o objetivo de fazer dela sua renda familiar.

Em entrevista dada à equipe do processo de Registro, seu Raimundo lembra com saudosismo da brincadeira: “Eu gostava, eu tinha prazer de andar no mundo, era bom. Sofria, mas já estava acostumado, nem ligava. É que às vezes passava da hora de almoço, de merenda, porque saía bem cedinho, tomava só um café e chegava o meio-dia, era atrás de arrumar um local.”

## 2. Distrito Federal



### **Aguinaldo Algodão – Grupo Universo Saruê – Taguatinga**

Nasceu em Recife em 13/08/1967 e toda a sua família é de Pernambuco. Foi criado em Olinda, onde residia a família. Na infância Aginaldo já havia tido contato com os bonecos de Olinda, com as máscaras dos “papangus” e com os artistas que faziam esses bonecos. Afirma que desde os 13 anos de idade identificou-se como artista popular e escolheu essa opção profissional desde então.

Passou então a freqüentar um grupo de teatro de rua em Olinda chamado Fruta Pão, comandado pela já falecida Ceiza Acioli, que tinham varias atividades: palhaço, pernas de pau, e mamulengo. Com esse grupo teve o primeiro olhar para o Mamulengo. O brincante de Mamulengo do grupo era o mestre Saúba e Ceiza Acioli brincava também. Cita contato com bonecos do mestre Ginu, por meio de Ceiza Acioli.

A partir dessa época passou a confeccionar bonecos de papel marché e conviver com o universo do Mamulengo. Integrou-se ao grupo Mamulengo Sorriso e teve contato com Fernando Augusto. Após essa convivência Aginaldo manteve contato também em Olinda com os bonequeiros Itaelcio Rocha, de São Luis, e Afonso Miguel, o Fofão, de Teresina, PI. Chegou a dividir uma banca de bonecos numa feira em Olinda com mestre Solon e o viu brincar. Conheceu e fez amizade com Chico Simões, Carlinhos Babau e Miltinho, em Olinda, por meio dos amigos em encontros de teatro. Passou a solicitar aos amigos que o deixassem entrar na empanada, fazer personagens e foi começando assim a aprender.

Em 1984 veio para Brasília apresentar o espetáculo Histórias do Bem Querer no Teatro Galpão do Centro Cultural Renato Russo 508 Sul e se encantou por Brasília. Era um espetáculo de teatro de bonecos. Em 1985, a convite de Chico Simões, foi morar em Brasília e

decidiu ser mamulengueiro. Passou a acompanhar Chico Simões no grupo de Teatro Mamulengo Presepada e a brincar também com Miltinho, Babi e Nilsinho.

Aguinaldo diz ter reunido várias influências que obteve em seu processo de aprendizagem para construir sua brincadeira. Declara que Brasília teve forte influência na estruturação de seu trabalho. A partir de 1986 passou a brincar também sozinho na empanada. O Mamulengo para este artista é meio de vida, atividade sustentável e ao mesmo tempo é motivo de comprometimento ideológico, afetivo e social.



**Carlos Machado – Mamulengo Mulungu – Sobradinho**

Filho de pai mineiro e mãe goiana, que se conheceram na inauguração de Brasília, Carlos nasceu em 06/05/1966 e pertence às primeiras gerações de nascidos em Brasília. Nasceu, estudou e se criou no Gama, cidade satélite de Brasília. Começou a fazer faculdade de Artes Cênicas, mas abandonou. Integrou movimentos políticos de esquerda e o partido PSTU. Declarou que sua visão de mundo foi formada a partir de idéias do anarquismo operário, trotskistas e socialistas. Em 1989 foi passar temporada no Rio Grande do Sul e lá começou a fazer teatro com amigos, para tentar conseguir sustento financeiro.

Em 1990 participava do grupo de teatro Cooperativa de Atores quando Chico Simões foi chamado para dirigir um espetáculo de teatro de bonecos do grupo, inspirado no mamulengo. Chico fez oficina de mamulengo com o grupo e Carlos participou. Decidiu no mesmo ano virar mamulengueiro. Teve contato com Walter Cedro e Rose Nugoli que trabalhavam com Chico Simões para ter mais informações sobre como fazer as cabeças de madeira e as vestes de bonecos. Copiou a primeira empanada e os primeiros bonecos de Chico e Walter e criou uma brincadeira que contava uma história com começo, meio e fim. Em seguida conheceu o mamulengueiro Paulo de Tarso em Goiânia e mudou a estrutura da brincadeira para uma sucessão de passagens cênicas autônomas explorando mais a interação de improviso com a platéia. Aprendeu ventriloquia em contato com o Mestre Zezito a quem visitou muitas vezes em Águas Lindas de Goiás e com quem se encontrava no Parque Ana Lúcia aos domingos. Fez seu boneco de ventriloquia imitando o boneco de mestre Zezito. Citou outros contatos que travou com outros mamulengueiros e mestres mamulengueiros como Zé Lopes e Zé de Vina, de Pernambuco. Teve contato com os mestres nordestinos em eventos e encontros, em Brasília.

Viajou para todos os estados brasileiros, com exceção de Santa Catarina, para se apresentar com o mamulengo a convite de amigos ou para se manter de suas apresentações em eventos voltados para a arte popular e para o meio-ambiente.

Atua com o Mamulengo como sua principal atividade artística e econômica. O artista justifica que essa opção lhe possibilitou ter, principalmente, autonomia com uma estrutura reduzida – um pequeno terno de bonecos (composto de sete bonecos) e uma empanada, alguns instrumentos musicais e o boneco de ventriloquia são a sua ‘bagagem’. Isso o permite ter facilidade para se locomover e se apresentar em diversos espaços.



### **Chico Simões – Mamulengo Presepada – Taguatinga**

Francisco Simões de Oliveira Neto, mais conhecido como Chico Simões, nasceu na antiga Cidade Livre, hoje Núcleo Bandeirante, em Brasília, DF, no dia 16/06/1960. Seus pais vieram de Patos, sertão da Paraíba, de onde Chico guarda a lembrança de músicas da cultura popular que hoje apresenta na sua brincadeira de Mamulengo. Durante parte da infância e adolescência teve contato com teatro escolar e teatro litúrgico, o que, provavelmente, influenciou a sua escolha em se engajar no teatro profissionalmente mais tarde.

Chico Simões assistiu pela primeira vez o Mamulengo em 1982, no Espírito Santo, num Festival de Teatro de Bonecos promovido pela ABTB – uma apresentação de Carlinhos Babau. Carlinhos Babau (Carlos Gomide) vinha de uma convivência com o Sr. Antônio do Babau do município de Marí na Paraíba. Chico conhecia Carlinhos Babau, pois ambos moravam no Distrito Federal e eram ambos, artistas, mas não tinha visto ainda o seu Mamulengo. Ele relata que ficou muito impressionado com esse primeiro momento e depois de fazer contato com Carlinhos Babau, ele passou a viajar com ele durante três anos, acompanhando o trabalho dele.

Outra referência importante durante o seu período de aprendizagem foi Mestre Sólon, de Pernambuco, a quem conheceu em São Luís do Maranhão em 1983. Em 1985, já com seu grupo Mamulengo Presepada, foi encontrá-lo em Carpina e, além da convivência e do aprendizado, foi dele que ganhou o primeiro terno de bonecos para começar a brincar autonomamente. Desse período, ele cita ainda o contato com Mestre Saúba, que é da mesma cidade que Sólon. Ainda em 1985, ele tem a oportunidade de participar de um Encontro de mamulengueiros que aconteceu em Olinda e conhecer Mestre Chaves, da Paraíba, que lhe ensinou ventriloquia. Cita ainda ter conhecido outros importantes brincantes do teatro de bonecos popular: Chico de Daniel, Zé Relâmpago, Miguel Relâmpago que eram os irmãos Relâmpago, o próprio Antônio do Babau, Joaquim Guedes, que era Joaquim do Babau também, e Luiz da Serra, que ainda era vivo. Outro mestre que o entrevistado cita, embora não pertencente à tradição do Mamulengo e sim do Reisado, é Mestre Expedito, que é Mateus – espécie de palhaço que existe em várias formas de teatro popular e que é figura também presente no Mamulengo.

Seu aprendizado se deu a partir do contato e convivência com mestres do nordeste e do exercício de brincar, ele próprio com o Mamulengo Presepada. Como parceiros nesta trajetória de aprendizado e de atuação como brincante do Mamulengo, ele cita Rose Nugoli, José Regino, Jeová Simões, Aguinaldo Algodão e Izabela Brochado que já trabalharam com ele. Atualmente, Chico é uma importante referência do Mamulengo de Brasília e já passou seu aprendizado para muitos. Ele trabalha também como produtor cultural e administra o Ponto de Cultura Invenção Brasileira.



### **Josias Silva – Mamulengo Alegria – Taguatinga**

Nasceu em 17/06/1965, na Vila do IAPI, uma das localidades estruturadas para abrigar os operários da construção de Brasília. Seus pais são do estado do Espírito Santo e a sua família não possui nenhuma familiaridade com a região nordeste.

Josias Silva iniciou sua relação com o Mamulengo enquanto cursava Artes Plásticas na Fundação Brasileira de Teatro (Faculdade Dulcina de Moraes), ao ver Chico Simões ministrando uma aula de Teatro de Bonecos. Ele relata que teve interesse desde a primeira vez que viu a aula acontecendo, mesmo não podendo, de início, participar da turma. Na turma seguinte ele conseguiu se matricular e a partir daí começou a acompanhar o Mamulengo de Chico Simões (Mamulengo Presepada) como espectador e também como seu auxiliar, ajudando a montar a empanada e a carregar o seu material, e elaborando folders para o Mamulengo Presepada. Depois disso, Josias relata que resolveu montar sua própria brincadeira, como hoje se configura.

Ele relata também a parceria com Walter Cedro, e, mais tarde, o contato com outros mamulengueiros, mestres da região nordeste, que influenciaram a sua brincadeira como, Mestre Chico de Daniel (Felipe Camarão, RN), Saúba (Carpina, PE) e Zé de Vina (Lagoa de Itaenga, PE). O contato com estes mestres se deu em suas próprias localidades. Josias cita ainda os mamulengueiros: Bibiu, João Galego e Miro (Carpina, PE), Zé Lopes (Glória do Goitá, PE), Gilberto Calungueiro (CE).

Como funcionário público da gráfica do Senado, encontrou maneiras de inserir o seu mamulengo em feiras de livros promovidas por esta instituição, tendo boa aceitação da instituição e do público.



### **Miguel Mariano – Grupo Roupas Nova de Ensaio – Samambaia**

Nascido no Ceará em 31/05/1973, desde cedo teve contato com o teatro de bonecos por meio do Cassimiro Côco, na sua terra natal. Muda-se para o DF e em Samambaia, quando já fazia parte de um grupo de teatro e tinha experiência com números de circo, conheceu Paulo de Tarso, bonequeiro cearense que residiu em Brasília e quem o introduziu no universo do mamulengo.

Suas influências são de bonequeiros e amigos do DF, como Chico Simões, Futuca, Paulo de Tarso. Apesar de ser a principal fonte de renda, o mamulengo não é o único trabalho

artístico realizado por Miguel, uma vez que juntamente com o seu grupo, Roupa de Ensaio, desenvolve atividades com o teatro de atores e circo, mamulengo e peças.

O Mamulengo para este artista é um meio de expressão e uma atividade sustentável. Existe da parte dele comprometimento ideológico, afetivo e social. Atualmente o mamulengo envolve toda a família que ele constituiu: esposa e filha. Miguel tem uma participação muito importante na cena cultural de Samambaia, junto com o seu grupo, Roupa de Ensaio.



**Neide e suas filhas**

**Neide Nazaré (viúva de Mestre Zezito) – Circo, Boneco e Riso – Águas Lindas de Goiás (entorno do DF)**

Nascida em 26/10/1970 em Fortaleza, Ceará, Neide é viúva do artista circense e mestre de Cassimiro Coco, José André dos Santos, conhecido popularmente como Mestre Zezito.

Ela atuou por vários anos ao lado de seu marido, tendo neste período se inserido no universo do teatro popular de bonecos e das artes circenses. Neide, por sua íntima relação com o mestre e sua predisposição às artes é hoje herdeira de todo o legado do Mestre Zezito e responsável por dar continuidade ao projeto de ensino de artes às crianças de Águas Lindas de Goiás.

Neide sempre teve uma atração particular pela vida de artista e sempre se enxergou como tal. Desde cedo, na adolescência, se interessou pelo teatro e danças populares. Foi em um curso de danças populares do nordeste que ela conheceu mestre Zezito, com que veio a se casar. A convivência com o mestre e o anterior interesse pelas artes a moveu para esse caminho de artistas, no circo e no teatro de bonecos popular. Neide Nazaré aprendeu o mamulengo e as artes circenses com seu marido e durante anos, ela o acompanhou em suas apresentações fazendo por vezes participações como palhaça e posteriormente o ajudando na manipulação de bonecos.

A família muda-se para o Distrito Federal nos finais dos anos 80 e em meados da década de 90, montam o espaço cultural contíguo à sua residência em Águas Lindas de Goiás, entorno do DF. Após a morte de mestre Zezito, em 4 de maio de 2006, Neide assumiu uma posição central e, com a herança material e cultural do mestre continuou o seu legado, coordenando o grupo Circo Boneco e Riso e dando continuidade ao projeto de ensino de brinquedos populares, artes circenses e confecção de bonecos às crianças de sua cidade.

Além das crianças que sempre ocuparam o galpão de sua casa, mestre Zezito também fez aprendizes entre os mais importantes mamulengueiros da cidade.

A apresentação do Grupo Circo, Boneco e Riso, que conta também com a participação das três filhas que Neide teve com Mestre Zezito, tem elementos circenses como o eixo principal, apresentando pernas-de-pau, monociclo e números de palhaços que orientam a apresentação. O teatro de bonecos configura-se como um elemento importante, todavia, coadjuvante, ou pelo menos não o principal. Sua apresentação é voltada basicamente para um

público infantil e as escolas são os contratantes principais. A peça de teatro de bonecos popular que apresenta é intitulada como ‘ A vingança de Cassimiro Coco’.



**Robson Siqueira – Pilombetagem – Gama**

Robson Siqueira nasceu em Brasília, DF em 25/11/1976. O primeiro contato com o teatro de mamulengo se deu quando ele tinha 11 anos, numa apresentação de Chico Simões, na escola Classe 13 do Gama. Ele estava na quinta série e identificou-se imediatamente com o teatro. Nesse período conheceu Geraldo um vizinho que era barbeiro e também artista popular. Em sua barbearia ele também fazia brinquedos, juntava os meninos da rua para tocar violão, se apresentava como palhaço, organizava passeios com a garotada e fazia com que todos, vestidos de palhaço distribuíssem balas no dia da criança. Com Geraldo, Robson começou a tocar violão e percebeu que estava marcado pelo teatro.

Freqüentou o teatro na igreja até a idade de 18 anos. Depois foi para o seminário e utilizava seus bonecos, papel marchê e música no trabalho com crianças e jovens. Quando abandonou o seminário, ingressou no MST e foi escolhido na região como representante do setor de educação pra fazer oficina de cultura em que Chico Simões ia trabalhar mamulengo. Fez a oficina de teatro de mamulengo com Chico Simões, e ao término da oficina, ganhou de presente de Chico uma tolda como estímulo para que ele continuasse trabalhando. Fez seu primeiro terno de bonecos e começou a brincar nos acampamentos do MST em MG: Uberlândia, Araguari, Montes Claros, etc.

Integrou-se ao Grupo Circo Boneco e Riso e passou a acompanhar o grupo em todas as atividades, inclusive nas oficinas de brinquedos e brincadeiras populares com crianças, ensinando o que já tinha aprendido. Nesse ano, conheceu Tiago Bressane, outro jovem que passou a freqüentar a casa do mestre Zezito, tornaram-se amigos, começaram a ensaiar um trabalho próprio, de palhaços e bonecos e decidiram viajar juntos para Recife, para conhecer pessoalmente os mestres populares.

Em Recife, começaram a brincar no Parque da Jaqueira, depois foram para Lagoa de Itaenga, onde encontraram Zé de Vina, Zé Lopes e João Galego. Com a ajuda do mestre Zé de Vina finalizaram o espetáculo Circo de Retalhos, inspirados nas brincadeiras de Chico Simões, Carlinhos Babau, Mestre Zezito e Zé de Vina e batizaram a dupla de Grupo Riso Ambulante. Nesta temporada no nordeste, trabalharam com o Grupo Carroça de Mamulengo, de Carlinhos Babau em Juazeiro do Norte e em João Pessoa com Vavau, filho de Sr. Joaquim Guedes, um famoso mamulengueiro da região.

De volta da temporada de viagens pelo nordeste, definiu sua brincadeira a partir de um conto de Câmara Cascudo no qual está representada personagens e estrutura do mamulengo, com influência mais visível de Chico Simões, Carlinhos Babau e Zé de Vina.



### **Walter Cedro – Mamulengo Sem Fronteiras – Taguatinga**

Walter nasceu em Jacobina – BA, em 19/11/1978. Em 1980 a família muda-se para Brasília. O primeiro contato com bonecos de mamulengo se deu com Aguinaldo Algodão que possuía uma oficina de bonecos perto de sua casa e o convidou para trabalhar na feitura de bonecos. Mesmo estando trabalhando na área, foi só posteriormente que presenciou uma apresentação, realizada por Chico Simões que foi, nesse sentido, seu tutor e inspiração para seu trabalho.

Walter afirma que a sua relação com o mamulengo foi de amor a primeira vista. Desde a primeira vez que viu Chico Simões brincar ele se sentiu fascinado pelo mamulengo. Seu entusiasmo aumentou na medida em que ia tendo mais contato com outros mestres e ganhando mais experiência. Ganhar dinheiro, fazendo o que gosta e ainda por cima viajando pelo mundo todo, isso para ele, é ponto muito bom.

Chico Simões foi desde cedo influência principal de seu trabalho. Nos anos que o acompanhou como ajudante, formou a base de sua brincadeira. Após vários anos de atuação com o mamulengo, Walter iniciou seu próprio grupo, o Mamulengo sem Fronteiras. Tendo já se estabelecido como artista, começou seu contato com outros mestres, tais como Zezito e Zé de Vina.

### 3. Paraíba



Zequinha, Ramiro e Jagunço – Cidade de Bayeux

#### Antônio Soares do Nascimento / Mestre Jagunço – Bayeux

Iniciou sua atividade com o Babau após os seus 25 anos de idade, quando conheceu o Mestre Zequinha. Sua brincadeira se dá de maneira diferente dos demais mestres pesquisados nesse projeto, uma vez que ele trabalha em grupo, formando um trio de Babau, junto ao Mestre Zequinha, o Mateus da brincadeira e o Mestre Raminho, responsável pela confecção dos bonecos.

Atualmente os três moram em Bayeux, cidade urbana rodeada por manguezais. Mestre Jagunço trabalha como pedreiro e não utiliza a atividade de Babau para complementar o orçamento da familiar. Ele não possui e nem confecciona bonecos, os bonecos que utilizam nas apresentações fazem parte do acervo do Mestre Raminho, a sua contribuição no grupo é durante o evento da brincadeira. Tem um ótimo domínio das técnicas e dos enredos tradicionais, porém, observa-se a introdução de elementos atuais que fazem parte do dia-a-dia da comunidade onde vivem. Porém, a maioria dos seus personagens são os tradicionais, tais como: Capitão João Redondo; Benedito; Quitéria; a Alma; etc. A composição cênica foi a que mais se aproxima dos relatos de Altimar Pimentel, com tenda, um Mateus e uma orquestra musical. A estrutura da brincadeira é bem dinâmica e segue uma linha coerente com começo, meio e fim, além da figura do Mateus que dá ritmo ao espetáculo com o seu pandeiro, o que a diferencia das demais brincadeiras da Paraíba. Cada participante desse trio tem seu papel bem definido, o que imprime dinamicidade na brincadeira.

#### José Francisco Mendes / Zequinha (Mateus) – Bayeux

Nascido em 21/04/1948, Zequinha faz parte do grupo de Babau de Bayeux, juntamente com os bonequeiros Ramiro e Jagunço. É também agente de vigilância.

Começou a brincar quando tinha 35 anos de idade, apresentando-se pela primeira vez com o Mestre Manuel Lucas, bonequeiro e Mestre de Boi de Reis, já falecido.

Sua participação no Babau sempre foi como personagem **Mateus**, trabalhando fora da tenda, interagindo com os bonecos, o público e tocando o seu pandeiro, juntamente com os bonequeiros Ramiro e Jagunço. Como Mateus, ele promove a folia e a animação, através de sua música e suas performances caricatas. Diz que nunca confeccionou, criou ou mesmo botou boneco, o negócio dele é ser o Mateus da brincadeira, incentiva a platéia a participar do jogo, que chega muitas vezes a entrar na história torcendo por um, ou outro boneco em uma cena de briga.

A comunicação desse grupo de Babau de Bayeux com o público é bem espontânea facilitando a interação boneco/Mateus/público. O grupo é bastante significativo, haja vista que todos os mestres aprenderam a brincadeira sob a observação de outros mestres já falecidos, sem contar que além do babau fomentam a manutenção das tradições levando à frente outra manifestação popular, deixada de lado depois da morte do grande “Mestre Gasosa”, responsável pelo Cavalo Marinho da região.



**Clébio Martins Beserra– Guarabira**

Nascido em 16/08/1968 é filho natural de Guarabira. Irmão de Clóvis, ambos fazem parte de uma geração de bonequeiros jovens que começaram suas atividades por volta da década de 80. Brincava no início com bonecos de luva, mas sempre gostou da ventriloquia. Nos anos 90 parou de brincar para dedicar-se a carreira militar. Em 2009, voltou a brincar motivado pelo seu irmão, participando do 1º Encontro de Brincantes do Babau da Paraíba com 3 bonecos de ventriloquia, presenteado a ele por Clóvis, para que ele criasse os personagens e as histórias que os envolvesse. A iniciativa do seu irmão foi o ponto de partida para o seu retorno ao universo do Babau, dando nome aos 03 bonecos de Berino, Cassimiro e Dona Rosa.

A duração de suas apresentações chega a mais ou menos 60 minutos. Seu público varia muito de faixa etária, dependendo do evento pelo qual foi convidado.



**Clóvis Martins Beserra– Guarabira**

Clóvis teve seu primeiro contato com os bonecos aos cinco anos de idade, levado pelo pai à noite num sítio próximo à sua casa. Quando jovem participou de cursos de teatro, pintura, escultura. Certo dia ganhou de uma freira alguns bonecos para fazer uso em uma apresentação de “teatro corporal”, segundo ele descreve, foi a partir daí que ele percebeu sua habilidade para com os bonecos.

O brincante passou então a acompanhar vários mestres, pesquisando e aprendendo a arte de manipular os bonecos. De todos os brincantes Clóvis é o mais bem articulado e politizado, já participou de vários festivais e mostras por todo o Brasil. Ele possui sua própria oficina, com equipamentos exclusivos para a confecção dos bonecos. Já ministrou várias oficinas e se sente responsável pela manutenção da brincadeira no estado da Paraíba.

Ele constrói seus bonecos, a maioria de papel machê, que também são comercializados complementando assim, a sua renda. Suas histórias seguem uma linha muito organizada dramaticamente, com momentos de tensão, medo e comédia. Elas são adaptadas ao público, sem qualquer problema de conservadorismo. Mas os personagens típicos do Babau continuam presentes, ocupando as mesmas funções no espetáculo. A relação com o público é sempre muito dinâmica, pois Clóvis consegue envolver todo público em suas histórias sem discriminação de faixa etária e sua dinâmica de interação é bastante explorada, não

permitindo em momento algum distanciamento do público. Utiliza-se de som mecânico e de uma gaita, tipo realejo, para musicar suas apresentações.

### **Damião Ricardo Pereira – Caldas Brandão**

Nascido em 10/10/1940, este brincante é natural da cidade de Pilar, localizada a 55 km da capital. Ainda muito pequeno foi morar em Cajá, município de Caldas Brandão. Ainda adolescente se interessou pela brincadeira de Babau através das apresentações do Mestre Antonio do Babau, brincante falecido da cidade de Mari, considerado um grande bonequeiro da época. Diz Damião que sempre que podia, contratava a brincadeira do Mestre Antonio do Babau para alegrar as noites em sua casa. Dessa forma, aos poucos foi aprendendo todo o processo da brincadeira tornando-se ele também, um bonequeiro.

Seu Damião comentou que os fazendeiros da época (década de 60), sempre o contratavam para fazer apresentações. Pagavam pouco, mas dava para compensar, pois o que valia era fazer a apresentação, pois “*o povo gostava*”.

Tentou entrar para a política como vereador, mas não deu certo e ficando decepcionado foi embora da cidade de Caldas Brandão, indo morar na cidade de Cabedelo. Lá começou a trabalhar como fiscal da prefeitura (fiscal da coleta de lixo). Mas, não deixou de botar bonecos, sempre fazendo apresentações. Diz: “eu era muito conhecido lá em Cabedelo ... eu apresentava muito.”

No retorno a Caldas Brandão, ele ainda brincava o Babau. Aos poucos foi deixando de fazer a brincadeira, porque o dinheiro que recebia como pagamento era muito pouco e não compensava mais sair de casa. Outro fator que contribuiu para o seu distanciamento, foi a falta de apoio do poder público “as pessoas do governo (prefeitura) não dão valor ao *floclorio* (sic), eles não sabe o que é *floclorio*”.

Retomou a brincadeira após a visita dos pesquisadores do processo de Registro à sua casa. Esse encontro deixou o Mestre bastante animado e motivado a voltar a brincar.

Mestre Damião atualmente utiliza na construção de seus bonecos a madeira mulungu, pé de cajá e mameleiro. Seus bonecos possuem características próprias do babau, embora tenha alguns bonecos que remetam a atualidade, como por exemplo, os bonecos pescadores e as bonecas de plásticos que possuem características de brinquedos industrializados, porém, não perdem a essência popular do folguedo. Quem costura as roupas dos bonecos é a sua esposa, com tecidos tipo algodão, cetim, chita e seda. Embora sua esposa seja evangélica e não goste da brincadeira, ela não se opõe a fazer as roupas dos bonecos.

Atualmente com 70 anos de idade, ainda tem muita disposição para essa atividade. Segundo ele “é muito importante, as coisas maravilhosas do trabalho ...o floclorio é maravilha”



**Vaval e Tatiana**

**Edvaldo Nascimento da Cunha / Vaval – João Pessoa**

Nascido em 14/08/1984, Vaval é o mais jovem bonequeiro do TPBN do Estado da Paraíba. Mora em um bairro da periferia da cidade de João Pessoa com a sua companheira Tatiana, que passou a fazer parte desse universo do Babau ajudando-o nas brincadeiras.

O seu processo de aprendizagem se deu na infância através de seu pai, Joaquim Guedes (Mestre Joaquim do Babau), bonequeiro bastante conhecido na região. Seu pai, além de manipular, confeccionava seus próprios bonecos e Vaval herdou dele um acervo com mais de 50 figuras, herança que Vaval procura aperfeiçoar a cada dia, para da melhor forma dar continuidade ao ofício que lhe foi deixado.

Em relação à dramaturgia, Vaval possui uma grande desenvoltura, uma vez que conserva os enredos e as histórias que aprendeu com seu pai (lendas, histórias de almas penadas, candomblé, piadas, causos) complementando-as com notícias atuais da sua comunidade, introduzindo novos elementos criados por ele. Conta com a ajuda de sua companheira para fazer as apresentações, tornando o brinquedo mais interessante e mais ágil, principalmente na troca dos bonecos em cena e também na ampliação dos bonecos na cena.

Vaval, assim como muitos outros brincantes, absorvem ideias e brincadeiras assistidas por eles nos festivais de teatro de bonecos dos quais têm participado pelo Brasil. A comunicação com a plateia é intensa, sua linguagem espontânea faz com que as pessoas sintam-se totalmente integrada nas histórias que são contadas por meio de seus bonecos.



**Inaldo Gomes de Souza – São José dos Ramos (in memoriam)**

Mestre Inaldo, (1940-2013), era agricultor aposentado e morador da cidade de São José dos Ramos. Ainda menino se interessou pela brincadeira com o Babau, que sempre assistia na frente das vendas nas proximidades de onde vivia com sua família. Por volta de 13 anos resolveu ser aprendiz e ajudante do Mestre Antônio do Babau, conhecido bonequeiro da cidade de Marí. Porém, seu pai não aprovava a ideia de ter um filho envolvido com este tipo de atividade, mas mesmo assim, Inaldo saía de casa às escondidas para aprender a arte de botar boneco com o tão reconhecido e admirado Mestre. Como ele revelou, aprendeu todas as 28 passagens da brincadeira ao longo dos anos em que brincou.

O Inaldo apresentava sua brincadeira esporadicamente, pois, segundo ele, precisava de uma renda estável para sustentar sua família, ficando assim afastado por um longo período do teatro de bonecos, só retornando por volta de 05 anos antes de sua morte. Durante este período, Inaldo mostrou muita vontade de brincar, transformando-se em um bonequeiro muito comprometido com o seu ofício. Fez questão de não se desligar dos moldes tradicionais do Babau, porém, buscou também se aperfeiçoar e aprender com outros mestres, principalmente as novas formas de confecção dos bonecos. Foi muito surpreendente ver o salto que esse mestre deu após ter tido contato com outros brincantes no 1º Encontro de Brincantes do Babau da Paraíba, em João Pessoa, no ano de 2009. Por conta própria, Inaldo resolveu mudar todos os seus bonecos, dispensando alguns bonecos antigos e confeccionando novos personagens, como por exemplo, o Dr. Mastiga Brote, com melhor acabamento, pintura e roupas mais bem trabalhadas, salientando o seu gosto em confeccionar os bonecos com a madeira catingueira e mulungu.

O enredo da sua brincadeira segue as características do Babau tradicional, no qual Benedito aparece como um ‘cabra’ briguento, metido a corajoso e que está sempre envolvido em confusão. Arrisca a enganar o Capitão João Redondo, tentado casar-se com a sua filha Quitéria.

Uma característica peculiar desse brincante era a sua forma de construção gramatical, com as palavras sendo transformadas em “ditos” nunca antes ouvidos. Entre os pesquisadores, Mestre Inaldo era tido como ‘o poeta dos Babaus’, por possuir o dom de criar palavras.

Antes da sua morte, Inaldo estava repassando sua arte para o seu vizinho Sandoval, já que seu filho José não se mostra interessado na brincadeira.

### **Ivanildo Alves / Nildo– Lagoa de Dentro**

Mestre Nildo, nascido em 15/01/61 é agricultor e bonequeiro e atualmente é celebrador da Liturgia da Igreja Católica. Faz também ex – votos, escultura em madeira (pé, cabeças, braços) para pagamento de promessas.

Mestre Nildo teve contato com a arte do Babau ainda menino, assistindo às apresentações na bodega de seu Horácio, na sua cidade, local que servia como ponto de encontro para os brincantes de Babau. No início fazia as figuras dos bonecos na madeira, imitando a brincadeira de seu Severino, um mestre de babau que mora em Lagoa de Dentro. Porém, com o passar do tempo o seu tio João Bernadino, irmão da sua mãe comoveu-se com a empolgação do sobrinho e fez para o mesmo alguns bonecos de mulungu. Mas segundo Nildo, os bonecos eram muito maciços e não duraram muito tempo. Desta forma, decidiu comprar uma mala de bonecos do Mestre Severino, montou uma empanada e partiu em busca de apresentações. Aprendeu a manipular e a fabricar os seus próprios bonecos e depois de algum tempo, tornou-se um ‘mestre’ da brincadeira. Assim foi realizando varias apresentações por toda a região, em sítios, praças, bodegas, escolas, etc. Como ele diz: “apresentei em vários lugares, brincava até sem toque, era muito bom, sempre aparecia convite pra apresentar o babau!” Sem toque quer dizer sem conjunto ou música.

Muito embora, sua ocupação maior hoje seja o trabalho na roça (agricultura), ele além de botar boneco, também se dedica ao estudo da palavra de Deus (liturgia católica) e a fabricação de “ex-votos” (esculturas de pés, mãos, cabeças, braços, etc.) em madeira para pagamentos de promessas.

Nildo não possui oficina, sua fabricação de bonecos acontece em sua residência. Fabrica alguns bonecos, com madeira mulungu e imburana, que colhe no próprio sítio onde mora. Seu irmão Cravinho (Benedito), o ajuda na fabricação dos bonecos e sua sobrinha, Aparecida é a sua maior incentivadora nessa arte.



**Luiz Marinho dos Santos / Seu Luiz do Babau – Guarabira**

È vigilante, agricultor e bonequeiro. Aprendeu a brincar Babau com 15 anos de idade, através de seu tio Mestre Belino Marinho dos Santos. Com ele, aprendeu a arte do Babau por

completo, desde a confecção dos bonecos até a manipulação, passando a ensinar para algumas pessoas, como Mestre Clóvis, Clébio entre outros.

Possui um acervo de bonecos bem satisfatório para um brincante, com cerca de 40 figuras, a maioria confeccionada com madeira mulungu e alguns poucos, por influências de Clóvis, confeccionados com papel machê, técnica de confecção muito usada por aquele bonequeiro. Sua dramaturgia segue os enredos que aprendeu com o seu Tio, misturada em com personagens mais atuais, como o boneco Lula que representa o ex- presidente da república. Na sua brincadeira percebe-se características interessantes, tais como: os personagens informam suas qualidades e demonstram quais são suas funções no jogo cênico; o personagem Benedito trabalha em um Shopping Center e não em uma fazenda, como nas histórias tradicionais; a Quitéria apresenta-se como uma velha namoradeira, assanhada e ‘catimbozeira’, que se utiliza da macumba para conseguir o quer. O mestre se utiliza de Cd player para sonorizar e animar sua brincadeira;



#### **Marisio Francisco da Silva / Maestro – Bananeiras (in memoriam)**

Mestre Maestro (1951-2013) além de bonequeiro era guarda noturno da cidade de Bananeiras. Seu aprendizado se deu assistindo as brincadeiras de alguns bonequeiros que passavam em sua cidade, como Mestre Chico Coco, Mestre Miranda, Mestre Lula de Felinto.

Ele fabricava seus próprios bonecos na oficina localizada em sua casa, equipada com máquinas manuais e ferramentas adequadas para a construção dos bonecos. Utilizava a madeira mulungu, imburana e raiz de tambor e como indumentária, tecidos tipo chita, algodão e tergal e para os cabelos e barbas, usava pelo de bode e outros animais. Essa atividade era feita sempre em horários de folga do seu trabalho, como guarda noturno.

A dramaturgia da brincadeira do Mestre Maestro pode ser considerada como uma mistura entre tradição e atualidade, mesclando personagens típicos do babau paraibano com personagens atuais e do seu cotidiano. A música, executada por um trio de forró é fundamental para a sua brincadeira, principalmente o sanfoneiro, que em alguns momentos fazia também o papel de Mateus, fazendo com que a brincadeira ganhasse mais movimentação e dinâmica.

Mestre Maestro, que contava ainda com a companhia do seu filho Geraldo, que o ajudava nas apresentações, apresentava uma relação de extrema interatividade com o público e domínio das técnicas e elementos da brincadeira. Juntamente com Mestre Inaldo, a ausência de Mestre Maestro significa uma grande perda para o TBPB.



## **Paulo José da Silva– Mogeiro**

Nascido em 26/06/1937, Mestre Paulo é natural de Pernambuco, mas reside em Mogeiro, sendo agricultor aposentado. Diferentemente dos outros mestres da Paraíba, ele não aprendeu o ofício com ninguém. Iniciou-se no Babau brincando de bonecas com as irmãs e isto influenciou diretamente na estética dos seus bonecos. Eles possuem o corpo inteiro e pernas; têm detalhes como brincos, dedos, sapatos, que pelo seu tamanho, não são percebidos pelo público. Além disto, o Mestre possui uma engenhosidade significativa para a construção de pequenos cenários articulados tais como: capela, casa de farinha, carrossel, entre outros.

Passou a brincar o Babau, quando veio para o estado da Paraíba para trabalhar no plantio da cana-de-açúcar, onde assistiu algumas apresentações de bonequeiros paraibanos, passando a inserir em suas histórias os personagens típicos do Babau, como o Capitão João Redondo, Baltazar, Benedito. Sua narrativa dramática parece não ter se alterado, nas quais denotam conflitos de 40 anos atrás, período em que o mesmo teria parado de brincar, retomando durante o processo de Registro. As passagens da brincadeira são muitas vezes desconexas, não havendo quase fala, só movimento, principalmente, as cenas de dança. Porém, a riqueza visual é intensa, com bonecos cheios de enghocas, cores e articulações.



## **Ramiro Freire da Silva / Miro – Mari**

Nascido em 15/07/1948, Miro começou sua atividade ainda menino, assistindo às apresentações do Mestre Antônio do Babau, também de Mari, tornando anos mais tarde, ele próprio, um mestre.

A maioria dos seus bonecos foi comprada a muitos anos de um homem que passou em sua rua e embora construa alguns bonecos, sua ocupação maior é reformar os antigos. Todos os seus bonecos possuem uma característica peculiar: o rosto é pintado de preto e branco. Segundo o próprio Mestre, para economizar tinta e dinheiro.

Miro é um homem peculiar. Veste-se de maneira distinta: com chapéu adornado com aros de latas de refrigerante, terno, gravata, camisetas coloridas e colares feitos por ele mesmo, além dos inseparáveis óculos de sol que dificilmente são vistos cobrindo os olhos, mas sim a testa. Fala muito e se perde nas próprias palavras.

A sua brincadeira apresenta uma estrutura bastante tradicional. Capitão João Redondo é o primeiro a entrar em cena e apresenta a situação: ninguém pode dançar no seu bar, principalmente se for negro. A partir daí vão se desenvolvendo diversos enredos e pequenas histórias de outros personagens, porém, sempre retornando ao mote principal.

Miro não tem aprendiz em sua companhia, nunca ensinou ou repassou sua arte para ninguém. A manutenção de sua brincadeira está ameaçada, primeiro pela falta de incentivo familiar e segundo pela falta de apoio da sociedade e dos gestores públicos locais.

#### 4. Pernambuco



#### **Alberto Gonçalves da Silva / Beto – Mamulengo Americano – Tracunhaém**

Nascido e criado em Nazaré da Mata em 04/08/1950, Seu Beto, com doze anos de idade teve o primeiro contato com o mamulengo, através da observação da brincadeira do Mestre Antônio Pabilar, do Engenho Bonito, em Lagoa do Ramo, nas redondezas de Nazaré da Mata. Se encantou com a beleza do mamulengo e resolveu criar o próprio. Até hoje possui bonecos que foram de seu mestre, que já somam trinta e cinco anos de vida, assim como encena passagens aprendidas com ele. Seu Beto fala dos bonecos e de suas histórias como se fossem pessoas vivas.

O primeiro contrato que teve foi em Tracunhaém, numa festa da cidade. Na época era costume brincar sob a luz do candeeiro. Brincava-se à noite toda, até o amanhecer do dia. Seu Beto teve sete filhos, mas nenhum se interessou pela brincadeira do mamulengo. Quando crianças, os filhos de Seu Beto sentiam vergonha do pai que saía pelas estradas da região, montado em um jegue com suas malas para brincar mamulengo nas cidades vizinhas. Atualmente, o neto Eduardo, de cinco anos de idade, tem começado a brincar com Seu Beto e já ensaia com ele em casa, além de ajudá-lo a guardar os bonecos nas malas, depois das brincadeiras.

Seu Beto, além de brincar mamulengo, também brinca maracatu de baque solto.

Ele diz que a astúcia é uma das características consideradas mais importante para se brincar mamulengo. É fundamental que os brincadores tenham uma sintonia no diálogo. Enquanto um puxa um boneco, o outro já precisa compreender este gesto, respondendo com outro que venha a configurar uma cena. Segundo Seu Beto, ser mestre não pode ser confundido com confeccionar boneco. O mestre mamulengueiro é aquele que faz e brinca com os bonecos, possuindo um repertório significativo de passagens e toadas. Seu Beto refere-se ao passado como um tempo em que se brincava pelas noites adentro, por ocasião de batizado e casamento, tirando a sorte. Hoje, a concorrência da televisão, dos Cd's e DVD's estaria substituindo o interesse da população pela brincadeira. Mesmo em apresentações realizadas em escolas públicas para crianças, o mestre já experimentou situações de violência contra os bonecos por parte do público.

Ao longo da vida trabalhou cortando cana e na roça, plantando feijão. Atualmente, trabalha como porteiro de uma escola municipal, em Tracunhaém.



### **Antônio Elias da Silva / Saúba – Carpina**

Nascido em 09/05/1951 em Carpina, a trajetória de vida de Saúba envolve inúmeros episódios que o identificam com uma figura, no mínimo, irreverente. Desde os tempos de criança, o mestre coleciona histórias de desobediência às regras, às autoridades, à disciplina imposta seja pela escola, seja pela família. A história do surgimento de seu apelido evoca a esperteza e a capacidade em se virar na vida que lhe são peculiares.

Certa vez, andando de carona com um caminhoneiro, S. Arlindo, o relógio deste teria caído num formigueiro. O caminhoneiro teria então pedido a Saúba que ele pegasse pra o relógio, ao que este lhe respondeu que só o faria se em troca recebesse uma recompensa. O caminhoneiro aceitou e Saúba enfiou a mão no formigueiro. Mesmo tendo se machucado bastante, Saúba conta a história orgulhoso da proeza de praticamente ter se transformado em formiga para angariar um trocado.

Conheceu mamulengo ainda criança, quando observava o Mestre Pedro Rosa brincar, em Lagoa do Carro. Desde a primeira vez, pediu para assistir a brincadeira de dentro da barraca, de onde poderia ver o movimento das mãos que tanto lhe encantou. Depois de uma negociação com o mestre de que ficaria quieto e somente observando, Saúba recebeu a permissão de ficar dentro da barraca. Quando o Mestre pediu que lhe passasse um boneco, no meio da brincadeira, Saúba rápido e ligeiro o fez, tal como solicitado. A partir daí, com a idade de nove anos, passou a ajudar o mestre em suas brincadeiras e na manufatura dos bonecos por alguns anos. Com treze anos, já brincava sozinho. Vendo-o brincar, o Mestre Sólon o convidou para brincar com ele. A dança com a boneca ao fim da brincadeira, segundo Saúba, foi uma tradição inventada por ele. Antes, jamais tinha visto ninguém fazer isso.

Segundo Saúba, o mamulengo é como o “catimbó”, ou feitiço. Quando o mestre olha para o boneco, este geralmente se oferece para o mestre. Ser mestre implica ter uma sintonia muito forte com os bonecos. Além de saber que, na brincadeira, para tudo existe um início e um fim. Não é qualquer um que manipula bonecos que pode ser chamado de mamulengueiro. Embora, cada mestre tenha seu “tato”, que é o jogo de fala do boneco, existem bonecos que não podem deixar de aparecer, como por exemplo: Mané Pacarú, Dona Quitéria, Dona Liprosina, Simão. E passagens que não podem deixar de ser narradas, como por exemplo, a negociação entre Mané Pacaru e Simão sobre a fazenda. Traição, bebida, confusão são assuntos comuns nas histórias de mamulengo, desde o passado, segundo Saúba. Atualmente, as brincadeiras possuem cerca de uma hora de duração. Mas, no passado, Saúba refere-se a brincadeiras que começavam às sete horas da noite faziam uma pausa às onze da noite. Quando recomeçava, ia até às quatro da madrugada, sem que as pessoas quisessem o fim da brincadeira. Com cerca de trezentas pessoas assistindo, geralmente, todos bêbados. As brincadeiras aconteciam “pelo terreiro”. Firmava-se um acordo com o dono de uma casa, que promovia uma festa. Cerca de um mês antes, o dono da casa divulgava o evento, anunciando a presença do mamulengo, que funcionava como um atrativo para os convidados da festa. Atualmente, Saúba só fabrica bonecos. Não brinca mais para prefeituras, com raras exceções, devido à falta ou atraso no pagamento das apresentações, por parte dos contratantes. Uma vez,

com raiva por causa disso, vendeu todos os seus bonecos para a esposa de um dono de engenho.



### **Severino Elias da Silva Filho/ Bibiu - Carpina**

Nasceu em 1976 na casinha ao lado da que vive atualmente, em Carpina. Filho do bonequeiro e mamulengueiro Mestre Saúba, Bibiu mora na casa onde era o ateliê do pai.

Ele conta que Mestre Saúba brincava muito mamulengo, quase todo o fim de semana, e ele ainda criança assistia muito a brincadeira. Na época, o Mamulengo durava a noite inteira na luz do candeeiro, começava às 7 da noite e terminava às 5 da manhã. Hoje para ele o mamulengo em Carpina está se acabando.

Começou fazer os bonecos desde cedo. No início só lixava, porque a faca era muito afiada e podia se cortar (formão, goiva). Depois começou a fazer bonecos com 10 anos, saía meio estranho, o pai dizia que parecia com defeito. Aí foi melhorando.

Hoje em dia dá oficina na Casa da Cultura em Carpina e faz boneco para vender. Quando criança, seu pai o incentivava, mas quem o ensinou na prática foi um ajudante do pai, seu Deo. Depois Saúba chegava e corrigia os detalhes.

Hoje em dia os bonequeiros vendem seus bonecos na beira da pista, na Casa da Cultura, Mercado São José daí tira um dinheiro pra o pão dos meninos ou para comprar uma móia de roupa pra fazer outros bonecos. Mas quem ganha mesmo o dinheiro é o atravessador. Ele prefere vender os bonecos na sua casa, onde consegue maior valor.

Atualmente faz algumas apresentações com seus bonecos ou com sua Boneca Quitéria e seu Benedito. Apesar de ser um excelente artesão bonequeiro, Bibiu ainda é um aprendiz de mamulengueiro. Assim, seu objetivo é justamente juntar fabricação e venda com a arte de ser mamulengueiro, assim como seu Pai.



### **Antônio José da Silva / Tonho – Bonança**

Tonho, nascido em 23/03/1970, conheceu o mamulengo com 13 anos de idade quando foi morar na cidade de Pombos - PE. Iniciou a construção de bonecos brincando com argila quando ia tomar banho de rio. Um momento importante na sua vida foi ter conhecido o mestre mamulengueiro Antônio Biló, que foi seu vizinho. Antônio Biló, percebendo a habilidade de Tonho em fazer bonecos o convidou para construir bonecos em madeira para mamulengo. Antônio Biló foi responsável por apresentar o universo do mamulengo para Tonho, os dois chegaram a conviver por dez anos.

Para Tonho “você não escolhe ser bonequeiro, o boneco é que escolhe você”. Trabalhar com essa tradição, além de ser uma profissão, é uma missão de vida. Segundo Tonho as mudanças estão sempre acontecendo e as inovações fazem parte da criatividade dos artistas. Algumas mudanças foram percebidas por Tonho ao longo de sua trajetória: os bonecos aumentaram de tamanho e algumas articulações de partes do corpo do boneco não existiam; fogos de artifício eram utilizados nas apresentações e atualmente alguns mamulengueiros dançam com uma boneca em tamanho natural.

Entre os materiais que costuma trabalhar, a madeira Mulungu é a sua preferida, embora reconheça que existam outros tipos de madeira que também possam ser utilizados. Para Tonho o boneco tem que ter a personalidade do bonequeiro. Em seu trabalho ele usa a técnica do sombreamento, estilo que desenvolveu quando começou a trabalhar com talha em madeira. Sua produção tem uma estética muito peculiar que o diferencia dos demais bonequeiros da região.

A música em seu mamulengo apresenta uma outra característica inovadora. Ele não possui a formação tradicional de bombo, sanfona e triângulo, sua música é formada por canto, berimbau, pandeiro, atabaque, ganzá e reco reco. Essa combinação aconteceu quando se envolveu com as pessoas que jogam capoeira em Pombos, cidade onde morava. A partir de então incorporou instrumentos e as músicas da capoeira em seu mamulengo.

**Associação Cultural do Mamulengueiros e Artesãos de Glória de Goitá:  
Mamulengo Nova Geração (Gilberto Souza Lopes / Bel e Edjane Maria Ferreira de Lima / Titinha) Teatro História do Mamulengo (José Edvan de Lima / Bila e Tamires Severina do Nascimento)**



**Edjane, Bila e artesãos.**

No início, eles eram apenas um Centro de Bonequeiros, pois aprenderam a esculpir com as oficinas de Mestre Zé Lopes, e também tiveram um curso de gestão para fundar e gerir uma Associação. O curso de capacitação do SEBRAE com o Mestre Zé Lopes foi produzido por Fernando Augusto e financiamento da Caixa Econômica, Copagel e outros. As oficinas começaram em um Clube e apenas em 2002, depois que o curso terminou é que de fato o grupo de artesãos fundou a Associação e a prefeitura doou o espaço, o antigo Mercado da cidade, e arcou com os custos de luz e água.

A história do Mamulengo veio cinco anos depois, em 2007, quando a Associação financiou uma oficina com o Mestre Zé de Vina e, no ano seguinte, os aprendizes fundaram o Mamulengo Nova Geração. José Edvan que já sabia um pouco puxava a apresentação junto com outra artesã que ficava de ajudante na manipulação, mas é Edvan que faz maior parte do brinquedo.

Os dois grandes mestres que ensinaram os bonequeiros e os mamulengueiros da Associação foram Mestre Zé Lopes e Mestre Zé de Vina. Então, a tradição do Teatro de Mamulengo da região de Glória do Goitá está fortemente plantada tanto no fazer como no manipular dos artesãos e brincantes membros da associação. Os principais representantes do Mamulengo Nova Geração aprenderam direto da fonte como contam: Edvan aprendeu mais com Zé de Lopes, mas Edaje aprendeu na oficina, eles registravam as falas de Zé de Vina em

um MP4 e depois gravavam vários CDs e distribuía para os participantes da oficina. E assim foram aprendendo e reaprendendo.

Para Edvan a base do Mamulengo é o improviso, mas eles têm tudo marcado para não se perder e a história dá certo. Agora, segundo ele, nunca sai da tradição do Mamulengo.

Atualmente a associação é composta por vinte e dois artesãos (mas apenas quinze confeccionam bonecos). As vendas dos bonecos e das apresentações de mamulengo são a grande fonte de renda da Associação e parte da renda dos artesãos e dos mamulengueiros que sonham em viver apenas da arte. O caminho está sendo trilhado fortemente para isso.



### **Ermírio José da Silva / Miro – Mamulengo Novo Milênio – Carpina**

Nascido em 07 de abril de 1964, Miro, aos sete anos de idade teve o primeiro contato com o mamulengo, num sítio localizado na periferia de Carpina, onde teve a oportunidade de assistir à brincadeira do Mestre Sólon, um dos mestres mais conhecidos da região. Começou a confeccionar bonecos feitos de cabo de vassoura e com o tempo, observando outros mestres e experimentando outros materiais, foi desenvolvendo técnica, habilidade e conhecimento sobre a confecção de bonecos. Hoje, seus bonecos têm função na brincadeira, mas também são vendidos como brinquedo e decoração. Possuem tamanhos variados, alguns são articulados, outros são manipulados com varas e fios. Destacam-se os bonecos que se movem, através de manivelas. Geralmente, são cenas como: um trio de forró pé-de-serra, a santa ceia, um maracatu de baque solto. Sua trajetória profissional, portanto, envolve em primeiro lugar a confecção de bonecos e sua comercialização. Hoje, sobrevive desta atividade, exclusivamente. Mas no passado, já trabalhou como vendedor laranja, de picolé, de coco, nas feiras da região. Seu pai era agricultor e Miro o auxiliava nesta função. Trabalhou na cana, limpando, nunca chegou a cortar. E como zelador de colégio, o que lhe rendeu uma boa inserção neste ambiente, onde até hoje é chamado para fazer apresentações. Como artesão confecciona redes, tarrafas, gereré, balaio, cesto, saburá. Desde 1999, no entanto, a fim de aprofundar-se na arte de dar movimento aos bonecos que confeccionava, começou a brincar mamulengo. Segundo Miro: “Antes eu era só bonequeiro, mas eu precisava apresentar os bonecos, fazer aquela festa”. João Galego e Zé do Rojão foram os mestres da região que exerceram influência sobre seu trabalho. Hoje, já reconhece sua capacidade criativa, mas sem deixar de prestar reverência aos seus mestres. “Tanto tenho umas idéias da minha cabeça, quanto falar com os outros mestres, a gente vai sempre aprendendo mais”. Ainda assim, não se considera um mestre de mamulengo, apresenta-se como aprendiz. Um trabalho realizado por Miro que merece destaque é o de restaurador de bonecos. A herança de bonecos de mestres antigos ou a venda de alguns de seus bonecos, exigem que ele esteja sempre adaptando e consertando os bonecos que possui, assim como o de outros mamulengueiros.

O mamulengo, segundo Miro, é um teatro de bonecos que consegue atrair o público pra frente. É uma família morta ajudando uma família viva a sobreviver, de acordo com os ensinamentos de João Galego. Discurso recorrente, presente também na fala de Miro, é a respeito da força que a brincadeira exerce sobre os próprios mamulengueiro que, às vezes, submetem-se aos desejos dos próprios bonecos que se impõem para que ele os manipule,

dizendo: “Leva eu, leva eu!”. A queda de um boneco no chão geralmente significa o desejo dele entrar em cena. Esta capacidade de sentir a presença de elementos espirituais já fez com que Miro recusasse consertar bonecos que tinham parte com o demônio. Por não conseguir lidar com estes elementos, até hoje, ele justifica a não existência, em sua brincadeira, de bonecos que representem a morte e o cão. Segundo Miro, o que imaginação inventar, colocando no mamulengo, segundo Miro, é garantia de dar certo.



### **João José da Silva / João Galego – Mamulengo Nova Geração – Carpina**

Nasceu em Floresta da Mata (PE), em 1945, chegou a Carpina em 1950. O pai trabalhava na agricultura. Só viu Mamulengo depois de grande, desde cedo trabalhou na roça e no canavial na Usina Pitimbu. Hoje é aposentado. Quando era pequeno fazia boneco de maniva e de vassoura, mas foi apenas em 1985 que começou a fazer boneco para o Mamulengo.

Antes de ser aposentado ele se sustentava vendendo e apresentando o Teatro de Mamulengo. A esposa dele cantava muito, e daí fazia muitas apresentações em Recife, Olinda. Conhecia o Mestre Salustiano. No entanto, de alguns anos para cá sua esposa adoeceu, foi uma tristeza, seu mamulengo perdeu a alegria e por conta disso hoje em dia ele se apresenta mais no interior de Pernambuco, na zona da mata. Aprendeu a fazer os bonecos com a inteligência e como o bonequeiro Ermírio José da Silva, o Miro. Tem uma relação de irmão com Miro, compartilhando com as dificuldades e conquistas. Já viajou para Rio de Janeiro, Brasília, João Pessoa, Campina Grande e por todo o estado de Pernambuco. A maioria por contratos da prefeitura. Seu grande orgulho são seus bonecos e suas poesias. Desde jovem convivia com artistas e tocava violão. Acompanhou o músico Sivuca, lá no Rio de Janeiro, era um grande amigo, tocava muito. Outro artista foi Solon, mamulengueiro, o mais tocante e o que mais lhe comoveu.

Muitos bonecos que hoje tem, ele ganhou. No começo, confessa, ele não queria saber de mamulengo. Mas hoje ele sabe que tava jogando a sorte no mato.

O Mestre João Galego fundou o Mamulengo Nova Geração em 1985 na cidade de Carpina (PE). Ele também produz bonecos e estruturas com bonecos que se movimentam. Dispõe de um repertório de cerca de 80 bonecos, sendo que em uma apresentação de 1 hora apresenta cerca de 20 bonecos (cerca de 30 cm).

Antigamente, o mamulengo era musicado por sanfona, zabumba e triângulo, e sua esposa era a cantora. Hoje em dia, sua esposa adoeceu e os músicos às vezes se apresentam com ele uma vez que residem em outra localidade, Lagoa de Itaenga (PE). Na ausência do conjunto musical, utiliza som eletrônico com CDs de forró e caboclinho.

Não possui Mateus, mas tem a boneca Presentina (1m40cm) que sob o ritmo de forró dança com um parceiro animando o mamulengo.

O público em sua maioria são crianças e adolescentes.

Costuma se apresentar no bairro onde reside em Carpina, chamado Santo Antônio, ou , na praça da cidade ou em frente ao Centro Cultural Mestre Sólton.

João Galego ministra oficinas de bonecos na Casa da Cultura em Carpina, e já viajou com seu mamulengo para vários lugares, entre eles, para o XV Festival Internacional de Nova Friburgo (RJ) e para Brasília.



**Severino Joventino dos Santos - Biu de Dóia - Mamulengo Riso das Crianças – Glória de Goitá**

Biu de Doia, nascido em 24 de agosto de 1952 é mais conhecido como construtor de bonecos, atividade com a qual já se encontra envolvido há mais de quinze anos e cujos bonecos já foram muito utilizados pelo Mestre Zé de Vina, entre outros. Brincou cerca de trinta anos como rabequeiro de Cavalos Marinhos. Cansado da brincadeira, resolveu mudar de profissão. Passou um ano confeccionando seus próprios bonecos, trabalhava de dia na roça e à noite, confeccionava os bonecos. Chamou os amigos e realizou o primeiro ensaio, durante a Festa do Jerico, em Lagoa de Itaenga, fundando em 2006 o Mamulengo Riso das Crianças. Hoje é dono da brincadeira, além de tocador de bumbo.

Biu de Dóia conta hoje com a expressiva participação de integrantes da família Preto, para realização de sua brincadeira. São eles: Luís Preto, mestre do mamulengo, Antônio Preto, sanfoneiro de oito baixos e Mateus do mamulengo e eventualmente, Gregório, triângleiro do mamulengo. Além de Barara, o contramestre. Os três primeiros são filhos do velho Mané Preto, reconhecido mestre da região, dono do Mamulengo Nova Invenção Brasileira, fundado em 1910, segundo seus filhos, que guardam na memória muitas lembranças do tempo de criança, quando assistiam e participavam da brincadeira do pai. Atualmente brinca também com José Evangelista de Carvalho, Zé de Bibi, mestre de Cavalos-Marinhos.

A barraca de Biu de Dóia possui iluminação própria, painéis pintados ao fundo, coberta de chita. O som é amplificado apenas para a voz do mestre e do contra-mestre dentro da barraca. A música é um dos destaques da brincadeira. Por vezes ocupa papel principal e desenvolve-se independente da cena, sem prejudicá-la, o que aponta para intimidade existente entre os brincadores.

O fato de Biu de Dóia não se considerar mestre, reafirma o posicionamento apresentado por muitos mestres da brincadeira de que para ser mestre é preciso não apenas confeccionar o boneco, mas também ter domínio dos elementos da brincadeira.



**José Ferreira da Graça / Deca – Mamulengo Leão da Floresta – Carpina**

José Ferreira da Graça, conhecido como seu Déca, nasceu em Genipapo de Nindé, no município João Alfredo e há 40 está em Carpina (PE). Saiu de lá com 5 anos e foi para Carpina, e desde uns 12 anos começou a fazer bonecos de Maniva, diz que “naquele tempo não existia essa história de cultura, era só para diversão mesmo”. Fazia os bonecos dá cabeça, morava na Usina Mussurepe, seu pai trabalhava lá. Na época, não podia ver nenhuma brincadeira, seu pai não deixava ver nem Cavalinho e nem Maracatu, então fazia os bonecos para brincar. Depois que cresceu, foi trabalhar na enxada. E do trabalho no campo se aposentou.

Lá pelo ano de 2005, observando a rua da sua casa morta, sem movimento, decidiu começar a fazer bonecos para montar uma brincadeira a fim de animar o povo da rua. Foi na prefeitura, se cadastrou para poder brincar em todo o canto. Então, em 2006 começou a fazer os bonecos de madeira para o mamulengo e a partir daí iniciou a realização de Mamulengo com apoio da Prefeitura. Na época, chamou um colega para ajudar ele no brinquedo, mas quando viu que ele queria ser dono da brincadeira, seu Déca mandou ele embora. E daí chamou o João da Silva, que representa boneco com ele atualmente.

A arte de fabricar bonecos desde criança permaneceu. Faz ali mesmo, sentado na frente de casa. E ele faz tudo, faz a roupa, pinta e tudo mais. Faz tudo sozinho, tem 8 filhos, mas ninguém quer ajudar.

Para ele hoje o brinquedo acontece para divertir, ajuda um pouco na compra do gás, do pão; mas se sustenta mesmo é da aposentadoria. Agora ele é o dono da brincadeira. Contrata os ajudantes, músicos e paga todo mundo direitinho.

Aprendeu com um ou mais mestres, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira. Ele não vem de uma tradição familiar de mamulengueiros ou bonequeiros e nem se inspirou ou aprendeu com outros mestres da região. Decidiu fazer a brincadeira para animar a sua rua e aprendeu tudo sozinho. E de fato anima. Seu público é diversificado entre crianças, mulheres, homens, jovens, adultos ou idosos. Agora, o seu mamulengo pretende ser do tempo antigo, e assim sua equipe, fora os músicos, é composta por homens idosos com muita disposição para reviver o mamulengo de antigamente e, ao mesmo tempo, realizar um brinquedo bem original.

O mamulengo Leão da Floresta de seu Déca foi fundado em outubro de 2006 na cidade de Carpina (PE). Apesar de ter apenas 3 anos de atividade, já tem registro na Prefeitura local e vem realizando apresentações em épocas festivas da região. É composto por 6 pessoas: Seu Déca, 2 ajudantes e 3 músicos (contratados), que tocam um repertório de forró, xote, marcha e bolero. Já possui um repertório de cerca de 200 bonecos (cerca de 30 cm) e costuma vender apresentações de cerca de 30 minutos para a Prefeitura de Carpina. As apresentações que ocorrem na rua da sua casa ou nas vendas do bairro não têm hora para acabar.

Seu Déca também é bonequeiro. Assim, fabrica seus bonecos para o seu mamulengo e para venda. Tudo funciona em sua casa: a guarda dos bonecos e a fabricação. As vendas, no entanto, ocorrem em diversos lugares, entre eles, a beira da pista aonde vai com seu carrinho repleto de bonecos para tentar a sorte. Normalmente rende mais a partir de outubro quando os turistas aparecem com mais frequência.



**José Lopes da Silva Filho / Zé Lopes – Mamulengo Teatro do Riso - Glória de Goitá**

Zé Lopes nasceu em Glória do Goitá em um lugar chamado Cortesia no ano de 1950. Seu pai queria que ele fosse engenheiro mecânico, mas ao falecer, ficou apenas com sua mãe que para sustentar os filhos vendia bolo durante as apresentações de mamulengos na cidade. Foi assim que ele viu a brincadeira pela primeira vez, quando tinha 10 anos. Desde então, o brinquedo virou um sonho, que hoje é sua realidade. No início, a mãe não queria, mas mesmo assim, ele insistiu. Ainda adolescente, trabalhando em uma serralheria, José Lopes começou a fazer os bonecos de mandioca, depois carrapateira (mamona) e até de pinhão que ficou muito pesado. Um dia conheceu o Mulungu e a partir daí, fez seu primeiro mamulengo e adotou essa madeira como matéria prima.

Com 16 anos foi para São Paulo e por lá trabalhou com metalurgia e em fábrica de ração. Mesmo distante, no seu coração o mamulengo sempre se manteve vivo. Um dia pegou um pedaço de madeira em uma construção e fez cinco bonecos: Joaquim Bozó, Limoeiro, José Redondo da Alemanha, Simão e Raú. Foi quando a saudades apertou e ele decidiu retornar a sua terra.

Em 1982, voltou para Glória de Goitá e começou a fazer bonecos e vender para outros mamulengueiros. Para Zé de Vina, que não pintava, José reformou os bonecos, aprendeu a trabalhar com as tintas, e colocou novamente Zé de Vina pra brincar. Zé de Lopes queria aprender mais, e como às vezes não recordava algumas coisas, ao ver Zé de Vina se apresentar, lembrava e aprendia tudo. Assim, conseguiu montar novamente o seu mamulengo inaugurando-o com 72 bonecos em dezembro de 1982 na Festa de Nossa Senhora da Conceição na cidade de Glória de Goitá.

O seu grande avanço profissional ocorreu em 1985 quando participou do Encontro de Mamulengueiros onde conheceu outros 52 mestres e também se tornou conhecido. A partir de então começou a participar de eventos como a inauguração do Teatro e Museu de mamulengo em Olinda e nessas ocasiões começou a receber propostas para apresentar seu mamulengo dentro do Brasil e em outros países. Hoje já realizou seu trabalho em Brasília, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Bahia e, em países, como Portugal, Espanha e Itália.

Entre os trabalhos, participou como mamulengueiro do filme “Abril despedaçado” e da minissérie global “a pedra do Reino”.

Hoje, Zé de Lopes vive do Mamulengo e é reconhecido como mamulengueiro e bonequeiro, isto é, além de realizar a brincadeira do mamulengo, também produz e vende bonecos para mamulengo e como brinquedo ou decoração. No mais, realiza oficinas e possui um grupo de pé de serra.

Apesar de não ter terminado o primário, Zé de Lopes, afirma que a vida ensina mais que a sala de aula. E assim, aprendeu e tem ensinado o que sabe. Atualmente, mantém sua oficina fabricando bonecos, dando oficinas e realizando apresentações de mamulengo.



**José Severino dos Santos / Zé de Vina – Mamulengo Riso do Povo - Lagoa de Itaenga**

José Severino dos Santos, conhecido no Brasil como Zé de Vina, porque sua mãe era Zé de Vina, mas também chamado de Zé do Rojão em Lagoa de Itaenga, onde vive hoje, nasceu e foi criado no Sítio Lagoinha em Glória de Goitá, em 14 de março de 1940.

Começou a andar atrás do mamulengo com 10 anos de idade. Com 11 anos foi morar no Sítio Queimado, no município de Feira Nova e seu irmão de criação, Sebastião Cândido, que morava perto da casa dele, tinha um mamulengo, e toda a noite, seu padraсто e sua mãe iam para a casa de Sebastião assistir a brincadeira. Às vezes, Zé de Vina nem tomava café, ia com fome olhar a brincadeira, mas quando chegava lá e começava a ver os bonecos, a barriga enchia e parecia que ele tinha “comido dois hotéis de comida”. Era todo sábado.

Até que Zé de Vina, começou a pedir ao Sebastião para brincar, mas este dizia que Zé era muito pequeno e ele insistia: “eu tomo cuidado nego”. Até que um dia Sebastião deixou.

No começo Zé de Vina botava o mamulengo na mão e Sebastião dizia: Senta aqui. E então, Sebastião brincava à esquerda e o iniciante à direita. Ensinava a botar na mão, ajeitar o boneco. Hoje em dia, para Zé de Vina, o folgazão não sabe botar o boneco no dedo. Hoje se chama manipular, tudo mudou.

Assim, Zé de Vina foi treinando, foi olhando, vendo como era. Já sabia fazer a batucada no pé quando, dia 10 de outubro de 1952, no Sítio Cutizia de Glória, na casa do velho Casimiro, 11 horas da noite, Sebastião chegou para ele e disse: “Zé vem cá. Bota uma figura, um papel pra me ajudar”.

Acanhado, ele botou o boneco Caso Sériо, “um bem preto que agente puxa a corda e ele abre a boca, mostra a língua e vira os olhos”. E com ele a passagem completa: Xoxa, Véio Grenguena e a Cobra.

Ele, com uma vergonha, pegou o Caso Sériо e daí chegou o engana ladrão, um copo com buraco que enchia e logo esvaziava. Sebastião ofereceu aguardente pra Zé beber, mas este disse que não bebia. Mas não teve jeito, tomou o copo, mordeu um pedaço de pescoço de galinha e aquilo tudo desceu pra barriga. Não deu dois minutos, veio um calor e daí Zé de Vina “até caçou a vergonha, mas não encontrou”. Assim, apitou pra botar a passagem do Caso Sériо. Nesse tempo, o Mateus era seu cunhado, Severino de Zé Grande e Zé de Vina tinha apenas 12 anos.

No começo o padraсто dizia que mamulengo era coisa de “cabra safado”, mas ele insistiu, e como a mãe não fazia pressão, continuou a brincar.

Desde criança Zé de Vina também trabalhava na roça, na enxada e ganhava por diária. Hoje em dia é aposentado, e é isso que garante seu sustento. Antigamente, no entanto, não via a hora de chegar o sábado para ganhar um trocado a mais com o Mamulengo que ajudava nas despesas. Passava-se o chapéu e o dinheiro era bom. Às vezes era em troca de um prato de comida ou uma garrafa de aguardente, mas daí era muita diversão. Afinal, até hoje, Zé de Vina já com 69 anos, ainda brinca Mamulengo por amor. Brinca com o coração.

Ele já foi para 27 municípios do Brasil. Em Glória já deu muitas aulas, parte das crianças montou um mamulengo chamado Nova Geração. Hoje em dia, a maioria dos contratos que faz com o SESI, por exemplo, inclui uma oficina de 60 minutos e uma apresentação de 30 minutos. Nos municípios da zona da mata têm apoio das Prefeituras, no entanto, quando essas mudam, aí fica difícil, pois até o novo prefeito aparecer demora.

Na sua família, dos 13 filhos apenas Amaro dos Santos pegou gosto pela brincadeira. José de Vina começou a ensiná-lo com o Triângulo, ele errava, chorava, mas o pai pegava de novo. Depois foi o Bombo, o Ganzá, Reco e daí, depois que aprendeu a música, começou a botar figura. Nunca deixou o filho tomar nada de aguardente. E assim hoje a história continua com seus netos, que já fazem parte do conjunto musical e ajudam na arrumação do brinquedo.

Zé de Vina brinca com mamulengo há 57 anos. Nessa vida já teve muitos professores. Como diz: primeiro Nosso Senhor Jesus Cristo, que lhe deu força, em segundo o seu irmão Sebastião Cândido, e daí veio Samuel Alves de Oliveira, Zé grande de Vitória, Luis da serra de Vitória e Pedro Rosa. Com cada mestre aprendeu uma passagem.



### **José Vitalino da Silva / Zé Vitalino-Mamulengo da Saudade - Nazaré da Mata**

José Vitalino da Silva, seu Zé Vitalino nasceu em Bom Jardim (PE), num lugar chamado Beco. Saiu de lá pequeno e foi morar em Limeira Grande (PE). Foi morar na casa de Seu Joaquim, às vezes ele chamava pra ir na carpintaria pra catar pedaço de pau. Nesse tempo arriscava fazendo uns bonecos. Fazia e dava, não vendia. De lá foi morar num engenho, em Limeira Grande (PE). Quando morava no engenho fugia para ir às festas, foi nessas idas que um dia encontrou um Mamulengo, e então viu aquelas figuras, aqueles bonecos e achou bonito. Voltando pra casa, pegou os pedaços de pau e fez uma figura: o soldado. Brincava em casa sozinho. Com o pai tinha que trabalhar na roça, catando mato, cortando cana, depois saiu de casa e foi morar em Abreu e Lima (PE), depois em Camaragibe (PE), lá quase virou sapateiro, mas não quis. Depois foi concertar relógio e em seguida foi cortar cana de novo. Para ele, mesmo velho tem que trabalhar em alguma coisa.

Começou a brincar de Mamulengo em Condado (PE), onde nasce seu Mamulengo. Na época chamava Babau. Em Condado (PE) chegou a brincar umas 3 vezes, mas em Itambé brincou um bocado de vezes, mas depois parou. Isso foi mais ou menos entre 1978 e 1985. Depois vendeu para um cabra de Pedra de Fogo, porque um folgazão dele tinha morrido: Bibi. Agora não tinha conhecimento de canto nenhum, a brincadeira “vinha da gente mesmo”. As pessoas chamavam pra brincar em algum “interior”, em algum sítio. Mas agora acabou ninguém brinca mais em canto nenhum. Brincadeira acabou-se.

Há um ano mora em Nazaré da Mata (PE) no loteamento Mauricéia, e a primeira apresentação na cidade foi no dia do registro (7/08/2009). Hoje, com 78 anos de vida, apesar de gostar mais de fazer boneco, e também de fazer instrumentos musicais e artesanato, do que de brincar, ele pretende aumentar o repertório do brinquedo e voltar a fazer apresentações com mais frequência.



### **Manoel Alexandre da Silva / Mano Rosa - Babau de Mano Rosa – Ferreiros**

Mano Rosa teve o seu primeiro contato com o mamulengo, aos dez anos de idade, através da brincadeira do Mestre Marcelino, de Limoeiro. Frequentando e observando as brincadeiras, que costumavam acontecer todos os sábados, Mano Rosa foi adquirindo o conhecimento necessário para montar seu próprio mamulengo. Antes, porém passou muito tempo reunindo os amigos em torno de uma brincadeira que fazia tomando pedaços de maniva como bonecos. Tendo alcançado a idade adulta, comprou o babau de João Ferreira

que usou até ficar bem velho, quando vendeu e comprou outro a Bila Saco. Depois de muito usar, vendeu e começou a fazer os bonecos com os quais brinca até hoje. Sobre a venda deste último babau Mano Rosa conta com ar de travessura, que enganou o comprador, enchendo as malas com jornal, para ficar com aparência de cheia. Vendou e por sorte nunca mais viu o comprador, de quem nem lembra o nome. Com o dinheiro, comprou madeira pra fazer seus próprios bonecos, com faca e foice. Hoje possui duas malas cheias e nem contabiliza a quantidade de bonecos.

O Babau de Mano Rosa se destaca pela violência experimentada entre os personagens, nas passagens representadas. Os recursos cênicos também procuram enfatizá-la. Brigas e discussões são incrementadas com tiros e situações bizarras como a de um urubu que vem comer o cadáver estirado na beira da cena. “Babau é bom quando tem cacetada, tiro, faca, peleja mesmo. Isso é que é bonito. Aqueles beijinhos de novela, ninguém nunca viu, não”. Sua referência é o Mestre Marcelino, mamulengueiro de Limoeiro. “Tão brabo que morreu assassinado”, segundo Mano Rosa.

Possui uma fragilidade visual causada por uma catarata, da qual se operou há dez anos e mais recentemente devido a uma úlcera, da qual está em processo de tratamento. Encontra-se na espera para um transplante de córnea. Fala dos assuntos relativos a sua saúde, com aparente indiferença. Ao longo da vida, sempre trabalhou na roça. Cortou cana durante pouco tempo. Passou cindo anos no Rio de Janeiro, como servente de obra. Hoje, trabalha na enxada, apenas para garantir a sua sobrevivência, não comercializa mais nada. Mano Rosa brincou durante muitos anos como galante de cavalo marinho. Desta época, guarda na memória uma quantidade significativa de loas. A presença de bonecos representando figuras da brincadeira, como o Boi e o Capitão Marinho reforçam a relação entre as brincadeiras.



### **Manoel Bezerra Cavalcanti / Seu Til – Itapetim**

Manoel Bezerra, seu Til nasceu em Itapetim, sertão do Pajeú 01/10/1949 e desde criança trabalhou com a agricultura com seu pai. Conta sua esposa Maria de Fátima que Manoel não teve infância, não tinha brinquedos e brincava pouco, por isso hoje em dia o ato de fazer bonecos e brincar com o mamulengo serve para aproveitar o tempo perdido no passado. O contato com o mamulengo foi de criança quando ia com seu pai nos Prazeres, num Engenho próximo do centro de Itapetim e assistia ao Mamulengo que sempre acontecia lá. Mas quem incentivou ele a fazer pequenos bonecos e depois bonecos para manipulação foi uma Freira que era muito amiga dele. Esta numas das viagens que fez pra fora, trouxe um bonequinho (fio, linha e cabeça de gesso) para ele. Ele se inspirando no bonequinho começou a fazer e vender. Isso ele já era maduro e casado.

Hoje continua a produção dos pequenos bonecos e miniaturas de fazendas, engenhos, forrós de candeeiro e outros, que vendem na cidade, mas seu brinquedo de Mamulengo está parado. Manoel está esperando a madeira de Umburana secar para ele fazer mais bonecos e aí compor o brinquedo.

A brincadeira do Boi de Natal que ele costuma realizar todo fim de ano ocorre há 17 anos.



### **Valdemar Pereira da Silva – Mamulengo Cultural do Carpina – Carpina**

Valdemar nasceu em João Alfredo, perto de Limoeiro (PE). O pai morava em um sítio de nome Diogo, onde ele nasceu. Foi batizado em uma capela Pedra de Nossa Senhora da Luz, Marins dos Crioulos. Desde os 10 anos e idade mudou-se para Carpina (PE) onde foi criado. O Pai era de profissão agricultor, trabalhava no Engenho, mas gostava mesmo dos folguedos da região. Seu pai, Juvenal Pereira da Silva, brincou 17 anos de Cavalo Marinho, botando figura e 14 anos de Mamulengo, apenas manipulava. Valdemar assistia o pai nas brincadeiras, mas não brincava.

Cresceu vivendo da agricultura, depois tirou carteira de chofer depois perdeu, casou com 24 anos e os filhos estão tudo criado.

Depois de adulto, começou a brincar de mamulengo com seu Déca. Segundo Valdemar, seu Déca tinha os bonecos, mas não sabia brincar, daí Valdemar incentivou Déca para brincar, foi quando começaram a apresentar. Fizeram uma parceria: Déca fazia os bonecos e Valdemar manipulava. Com o tempo, este começou a perceber que não era vantagem para ele esta parceria, assim decidiu montar o seu Mamulengo. Brincou com Déca durante dois anos, de 2006 a 2008.

Em 2009, com a ajuda de Bibiu dos Bonecos que foi seu grande professor, começou a aprender a fazer bonecos. Hoje em dia ainda está aprendendo. E já tem seu mamulengo, fundado em julho de 2009. Agora, então está pensando em fazer carreira com esse novo brinquedo que está inventando.

## **5. Rio Grande do Norte**



### **Antônio Vieira da Silva / Antônio de Rosa – Macaíba**

O mestre Antônio Vieira da Silva, mais conhecido por Antônio de Rosa, viúvo confecciona os bonecos seguindo a linha tradicional, gosta de fazer mágicas antes de começar a brincadeira do João Redondo, além de ser mestre de Boi de Reis há 40 anos.

No ano de 2008 precisou vender sua mala de bonecos para o Museu de Cultura Popular de Natal, que estava adquirindo coleções de bonecos para seu acervo. E ele, como precisava fazer uma viagem com sua esposa ao Rio de Janeiro, para tratamento de saúde, queria levar um dinheirinho a mais e por isso diz que decidiu vender sua mala com 12 bonecos e sua tolda com tecido ainda novo. Disse-nos que foi a coisa que mais se arrependeu na vida, mas quando fomos visitá-lo vimos que já estava com 15 cabeças esculpidas, só não sabia como ia pintar e vestir os bonecos.

Quando o grupo da pesquisa chegou a sua casa para fazer seu registro ele tinha acabado de perder sua esposa e estava muito desanimado para fazer a brincadeira. Mas, diante da proposta do Inventário e do Encontro de João Redondo de Natal, que iria reunir a maioria dos brincantes do RN, viu que não poderia ficar de fora e se animou a terminar de arrumar seus bonecos, pensando no evento. Ajudamos de alguma forma, com recursos para comprar tecidos, tintas e alguns adereços, para que ele não desistisse da idéia.

Quanto a origem da brincadeira ele fala que: “quando comecei a fazer a brincadeira era muito jovem e demorei muito para acertar a fazer os bonecos, ninguém me ensinou. Então, eu não posso ensinar nada a ninguém, porque nunca ouvi de ninguém essa história”.

Faz a brincadeira porque acha bom, gosta de fazer. Às vezes, diz o mestre, quando via que não ia ter dinheiro para fazer a feira no sábado, “logo na quarta-feira saía pelo meio do mundo, para fazer a brincadeira e quando voltava trazia o dinheiro para fazer minha obrigação, então era um meio de vida prá mim”.

Na apresentação de Antônio de Rosa tem os seguintes personagens da tradição: Capitão João Redondo, Baltazar, Quitéria, Minervina, Jaraguá, Boi, Cobra (ressalva que não gosta de soltar a cobra na platéia, faz que joga e puxa, para não assustar as pessoas). As bonecas de pano, diz não ter nome certo, pode ser Julita, Maria, Daniela, muda sempre o nome na hora da dança. Quanto às brigas com facas diz que é preciso se garantir no que está fazendo, exige muita experiência.



**Benedito Fernandes da Silva/ / Benedito Fernandes – Brejinho (in memoriam)**

Benedito Fernandes, (1946- 2010) era agricultor, mas se ocupava também com atividades culturais onde a brincadeira de João redondo era a principal atração. brincava também com mágicas nos circos que se instalavam em sua cidade. E por esse tempo de experiência com os truques, tornou-se um mágico conhecido, passando a apresentar-se em algumas festas de amigos, ao ponto de ser convidado pelo seu amigo e compadre de fogueira, Francisquinho (mestre do João Redondo de Passa e Fica) para fazer a abertura de sua brincadeira, seguindo o modelo das brincadeiras dos mestres tradicionais do João Redondo do RN. a experiência realmente deu certo.

Benedito Fernandes além de trabalhar com Francisquinho iniciou parcerias com outros brincantes conhecidos da região como: Luiz Enéas e Luiz de Toou. Além de apresentar os números de mágicas, ele ajudava os colegas atrás da tolda: desde a

organização que antecede a brincadeira (montagem da empanada e separação dos bonecos da mala), também passou a auxiliar na manipulação de alguns bonecos no momento da brincadeira e acompanhá-los nas viagens para brincar. Mas, a mágica e o teatro de bonecos não são suas únicas atividades no âmbito cultural, o mestre também brinca o Boi de Reis, onde faz o personagem do “Birico”, animando a brincadeira.

As apresentações de Benedito Fernandes são precedidas de uma performance bem interessante, utilizando entonações vocais que procuram chamar a atenção do público para ver os números das mágicas, com risadas e gaiatices. Algo parecido com os apresentadores de circo, ação que atrai o público e leva ao imaginário de um mágico de circo. Depois auxilia na apresentação do Teatro de João Redondo que aprendeu com os mestres mais antigos.



### **Daniel Ângelo da Costa / Daniel de Chico Daniel - Itajá**

Daniel Ângelo da Costa Neto, nasceu em Macaíba/RN em **08.05.1983**. Este jovem brincante, filho caçula do mestre falecido, Chico Daniel, diz em entrevista que iniciou a brincadeira: *quando às vezes meu pai me levava no colo, quando viajava para se apresentar (naquele tempo era permitido).*

“Quando eu tinha oito anos, retirei escondido da mala de meu pai os bonecos Dr. Pindurasaia /Baltazar/Benedito e o Capitão João Redondo, para fazer uma apresentação na Escola. Quando meu pai chegou para se apresentar na Fundação José Augusto, os bonecos não estavam. Quando voltou para casa, reclamou muito comigo. Fiquei com raiva, aí dei uma parada”. Quando já era adolescente, lembra Daniel, *fui com ele numa apresentação em Macau e vi o mestre Saúba brincando com um ventríloquo, vi também que o mestre não estava muito à vontade com o boneco. Foi aí que falei com meu pai, que gostaria de ter um boneco daquele. Chico fez a proposta de comprar o boneco ao mestre Saúba, quando este lhe respondeu: esse boneco eu não vendo, não troco, não dou. Chico lhe respondeu: tudo o que você me pede eu faço e quando é minha vez dá tudo errado.* Ao final da apresentação, depois de tomarem uma cervejada, segundo Daniel, o mestre Saúba deu o ventríloquo a Chico e ele, por sua vez, deu para Daniel brincar e até hoje honra a atitude do mestre Saúba, se apresentando sempre com o boneco.

Sua mala contém nove bonecos de luvas e um ventríloquo. Esses bonecos de luvas foram comprados de mestres de Pernambuco, para uma apresentação em Brasília. O convite veio para Josivan, seu irmão, mas como ele estava com um compromisso com o SESI Bonecos do Mundo, teria que substituí-lo no evento. Só que ninguém conhecia seu trabalho com o ventríloquo, então teve que comprar os nove bonecos, que até hoje vivem em sua mala. Depois fez outra apresentação com esses bonecos de luvas na UFRN, em substituição a seu irmão Josivan, que também deu muito certo.

### **Domingos Benjamin da Costa Basílio – Nova Cruz**

Domingos Benjamin da Costa, conhecido como Domingos Basílio do João Redondo, nascido em 09/12/1930 começou a brincar João Redondo em 1962 quando viu João de Abdias, residente em Nova Cruz fazer os bonecos. Aprendeu a brincadeira com os mestres que aparecia nos arredores de seu povoado e ficou conhecido como o “Professor do João Redondo”. Comprou uma mala de bonecos de João de Abdias e começou a fazer apresentações e nunca ficava em casa nos finais de semana. Sua esposa, Maria de Lourdes, não ficava chateada por isso, pois quando o conheceu ele fazia muitas brincadeiras. Agora toma remédio para pressão alta, não pode beber, e não lembra mais das partes dos personagens.

Os enredos e tramas da sua brincadeira envolvem conflitos entre o Capitão João Redondo com o nego Baltazar, que faz muitas confusões, um neguinho atrevido, segundo ele. Essas brigas sempre eram alternadas com muita música de forró, tocadas pelo trio de forró. Sua brincadeira durava aproximadamente uma hora, depois se transformava no baile. Levava junto o trio de forró, as cavaleiras, a sanfona, cavaquinho, caixa ou pandeiro. Ao final dividiam a renda do apurado no baile.

### **Edicharles Bezerra da Costa – Macau**

Edicharles de Macau, nascido em 04/07/1972, inicia seu encantamento pela brincadeira do João Redondo ao assistir no ano de 1999, o mestre Chico Daniel, já falecido, na sua cidade. Na época com 27 anos de idade, assistia atento ao diálogo dos bonecos. A cada risada, Edicharles, até então conhecido no município pelas apresentações como palhaço que fazia no Centro de Mobilização Popular, ia pensando se um dia poderia seguir o ofício do mestre Chico Daniel. “Imaginei assim: O dom que Deus dá para um, pode dar a outro. Inspirei-me com Chico Daniel e comecei a treinar em casa.” Depois de muitos ensaios, surgiu a oportunidade neste mesmo ano, de comprar os bonecos utilizados por Antônio Gato, um antigo mamulengueiro de Macau, já falecido, mas que estavam nas mãos de seu filho.

Edicharles diz que tem facilidade em trabalhar com os bonecos e fazer suas vozes. Os anos de trabalho como palhaço e as participações nas Oficinas de Teatro do Programa de Erradicação do Trabalho Infantil deram ao bonequeiro o conhecimento necessário para fazer seu Teatro de Bonecos, a maioria em escolas. O bonequeiro utiliza diálogos educativos sobre as drogas e o alcoolismo. “Não trabalho com texto, improviso. Gosto de fazer um trabalho social com temas voltados para a Educação”.



### **Emanuel Cândido Amaral – Natal**

Emanuel Amaral, nascido em 25/12/1951 é graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e desde o início da formação acadêmica desenvolveu pesquisas relacionadas às temáticas folclóricas e culturais brasileiras, como por exemplo, os costumes e tradições indígenas; os festejos

juninos; artes cênicas; arte em quadrinhos, entre outras linguagens, e, passou a direcionar parte de seus estudos, para o universo dos brinquedos populares e do teatro de bonecos. Como bem afirma na entrevista: “(...) *a parte que eu sempre me interessei é a parte dos brinquedos populares, e a parte do teatro de mamulengo. É... com relação ao teatro de mamulengo, as pesquisas que eu sempre fiz, na realidade foi com os mamulengueiros aqui de Natal...*”

No mercado da Comunicação atuou profissionalmente, na editoração de jornais dos Estados do Rio Grande do Norte e Acre, onde publicou diversos artigos, revistas, livros e documentários como jornalista e chargista. Além da docência nas disciplinas direcionadas à arte gráfica, arte publicitária e, desenhos e ilustrações.

Autodidata na arte de construir e manipular os bonecos de João Redondo, desde 1998, até os dias atuais, ministra oficinas pedagógicas com o Teatro de Bonecos para jovens, adultos e educadores, inspirado no trabalho de Chico Daniel e de Heraldo Lins. O brincante é consciente da importância de passar esse conhecimento popular, para o maior número de pessoas, primeiramente, por perceber que o teatro de bonecos, além de ser uma arte é também um instrumento educativo e principalmente para que essa arte permaneça viva para as futuras gerações.

É o executante principal na confecção dos bonecos, não necessitando na maioria das vezes, de um auxiliar, e, de forma bastante criativa utiliza material reciclável, para a concepção dos diversos bonecos. Já nas apresentações, quando necessário, conta com o apoio de seus filhos, Luciana ou Gabriel Amaral.

Com a didática de ensinar educadores a construir o boneco e a brincadeira do João Redondo, ele já desenvolveu oficinas em praticamente todos os Estados da região Nordeste, além de ter desenvolvido projetos em faculdades, no SENAC e SEBRAE e, em ONGs e fundações culturais.

### **Francisco Canindé da Silva / Tiquinho – São Rafael**

Francisco Canindé da Silva – mais conhecido como Tiquinho, nascido em 15/06/1957, quando tinha aproximadamente 26 anos, juntamente com o amigo Dodoca, viu uma apresentação de Chico Daniel em sua cidade, e ficou impressionado com a arte dos bonecos. Ajudou o amigo Dodoca a fazer alguns bonecos e ficou brincando com ele, se apresentando para os familiares e amigos. Mas não se interessou muito em construir os bonecos, achava que dava muito trabalho.

Anos mais tarde, em 1990, comprou um realejo, para ficar treinando em casa, com a idéia de sair tocando na rua, para ganhar dinheiro, para contribuir com a renda familiar. No ano de 1996, o amigo Dodoca o convidou para acompanhá-lo na brincadeira do João Redondo, tocando o ritmo de forró com seu realejo. Tiquinho aceitou o convite e passou a animar a brincadeira dos mestres Dodoca e Pedro Cabeça, ambos moradores do mesmo povoado (Nova Jerusalém). Passado uns dias, Tiquinho se interessou para ajudar os brincantes na tolda com os bonecos e daí Dodoca teve a idéia de criar um boneco para ele manipular e participar também do teatro de bonecos, como um brincante. E assim, Dodoca confeccionou o personagem “João sem-nó”, para o amigo brincar o João Redondo.

Tiquinho participa da brincadeira do João Redondo em dois momentos: nas passagens que envolvem música, quando entra em cena tocando seu realejo. E na participação com a manipulação do personagem “**João sem-nó**”, que é um boneco que usa um fole pequenininho e, aparece uma única vez na brincadeira, quando inicia a música do baile ordenado pelo Capitão João Redondo. E nessa folia, o brincante toca o realejo e manipula o boneco, animando o baile e o público presente.



**Francisco de Assis da Silva / Shicó – Açú**

Nascido em 23/07/1980, trabalha desde 2006 com o João Redondo. Por ser um artista plástico, Shicó já possui uma habilidade da técnica na confecção dos bonecos de luva. O que o motivou a investir nessa arte com os bonecos foi a sua admiração pelo trabalho do mestre potiguar, Chico Daniel, e pelo interesse em se dedicar às mais diversas linguagens artísticas da cultura popular. Mesmo tendo iniciado há pouco tempo, recebe muitos convites para apresentar sua brincadeira em eventos diversos, como nas Escolas Públicas e Particulares do Município de Açú, como também em Natal. Segundo ele, essa demanda se deu, pelo trabalho com os entalhes dos bonecos, com traços bem definidos, assim como, pela habilidade na manipulação dos mesmos. Fez uma apresentação no Encontro de João Redondo de Natal no período entre 03 a 06 de setembro de 2009, como convidado especial, pois não constava na programação do evento.

A apresentação da brincadeira de Shicó é composta de uma peça em que contracenam alguns personagens da Tradição e os inventados por ele. A história tem começo, meio e fim. Ele diz que está se especializando nessa história, para depois ir construindo outras. Essa narrativa remete a contextos ligados à religiosidade, comportamento juvenil, romances, imitação de artistas famosos, envolvida por uma linguagem humorística.



**Francisco Ferreira da Silva / Francisquinho – Passa e Fica**

Francisquinho, nascido em 04/08/1948 aprendeu a manipular e brincar, profissionalmente, com os bonecos, com dois mestres da tradição Bilinha que morava no povoado da Barra do Geraldo - PB e com Luiz de Toou, do município de Nova Cruz-RN. Quando ele se recorda dos seus primeiros passos na arte com os bonecos faz uma referência ao talento de Bilinha *“Ele era astucioso e colocava dois bonecos, um falando em italiano e o outro em inglês, o povo se ria demais”*. Isto fez com que Francisquinho admirasse ainda mais a brincadeira. Francisquinho lembra que *“desde pequeno que eu sabia arremedar o boneco João Redondo, mas eu não me importava sabe. Resolvi com a idade de 17 anos de idade, brinquei... aí eu arremedava boneco de João Redondo. Aí um dia eu peguei, até com os sabugos mesmo na mesa, eu peguei uns palavreados aí a mulher olhou pra mim e disse: ‘Francisquinho não brinca João Redondo, porque não quer’*. Daí

*eu falei, ‘num quero brincar isso não’. Sai no mundo com a mala e um tocador atrás e fui pras bandas de Canguaretama, fui ajeitar as estradas e lá era esquisito e a gente só ouvia os grilos cantar, aí quando era de noite..., quando era de noite um contava adivinhação, outros contavam as histórias de trancoso, aí eu arremedei os bonecos de João Redondo. Oh, pra que eu arremedei, os caras acharam engraçados demais. ‘Vamos fazer os bonecos pra seu Francisquinho brincar, vamos fazer os bonecos’. Fizeram os bonecos... fizeram até um bonequinho de taboca e bambu, tá até lá de amostra. Aí brinquei com esses bonecos e o povo acharam engraçado demais.”*

Os amigos do mestre o incentivaram dizendo que dava pra ganhar dinheiro com essa profissão e o motivaram a brincar, isso o fez refletir mais ainda e pensou “*eu vou lá brincar com isso, depois de casado sair de rua a fora com uma mala de bonecos? Aí, na mesma hora eu pensei: ‘mas estruir uma profissão assim... eu vou brincar’*”. Pensava: “*vou ou não vou*”. Fiquei bem umas duas horas pensando assim. Decidi que ia brincar e o povo sabe que eu não vivo disso, vivo do trabalho, sou agricultor. Comecei pensando logo em montar minha mala de bonecos. Comprei um boneco de seu Luiz de Toou, ninguém sabe, mas eu acho que esse boneco tem bem uns 80 anos, é véio demais”.

O curioso dessa negociação foi que Luiz de Toou quando soube que Francisquinho estava brincando com bonecos, lhe falou que tinha uma mala velha abandonada em casa. Então ele fez uma proposta de venda, oferecendo sua mala por 20 Cruzados, e daí Francisquinho se animou para comprar e no caminho de volta para sua casa, parou num sítio em Pedro Velho e já brincou com os bonecos. Desde esse dia, o mestre começou a ser convidado para brincar, em quase todas as cidades vizinhas: “*tinha tempo que eu me escondia do povo, porque era sábado e domingo brincando, direto*”. E nesse trajeto de brincante, faz 38 anos que o mestre trabalha como profissional, apresentando-se em diversos lugares.

O mestre já esteve em uma entrevista, a nível nacional, no programa do Jô Soares da TV Globo. Também fez parte do documentário “Agente se ri”, produzido por três estudantes de Comunicação da UFRN, projeto financiado pelo Banco do Nordeste está contido nos registros audiovisuais do mestre.



**Genildo Mateus – Natal**

Nascido em 17/10/1959, Genildo Mateus é Artista Plástico, Poeta, Ator e diretor, fundou o grupo “Estalo de Teatro” e desenvolve alguns projetos teatrais nesse grupo. Em 1987 iniciou no universo da poesia popular e, com poesias de sua autoria ganhou o Festival de Poesia de Candelária – Natal/RN.

Conheceu a brincadeira do João Redondo, quando criança (aos 6 anos de idade), através do pai de Chico Daniel e de seu filho Manoel, no interior de Macau, na casa de farinha do seu tio, (já falecido) em que trabalhavam e quando chegava à noite, brincavam com os calungas.

Então, Genildo presenciou muitas brincadeiras do João Redondo em sua infância. Iniciou sua brincadeira pegando as bonecas de milho (quando o milho começa a nascer primeiro, forma umas “bonequinhas”), arrancava as bonecas (com o cabelinho bem

loirinho) e fazia os bonecos com aquilo, reproduzindo a brincadeira entre eles, reproduzindo às brincadeiras dos bonecos de Daniel. O menino gostava muito dos tocadores de viola e, os reproduzia com os bonecos feitos do sabugo do milho. Cantava aboios, além de brincar com resto de ossos de animais, pintava com tinta a boca e os olhos com carvão vegetal, reinventava sempre a brincadeira com a matéria prima disponível. Usava como diferencial em seus bonecos, pó de arroz, e telha ralada, para obter a coloração avermelhada nos bonecos.

Graduado em Sociologia, sempre deteve suas pesquisas no campo da Cultura Popular, se especializou na história do Mestre Chico Daniel e iniciou uma pesquisa sobre o Teatro de Bonecos. Em 1988, estréia a brincadeira do João Redondo na Feira do Alecrim (por 1h30min) – o mestre tinha uma boneca de pano grande (preta com os cabelos loiros) do tamanho dele, para fazer a abertura de sua brincadeira, com uma encenação teatral de uma dança (forró) com a boneca onde o Mestre fazia o personagem de um boneco (o Manoel Rosado). Era uma forma de atrair o público para a brincadeira, e só depois ia para trás da tolda, para iniciar a brincadeira do João Redondo.

Os primeiros bonecos a entrarem em cena era o Capitão Manoel Rosado e a Flor do Mamulengo.

*“no início do teatro de bonecos eles inventavam uma brincadeira né? Pra chamar a atenção do público. Comia gilete, fazia mágica né, essas coisas todas. Então como eu.. eu.. não fazia mágica e nem tava disposto a comer gilete, nem comer vidro nem botar prego no nariz. Então eu achei que dessa forma mais lúdica, chamaria mais atenção. Outros recitavam poesia, é... chamava a atenção da platéia.”*

No período universitário fez um trabalho de pesquisa sobre o exercício do magistério no Instituto Kennedy, quando teve a criatividade de transformar o trabalho em literatura de cordel e no dia da apresentação, fez com os bonecos. *“As pessoas ficaram impressionadas, porque era um assunto científico, com uma leitura popular, usando o Teatro de Bonecos. O mestre enfatiza ainda que, depois deste dia, recebeu convites de outras pessoas do departamento de arte da referida Escola, para fazer outras apresentações. Foi a partir dessa época que começou a encarar com seriedade a brincadeira com os bonecos.”*



**Geraldo dos Santos Maia / Geraldo Maia Lourenço – Santa Cruz**

Geraldo dos Santos Maia nasceu em Santa Cruz/RN, em 24/12/1939, reside num povoado chamado Sítio Furnas. Tem como principal fonte de renda o trabalho na agricultura. Começou a brincar João Redondo aos 14 anos de idade, confeccionou aproximadamente 20 bonecos, com o amigo Miguel Machado e passou a seguir seus passos na brincadeira com os bonecos: *“não tinha muito jeito para a brincadeira e para tanto me interessei mais a confeccionar os bonecos e brincar juntamente com o Miguel, ajudando-o na tolda, colocando os bonecos na ordem. Mas, de vez em quando brincava também fazendo até algumas vozes, mas não gostava muito”*.

A partir do ano de 1993, parou de brincar, pois se interessou pelo *Boi de Reis de Baile*. Quando foi por volta do ano de 1998, quis mostrar para às crianças, da redondeza de seu povoado, como era a brincadeira do João Redondo. Ficou brincando até o ano de 2001. Mas não se animou muito em retomar a arte dos bonecos, deixando-a apenas nas boas lembranças. Achava que pela idade avançada não tinha mais pique para brincar com os bonecos, principalmente, devido ao timbre de sua voz, que não tem mais a mesma força que antigamente.

Agora, aos 70 anos, motivado pela visita da equipe de pesquisadores do IPHAN, para o presente registro, resolveu montar uma mala com 12 bonecos e aceitou fazer uma apresentação pública, na feira de Santa Cruz e para participar do Encontro de João Redondo de Natal, ambos para compor nosso registro.

Ele relata que na sua brincadeira, o Capitão João Redondo já entra pedindo para parar a música e que todas as passagens vêm acompanhadas de música, essas por sua vez, trazem elementos à narrativa. Não acha conveniente o som de CD, prefere levar tocadores. A duração de sua apresentação dura em média 40 minutos, em que vai fazendo o casamento de Joaquim chorão e Maria das Alegrias. Faz voz de homem e de mulher, usando um caroço na boca para modificar a voz, principalmente a feminina. Chegando a fazer até trinta vozes diferentes. Para o baile com as bonecas de pano, usava sempre os nomes de pessoas da platéia.



**Geraldo Zacarias / Geraldo dos Bonecos – João Câmara**

Nascido em 20/08/1980, Geraldo Zacarias de Andrade, envolveu-se com o teatro de bonecos logo cedo, aos 16 anos de idade. Diz que aprendeu a brincadeira do João Redondo com o irmão mais velho, Luis Gonzaga, e, tornou-se um multiplicador dessa arte. *“Eu aprendi com um irmão meu que é agricultor, mas ele não faz mais a brincadeira mais. Ele via os outros mamulengueiros fazerem e na época confeccionou alguns bonecos, que não são mais esses aqui. E depois eu fiquei tocando só, ele não quis mais fazer parte. Até hoje ele ta me devendo a explicação. E tem um tio meu que trabalhou com isso, mas já não é da minha época, ele mora em Brejinho, ele já trabalhou com isso. O nome dele é José Zacarias, como o meu pai. O que me consta é que ele deixou de praticar faz muito tempo, ele fez como o meu irmão né. (...) O meu irmão, agricultor, assistia muito a apresentação do brincante João Cazumbé. Ele não tem muita habilidade de confeccionar os bonecos, mas é habilidoso para apresentar”*.

*Geraldo dos Bonecos*, como é conhecido na região, participa diretamente da atividade do João Redondo, desde sua confecção à manipulação dos bonecos dentro da brincadeira. Não tem ajudante, realiza sozinho todo o processo da construção do brinquedo e da brincadeira: constrói os bonecos, costura as roupas com recursos próprios e diz que nunca teve algum tipo de incentivo ou auxílio financeiro para essa arte. Além da habilidade com os bonecos, desenvolve também um talento poético e escreve poemas e cordéis. Por essa afinidade com as representações culturais foi indicado para coordenar a Casa da Cultura do Município de João Câmara, mas optou por trabalhar em sala de aula.

Além de ser um artista do teatro de bonecos é Historiador, graduado pela UFPB.

Atua na área da docência pela rede de Educação Municipal, com as disciplinas de História e Português. Exerce também, a atividade de agricultor e é militante do Movimento dos Sem Terra - MST, no assentamento agrário Chico Santana, desde 2007 quando houve a emissão de posse desse assentamento, onde mora junto a outras 43 famílias. É casado com Suzana de Andrade e têm um filho, João Marcos.



### **Heraldo Lins Marinho Dantas/ Heraldo Lins – Natal**

Heraldo Lins Marinho Dantas, nascido em 17/3/1962 é bonequeiro desde 1992, com 30 anos. Mas os primeiros encantamentos surgiram quando ainda criança, quando assistiu ao espetáculo de Sebastião Severino Dantas, (seu Bastos), conhecido apresentador de João Redondo da Região do Seridó, que residia na cidade de Currais Novos. A partir daquele momento brotava o Mamulengueiro Heraldo Lins, que hoje confecciona seus próprios bonecos, em papel mache.

O Teatro de Bonecos de Heraldo dá uma nova imagem e montagem aos bonecos do João Redondo, tem sentido moral, social e educacional, com a parte lúdica dominando todo cenário. Seu show tem uma duração de 40 minutos, aonde contracenam 20 bonecos.

Graduado em Educação Artística pela UFRN- Licenciatura em Música, atualmente é aluno do Curso de Radialismo/UFRN. As peças de seu repertório são: *Show Folclórico*; *Água limitada*; *O empreendedor João Redondo*; *Febre aftosa* entre outros.

Heraldo intitula “O show de Mamulengos” quando apresenta seu teatro com personagens e histórias da tradição do Teatro de João Redondo. Narrativas que podem ser vistas com a maioria dos mestres brincantes: Abertura, por exemplo, com o Capitão João Redondo chegando, mandando parar com a música; as brigas de Baltazar; o namoro do nego Baltazar com a filha do Capitão João Redondo, entre outros.

As outras peças de seu repertório são recheadas por temáticas previamente discutidas com o proponente.

### **Ivo Bezerra de Oliveira/ Nego das Calungas – Natal**

Ivo Bezerra de Oliveira, conhecido por Nego dos Calungas, nasceu em 19/05/1953. Quando era menino (10 anos), teve um contato com o João Redondo, porque sua mãe era costureira e fazia bonecas de pano tanto para suas irmãs, como para vender. Como era muito danado, pegou um pedaço de pinhão e pediu para sua mãe fazer um boneco para ele. A mãe olhou para ele e disse: “*vou logo fazer você, nego*”. Pintou a seguir o boneco com “tirna” de panela, as roupas a mãe fez. Fez a pintura dos olhos e boca com esmalte de unha e foi brincar com seus irmãos, depois primos, amigos.

No ano de 1971, aos 18 anos, junto com seu irmão Francisco, assistiram uma apresentação do Nego Celestino, de João Câmara. Acharam muito divertida a brincadeira e pensaram em ganhar muito dinheiro com aquilo.

O período como brincante durou até 1976, quando foi trabalhar na Agricultura. Logo depois, as coisas estavam ruins e foi morar em São Paulo. Voltou para Natal em 1979

e fixou residência na mesma casa que mora hoje, em 1981. Começou a trabalhar na Companhia de Água e Esgoto -CAERN e nunca mais ouviu falar sobre a brincadeira. Agora, com a pesquisa, diz, *“estou lembrando tudo isso”*. De vez em quando diz recordar como era a diversão de seu tempo, aos seus sobrinhos, explicando como era essa brincadeira, num tempo que a TV não entrava na maioria das casas do povo do interior. Hoje não possui mais os bonecos, mas acha que para despertar essa arte, precisa de um treinamento, pois hoje com essa violência toda que existe, a brincadeira tem a função de educar e fazer as pessoas rirem ao mesmo tempo.

Alguns trechos dos enredos que apresentava na brincadeira eram: a chegada do Capitão João Redondo e as brigas do nego Baltazar; as notícias das pessoas que tinham viajado para a construção de Brasília e não voltavam; os chifres dos machões da cidade. Sempre que eles tinham uma idéia, procuravam mostrar a novidade. A empolgação tomava conta de todos, anunciavam pela rádio difusora, faziam o entretenimento da cidade.

Juntamente com seu irmão, entrava escondido para dentro da barraca, para que ninguém soubesse quem realmente estava apresentando, pois imitavam as vozes, tanto de homem como de mulher. Quando contavam algumas histórias, davam uma parada, para apresentar o novo personagem, era o momento mais esperado do público.



**João Viana da Silva / João Viana – São José de Campestre**

João Viana, nasceu em 04/10/1930. Começou a fazer a brincadeira de João Redondo quando ainda era menino, 12 anos, vendo Miguel Relâmpo e Bilinha se apresentarem nos sítios. Aos 15 anos já se apresentava como profissional. Sua marca registrada está no uso da cor vermelha para a pintura de seus bonecos, por gostar muito dessa cor. São bonecos rústicos, mas muito engraçados.

Sua produção de bonecos é muito grande, recebe muitas encomendas. Se sente muito jovem fazendo a brincadeira, fazendo as pessoas rirem e ele ri muitas vezes, dele mesmo. A transformação que sente é a valorização dos bonecos. Antigamente, *“a gente trocava os bonecos com outros mestres, dava de presente, hoje a gente tem a quem vender. Tenho bonecos em vários lugares do Brasil. Aqui em Natal, tenho bonecos na mão de gente que coleciona, nos Museus, na Universidade e na mão de quem não conheço.”*

Seu trabalho está representado no Museu de Cultura Popular da cidade do Natal, junto a outros mestres brincantes. O trabalho desse mestre é muito requisitado em vários Estados. No ano de 2008, foi representar o RN, na Festa dos Mamulengos do Brasil, em Brasília. Sua apresentação gira em torno de uma hora, dependendo também, do dinheiro arrecadado na portaria ou do cachê pago.

Faz a abertura da sua brincadeira mandando a música parar: *“Pára, Pára! Êita que coisa medonha, quem mandou tocar essa música? Boa noite pessoas, eu sou o Capitão João Redondo, barriga de 19 vintém..., depois entra o neguinho Baltazar querendo saber quem mandou parar a música e aí começa a confusão”*. Então sucedem outras histórias sempre alternadas por muito forró, tocados por sanfoneiro: Brigas, mortes, a alma vindo apanhar o boêmio, a vaquejada, o Boi de Reis, com seus galantes, a burrinha; o Homem da

meia-noite; as autoridades policiais, entre outras performances que vai improvisando.

Foi contemplado esse ano (2009) no Registro do Patrimônio Vivo, como brincante do João Redondo, com uma renda vitalícia.



**Joaquim Manoel da Silva / Joaquim Lino– Várzea (in memoriam)**

O brincante, nascido em 07/09/1927, já falecido, apesar dos seis filhos e um neto que cria como filho, não formou nenhum multiplicador de sua arte na família: *Não deram para essas coisas não..* Quando da época da pesquisa, já havia deixado de brincar devido à cegueira: *Prá que é que eu vou brincar se eu não conheço mais os meninos?* Mas, ainda possuía sua mala com 27 bonecos: Baltazar, Tampa, Maria Catolé, Quitéria, Mané Vou lá hoje, Mané Gostoso, Benedito, Cabo, Boi, Cobra e um Jaraguá. Tinha também um adereço que utilizava na brincadeira, um caixão de defunto pequeno.

Ele dizia que fazia bonecos e trocava com quem quisesse nas apresentações, tanto em Natal, Recife, por onde fosse convidado. Fazia todas as etapas da confecção de seu boneco: escolhia sempre o mulungu, esculpia as feições com uma faquinha, pintava e costurava seu figurino.

Seguia um ritual todo final de semana, depois da chegada do roçado: tomava um lanche e ia se apresentar.



**José Felipe da Silva / Felipe de Riachuelo – Riachuelo**

Nascido em 15/05/1950, Felipe de Riachuelo teve seu primeiro contato com a brincadeira de João Redondo aos 18 anos, quando viu uma apresentação, na Serra da Melosa, do mestre João Cazumbé, brincante do Município de João Câmara. Encantado com o que vira, colheu umas madeiras e entalhou as primeiras feições num boneco, mostrou aos amigos e familiares e começou a fazer mais bonecos para se apresentar, nas casas dos amigos. Quando veio morar em Natal, se desligou dessa arte. Mas quando viu em 2003, uma entrevista com o mestre Raul dos Mamulengos, na TV pensou em conhecê-lo pessoalmente. Foi até sua casa e a partir daí fizeram trocas de bonecos, pois ele ainda tinha alguns guardados em sua mala. Desde então não parou mais de apresentar a brincadeira. Tem onze (11) irmãos, porém nenhum deles se interessou pelo João Redondo, só ele mesmo que faz a brincadeira, entretanto, seus familiares participam como espectadores, motivando-o e assistindo a criativa brincadeira do mestre. Trabalhou 23 anos como

Pedreiro; Funcionário de uma fábrica de confecção de roupas e Vigia. Depois do falecimento de seu pai, resolve voltar para a Serra da Melosa para cultivar legumes e hortaliças em sua própria casa, para ajudar no sustento da família, além de cuidar do gado e roçado da família. Por ter outras ocupações profissionais, não vê a brincadeira do João Redondo como um meio de vida, o mestre brinca por puro prazer. Além da habilidade com o teatro de bonecos, o mestre Felipe tem um talento musical, toca realejo com muita vontade.

As passagens da brincadeira de Felipe de Riachuelo são compostas pela tradicional história do João Redondo e por algumas histórias inventadas por ele, no momento da brincadeira. Romances, diálogos humorísticos, disputas, festas e temas sócio-educativos são as narrativas predominantes em sua brincadeira



**José Fernandes / Zé Fernandes – Cel. Ezequiel**

José Fernandes Bezerra, mais conhecido como Zé Fernandes, nasceu em Santa Cruz em 29/02/1956 e reside em Cel. Ezequiel. É filho de um mestre da tradição, já falecido, Antônio Targino Bezerra, que se tornou conhecido no Município de Santa Cruz e arredores, por sua criatividade no Teatro de João Redondo. Desde menino, acompanhava seu pai nas apresentações. Maravilhado com o movimento e pelas diversas vozes dos bonecos, o menino Zé Fernandes animou-se e quis seguir o mesmo caminho. Confeccionou alguns bonecos de sabugo de milho para imitar a brincadeira do pai e mostrar aos colegas do sítio, construindo 30 bonecos dessa forma e passou a brincar só para os amigos.

Já na idade adulta, com aproximadamente 18 anos, o pai fez uns bonecos para ele, lhe deu algumas instruções e dicas de como se manipulava os bonecos e fazia as vozes dos personagens. Com essas instruções começou a se apresentar com o pai, sempre nos finais de semana. Quando o pai faleceu, o mestre saiu pelo mundo a fora, como enfatiza, na companhia de um tocador de violino, se apresentando em sítios e municípios vizinhos, brincando o João Redondo. Apresentava-se geralmente à noite, e fazia a cobrança da brincadeira com a distribuição de fichas. *“Acompanhava o mesmo sistema do meu pai, o que apurasse na entrada com as fichas, se dividia ao meio com o tocador”*.

Sua brincadeira dura em média de 40 minutos à 1 hora, mas se lhe der oportunidade fica até 2 horas brincando com os bonecos. Pois ele comenta que é um divertimento prá ele. Quanto ao horário de sua apresentação, o brincante prefere apresentar-se à noite, pois afirma que: *“essa brincadeira é movimento da noite”*.

Neste ano de 2009, com a visita da equipe dessa pesquisa e através de incentivos da mesma, para manter vivo esse bem, o brincante animou-se a retomar a brincadeira, em parceria com o compadre Geraldo Maia, que estava também sem brincar. Confeccionaram alguns bonecos e compuseram a mala, para se apresentarem no Encontro de João Redondo de Natal, entre os dias 3 e 6 de setembro de 2009.

### **José Francisco Filho/Dedé - Carnaúba dos Dantas**

José Francisco Filho, mais conhecido por Dedé, nasceu em Carnaúba dos Dantas/RN em 30/10/1960. Participou de várias apresentações públicas juntamente com a Calungueira Dadi, em Carnaúbas dos Dantas, em diversos projetos do grupo de Teatro Sertão Vivo deste Município.

Sua apresentação partia da criação de textos próprios, pela técnica aprendida no teatro de atores.

Atualmente, se integrou ao Ponto de Cultura da cidade vizinha (Parelhas) e segundo ele parou de fazer para se envolver com outros projetos sociais e culturais.

Atualmente não faz mais apresentações do João Redondo, mas lembra que sempre se apresentava nos fins de semana na cidade, em eventos da Prefeitura de Carnaúba dos Dantas/RN, ou de cidades vizinhas, da mesma região do Seridó. O motivo de exercer a brincadeira era por diversão pura e meio de ganhar algum dinheiro, através de projetos. Vê como transformação todos os editais voltados para a Cultura, dando oportunidades para tantas pessoas, inclusive com o inventário que está sendo feito, para beneficiar brincantes do Nordeste.

Em suas apresentações encenava alguns pequenos trechos dos enredos da tradição, como a chegada do Capitão João Redondo, as brigas do Nego Benedito (prefere utilizar ao invés do Baltazar, em homenagem ao santo, que é negro): “Entrava o Capitão João Redondo, dando Boa noite a platéia, perguntando se viram o neguinho Benedito, dá notícias de sua família que está morando em Sun Paulo, contando riqueza. Quando entrava os tocadores ele se aborrecia mandando parar o baile, perguntando se sabiam com quem estavam falando” etc. Apresentava, também, vários enredos, ligados ao teatro de atores.



### **José Rocha do Nascimento/Delegado- São Pedro do Potengi**

Nasceu em 16/02/1957, na cidade de São Pedro do Potengi, sendo comerciante e bonequeiro. Filho do mestre bonequeiro falecido Chico Rosa é conhecido como “Delegado” na brincadeira. Apresenta com os bonecos deixados pelo pai, usando sua mala que contém atualmente 12 bonecos. *Aprendi a fazer a brincadeira com meu pai, que fazia e apresentava os bonecos. Ele também usava perucas, como disfarce para fazer números de mágica antes do início das apresentações. Eu andava sempre com meu pai nas apresentações e sempre tomava conta da bilheteria.*

*Uma parte da coleção de bonecos de seu pai foi vendida para o Museu Câmara Cascudo da UFRN, inclusive a mala e quatro perucas. Este material encontra-se em exposição permanente do referido museu.*

A sua brincadeira envolve conflitos entre o Capitão João Redondo com Baltazar, em torno do trabalho que ele desenvolve na fazenda e a proibição feita pelo Capitão, para que sua filha não namore o nego Baltazar. As intrigas são acompanhadas por música em CD: *“sempre levo um som emprestado, pois não possuo um ainda, acerto com a pessoa na*

hora”. Outro fator abordado nas narrativas dele são os problemas de saúde de uma personagem que exigem a presença de um Doutor, gerando apreensão e muita risada na platéia. Como também, episódios cômicos, com piadas citando o nome de pessoas do público. Algumas brincadeiras seguem como seu pai fazia, outras vezes diz que inventa e dá certo.



**José Targino Filho / Zé Targino – Lagoa Salgada**

Nascido em 05/10/1926, desde criança revelou-se um artista nato, pois entre os seus seis irmãos, o menino José Targino foi àquele que mostrou mais iniciativa e interesse por uma arte. Quando tinha 10 anos de idade, viu o teatro de bonecos pela primeira vez e ficou encantando, com o movimento e as vozes dos bonecos. Foi numa apresentação de um brincante da Paraíba, chamado Manoel Januário, mas que em seu entendimento infantil registrou o nome do brincante como, “Mané Jinaro”. Diz que no início da brincadeira do mestre paraibano, convidou uma criança para ajudá-lo na mágica e prontamente, o menino José Targino levantou-se para ajudar. E desde esse dia, o menino teve a idéia de fazer uns bonecos com sabugo de milho e tentou imitar a brincadeira do calungueiro. Animado com a criação dos bonecos, o mestre mostrou a sua pequena apresentação, para os familiares e vizinhos, que resultou em elogios e incentivos para investir nessa arte. E assim, aos 18 anos de idade, colheu madeira no mato e, sem a ajuda de ninguém, confeccionou uns bonecos, pintou e ficou brincando sozinho: *“ninguém me ensinou, ficou tudo na minha memória e eu fiz os bonecos. Tirei dos meus estudos mesmo.”*

Depois fez outros bonecos, evoluiu na forma de manipular e de brincar, ficou brincando para seus amigos e vizinhos e em seguida de um tempo de treino, arrumou uma mala e saiu pelas cidades falando que trabalhava com bonecos e se oferecia para brincar e, assim começou a profissão de calungueiro. Apresentava-se nas casas das pessoas e ganhava um agrado. Os convites eram feitos para animar as festas, brincar nos sítios e em festas da cidade, chegando até a ser convidado para brincar nas praias de Natal, até na praia de Cabedelo, na Paraíba. Relembrando esse tempo o mestre disse: *“perdi a conta de tanto convite que recebi para brincar nas praias, tinha praia que brincava três ou quatro vezes, na época do Veraneio”*.

Sobrevive até hoje com o auxílio da arte de brincar com o João Redondo e da venda dos bonecos: *“o dinheiro do comércio dos bonecos é o meu meio de vida”*. Mas atualmente não trabalha apenas com o teatro de bonecos, pois continua na agricultura e vende tempero e ex-votos na feira. Eventualmente apresenta a brincadeira: *“... não sou fã do trabalho na roça, mas hoje faço. Agora se aparecer um convite pra brincar deixo tudo e vou embora, dou Graças a Deus aparecer um negócio desses.”*

Ele sabe encantar a todos, possui uma energia muito positiva, que dá vida aos bonecos no momento de sua apresentação. Festa é o nome mais apropriado para reverenciar à sua brincadeira, pois o mesmo possui mais de cinquenta bonecos e até hoje, aos 83 anos

de idade, ainda tem energia e força. Além do grande acervo de bonecos/personagens que possui, o que envolve a magia do seu trabalho é a alegria caracterizada nos bonecos e no forró animado, tocado pelo seu parceiro, João Bandeira, exímio tocador de realejo.

### **José Teixeira de Lima / Zé Botinha – Passa e Fica**

Nascido em 01/01/1948, aposentado, é mais conhecido como Zé Botinha, por sua avó ter colocado nos sobrenomes dos homens família, o apelido Botinha. Deixou de fazer a brincadeira de João Redondo aos 52 anos, por estar proibido tomar bebida alcoólica, diante da medicação forte para pressão alta. Como só fazia a brincadeira depois de “tomar umas” não pôde realizá-la mais. Seus filhos não se interessaram para serem seus multiplicadores, por isso não deu desenvolvimento dessa arte em sua família. Não participou do Encontro de João Redondo de Natal, por não possuir mais a mala de bonecos, e também, por não conseguir se apresentar sem antes tomar alguma bebida.

As narrativas registradas no discurso do brincante, durante a entrevista, envolvem conflitos entre o Capitão João Redondo com o nego Baltazar, que faz muitas confusões, “um neguinho atrevido”, segundo ele. Essas brigas eram sempre alternadas com muita música de forró, tocadas pelo sanfoneiro POU. Gostava de mostrar na brincadeira a luta com faca entre os primos Baltazar e Benedito, e o Cabo Ajuizado vindo apartá-la.



### **Josivan Ângelo da Costa / Josivam de Chico Daniel – Itajá**

Josivan Ângelo da Costa, nascido em 02/11/1967, trabalhou como Motorista e ajudante de pedreiro. Mas, sua principal atividade é o teatro de bonecos, que não tem uma renda fixa, mas vê nessa produção cultural um meio de vida diferente das demais, querendo se firmar cada vez mais nessa atividade, pois é a que gosta mais de fazer.

A arte dos bonecos envolveu o brincante desde cedo - cinco anos de idade -, através de um encantamento infantil pela brincadeira do pai, Chico Daniel, Mestre nesta arte popular do nordeste. Ele Sempre o acompanhava nas apresentações. Quando adolescente batia pandeiro com músicas de Jackson do pandeiro, nas brincadeiras do pai em várias cidades e eventos.

Quando adulto começou a ajudar o pai com os bonecos e apresentava junto com ele também, mas ficou sendo considerado como um brincante profissional, numa apresentação em Macau, que não se recorda o ano. Evento que seu pai inventou que estava doente e o incentivou a brincar sozinho. A partir desta apresentação, Josivan foi aprovado pelo público, como também em outras ocasiões. Posteriormente, na mesma cidade de Macau, foi contratado para realizar outras apresentações, e, em seguida, brincou duas vezes em Guamaré/RN. O mestre brincante revela na entrevista: “*Eu fui aprovado, comecei a agrandar o povo*”. A partir daí ficou sendo conhecido no RN. Já brincou em outros estados, como em São Paulo, onde participou de uma temporada, em São José dos Campos, Paulínia, Sorocaba, Piracicaba, Mogi das Cruzes. Em Minas Gerais, fez duas apresentações em eventos da cidade.

Todas as passagens vêm acompanhadas de música que por sua vez trazem elementos à narrativa. Quando os personagens aparecem, mandam logo parar a música. Apresentam narrativas das desventuras de Baltazar e a viagem do Capitão João Redondo; o professor mestre Guedes (que veio do Rio para ensinar Baltazar a ler); o casamento de Baltazar (diálogo com o padre antes de casar, casamento e fuga); Encontro do Dr. Pindura-Saia com Etelvina, filha do capitão João Redondo (dá notícias da família de Etelvina: o pai como um touro (cheio de chifres); Vida, paixão e morte do Boêmio da cidade; o desafio do Dr. João Bondade-carrasco dos negros (morte de João Bondade), a frustrada vingança do primo “boêmio” (luta de faca com o Cabo Precipício (gago), entre outros.

Além das apresentações, o brincante também ministra oficinas de construção de bonecos e orientações para o desenvolvimento da brincadeira do João Redondo. Afirmando na entrevista: *“Eu dou aula de manipulação pra brincar e dou oficina também para ensinar a fazer os bonecos, vai eu e mais meu dois irmãos, a gente dá oficina pra ensinar a fazer os bonecos. a pessoa quando chama a gente assim, a gente pode dar a oficina e fechar a oficina com apresentação dos bonecos que eles próprios fizeram. Eles mesmo brincando com os bonecos deles.”*



**Luís Soares Diniz / Luis de Toou – Nova Cruz**

Luiz Soares Diniz, nascido em 20/05/1937 em Logamar, Paraíba, é agricultor, atividade que garante o sustento de sua família até hoje.

Aos 12 anos de idade viu pela primeira vez, em terras paraibanas, a brincadeira do Teatro de Bonecos de um amigo do pai dele, o Bilinha (brincante da tradição, já falecido). Via os bonecos riscados no chão, “aí eu fazia com um sabugo enroladinho com um paninho, por detrás da empanada, do jeito que eu via os mestres Bilinha, Garrafinha, Irmãos Relâmpo (já falecidos), Domingos Basílio e seu primo mestre Francisquinho fazerem”. O menino Luiz ficou encantado com as vozes e os movimentos dos bonecos, ficando tudo aquilo registrado em sua memória. Quando dois anos mais tarde, juntou umas madeiras, fez umas figuras e saiu na rua brincando o João Redondo: “menino não é gente, você sabe”. E dessa iniciativa infanto-juvenil, Luiz de Toou, passou a brincar com mais intensidade com os bonecos e a se apresentar para os amigos, familiares e vizinhos. Afirmo que ninguém o ensinou a construir os bonecos, aprendeu vendo e a brincadeira ficou gravada na memória dele.

Já na fase adulta, Luiz de Toou, ficou sendo considerado um profissional do João Redondo e as apresentações passaram a complementar a renda da família. Na época ele cobrava 500 réis por apresentação. Brincava de maneira eventual, geralmente nas ruas e em dias de feiras das cidades da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Em alguns eventos até brincou em parceria com um brincante da tradição, do Município de Passa e Fica conhecido como Antônio Rato (já falecido).

Luiz de Toou participou do I Encontro de Bonecos do RN, realizado em Natal, na Fundação José Augusto, no ano de 1979, organizado pelo pesquisador e folclorista Deífilo Gurgel. Também participou do documentário “A gente se ri”, projeto audiovisual

financiado pelo BNB Cultural, elaborado por alunas do curso de Comunicação da UFRN.  
Não participou do Encontro de João Redondo de Natal, por problemas de saúde.



**Luiz Enéias – Brejinho**

Nasceu em 05/04/1950 e iniciou a brincadeira de João Redondo quando tinha 18 anos, quando viu uma apresentação do mestre Miguel Relâmpo no povoado dos Remédios. Diante do encantamento, se aproximou para compreender melhor como se dava o movimento dos bonecos na empanada, fez uns bonecos de maniva e brincou. Depois, se animou para brincar e pediu para um primo dele (que também brincava João Redondo) para fazer uns bonecos de imburana para brincar. E com os bonecos em mãos, se prontificou apresentar para a comunidade do seu povoado, e essa primeira apresentação aconteceu numa noite no Remédio (povoado onde morava), diz que lotou o espaço. A partir dessa noite, brincou por muito tempo todos os sábados na rua para crianças e adultos. Um dia, com raiva, tocou fogo nos bonecos. Depois, interessou-se pelo Boi de Reis, quando viu uma apresentação num povoado chamado Santa Fé.

Há três anos recomeçou a brincadeira, depois de pedir emprestado alguns bonecos ao mestre e amigo Francisquinho de Passa e Fica e até hoje se apresenta com eles.

Por problemas sérios com a visão, precisando fazer uma cirurgia de urgência, não participou do Encontro de João Redondo de Natal entre os dias 03 a 06 de setembro de 2009.

O mestre segue a linha tradicional do João Redondo com músicas entremeando a brincadeira, entradas e saídas de bonecos/personagens que encenam a história do Capitão João Redondo e do ‘neguinho’ Baltazar. Um dado característico é que ele utiliza, hoje em dia, das loas do Boi de Reis em cena. Aproveita, também, para colocar o Boi na brincadeira de João Redondo, mostrando sua habilidade também com esse saber-fazer.



**Manoel Domingos da Silva / Manoel de Dadica – Cerro Corá**

Manoel Domingos da Silva, mais conhecido como Manoel de Dadica, nasceu em Araruna/PB em 25/07/1950, mas chegou a Cerro Corá/RN ainda criança. Começou a se interessar pela brincadeira aos 11 anos, quando viu alguns amigos brincando com bonecos

de João Redondo. Tinha visto antes a apresentação de um mestre chamado Paulo Roriz, que o mestre chama “Roliço”. Achou uma coisa muito bonita e quando ficou rapaz, por volta do ano de 1983, já casado, resolveu fazer seus bonecos em madeira. O primeiro boneco que ele fez foi o Baltazar, de chapéu de couro e a boneca Ambrósia, esposa dele, que são os personagens que gosta mais de apresentar. Sua apresentação dura uma hora, dependendo muito do estímulo que a platéia dá. A história que conta nas apresentações varia de acordo com a platéia. Se tiver mais crianças sua performance vai ser diferente, do que para jovens e adultos.

Faz a abertura tradicional, mandando a música parar com a entrada do Capitão João Redondo e o discurso atrevido do neguinho Baltazar, perguntando quem mandou parar a música e assim vai formando a confusão no Baile. Outro momento é o casamento do nego Baltazar, com Ambrósia, filha do Capitão, que foi contra o casamento desde o princípio, mas nada adiantou, eles terminaram casando, contra tudo e contra todos. Outras histórias vão acontecendo entre uma e outra parada de música. Brigas, mortes, a Alma vindo apanhar o Bêbado, que reluta em acompanhá-la; o Diabo Sem Vergonha que gosta de beijar mulheres pequeninas; Cazuza que usa aparelho ortodôntico prateado e quer beijar todas as mulheres do baile, gerando muitas confusões com os namorados.

### **Manoel Fernandes – Monte Alegre**

Manoel Fernandes de Oliveira, nascido em 13/02/1925, iniciou a brincadeira na época dos irmãos Relâmpo, quando, desde criança assistia a brincadeira pois seu pai gostava muito. Por problemas de saúde já não brinca mais o João Redondo, vive numa cadeira de rodas, com uma perna amputada. Sua mala de 20 bonecos foi vendida em 2003, ao preço de R\$ 50,00 a uma pesquisadora que veio de São Paulo, na sua casa. Não formou multiplicadores de sua arte na família, apenas seu filho Rafael (28-10-1943) o acompanhava na brincadeira, tocando pandeiro.

Repete alguns trechos dos enredos que apresentava na brincadeira, como a chegada do Capitão João Redondo, as brigas do nego Baltazar, as prisões do Sargento Me Esquece. Sempre que tinha uma idéia nova para as histórias, procurava uma oportunidade para mostrar. As historinhas eram curtas, entrando e saindo personagens e o forró muito animado tocando. A empolgação tomava conta de todos, anunciavam pela rádio difusora, fazia o entretenimento da cidade, junto aos irmãos Relâmpo. Diz que imitava vozes, tanto de homem como de mulher.



### **Manoel Messias Pinheiro da Costa / Messias dos Bonecos – João Câmara**

Manoel Messias Pinheiro da Costa, nascido em 21/08/1978, trabalha na agricultura do Assentamento Agrário denominado Marajó. O interesse em brincar com bonecos foi iniciado no período da infância, mas quando tinha 24 anos de idade viu a apresentação do brincante João Cazumbé, pela primeira vez que o motivou a se interessar em brincar efetivamente com o João Redondo.

Participa diretamente da atividade do João Redondo, desde a confecção à

manipulação dos bonecos na brincadeira. Não tem ajudante, realiza sozinho todo o processo da construção do brinquedo e da brincadeira.

“Messias dos Bonecos” como é conhecido na região, além do teatro de bonecos possui outros talentos artísticos que inspiram às composições musicais, poemas e literatura de cordel.

Há 07 anos brinca o João Redondo e afirma que é uma atividade que lhe dá muito prazer, por ver as pessoas rirem com as presepedas dos bonecos. Eventualmente, apresenta a sua brincadeira, tendo já realizado apresentações nas escolas e na rua para a criançada.

Na brincadeira de Manoel Messias existe os diálogos entre o Capitão João Redondo e o nêgo Baltazar e com outros personagens da Tradição. Mas ele insere algumas passagens com temas atuais, que são observadas no cotidiano das pessoas, fatos políticos interessantes ou até mesmo em homenagem a artistas famosos, como o “Rei Roberto Carlos”.

Outro aspecto marcante nas narrativas do mestre são os temas educativos que abordam a sexualidade, e o combate ao uso de drogas. Mas prefere desenvolver diálogos que tenham conteúdos culturais, relacionados aos poemas que escreve, pois diz que é uma forma de através da sua brincadeira, apresentar suas composições. Foi observado que não há bonecos específicos para essas narrativas, utiliza-se de qualquer um deles, exceto o boneco que representa o cantor Roberto Carlos, criado exclusivamente para a representação do artista em cena.

O brincante começou a apresentar a brincadeira há nove anos e, entrevistando os moradores do assentamento Marajó, onde apresenta com mais frequência sua brincadeira, eles disseram: *aprendemos muitas coisas com as conversas dos bonecos.*

#### **Manuel Antônio Pereira / Manuel do Fole – Cerro Corá**

Manoel Antônio Pereira, mais conhecido como Manoel do Fole, nasceu em 01/11/1946 em São Tomé, mas reside em Cerro Corá há 35 anos. Começou a fazer a brincadeira quando tinha 12 anos e viu a apresentação de Paulo Roriz: *como era muito astucioso comecei a treinar, começaram a achar bom, aí comecei a apresentar.* Aos 24 anos, comprou uns bonecos “*originais*” e depois os deixou de lado: *Queria fazer bonecos do meu jeito, até que consegui.* Apesar de fazer reverência ao seu mestre, que lhe ensinou tudo que sabe (Paulo Roriz). Sempre brinca sozinho, diz se atrapalhar quando leva acompanhante.

Além da brincadeira é músico. Toca fole de oito baixos.

Manoel do Fole faz todas as etapas de confecção dos bonecos, apesar de se dizer preguiçoso, tem uns bonecos muito criativos. A maioria dos olhos dos bonecos são na cor vermelha, pois acha que dá um brilho, como se fosse uma luz, quando se apresenta a noite. Faz a abertura de sua brincadeira, como a maioria dos brincantes do RN: *“mando parar a música que está tocando e se apresenta como Capitão João Redondo, barriga de 19 vintém, se manda ver não vem, se vem coloca na conta velha e aí poloc poc. Bate com a cabeça na parede e diz que a cabeça dele é de ferro, que agüenta toda pancada e começa a briga com o neguinho Baltazar, alternadas por um bom forro pé-de-serra”.* Diz, ainda, que não gosta muito de contar histórias de trancoso, *“porque tenho medo de ficar trancado”.*



**Marcelino Martins da Silva / Marcelino de Zé Limão – Cruzeta**

Marcelino Martins de Lima, mais conhecido por Marcelino de Zé Limão, nascido em 17/07/1942, agricultor aposentado e bonequeiro, tem três filhos e um neto, mas apenas o filho mais novo, José Maria o acompanha nas apresentações. No decorrer da entrevista confessa que gostaria de transmitir o que sabe para outras pessoas, mas não sabe como fazer: *“Comecei a brincar com 14 anos quando vi um brincante se apresentando aqui, chamado Pedro, já falecido, com uns bonecos de sabugo e um paninho enrolado neles, atrás da empanada. Os amigos me diziam: tem um homem na praça botando uns bonecos, vamos ver? A gente pagava a entrada e via aquelas lorotas todas”*.

Seu maior desejo é ministrar uma oficina de bonecos, pois como não tem ninguém da família interessado, vai despertar a vontade em gente de fora. Gosta de roupas coloridas para os bonecos e os cabelos pintados: *“uma vez fiz um boneco com cabelo humano, ficou muito bom”*.

O ano que brincou mais foi no ano que teve um inverno fraco, ou seja, com pouca chuva: *“as pessoas ficaram sem emprego, então me chamavam para representar, isso foi em 1977, também depois pararam de me convidar para brincar”*.

Marcelino diz que cada boneco tem sua palestra. O repertório principal do brincante é o casamento de Baltazar com Minervina de Moraes, filha do Capitão João Redondo, quando os noivos vão fazer a confissão dos pecados ao Padre e diante do que a noiva confirma, o Padre fica cheio de intimidade com a Noiva, aí Baltazar começa com sua valentia com o Padre, até que finalmente, o casamento é juramentado. Ele faz a abertura, da brincadeira como a maioria dos brincantes da tradição do João Redondo, com o Capitão pedindo para acabar com a música, depois entra o discurso atrevido do neguinho Baltazar, perguntando quem mandou parar a música e assim vai formando a confusão, alternadas por música de forró. Pergunta alguns nomes de pessoas que estão na platéia, para quando as meninas (bonecas de pano) estiverem dançando ele perguntar se a pessoa estava roendo, com inveja dela dançando.



**Maria Ieda da Silva Medeiros / Dona Dadi - Carnaúba dos Dantas**

Dadi, nascida em 04/09/1938, autodidata, concretiza hoje com suas criações, o que na infância parecia um mistério guardado por detrás da empanada. Destaca-se na sua forma de expressão no uso de materiais como: madeira e espuma, no ato de esculpir, na exímia

pintura que revela os traços de seus calungas. Gosta de ver seus bonecos muito “lordes” – como costuma dizer, ou seja, com muito luxo e cor. No que diz respeito aos cabelos usados nos bonecos, transgride a regra que rege a maioria dos mestres brincantes, que preferem a colagem de cabelo humano ou de crina de cavalos ou até mesmo pintados. Dadi prefere utilizar fios de nylon coloridos, imprimindo sua marca no efeito visual dos bonecos.

Sua inventividade extrapola os bonecos de luvas e bonecas de pano, usando marionetes de fios, bonecos articulados, que nos lembram os santos de roca, além de bonecos de grande porte. De tecido foram feitos seus primeiros ex-votos: representando uma mão e uma perna. Além de artista-artesã, Dadi revela uma veia poética. *“Boneco do teatro é feito com muito amor, tem um boneco que dança, em toda festa que for, porque o seu companheiro é de grande valor...” (Flor de Mucambo, 2006, seu livro de poesias).*

Além de poeta, filósofa da natureza, ecologista, política, fazedora de ex-votos, *é mestre na arte de fazer rir*. Dedica-se há mais de duas décadas à arte de dar vida e voz aos seus bonecos. Apresenta personagens consagrados pela tradição do teatro de bonecos, para diversos públicos, como: o “Capitão João Redondo”, o dono da brincadeira; “Benedito” ou “Baltazar”, neguinho valente, ---*“considerado por ela como o ideal da brincadeira, um boneco muito tradicional, porque é quem comanda tudo, é muito insolente”*; “Dona Quitéria”, esposa do Capitão; “Minervina de Moraes”, filha do Capitão João Redondo. Cria novas figuras: um filósofo, por exemplo: *“que afirma ser uma pessoa excelente, conversa bem demais, atende os cinco sentidos da pessoa, tão bem ele fala”*.

Além da confecção dos bonecos, elabora os enredos para apresentações públicas. É muito requisitada para fazer campanhas educativas para a Secretaria de Saúde do Município de Carnaúba dos Dantas. Seu neto Werlin José da Silva que nasceu em 12/03/1991, em Canapólis /MG, e que mora com ela desde 2005, já esculpiu alguns bonecos que formam bandas de forró e sempre a ajuda na confecção de outros bonecos e vem lhe auxiliando nas apresentações. O mesmo fez sua estréia, se apresentando em praça pública, no processo de registro dessa pesquisa.



**Pedro da Silva / Pedro Cabeça – São Rafael**

Nasceu em 10/12/1935 e com 15 anos de idade viu pela primeira vez a brincadeira do João Redondo em uma apresentação de Zé Relâmpo, mestre da tradição do Rio Grande do Norte, no município de Ceará Mirim/RN. Gostou tanto que confeccionou um boneco, ensaiou a brincadeira e mostrou para os amigos: *“Eu achava que era os bonecos que falava. Nesse tempo eu era sem experiência.”* O mestre lembra, ainda, de sua iniciação na arte de dar vida ao boneco: *“... quando cheguei em minha casa, peguei uns pinhão seco, cortei e fiz uns buracos na boca e olhos. Com a tirna de lamparina eu pintei os bonecos e enrolei com uns panos de mamãe . Peguei um lençol de mamãe fiz igual o homem que eu vi, estiquei no recanto da parede e comecei a brincadeira. Aí, quando souberam que eu fazia calunga começaram a me convidar.”*

Diz que evoluiu na forma de manipular os bonecos aos 18 anos de idade, tempo em

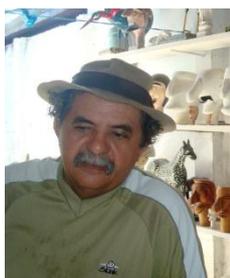
que considera que passou a trabalhar profissionalmente. Começou a brincar nos sítios, em festas da cidade, na casa dos amigos e vizinhos. Os moradores da região passaram a convidar Pedro Cabeça para apresentar sua brincadeira no período do São João, na semana do Folclore, nos povoados vizinhos, entre outras cidades. Nesses lugares, o mestre armava a empanada e fazia a cobrança com a ficha de R\$ 1,00 por pessoa, antes de começar a brincadeira. E assim ia aperfeiçoando as habilidades de construir e manipular os bonecos, agradando crianças, jovens e adultos e, tornando sua brincadeira conhecida na região.

Anos mais tarde, conversou com um colega chamado Teodomiro Neto, conhecido como Dodoca (hoje seu genro) e começaram a fazer os calungas e a brincar juntos. Construíram os bonecos com todo tipo de madeira (Imburana, Mulungú e Pinhão), inserindo, segundo ele, novos personagens para fortalecer a brincadeira do João Redondo. E, a partir dessa parceria, cresceu o número de convites para apresentações e até mesmo convites sem o pagamento de cachê que chegaram a aceitar, o queriam era se divertir e mostrar seus bonecos para as pessoas: “*os meninos deixam a gente sempre alegre e feliz.*”

As passagens da brincadeira de Pedro Cabeça são compostas pelas histórias da tradição do João Redondo, que acontecem em um baile com confusões e brigas, observadas em outros brincantes do RN e também por algumas narrativas criadas com personagens diferentes a partir dessa temática. Tais representações remetem ao seu contexto socioeconômico e cultural seguindo a linha do humor.

Portanto as narrativas envolvem discussões/conflitos, romantismo, festejos e comédia. E dentre elas há a passagem como a dos personagens *Fuxico* e *Chumbrega*, que estão no baile dançando forró, namorando as meninas. Daí *Fuxico* vem e manda o tocador parar a música, e na seqüência, *Chumbrega* reclama porque mandou parar porque ele está dançando com a menina, manda o tocador continuar com a música, e nesse manda e desmanda os dois começam a brigar, quando entra o *Baltazar*, negro metido a valentão, pega uma faca e entra na briga também.

A brincadeira do mestre dura em média de 40 minutos a 1 hora e prefere se apresentar mais no horário da noite, pois diz que o foco de luz que reflete na empanada, realça mais os bonecos, deixando eles mais bonitos.



### **Francisco de Assis Gomes / Raul dos Mamulengos – Natal**

Francisco de Assis Gomes nasceu em 29/09/1954. Com a chegada da adolescência, todo menino do lugar queria pelo menos ter o nome de uma pessoa rica da cidade. Foi quando escolheu o nome de Raul Capitão. Essa figura na realidade era um homem de origem humilde, que comprava fiado nos armazéns da cidade para pagar somente no apurado (final da safra, quando vendia o que plantava). Quando em um dado ano pediu para Sr. Joaquim do bar, para que ele fornecesse mais uma feira, que ele não tinha mais nada em casa. Sr. Joaquim quase não atendia o seu pedido e foi aí que em menos de trinta dias após esse ocorrido, estourou uma mina de chelita em sua terra, transformando-o no homem mais rico da região. A partir disso comprou muitas fazendas, cavalos de corrida, carros de luxo etc. Com esse exemplo de sucesso e riqueza, resolveu fazer de Raul Capitão

seu ídolo. Até sua mãe o chamava de Raul a partir dos doze anos. No ano de 1975 veio morar em Natal, servindo logo após o exército, onde considera a maior escola que já frequentou, aprendeu muitas coisas, inclusive a dirigir. Depois por indicação de amigos entrou para o quadro de funcionários da UFRN, como motorista. No ano de 2002, como motorista do Museu Câmara Cascudo/ UFRN, participou indiretamente das pesquisas que estavam sendo realizadas com a Calungueira Dadi, na cidade de Carnaúba dos Dantas, junto da pesquisadora Maria das Graças Cavalcanti. Após diversas idas e vindas a essa cidade e da intimidade que se estabeleceu com a artesã, relatou seu primeiro contato com os bonecos, ainda na infância. Como forma de estímulo, Dadi presenteou-o no ano de 2003, com algumas madeiras de mulungu, para ele poder despertar essa arte de sua memória. A partir desse gesto constrói suas primeiras peças, que atualmente fazem parte da exposição permanente dos brincantes do Estado e possui uma verdadeira companhia de bonecos, “Raul dos Mamulengos”.

Para construir essa imagem de brincante, Sr. Raul se vestia igual aos bonecos, com roupas bem extravagantes, principalmente a camisa e sempre usava chapéu, no seu dia-a-dia. Agora resolveu separar Francisco de Assis Gomes, funcionário público, do Raul do Mamulengo. Veste roupas normais em seu cotidiano, principalmente no trabalho como motorista da TV Universitária, para não confundir as pessoas. Roupas coloridas apenas nas apresentações.

Em seu texto, Raul se utiliza das histórias de trancoso que ouvia de seu avô, da literatura de cordel e de outros causos de sua cidade, que ainda povoam o imaginário popular do lugar. Mescla também com notícias da atualidade, relacionando com as pessoas da platéia, sempre dentro de uma lógica, com começo, meio e fim. Para isso, antes de começar o espetáculo, procura saber o nome de algumas pessoas que estão na platéia, para dialogar com o público e ficar mais engraçada a apresentação.



Ronaldo e Francinaldo

### **Ronaldo Gomes da Silva – Grupo Caçuá de Mamulengos - Currais Novos**

Nascido em 01/08/1972, Ronaldo é formado em Letras, tendo se graduado em 2005. É funcionário público da Prefeitura de Currais Novos, exercendo o ofício de segurança/vigilante, mas diz que sempre se manteve ligado a cultura popular, dos versos da Literatura de Cordel ao Artesanato. Recorda-se que na sua fase infanto-juvenil (com aproximadamente 12 anos de idade) assistiu pela primeira vez, uma apresentação do teatro de bonecos com Chico Daniel, ficou em estado de “*alumbramento*”, como comenta na entrevista. E, a partir desse dia ficou registrado em sua memória, todos os movimentos dos bonecos em cena: “*o mestre Chico Daniel é a minha referencia, tive a oportunidade de assistir uma apresentação dele e de lá pra cá, eu tive interesse em trabalhar com os bonecos, de resgatar essa cultura popular*”.

Decidiu investir nessa arte do João Redondo e construir os primeiros bonecos para a sua mala. Esperançoso com o projeto de se tornar um mestre brincante, Ronaldo incentivou o amigo Francinaldo, artista plástico de Currais Novos, a embarcar em seu sonho e assim formaram uma dupla, estreando com o Grupo “Caçuá de Mamulengos”, no dia 01/11/2007, na Semana da Biblioteca da cidade.

Apresenta sua brincadeira por puro prazer e movido pela vontade de fazer as pessoas se divertirem. O local da apresentação depende do proponente, mas o público é diversificado: desde crianças até às pessoas idosas. As apresentações são feitas geralmente nas Escolas e duas vezes no mês procuram apresentar na feira livre da cidade, e diante da demanda dos convites para apresentações do grupo comenta: *“a gente sempre foi convidado, nunca experimentamos, fazer a brincadeira com entrada ou passando o chapéu”*.

As passagens da brincadeira de Ronaldo (Caçuá de Mamulengos) são mescladas com alguns personagens e passagens da tradicional história do João Redondo. Mas o forte são as histórias inventadas pelo brincante, no momento da criação dos bonecos, por narrativas reproduzidas da realidade local das pessoas de Currais Novos, e ainda, representações criadas pelo brincante para inovar na brincadeira, com novos e engraçados personagens.

### **Francinaldo da Silva Moura / Naldinho – Grupo Caçuá de Mamulengos - Currais Novos**

Nascido em 25/07/1972, Francinaldo Moura, seu nome artístico na cena musical e nas artes plásticas, é chamado pelo seu parceiro de trabalho no teatro de bonecos com o grupo Caçuá de Mamulengos de Naldinho.

O mestre já possui um trabalho consolidado com as artes plásticas, pois além da vocação para a pintura em tela, aprimorada através de cursos de pintura e aulas de História das Artes assistidas no Centro de Aprendizagem e Integração de Cursos – CAIC, de sua cidade. Produz telas que vende para a comunidade local e pretende ainda este ano montar uma exposição na FUNCARTE em Natal. Bem como, a destreza em esculpir em argila, esculturas diversas.

Já na linguagem musical, o mestre Francinaldo alcançou o grau de professor e, ministra aulas de violão para a Orquestra de Violões de sua cidade, projeto aprovado pelo edital do BNB Cultural. Toca pandeiro num grupo de chorinho, tuba, violino e está iniciando os primeiros acordes na rabeca.

Diante de tantas habilidades artísticas só faltava para o mestre, dedicar-se às artes cênicas, desejo este que logo mais seria realizado. Pois, desde que viu uma apresentação do grupo mineiro de marionetes chamado “Giramundo Teatro de Bonecos”, Francinaldo apaixonou-se pela manipulação de bonecos e sua mente impressionada não aquietou. E nessa incessante busca em aprender outras linguagens culturais conheceu o poeta e brincante Ronaldo, que numa oportunidade comentou com o mestre Francinaldo sobre o sonho de brincar o João Redondo e o convidou para a formação de uma dupla. Diante de tão grande incentivo e vontade para encarar novos desafios, não hesitou em aceitar o convite do colega, para dedicar-se à arte de dar vida aos bonecos.

E assim confeccionou seu primeiro boneco de cabaça, gostou do resultado e construiu mais dois bonecos, na madeira imburana. Ajudou o amigo na concepção da tolda para a brincadeira e conseqüentemente, foi consolidada a dupla de brincantes e, estrearam o Grupo “Caçuá de Mamulengos” no dia 01/11/2007, na Semana da Biblioteca de Currais Novos.

As passagens da brincadeira do mestre Francinaldo (Caçuá de Mamulengos) são mescladas com alguns personagens e passagens da tradicional história do João Redondo. Mas o forte são as histórias inventadas pelo brincante, no momento da criação dos bonecos, por narrativas reproduzidas da realidade local das pessoas de Currais Novos, e ainda, representações criadas pelo mestre para inovar na brincadeira, com novos e engraçados personagens

### **João Luís do Nascimento / Tio João da Quadrilha – Natal**

João Luís do Nascimento, mais conhecido como Tio João da Quadrilha, nasceu em 06/06/1960 em Poço de Pedra – RN e reside em Natal há 35 anos. Não foi alfabetizado, esteve no Mobral, mas por ter sido ‘mordido por cachorro doido’, tem que tomar remédio pelo resto da vida, então diz que fica alvoroçado com muita coisa na cabeça. O brincante também faz número de mágica antes da apresentação, fazendo os números do homem enforcado vivo e do balaio mágico. Sua mala esta composta, hoje, com quinze bonecos emprestados, contando ainda com o Boi, a Cobra e o Jaraguá.

Os personagens que fazem parte na brincadeira do brincante são os componentes principais da Tradição, como o Capitão João Redondo, Baltazar, seu primo Benedito, Maria Catolé, mãe de Baltazar, o Boi, a Cobra, o Jaraguá, além dos personagens que vai inventando, como o Velho Treme-Terra, as bonecas escandalosas, que ‘abrem as pernas’ e Baltazar que chega exclamando o mote: Ô pacote!



### **Teodomiro Rodrigues Neto / Dodoca – São Rafael**

Nasceu em São Rafael em 04/07/1960 e é casado com a filha do Calungueiro Pedro Cabeça. Em parceria com o sogro confecciona bonecos e brincam o João Redondo nos sítios, casas de amigos e festas da região do Município de São Rafael.

Possui uma mala com dezoito (18) bonecos de luvas, quatro (04) bonecas de pano, alguns animais e objetos cênicos. Sete (07) desses bonecos foram construídos por Dodoca e os 11 restantes foram confeccionados pelo parceiro Pedro Cabeça. Percebemos uma especificidade no processo de criação dos bonecos do brincante, gosta de fazer bonecos parecidos com ele: com bigode preto e óculos escuros, quando diz: *“Às vezes faço parecido com as pessoas conhecidas e dou o nome da pessoa também”*. É perceptível o perfeccionismo que ele atribui na confecção dos seus bonecos, com formatos diversificados de cabeças, e com detalhes dos contornos das bocas e dos olhos, muito bem feitos, com bom acabamento. A maioria dos bonecos de Dodoca é feito com a madeira Imburana, por ser mais facilmente encontrada na região: *“a madeira Imburana é um pau mais fácil da gente encontrar por aqui, no mato. Colhe, bota pra secar e faz os bonecos, o Mulungu a gente tem que tirar seco no pé, ela tem seus mistérios a gente tirando ele verde”*.

Outro aspecto interessante da brincadeira de Dodoca é que os bonecos são os mesmos utilizados pelo mestre Pedro Cabeça, devido à parceria existente entre eles, mas cada brincante batiza os bonecos com nomes diferentes e, conseqüentemente criam características diferenciadas para os personagens na brincadeira.

A brincadeira de Dodoca dura em media 40 minutos a 1 hora, geralmente, com um tocador (sanfoneiro, pandeiro ou realejo) e quando não pode pagar aos tocadores, utiliza um CD player para tocar o forró. Recebe o maior número de convites para apresentações no período do final do ano, mas comumente é convidado para eventos nas escolas da comunidade: *“as diretoras das escolas convidam e pagam. É pouco, mas a gente que não está fazendo nada vai”*.

### **Werley José da Silva – Carnaúba dos Dantas**

Neto de Mestre Dadi, Werley nasceu em 12/03/1991 em Canapólis /MG e mora com seus pais em Carnaúba dos Dantas desde 2005, anteriormente, no ano de 2003 chegou à cidade para morar com sua avó Dadi, enquanto os pais se transferiam para a cidade. Como multiplicador de sua avó, já esculpiu algumas bandas de forró em forma de boneco e sempre faz parcerias com Dadi, quando recebe muitas encomendas.

Os bonecos de sua brincadeira em sua maioria pertencem a sua avó Dadi. Os que foram confeccionados por ele, são guardados por Dadi, como a banda de Rock, o Falcão, o Mineirinho Xodó das meninas entre outros, que foram vendidos a particulares.