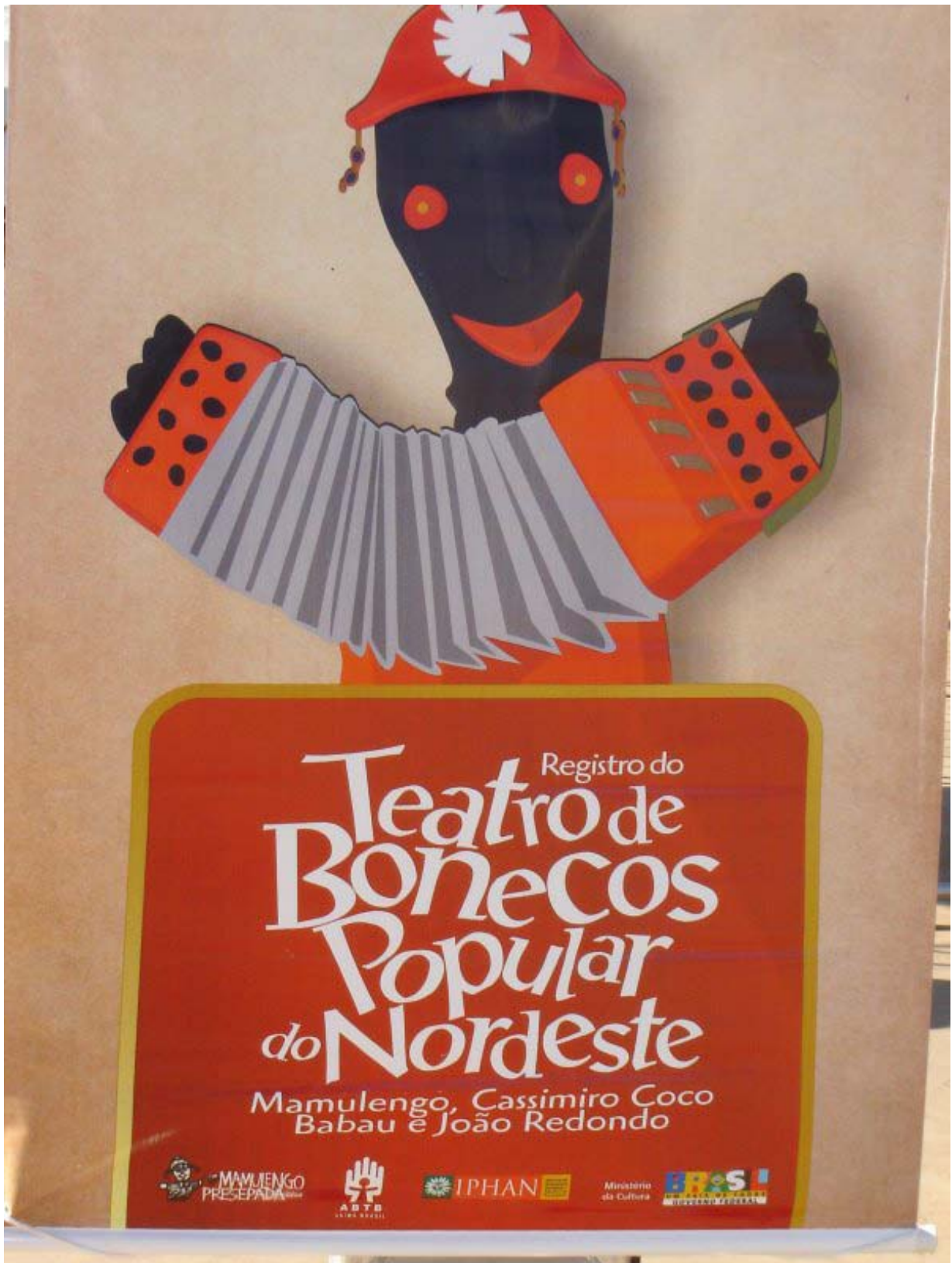


Projeto de Registro do  
TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE  
DO BRASIL: MAMULENGO, CASSIMIRO CÔCO,  
BABAU E JOÃO REDONDO

**Relatório Final das Atividades**  
**de**  
**Pesquisa de Campo**  
**DISTRITO FEDERAL**

**Brasília, DF**  
**Março a Setembro, 2009.**



Banner do Processo de Registro afixado na Praça da República – Esplanada dos Ministérios, Brasília, DF durante o SESI Bonecos do Mundo – Agosto, 2009.

## Sumário

<b>1. Introdução.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Aspectos organizacionais e metodologia.....</b>	<b>6</b>
<b>3. Aspectos gerais do bem no estado.....</b>	<b>8</b>
<b>3.1 Fontes, influências e transformações.....</b>	<b>8</b>
<b>3.2 Linhagem dos mestres/mamulengueiros.....</b>	<b>14</b>
a. Modos de vida .....	15
b. O Brinquedo.....	16
a) Dramaturgia.....	16
b) Representação cênica.....	21
c) Elementos visuais.....	25
d) Formação do grupo.....	33
<b>3.3 Relação dos bonequeiros com a matéria-prima e a sua relação com a ciência de confecção dos bonecos.....</b>	<b>33</b>
<b>3.4 Análise dos aspectos interativos com o público .....</b>	<b>33</b>
<b>3.5 Formas de contrato e sua influência na brincadeira .....</b>	<b>34</b>
<b>3.6 Aspectos relativos à sustentabilidade .....</b>	<b>35</b>
<b>3.7 Identificação dos bonequeiros contemporâneos e sua relação com o Teatro de Bonecos Popular de origem.....</b>	<b>36</b>
<b>3.8 Observações acerca das propostas de salvaguarda indicadas pelos artistas e pelas comunidades e pelos pesquisadores a partir das indicações da pesquisa.....</b>	<b>36</b>
<b>4. Observações Finais.....</b>	<b>37</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>39</b>
<b>Fontes produzidas na pesquisa de campo.....</b>	<b>40</b>

## 1. Introdução

Antes de tudo é preciso esclarecer a presença do Distrito Federal nesta pesquisa e neste processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Esta questão foi levantada e discutida dentro da própria equipe de trabalho bem como em diversos outros contextos onde este fato foi divulgado. O principal questionamento deve-se à posição geográfica da capital, localizada na região Centro-Oeste e não na região Nordeste como prevê o título. Seguida a essa questão vem o fato de que, dos nove estados que compõem a região-foco da pesquisa, somente quatro deles estão contemplados neste registro. Outros questionamentos também se fizeram pertinentes: de que maneira o Mamulengo pode se constituir numa cidade que tem apenas cerca de meio século de existência em contraposição a pelo menos dois séculos de tradição no nordeste? O que se diz Mamulengo no DF é Mamulengo de fato? O Mamulengo no DF é uma releitura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste?

O Teatro de Bonecos Popular, seja qual for a sua região, compartilha das questões que permeiam também outras formas de arte: o que é e o que não é pertencente a essa arte? O que pode e o que não pode no que tange à sua dinâmica que atravessa o tempo e o espaço? Quais são os seus fatores de transformação? Quais são os seus executantes mais antigos, os seus mestres? Quem são os seus executantes nos dias de hoje? A quais contextos pertencem? Quais são as condições para a continuidade de sua arte? Muitas foram as questões que balizaram todo o processo desta pesquisa.

Compreendendo o Teatro de Bonecos Popular em seus aspectos mais amplos, a começar pela variedade de suas nomenclaturas, diferenças estéticas e referências múltiplas, ficou definido pela equipe um recorte que partiria das condições de aprendizagem dos mamulengueiros, cassimireiros, calungueiros e brincantes de Babau. Dessa forma, três foram as categorias que comporiam, a partir daquele momento, a definição de abordagem quanto ao objeto de estudo:

5. Mestres e mamulengueiros que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária, pela via da convivência cotidiana, da transmissão oral e da observação direta;
6. Mamulengueiros que não pertencem a família ou comunidade que tenha relação direta com o Mamulengo, mas que aprenderam a partir da observação e da

convivência ‘artística’, e que, ainda, optaram pelo Mamulengo como a sua principal forma de expressão artística;

7. Bonequeiros que em seu repertório possuem trabalhos (espetáculos) com inspiração direta ou indireta no Mamulengo, mas que não é sua principal forma de expressão artística e teatral.

Assim, em resposta a essas condições de aprendizagem, e a outras problemáticas pertinentes, a equipe de pesquisa assumiu o Distrito Federal como um estudo de caso, que se encaixa na segunda e na terceira categoria, com ênfase na segunda, com a presença de, pelo menos, oito artistas-mamulengueiros. São estes, em ordem alfabética:

1. Aginaldo Algodão – Universo Saruê - Taguatinga
2. Carlos Machado – Mamulengo Mulungu - Sobradinho
3. Chico Simões – Mamulengo Presepada -Taguatinga
4. Josias Silva – Mamulengo Alegria - Sobradinho
5. Miguel Mariano – Grupo Roupas de Ensaio - Samambaia
6. Neide Nazaré (viúva de Mestre Zezito) – Circo, Boneco e Riso - Águas Lindas de Goiás (região do entorno do DF)
7. Robson Siqueira – Pilombetagem - Gama
8. Walter Cedro – Mamulengo Sem Fronteiras - Taguatinga

Por meio destes, que foram os principais informantes do Teatro de Bonecos Popular no DF, foi possível estabelecer um panorama de como esta arte se configura aproximando-se de suas principais referências nordestinas e como se diferencia, assumindo traços constituídos na capital do país. Ao longo da pesquisa, foram agregados outros artistas que, citados pelos que estão nesta lista ou constatados pelos pesquisadores, serão também referendados neste relatório.

Dessa maneira, acrescentamos os mamulengueiros: Ricardo Guti, Paulo de Tarso, Afonso Miguel, Ricardo Moreira e Moisés Bento (dos quais, os três primeiros foram efetivamente entrevistados). E referendamos ainda, como exemplos pertencentes à terceira categoria os grupos de bonequeiros Cia. Bagagem de Bonecos, Inventiviva Recriações para o Tempo e Pirlampo de Teatro de Bonecos e Atores.

Neste ponto é válido acrescentar que esta pesquisa possui determinadas limitações, especialmente, no que tange ao seu recorte já explicitado acima, mas também de tempo e de recursos, de modo que pode vir a incorrer na falta de citar nomes de pessoas que também colaboraram nesse processo de constituição do Mamulengo no DF.

## 2. Aspectos organizacionais e metodologia

Para o desenvolvimento da pesquisa de campo no Distrito Federal, constituiu-se uma equipe formada pela professora de teatro, atriz, bonequeira e pesquisadora do Mamulengo, Kaise Helena T. Ribeiro, como coordenadora da pesquisa; pelo historiador, Adriano Yamaoka, como assistente de pesquisa; e, pela antropóloga e atriz, Verônica Maia, como pesquisadora de campo<sup>1</sup>.

A pesquisa de campo no Distrito Federal orientou-se metodologicamente de acordo com a estrutura proposta no Manual do Inventário Nacional de Referências Culturais – o INRC, ou seja, na produção de dados preliminares de documentação (neste caso da complementação desses dados), da identificação e do registro e produção de dados específicos referentes ao bem em questão. Foram adotados o questionário e a ficha de identificação da categoria ‘Formas de expressão’ (Q40 e F40), onde o Teatro de Bonecos Popular se enquadra, bem como os anexos de bibliografia, audiovisual e ficha de contatos, no sentido de complementar o levantamento documental preliminar realizado em outra ocasião, realizado anteriormente. Este material de orientação forneceu ainda as noções fundamentais dos aspectos que deveriam compor o inventário e, dessa forma, procurou-se, ao máximo atender à demanda de documentação e registro, bem como da produção de novos dados a serem analisados.

As ações objetivas da pesquisa de campo caracterizaram-se, principalmente, pela realização de uma entrevista, cujo roteiro baseou-se no Q40 do INRC e de uma apresentação teatral de cada um dos mamulengueiros para efeito de registro e complementação de dados para o questionário. A partir das entrevistas, foi possível ampliar o universo de artistas, não presentes na lista inicial, e outras pessoas que estiveram ou estão envolvidas com o Mamulengo e que compõem uma espécie de rede de artistas que, ou colaboraram, ou colaboram com o desenvolvimento e a manutenção dos saberes ligados ao Teatro de Bonecos Popular como bem artístico e cultural.

Durante a pesquisa de campo, destacamos um aspecto que influenciou na reflexão acerca do Teatro de Bonecos Popular no DF, que foi a realização de dois encontros (um no estado da Paraíba e outro no estado do Rio Grande do Norte) de artistas brincantes do Babau e de calungueiros. Tais encontros reuniram os brincantes, os pesquisadores da equipe e algumas autoridades de instâncias governamentais da esfera estadual e/ou

---

<sup>1</sup> Contou-se ainda, com a participação voluntária da publicitária Ana Beatriz Rocha durante sete das nove apresentações que foram registradas pela equipe de pesquisa.

municipal ligadas à cultura, e proporcionaram o efetivo encontro entre os artistas, composto de relatos, apresentações e demais trocas de saberes e histórias. Esses encontros sinalizaram para a pesquisa no DF, a observação de que os seus artistas-mamulengueiros, nascidos ou não na capital, compartilham, de fato, dos saberes específicos que caracterizam a brincadeira do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, e que, mesmo estando geograficamente, situados em outra região, as referências e a constituição da brincadeira apresentam relações evidentes. Outro aspecto que ficou evidenciado a partir dos encontros supracitados, é que a situação de re-significação dessa arte, na dinâmica que a constitui, também acontece com força nos estados do Nordeste, ou seja, o Distrito Federal é um caso especial a ser analisado, mas não é um caso isolado.

As evidências que se mostraram nos encontros, de relação entre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste e o Mamulengo do DF estão presentes, por exemplo, na influência direta e assumida a mestres mamulengueiros nordestinos, na constituição da estética dos bonecos e da empanada, na dramaturgia e na composição do grupo. A seguir apresentaremos essas características de forma mais detalhada.

### **3.Aspectos gerais do bem no estado:**

#### **3.1 Fontes, influências e transformações que resultaram na configuração do Teatro de Bonecos Popular, nos contextos sócio-culturais do estado.**

O Teatro de Bonecos Popular, no Distrito Federal, é chamado, predominantemente, de Mamulengo como no estado de Pernambuco. A divulgação deste processo de registro e dos seus resultados parciais, bem como experiências paralelas de contato dos mamulengueiros brasilienses com brincantes do Teatro de Bonecos Popular por meio de encontros e festivais de Teatro de Bonecos, têm gerado dúvidas em relação a utilização dessa nomenclatura. Para todos os efeitos, a nomenclatura que utilizaremos neste relatório em relação ao Teatro de Bonecos Popular no DF será o termo Mamulengo.

Em relação ao ‘aparecimento’ do Mamulengo no Distrito Federal, observamos que existiram diferentes versões. Tal fato se deve à característica principal das fontes consultadas, em sua maioria, relatos orais dos próprios artistas, realizados em diferentes momentos, nem sempre condizentes ao período deste registro, mas que consideraremos no intuito de abarcar o maior número de referências e, conseqüentemente, poder compreender ao máximo possível o quadro que o constitui. Dessa maneira, para uma história que começa a ser auscultada e a ser transcrita no início dos anos 2000, mudanças já começaram a ser registradas.

A primeira pesquisa de referência para o estudo do Mamulengo no DF é a dissertação de mestrado “Distrito Federal: O Mamulengo que mora na cidade – 1990 a 2001” de autoria de Izabela Brochado (2001). Esta pesquisa demarca uma atenção para o DF como um lugar onde a tradição do Mamulengo é absorvida e re-significada pelos artistas e aponta para o DF como espécie de pólo que congregava, na época, seis grupos que trabalhavam com o Mamulengo: o Mamulengo Presepada (de Chico Simões); Circo, Boneco e Risos (de Mestre Zezito); Mamulengo Brasília (de Carlos Machado); Mamulengos (de Walter Cedro); Universo Saruê (de Aguinaldo Algodão) e Cooperativa de Atores (de Ricardo Guti). Josias Silva é citado como aprendiz de Mamulengo e Neide Nazaré é citada como integrante principal ao lado de Mestre Zezito no grupo Circo, Boneco e Riso, ambos integrantes da lista de mamulengueiros atual abordada na pesquisa para o registro.



Na referida pesquisa, certamente em função dos limites da memória, seus alcances, suas seletividades e da não-linearidade que a caracteriza, da parte de seus informantes, certos aspectos referentes, por exemplo, a datas apresentam discrepância com as informações que hoje se têm. Como afirma Ecléia Bosi (2004), “a fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa” (p. 20). No entanto, outros aspectos que são apresentados nessa dissertação contemplam o panorama que atualmente, ainda se mostra pertinente. Entre eles, quanto ao que se caracteriza como um início do Mamulengo no DF, pelo menos de forma continuada tal qual se configura até os dias de hoje, Brochado afirma:

A presença do Mamulengo, no Distrito Federal, está relacionada à dinâmica da formação da cultura da cidade, visto que para cá vieram migrantes de múltiplas procedências, como nordestinos, mineiros, goianos, entre outros. Esses imigrantes trouxeram consigo suas culturas, possibilitando a heterogeneidade cultural do DF. Os nordestinos trouxeram consigo o cordel, a cantoria de viola, entre outras formas de expressão cultural. (p. 29)

Os mamulengueiros do DF compartilham esse mesmo ambiente de formação cultural. É importante dizer que esse movimento migratório, mais concentrado na época da construção, período compreendido a partir do ano de 1957, 1958, continuou ocorrendo mesmo após a inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960, permeando os anos 60, 70 e 80 ainda fortemente.

Semelhante ao que aconteceu em outros processos migratórios, como por exemplo, explica Maria Ignez Ayala (1988) em seu livro “O Arranco do Grito”, sobre a cantoria de viola dos nordestinos em São Paulo, observamos que, no período da construção de Brasília, o mesmo tenha se dado em relação a estes mamulengueiros: “A formação de núcleos de migrantes e a manutenção de práticas culturais, dentre as quais, as artísticas, são maneiras de se afirmar em terra estranha, de reagir ao que é diferente e hostil, sendo também uma forma de afirmar uma identidade cultural” (p. 37)

Por caminhos diferentes, outro pesquisador do teatro brasileiro chamado Eliezer Faleiros de Carvalho (2004) relata no artigo inicial do livro “Histórias do teatro brasileiro”:

Nesse período [o da construção de Brasília] era grande o número de nordestinos e nortistas que migraram para a consolidação da nova capital. Migrantes que trouxeram a sua bagagem cultural com diversas manifestações de cultura popular do norte e nordeste, incluindo o teatro de bonecos. O diretor Mangueira Diniz cita as histórias que seu pai contava sobre a construção de Brasília, relatando que esses nordestinos faziam apresentações

de teatro de bonecos nas carrocerias dos caminhões durante os intervalos de almoço e também em seus horários de folga. Além de Diniz, o ator e diretor Nivaldo Ramos também cita relatos sobre essas apresentações de teatro de bonecos. Essas apresentações aconteceram durante a construção de Brasília a partir do ano de 1956. ( p. 25)

Este trecho revela-nos que houve mamulengueiros nos canteiros de construção da cidade, mas não nos oferecem tantos detalhes quanto o relato de Seu Ramiro Brito, o Seu Cosme, como prefere ser chamado, ex-trabalhador da construção de Brasília, quando em 2007, relata aos atores de um grupo de teatro de bonecos<sup>2</sup> da cidade o seguinte:

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>3</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>4</sup>

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

---

<sup>2</sup> Aos atores Guilherme Carvalho e Kaise Helena do Grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores – por ocasião de complementação da pesquisa de campo para a montagem do espetáculo Capital – história hipotética de um mamulengueiro que deixava o nordeste para tentar a vida como artista nos canteiros de obra da construção de Brasília. O grupo doou uma cópia de um vídeo onde Seu Cosme, entre outros assuntos, relata o Mamulengo que viu na época da construção da cidade.

<sup>3</sup> Trecho transcrito do vídeo pela coordenação de pesquisa do DF.

<sup>4</sup> Idem.

Mamulengo. Embora este não seja o único relato que cita o Mamulengo neste período, é o único que acessamos que apresenta informações que vão além da sua ocorrência, abarcando também algumas de suas características.

Distantes desses mamulengueiros-candangos, no tempo e talvez também no espaço, os mamulengueiros contemporâneos do DF também guardam esse sentimento de afirmação ao qual Ayala de refere e por isso reivindicam o seu estado de pertencimento à tradição do Mamulengo.

Do período que compreende a inauguração da cidade, em 1960 até a primeira notícia publicada no jornal *Correio Braziliense* que cita o Mamulengo em 1979, existem alguns aspectos a serem considerados. Em primeiro lugar, temos ciência de que essa informação não demarca a existência do mamulengo no DF, mas a sua documentação neste jornal.

Elizângela Carrijo (2006), a partir de sua própria experiência de trabalhar no Centro de Documentação do referido jornal, e, como pesquisadora do teatro brasiliense, em sua dissertação de mestrado “(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília – 1970-1990”, esclarece:

(...) é de conhecimento geral que o fato de um jornal não dedicar algum de seus espaços para registrar a movimentação de determinado grupo, não implica na inexistência de ações desse grupo. Pois, projeto editorial, público alvo, interesses gerais e missão corporativa, impactam diretamente sobre coberturas jornalísticas, que selecionam ou estabelecem aquilo que consideram ou não notícias interessantes de serem veiculadas. (...) O contrário também pode ser questionado, afinal, o fato de um grupo, pessoa e/ou evento aparecerem constante na mídia pode gerar a idéia de sua importância para aquela sociedade e/ou época, sendo que, dependendo do projeto do jornal, isso pode ser uma intenção no papel e não um fato visto por muitos no cotidiano. (p. 117)

Compartilhando dessa compreensão, e reconhecendo o caráter do Mamulengo como um teatro muitas vezes divulgado apenas para grupos de interesse mais restritos como o público de uma escola, de um bar ou praça, diferenciamos a sua ocorrência, citada nos relatos que acessamos por meio das entrevistas realizadas e a sua documentação, como um fato que começa de forma mais pontual e que vai se ampliando com o passar do tempo.

Em relação a essa documentação de 1979, o que aparece é uma curta nota, que anuncia onde, quando e o que será apresentado e que, certamente, como nos dias de hoje, foi uma nota encomendada. O anúncio fazia referência a apresentação do espetáculo *As Bravatas de Benedito* na Fazenda do Dr. Capitão João Redondo, a ser apresentado numa sala de teatro, a Sala FUNARTE (hoje Sala Cássia Eller). Este texto,

sabemos, foi transcrito por Hermilo Borba Filho e publicado no seu livro Fisionomia e Espírito do Mamulengo, com o título As Bravatas do professor Tiridá na Usina do Coroné de Javunda, de autoria do pernambucano Mestre Ginú. A mudança no título, proposto pelo grupo realizador do espetáculo, o Carroça de Mamulengos, já revela não somente o contato com a bibliografia, mas a adaptação à referência paraibana do Babau, ao colocar no lugar de professor Tiridá, o Benedito, e no lugar do Coroné de Javunda, o Capitão João Redondo.

A pesquisa documental realizada antes desta pesquisa de campo permitiu o cruzamento de informações em diferentes acervos. Dessa forma, a imagem abaixo complementa a idéia que consideramos em relação à documentação:



**Cópia da filipeta do espetáculo As Bravatas de Benedito na fazenda do Dr. Capitão João Redondo.**

**Acervo: Arquivo Público do DF.**

Igualmente importante, no entanto, são os relatos que ouvimos de poucas pessoas, mamulengueiros que estiveram na cidade nos anos 70, antes do referido espetáculo acima documentado. Paulo de Tarso, por exemplo, nos conta ter chegado aqui no início da referida década, por decisão de seus pais. Ele já brincava Mamulengo, embora em Patos, na Paraíba o nome que a brincadeira recebia era João Redondo, Babau ou Calunga. Conta ter visto a brincadeira pela primeira vez numa feira em sua cidade, a apresentação de um artista calungueiro chamado Capitão Boca-Mole. Desde então ele mesmo começou a fazer seus próprios bonecos e a dedicar-se a essa arte,

apresentando-se em vários lugares do seu estado. Ao vir para Brasília, trouxe sua mala de bonecos e continuou o trabalho em Taguatinga, com o TEM (Teatro de Mamulengo e mais tarde Teatro Experimental de Marionetes), grupo que formou na cidade, e depois em Sobradinho com o Mamulengo Pagode. Entre 1976 e 1981, depois que teve sua mala de bonecos roubada, voltou à Paraíba. Mais tarde, de 1982 em diante, volta à Brasília onde tem contato com Carlinhos Babau, Chico Simões, Elizete Gomes e José Regino (para esses dois últimos, Paulo de tarso é tido como uma referência). Na seqüência a esse período, Paulo de Tarso se descobre doente, portador de hanseníase, e afasta-se do cenário brasiliense do Mamulengo por razões pertinentes a situação de sua saúde física e psicológica. Retorna depois em outros períodos atuando principalmente junto a movimentos políticos e sociais, vinculados ao Sindicato dos Bancários e ao Sindicato dos Professores. Outro mamulengueiro citado é o piauiense Afonso Miguel, também entrevistado pela equipe de pesquisa do DF, mas que fixou residência em Brasília por um período muito reduzido, de poucos meses.

Do início dos anos 80 até os dias de hoje, muitos artistas passaram pelo Mamulengo, no entanto, nem todos permaneceram. Carlos Gomide, conhecido como Carlinhos Babau, do Carroça de Mamulengos é a referência inicial de Chico Simões que vai buscar suas próprias outras referências no Mamulengo nordestino e que servirá mais à frente de referência para outros mamulengueiros na cidade. Com ele brincaram também Zé Regino, Rose Nugoli, Jeová Simões nos anos 80, Milton Alves, Aguinaldo Algodão, Walter Cedro, Izabela Brochado nos anos 90 e Fabíola Resende nos anos 2000, entre outros, embora nem tenham permanecido na brincadeira de Chico, mas também enveredado por outros caminhos ou montado a sua brincadeira própria como foi o caso de Algodão e Walter.

A Cia Bagagem, do Gama, composta por Airton Masciano, Marco Augusto e Tarcísio, também ao se iniciar no teatro de bonecos no início da década de 80 teve como primeiro espetáculo uma brincadeira de Mamulengo, e, nos dias de hoje retoma esse início com um novo trabalho altamente inspirado no Mamulengo, conduzido por Lêda Carneiro e por Eudes.

Nos anos 90, especialmente a partir da segunda metade da década, surgem os mamulengueiros Carlos Machado, Ricardo Guti, Josias Silva, Mestre Zezito (mestre de Cassimiro Côco e de circo). Uma observação importante é que, embora os mamulengueiros estejam sendo citados pelo nome, todos eles constituem grupos, onde o único integrante fixo é cada um deles.

Nos anos 2000, além dos já citados, aparecem ainda Miguel Mariano, Robson Siqueira e Neide Nazaré, que após o falecimento de Mestre Zezito, dá continuidade a toda a herança artística que recebeu do marido, atuando como mamulengueira, ventríloca, palhaça e artista circense. Também neste período, é formado o grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores, vinculado ao Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília, que tem em grande parte do seu repertório espetáculos inspirado no Mamulengo.

### **3.2 Linhagem dos mestres/mamulengueiros.**

Se, por um lado, os mamulengueiros do DF não se ligam diretamente ao Mamulengo dos canteiros de obra da época da construção de Brasília, por outro lado, fazem o movimento inverso. Ou seja, historicamente, saem daqui em busca de referências, de convivência, de outros espaços de atuação. Encontram as suas referências em estados do nordeste como Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Os mestres mamulengueiros por eles citados são: Mestre Solón (Carpina, PE), Mestre Saúba (Carpina, PE), Mestre Chico de Daniel (Felipe Camarão, RN), Mestre Zezito (Crato, CE), Mestre Babi Guedes (CE), Gilberto Calungueiro (CE), Mestre Chaves (Guarabira, PB), Mestre Lucas (PB), Mestre Zé de Vina (PE), Mestre Zé Lopes (PE), Carlinhos Babau, Paulo de Tarso, Afonso Miguel, , Chico Simões (por alguns, considerado mestres), entre outros.

Esse caminho de busca, no entanto, não foi percorrido por todos, alguns aproveitaram as oportunidades de contato e convivência com mestres que estiveram em Brasília, por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Bonecos<sup>5</sup>, organizado Pela produtora Ruarte. Esse festival permitiu esses contatos ao trazer Mestre Chico de Daniel (RN) em suas primeiras edições, Giberto Calungueiro (CE) e artistas do Teatro Popular de Bonecos de outros países, como Bruno Leone, do Pulcinella da Itália.

Uma última característica da aprendizagem observada no DF é a referência a mestres de outras brincadeiras, como do Bumba-meu-boi e do Reisado, ambos das tradições nordestinas.

---

<sup>5</sup> Neste ano de 2009, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos cumpriu a sua 8ª edição.

**a. Modos de vida; realidade sócio-econômica; rotinas de trabalho; locais de produção e apresentação; processos de aprendizagem e formas de transmissão; parcerias com outros artistas.**

Os mamulengueiros estão, em grande parte, vinculados a organizações especificamente ligadas ao teatro de bonecos ou ao teatro de atores, bem como de 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 participa também da Cooperativa Brasiliense de Teatro. Essa característica propicia ao menos a circulação de informações importantes quanto ao lançamento de editais para a cultura ou a divulgação de projetos, encontros e eventos. Eventualmente são realizados projetos conjuntos, ou seja, que envolvam todos os mamulengueiros numa ação única. Outra característica, complementar a essa organização, é a estrutura que a maioria dos mamulengueiros tem muitas vezes organizados em grupos, associando-se uns aos outros e criando parcerias, é a de ter minimamente um local para produzir os seus bonecos, de escrever os seus projetos, de se encontrar, um espaço para pensar e para produzir. Dessa maneira, contam com o espaço da Cooperativa, com o da ONG A Casa Verde, com o Laboratório de Teatro de Formas Animadas da UnB, com o Ponto de Cultura Invenção Brasileira, com o Espaço Criar e Animar, com o espaço Cassimiro Côco, etc.

Em relação à sustentabilidade financeira, o Mamulengo representa, para a maioria a principal fonte de trabalho e renda, senão, um significativo complemento da renda principal. A maioria dos mamulengueiros também mora nas cidades que não fazem parte do ‘avião’ que é Brasília e a realidade sócio-econômica é variável, depende também das oscilações dos contratos que combinam no seu cotidiano.

Alguns se apresentam muito em escolas, enquanto outros têm desbravado festivais no Brasil e em países da América Latina. Chico Simões é o mamulengueiro e bonequeiro mais conhecido na cidade e fora dela, tendo se apresentado em todo o país e em vinte outros países das Américas do Sul, Central e do Norte e na Europa. Outros mamulengueiros, no entanto, gradativamente têm alçado vãos semelhantes, como Josias Silva, Carlos Machado e Walter Cedro.

Os mamulengueiros no DF se colocam mais na situação de aprendizes do que de mestres, por isso, quando questionados sobre como transmitem os seus conhecimentos,

o campo de atuação se mostra ora restrito ao ambiente familiar – para irmãos, sobrinhos, filhos, ora se expande na organização de oficinas, que em grande parte se restringem à construção do boneco.

É certo que as parcerias com outros artistas que os artistas-mamulengueiros estabelecem também compõem campos de aprendizagem mútua, mas estes não foram suficientemente abordados nas entrevistas.

### **b. O Brinquedo:**

#### **a) Dramaturgia (temas, enredos/passagens, elementos de comicidade, linguagem versificada/loas)**

Observa-se, em relação à dramaturgia, uma tendência para a encenação de uma única história seqüenciada, sendo ela envolvendo o romance entre a filha do coronel com o vaqueiro e variações sobre esse tema, que podem culminar num casamento, ou no nascimento de um filho, ou, ainda, a apresentação de cenas independentes entre si, com a presença de vários temas diferentes, que podem ou não ter interdependência.

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

- Apresentação do Mateus: conduzindo músicas junto ao público ou fazendo mágicas que solicitam a participação direta do público. O Mateus também cumpre a função de chamar a atenção do público para a empanada e anunciar a brincadeira. No caso do DF, é comum que quem cumpra essa função seja o próprio mamulengueiro, antes de entrar na empanada. Em alguns casos, observa-se que cumpre esse papel é um dos músicos;
- Intervenção musical: Antes da entrada do primeiro boneco em cena, os músicos, (quando é o caso do mamulengueiro contar com músicos), tocam para animar o público e ‘embalar’ a cena dos bonecos de dança;
- Entrada dos bonecos de dança – de um a três bonecos – os mais comuns são: Palhaço da Vitória; Quitéria; e Janeiro. Pode acontecer também de se apresentar neste espaço um boneco que cumpra uma função semelhante à do Mateus e anuncie o que está por vir, como é o caso de Robson Siqueira e Josias Silva;
- Entrada e apresentação dos personagens principais – tais como o Benedito, o Baltazar, o Bastião, o Futrica, o Cassimiro, a Margarida, a Rosinha, o Capitão João Redondo, entre outros. Algumas vezes, conjuntamente a essa apresentação,



apresenta-se também o ‘conflito’ principal da história. Normalmente os personagens quando chegam, se apresentam saudando o público e se apresentando nominalmente, o que pode incluir uma espécie de nome-estrofe; ou uma música mais específica para o personagem. Benedito e João Redondo de Chico Simões se apresentam assim, por exemplo:

Benedito: Senhoras, senhores e senhorites, a todo pessoal presente, boa tarde! Aqui quem tá se apresentando é o vaqueiro Benedito Bendito Grito Bacurau 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>6</sup>

João Redondo: Silência, silêncio 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 rim vou chupar um catarrim (escarra), achando bom querendo mais correndo atrás, sete casacas e meia, comigo brincou tá na pêia! É pau, é pau, é pau!<sup>7</sup>

- 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 no Capitão João Redondo, no Patrão ou na Cobra. Neide Nazaré utiliza, como exemplo de uma cena de resolução de problema, uma reza:

Cassimiro Côco 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>8</sup>

- 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 Mamulengueiro que brinca sozinho dentro da empanada sai, com um ou dois bonecos na mão, ao som da música tocada ao vivo, e se despede do público, enquanto explicita um pouco do que permanece oculto durante toda a

<sup>6</sup> Trecho transcrito do vídeo pela coordenação de pesquisa do DF.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Transcrição de entrevista feita por Adriano Yamaoka.

brincadeira. 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 demais ou outras situações adversas.

Essa estruturação que foi descrita corresponde mais à dramaturgia de Chico Simões, de Walter Cedro, de Aguinaldo Algodão, de Miguel Mariano, de Josias Silva, de Robson Siqueira.

A estrutura da dramaturgia de Carlos Machado apresenta alguns dos elementos descritos acima, mas há mais cenas que não têm interdependência, ou seja, que são quadros independentes. A base da comicidade de sua brincadeira é a piada, que pode ser uma tirada cômica de um personagem, uma cena que apresenta uma situação ‘absurda’, ou uma ação que conjuga um tipo de expectativa criada no público e sua contraposição na efetivação da cena, como no caso da cena em que ouve-se um latido forte de dentro da empanada, junto com ele, toda a empanada vibra, a expectativa que se cria é que entre um cachorro enorme e bravo. Quando ele aparece, no entanto, é o menor dos bonecos, de tamanho comparável ao do bebê de Benedito e toda a sua brabeza vai embora só dele olhar para a cobra, que é enorme. A música como um componente da dramaturgia é utilizada de forma mais pontual e como entremeio de cenas. Ao final, na brincadeira que ele fez para o registro, apresentou também o seu boneco de ventriloquia, o Osvaldão.

Apresentação do Benedito de Carlos Machado:

Bom dia, boa tarde e boa noite só para os rapazes! Bom dia, boa tarde e boa noite só para as raposas! Bom dia, boa tarde e boa noite p’ras rapsódia! Olhe, meu nome é Benedito, tá? Benedito dos Cravo e da Canela, das Moça e das panela, homem que nunca morreu e que não tem a menor inveja de quem morre.

O Mamulengo de Neide Nazaré, por sua vez, é apresentado como uma parte (composta de um enredo com várias cenas) de um espetáculo maior com vários números de circo: monociclo, equilibrismo, cenas de palhaço, malabarismo, perna-de-pau. Além dos bonecos que aparecem na empanada, há uma cena de ventriloquia, com o boneco Juquinha.

Em resumo, a dramaturgia que caracteriza o Mamulengo no DF é composta de temas como o romance, as relações de trabalho e de família. A migração também é um tema que apareceu em quase todos trabalhos apresentados, como bem observa Neide Nazaré ao apresentar sua boneca de pano Rosita:

E essa daqui é a Rosita, ela grávida, vai ganhar neném, e ele sai do nordeste, vai com toda a família pra São Paulo, essas cidades grandes e quando chegam ficam aí sobrevivendo igual aos artistas, igual ao meu caso e outros mais.

Pontualmente aparecem também temas ligados à religião, à morte, ao sobrenatural.

Cada um dos entrevistados nos oferece também o seu ponto de vista sobre a dramaturgia do seu próprio Mamulengo ou do que observa do Mamulengo dos outros:

(...) o que eu tô te falando é que essa influência do trabalho está pelas pessoas que eu convivi mais próximas, o Chico Simões, o mestre Babi, então tem muita referência aí dessas pessoas o que o mamulengo traz. Mas é sempre a mesma estrutura dramática. Naturalmente eu tenho personagens aqui que, por exemplo, no mamulengo do Pernambuco, não tem que é o Benedito aqui e lá é o Simão... Mas eu tenho isso por participação dessas pessoas no meu trabalho, o Chico, o mestre Babau, que trazem essa relação com o Benedito, né? Aí o Benedito tem, então acho que o mamulengo é bem variado, não tem uma... Mas acho que se você botar os mamulengueiros de Brasília e assistir outro mamulengo você vai sentir uma diferença, inclusive na questão que eu acho que o mamulengo daqui é mais textual, é mais conversador, tem um outro raciocínio. (Entrevista de Aguinaldo Algodão)

Fomos brincar, aí quando terminou eu perguntei, e aí Paulo o que voce achou? Ah, legal, mas não é mamulengo não... Mamulengo não tem essas coisas de começo, meio e fim, não. Mamulengo são passagens. Você pode apresentar a primeira, primeiro, a segunda, não tem ordem, a coisa é como um rio, né. Não tem isso não. E maneira escrachada, atualizada, ligada na platéia, sabe... Fala com um, comenta tal coisa, né num é aquela coisa assim, texto pronto, parado. Mesmo que não seja pronto em si, mas pronto na cabeça, né. Tem muita vivacidade a brincadeira, então, bom procuro sempre, procuro sempre fazer isso de... mas isso é um longo processo, né. É um processo muito grande, muito comprido de primeiro começar brincar basicamente pra criança, aí de sendo expulso de escola porque a diretora não gosta do Diabo, ou a diretora é evangélica não gosta da figura do Diabo, a outra é católica, acha que a criança vai ficar muito violenta se um bonequinho pegar um pedaço de pau e bater na cabeça do outro. E por aí vai. Então tinham dois caminhos, ou eu transformava, o que muita gente acaba fazendo, né, ou eu pegava meus bonecos e deixava eles muito bonitinhos, muito educadinhos e muito “olá tudo , bem? Meu nome é Zequinha, Joaquina vamos brincar, vamos?!Vamos pegar Ploc, vamos?” Ou eu transformava nisso , ou eu seguia fazendo mamulengo. Mas aí, claro eu optei por fazer mamulengo. (Entrevista de Carlos Machado)

A Vingança de Cassimiro Côco, era uma das histórias que mestre Zezito brincava bastante. Era a que eu mais via ele levar para toda apresentação que ele era chamado ele levava sempre a Vingança de Cassimiro, eu sentia que ele gostava muito. Só que tem a vingança de João Redondo também. O Cassimiro quer conquistar, quer namorar a filha do Capitão João Redondo e ele acaba incentivando o João Redondo a ficar mais calmo, porque ele é muito bruto, ele é muito ignorante ele não quer que ele case com a filha porque ele é negro e é uma das histórias que ele gostava.(Entrevista de Neide Nazaré)

Não se tinha notícia de uma mamulengueiro que tivesse ido pra fora do país, né? Até porque tinha uma história na ABTB que era a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, na época, que dizia que o mamulegueiro não podia sair do habitat natural dele, senão ia descaracterizar. Porque as brincadeiras eram muito baseadas na fala, no diálogo, então que não funcionaria com outros, em outras culturas, que perderia o sentido. E eu fui

muito receoso pra Argentina, fui muito, muito, muito receoso e fui pro sul da Argentina, Necochea, que é uma comunidade, é, é, temuco, temuco não, é indígena, do sul da Argentina e do sul do Chile, sabe? Eu disse: Puta, lascou. Fui indo, fui indo, o pessoal foi me levando fui montando a tolda e começou a juntar o meninos e eu falei: pô esses meninos parece aqueles lá de Taguatinga, parece os meninos do Ceará, menino é tudo igual, nariz escorrendo... É tudo igual. Rapaz, aí eu comecei a brincar com os meninos a falar em português e eles começaram...enquanto montava a tolda e eles morriam de rir, aí eu digo, porra, então deve ser muito engraçado mesmo o que eu tô falando. Eu saquei que não importava o que eu tava falando, né? Porque eles iam ver uma coisa, um movimento. Aí eu fui sacando que um grito é um grito, um beijo é um beijo em qualquer lugar do mundo, uma mulher grávida é uma mulher grávida. Fale ela em alemão ou em chinês todo mundo vai saber que ela está sentindo dores pelo movimento que ela está fazendo e pelo tom de voz e um monte de coisas, as pessoas vão entender o que está acontecendo. (Entrevista com Chico Simões)

Aí vem Tião. Tião é desempregado, sem sorte. Porque agora ele arrumou um emprego. É uma piada que Chico de Daniel contava e eu estou querendo adaptar, mas devagar, não para todo mundo. Eu não posso fazer isso para criança. Mas também, eu não sei se é essa maldade toda. Porque na brincadeira de Chico de Daniel, Baltazar arrumou um emprego na Casa Eta. *Trabalhando na Casa Eta? O que que você faz lá?/ Eu vendo roupa./ Na Casa Eta é?Tem camisa?/ Tem camisa./ Qual o nome da camisa?/ Camisa Eta./ E o nome do colarinho?/ Colarinho Eta/ E o nome do bolso?/ Bolso Eta./ E o nome do punho?/ Punho não tem não.* Aí eu estou querendo fazer isso. A Chiquinha apresenta ele como o homem mais lindo daquela cidade que ela está. E quando pensa nele *dá uma tremedeira* e ela começa a tremer todinha, porque ele é muito macho pra ela, ele é muito homem pra ela. (Entrevista de Josias Silva)

Então a gente tinha uma brincadeira de teatro de bonecos que a gente brincava inspirado muito na brincadeira de Chico Simões. Do Benedito que também é de Carlinhos Babau e aí, que também é de mestre Antônio do Babau, segue, e aí vai. Começamos a acrescentar também alguns elementos da brincadeira de Zé de Vina, alguns personagens, por exemplo, o Janeiro, o Janeiro Vem que também é comum em outras brincadeiras. (Entrevista de Robson Siqueira)

O meu espetáculo é bem parecido com o de alguns mamulengueiros. Porque a essência do meu mamulengo, da minha brincadeira saiu da brincadeira do Chico, que é o *Romance do vaqueiro Benedito*. A única coisa que eu fiz de diferente foi que eu tenho mais alguns personagens. Ele tem só um boi, eu tenho um boi e uma burrinha. O meu personagem principal... o dele é o Benedito e ele faz o Mateus da Lelé Bicuda, o meu, ao contrário eu faço já o Bastião, que é da folia de reis também, que é do reis também, do reisado, meu personagem principal é esse. Já para ter dois espetáculos diferenciados dentro da estrutura do Mamulengo Presepada, do Invenção Brasileira, a gente conseguiu isso aí para ter dois espetáculos em lugares diferentes, mas a estrutura é a mesma. Esses personagens, o Bastião, a Rosinha, o Boi, a Burrinha, Capitão João Redondo, a Cobra, o Palhaço da Vitória, que é um palhaço de dança, tem o Tião Pescoção, tem o Jaraguá, tem os pássaros. A mesma estrutura, bem parecida. (Entrevista de Walter Cedro)

**b) Representação cênica (ator/mamulengueiro e boneco, Mateus, músicos), a sonoplastia (música e sons)**

É comum a apresentação de o espetáculo contar com a presença de apenas um mamulengueiro dentro da empanada fazendo todos os personagens e, de fora, terem de um a três músicos para a execução da trilha musical – que por sua vez conta em seu repertório tanto com canções específicas para um momento de cena ou personagem, quanto de canções que compõem o cancionário popular mais conhecido do público, que pode inclusive ser substituídas por outras em apresentações diferentes.

Como se pode observar nas imagens abaixo, dentro das empanadas, os mamulengueiros estão sozinhos:



**Josias Silva durante a apresentação de sua brincadeira para o Registro do Teatro de Bonecos Popular.**



**Carlos Machado a apresentação de sua brincadeira para o Registro do Teatro de Bonecos Popular.**



**Walter Cedro arrumando seus bonecos pouco antes do início de sua apresentação.**

A presença do Mateus não é constante, geralmente é apresentada de maneira pontual, como já foi dito, feito pelo próprio mamulengueiros no início da brincadeira ou por um dos músicos.

A maioria dos mamulengueiros se apresentou com músicos fora da empanada. Os que se apresentam completamente sozinhos, como Carlos Machado, Aguinaldo Algodão e Robson Siqueira, fazem a sua própria trilha musical com apitos, gaita, chocalhos ou outros instrumentos de percussão, assim como também cantam. O repertório segue a idéia 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. Josias informa:

Eu queria muito usar um trio, sanfona, zabumba e triângulo, porque eu acho que é o suficiente. Mas, por essa oportunidade que eu tive de acompanhar o Senado e ter que botar um disco, contratar um menino para botar um disco e a música nunca batia certo me levou a necessidade de fazer alguma coisa que eu mesmo manipulasse na música. E eu inventei o pedal. Hoje me chamam em Brasília de mamulengueiro Hi-Tech. Não sei se é um carinho... eu até aceito como um carinho.



**Apresentação de Chico Simões com os músicos.**

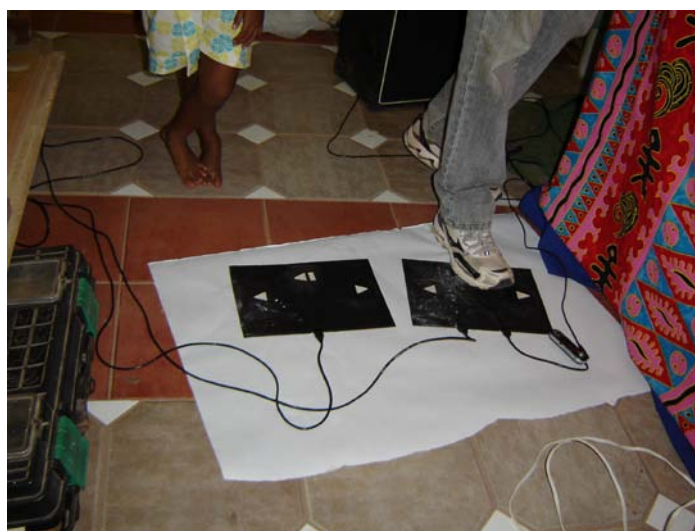




**Apresentação de Walter Cedro com os músicos.**



**Musicistas na apresentação de Miguel Mariano.**



**Demonstração do pedal desenvolvido por Josias Silva.**



**c) Elementos visuais (escultura, pintura, caracterização e mecanismos de articulação dos bonecos; diversos tipos de tolda; elementos cenográficos; iluminação)**

### **Bonecos**

Em relação aos bonecos comuns às brincadeiras de Mamulengo no DF, a maioria é de bonecos de luva e de vara. Nos acervos, nota-se a presença tanto de bonecos feitos pelos próprios brincantes quanto de bonecos de escultores ou mamulengueiros diferentes.

Um escultor muito citado pelos mamulengueiros do DF é Moisés Bento. Muitos têm bonecos confeccionados por ele.

Quanto aos mecanismos de articulação, mais comuns nos bonecos de vara, mas também presentes em bonecos de luva temos: a articulação do quadril de algumas personagens femininas (Joaninha do Bole-Bole, e outras Quitérias); a articulação da boca da doente, com mecanismo surpresa (ela vomita água em cena por meio de uma mangueira de borracha); a cabeça móvel do boi; o pescoço desproporcionalmente grande de Janeiro; as pernas soltas do Palhaço da Vitória, em contraposição ao seu tronco rígido, entre outros.



**Quitéria de vara Robson Siqueira com articulação do quadril.**



**A doente de Robson Siqueira com articulação da boca.**

**O boi de Neide Nazaré com pescoço móvel.**





**Tião Pescoço de Walter Cedro.**



**Palhaço da Vitória (Vitorino) de Robson Siqueira.**

Os mamulengueiros falam sobre as suas malas de bonecos:

**Verônica: Essa é a primeira? Desde aquela época é a primeira?**

**Walter:** É a primeira. É a primeira mala. Sempre foi essa. O tempo vai passando, eu vou dando umas reformadas em algumas coisas, mas, ela é bem cuidada. Dá pra ver que ela é fechada com sete cadeados, bem arrumadinha. Tem alguns personagens que são muito especiais para mim. Essa é a Rosinha. Ela foi construída por Moisés. Moisés Bento construiu. O cabelo foi um pouco da Fabíola e um pouco da Rose. Elas me deram, cortaram e me deram para fazer essa Rosinha aqui, que é muito especial para mim. Ela está comigo desde a primeira brincadeira minha até hoje. Há alguns anos, doze anos, eu acho, onze, doze anos.

**Verônica: É de madeira?**

**Walter:** É de madeira, uma boneca de vara e uma boneca de dança.

**Verônica: E essa madeira é o ...**

**Walter:** É o Mulungu, sempre o mulungu a gente trabalha. A essência do mamulengo é o mulungu. Essa é a Rosinha.

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 estimacão muito grande. (Entrevista com Walter Cedro)

A fisionomia dos bonecos é a partir da minha história mesmo. E aí na verdade eu fiz alguns como se fosse a caricatura de alguns amigos meus. Então peguei amigos meus e fiz caricaturas deles, Cabo 70, Benedito, Baltazar, Capitão João Redondo, então cada boneco tem uma característica de alguém (...) são de relacionamentos meus. (Entrevista com Miguel Mariano)

Eu carregava uma mala que o mestre Zezito fez pra mim, uma malão desse tamanho assim e tinha, sei lá... Quarenta bonecos se não me engano... Um peso... Mais a empanada, mais minha mochila. Um peso danado e eu tinha que cruzar a cidade de São Paulo seis horas da tarde, de ônibus, pegar metrô, e aí... A partir daquele dia eu lembrei daquela história do cara que ta cruzando o deserto com muito ouro, aquelas coisas de filme, o cara arrumou muito ouro e tá no deserto. Ou ele larga aquilo e segue para se salvar ou ele fica puxando aquilo e vai morrer ali, né. Mais ou menos isso aconteceu com ao mamulengo também que eu falei, não, num dá pra eu ficar caminhando com tanto peso, com tanto boneco, com tanta coisa... Tem que... E em tempos neoliberais a gente tem também que aumentar a exploração, né? Então, por exemplo, tinha o bêbado e tinha o patrão. Agora o patrão bebe... O bêbado vomitava agora o patrão vomita... Super exploração... (...) Ah, então, ainda a história da mala! A mala... Essa coisa do mamulengo pra mim é tão forte que eu, mas tão forte que isso começa a me perturbar. A me deixar, sinceramente perturbado. Carlos, Carlos, menos... Olha... Porque você vai viajar, você tem 20 filhos... qual filhos você vai levar? Você só pode levar dois... A escolha de Sofia... Quais os que você vai levar. E quem vai você vai deixar? Isso me perturbou muito, sempre me perturbou muito. Eu, aí, um tempo atrás, eu tinha bebido cerveja, eu tava sozinho na chácara lá onde eu moro, eu tinha bebido. Chamei o Banzo que era meu falecido cachorro e agente sentou lá e eu fiz uma fogueira com essa, mala, cheia de bonecos... Separei só alguns. (Entrevista com Carlos Machado)

Essa mala é de família de bonequeiro. E ela vem rodando ai já desde a época do número Presepada e a gente vem reformando e enfim de certa forma ela foi reformada e está comigo. Eu tenho outras também, mas essa é a que eu tenho andado com ela e a gente pinta. Ela é feita de papelão. Aqui no mercado do Núcleo Bandeirante eles tinham uma loja que vendia essas malas, num sei se ainda tem. (...)Essa é uma boneca de pano também que é uma dançarina que utiliza, é a Maria de Bole Bole, que é essa coisa da estética da boneca de pano que eu gosto. Essa daqui eu comprei, troquei, em Olhos d'água na verdade, na feira do troca. Esse aqui é o Briguelinha, o filho do Benedito, que faz xixi. Aqui é o Cavalinho e a Burrinha. Essa aqui É a Quitéria do Bico Doce, é uma boneca feita pelo mestre Solon que é patrimônio dessa estrutura da minha convivência com as pessoas, duma relação que a gente tinha com mestre Solon e ela ficou comigo, eu utilizo ela na brincadeira. Conheci em Carpina, em Pernambuco; depois ele teve aquela tragédia aqui em Brasília. Eu vou pegar um por um. Esse aqui é um dos

primeiros bonecos que eu fiz na minha vida, esse boneco eu fiz quando eu acho que eu devia ter 12 pra 13 anos, foi feito a partir do nariz de um outro boneco que a gente tava reformando, aí isso aqui era o nariz do boneco daí eu peguei e construí a Alma da Defunta Sem Vergonha que é um boneco que eu trago até hoje. (Entrevista com Aguinaldo Algodão)

Nós temos aqui os bonecos que hoje eu brinco, os quais deixados também pelo mestre Zezito e a história de Cassimiro Côco (...)Enfim, eu vou mostrar cada um dos bonecos, deixados pelo saudoso mestre Zezito. Esse daqui é o Bandeijinha, casca de pau, miolo de picolé gelado. *Opa, boa tarde pessoal, está tudo bem com vocês? Eita, comigo também está. É um prazer receber vocês aqui, viu? Está sempre aberto para vocês e para qualquer pessoa que queira nos visitar. Obrigado.* (Entrevista com Neide Nazaré)

### Empanadas

As empanadas ou toldas são aqui, caracterizadas por uma estrutura de base muito semelhante, feita, na maior parte das vezes em alumínio – tal qual nas imagens abaixo:



**Josias Silva montando sua empanada durante a entrevista.**





**Miguel Mariano montando sua empanada antes da entrevista.**



**Walter Cedro e seus músicos montando a empanada antes da apresentação.**

Como se pode observar, algumas têm um ‘teto’ fechado e outras, além disso, chegam a ter uma estrutura que imita um teatro arquitetonicamente falando – com a presença de cortinas e bambolinas. Existem outras ainda que não são cobertas no teto.

### **Cenografia**

O tecido da empanada algumas vezes funciona como um cenário sugerido – trazendo a combinação de tecidos lisos e tecidos estampados com flores grandes ou pequenas (chitão ou chitinha). Podem ocorrer também pinturas abstratas, ou a aplicação de materiais de fibras naturais. Quase sempre os tecidos remetem a ambientes mais ligados à natureza, mais rurais, reforçado por objetos de cena que remetem a esse mesmo universo tais como redes, enxadas, trouxas de roupa, entre outros.

Alguns utilizam estandartes ou pequenas placas que sinalizam informações objetivas ou simbólicas.



**Empanada de Robson Siqueira com duas placas no proscênio- uma com a ilustração de um boi, outra com um Jaraguá.**



**Estandarte de Walter Cedro afixado na frente de sua empanada.**



**Frente da empanada de Chico Simões.**



## **Iluminação**

Nenhum dos grupos utiliza iluminação própria. Os dois únicos mamulengueiros que se apresentaram à noite, Miguel Mariano e Carlos Machado, utilizaram a luz oferecida pelo próprio espaço de apresentação.

### **d) Formação do grupo**

Cada um dos mamulengueiros trabalha mais sozinho, o seu grupo pode contar com a colaboração de outros artistas, mas não de maneira fixa e nem por muito tempo. Como já foi dito antes neste relatório, muitos mamulengueiros do DF já trabalharam juntos em momentos diferentes, e observamos ainda que, na medida em que o Mamulengo foi se tornando uma fonte de trabalho e renda de forma mais sistemática, para cada um deles, associado ao aprimoramento técnico, ou seja, ao domínio gradativo de todos os elementos de cena, cada um foi se tornando mais independente do outro.

### **3.3 Relação dos bonequeiros com a matéria-prima (madeira) de confecção dos bonecos (mulungu, imburana, timbaúba; pau brasileiro; raiz do pinhão) e a sua relação com a ciência de confecção dos bonecos**

A matéria-prima da escultura dos bonecos é em grande parte a madeira mulungu ou imburana, sendo mais comum a primeira. Há ainda bonecos de cabaça, tecido, papel mache. Nem todos os mamulengueiros constroem seus bonecos. Miguel Mariano e Carlos Machado têm todos os seus bonecos de Mamulengo de confecção própria. Neide brinca com os bonecos que foram esculpidos por Mestre Zezito. Alguns mamulengueiros como Algodão, Chico Simões, têm bonecos próprios e bonecos de outros mamulengueiros – tais como de mestre Sólon, Luis da Serra, Ginu, Saúba e de outros mais recentes tais como Miro, Bibiu, Chico Daniel. Os bonecos de Walter Cedro, Josias Silva e Ricardo Guti são quase todos de Moisés Bento.

### **3.4 Análise dos aspectos interativos com o público (os diversos contextos; aspectos da co-criação do espetáculo)**

Alguns aspectos interativos foram observados nas apresentações tais como a improvisação; a atuação do Mateus em frente à tolda com números circenses; a música executada ao vivo; o impacto da aparição do bonecos, seja pela sua aparência física ou por algum mecanismo surpresa que apresente.

A maior parte das apresentações realizadas para este processo de registro aconteceu em escolas, durante o dia, e, as condições de interatividade foram máximas – as crianças ávidas por cada momento apresentado em cena comentavam tudo, reagiam em conjunto às solicitações dos bonecos.

### 3.5 Formas de contrato e sua influência na brincadeira (duração, seleção de passagens, vocabulário utilizado)

Em função do público infantil e de escolas, a brincadeira tem cerca de quarenta e cinco minutos. Para o caso do Mamulengo no DF, isso não representa uma edição do que seria hipoteticamente uma brincadeira completa ou mais ampla, tal qual é descrita nos livros de Hermilo Borba Filho e de Fernando Augusto dos Santos. A brincadeira de Mamulengo no DF é constituída neste contexto como informa Chico Simões neste trecho:

**Kaise:** (...) As suas brincadeiras, elas têm uma duração aproximada de quanto tempo, Chico?

**Chico:** É o tempo da aula, 45 minutos.

**Kaise:** É o tempo da aula, você falou nos 45... Mas qual foi a maior brincadeira que você, fez, a mais longa brincadeira que vc fez?

**Chico:** Passei umas três horas brincando já. Três horas brincando, assim, com o Mamulengo. Com o Mateus, esse personagem que é um folgazão que brinca ali em torno da tolda, não sei quê, eu já passei três dias de carnaval (risos) incorporado no Mateus, uma experiência muito louca. (risos) Mas de Mamulengo, que eu lembre ... três horas.

**Kaise:** E você lembra onde foi?

**Chico:** Lembro, não foi aqui no Brasil, foi na Argentina, numa escola na Argentina. Porque o sistema dos alunos entrarem e saírem ficou permanente, entendeu? Não ficou essa coisa: parou, sai essa turma, entra outra, né, os alunos iam saindo e os outros alunos iam chegando, e, eu conversando com os bonecos e com as professoras também e, brincando, brincando, e, tranqüilo, tem boneco, tem repertório e, quando a gente ta brincando, acho que tem uma adrenalina, o cansaço é diferente de tá fazendo uma outra atividade (...) (Entrevista com Chico Simões)

Como Chico, Josias também diz:

(...) hoje o que se pede em apresentação de teatro de bonecos, seja mamulengo, seja qualquer outra expressão, de balcão ou de tolda mesmo ou qualquer outro objeto se pede quarenta e cinco minutos, mas dependendo do público a gente se empolga e vai levando, vai levando, vai levando. Aí o público te fala alguma coisa que tu acrescenta aqui e tem que responder a criança, tem que responder o adulto, tem que responder. Agora mesmo no Rio Grande do Sul, no ano passado eu fiz uma que foi uma hora e vinte e cinco minutos. Isso pra gente é muito. Eu não agüento... nós que temos várias passagens. Eu já tenho anos e anos... Eu tenho dez anos no máximo, não cheguei nunca a registrar quando eu comecei de fato. Aí eu fiz essa de uma hora e vinte e cinco e acharam muito e falaram: Josias é muita coisa. Aí o público já vai embora. (Entrevista com Josias Silva)

Walter Cedro nos relata a sua experiência de se apresentar em Pernambuco, para o público da Zona da Mata, em companhia de Mestre Zé de Vina:

Eu já conhecia mestre Zé de Vina e ele falava: *vai lá em casa, vai lá em casa*. E eu nunca tive a oportunidade. Aí eu aproveitei, peguei minha malinha e falei: *é hoje que eu vou ver mestre Zé de Vina*. Aí fui com antecedência para o encontro, para o festival e fiquei três dias na casa de mestre Zé de Vina. Com ele, indo com ele apresentar, indo para os lugares. Ele ia e aí teve um dia que eu falei: *mestre eu quero apresentar aqui*. Ele: *então, monte aí*. Aí eu montei a empanada. A brincadeira era às oito horas e eu comecei a montar umas seis horas, devagarinho. Ele passando na rua: *Ó,ó. O menino Walter, Waltinho, lá de Brasília, vai brincar os bonecos dele, vai botar os bonecos dele*. E eu: *Meu Deus, eu vou brincar na casa de mestre Zé de Vina. Tem que ser uma brincadeira muito boa*. Aí foi juntando, foi juntando as crianças. E aí começou a tocar, começaram a tocar, foram chegando os músicos, tocaram, tocaram, foram tocando e o mestre começou a tirar umas loas, umas brincadeiras, aí eu comecei a brincar. Brinquei, nesse dia eu brinquei muito. Brinquei uns cinquenta minutos. Aí botei todos os meus bonecos que eu não costume botar na brincadeira, botei todos os bonecos e ainda fiz umas brincadeiras. Aí eu terminei e o pessoal ficou olhando. O pessoal ficou olhando assim...aí eu falei: *ué, mas por quê?* Aí ele foi lá e falou: *ó, é porque os mamulengos lá de Brasília, o mamulengo lá pra frente é assim, é um pouquinho, é só uma hora só*. Aí eu: *meu Deus*. Eu muito suado de ter brincado cinquenta minutos, suei muito, quase uma hora de brincadeira e o mestre disse: *não, é porque é pouquinho*. E eu já tinha visto ele brincar. No dia que eu vi ele brincou duas horas e meia, botou cento e vinte bonecos na empanada. E eu pirei com aquilo, né? (Entrevista de Walter Cedro)

### **3.6 Aspectos relativos à sustentabilidade (rede de relação e circulação em diversos contextos)**

Em relação à sustentabilidade, a circulação do espetáculo é um importante aspecto a ser observado. Cada mamulengueiro tem determinados campos de atuação pelos quais prefere circular com sua brincadeira. O fato de alguns circularem pelos mesmos campos, por exemplo, em festivais de teatro de bonecos, não representa competição entre eles, embora para os mais conhecidos seja mais fácil, pois já têm uma rede de relações que colabora para isso. Os campos são muito amplos, não se restringem a escolas e festivais, mas também feiras, eventos diversos, teatros, e cada vez mais, encontros de cultura popular no DF.

### **3.7 Identificação dos bonequeiros contemporâneos e sua relação com o Teatro de Bonecos Popular de origem.**

No DF, todos os bonequeiros do Mamulengo são contemporâneos, o que os diferencia é a relação que estabelecem e o grau de comprometimento que apresentam com a linguagem e com os mestres.

### **3.8 Observações acerca das propostas de salvaguarda indicadas pelos artistas e pelas comunidades e pelos pesquisadores a partir das indicações da pesquisa.**

Todos os entrevistados foram consultados sobre o pensavam acerca do processo de registro do Teatro de Bonecos Popular. Todos foram informados também que a atenção principal das políticas de salvaguarda seria destinada aos mestres mais antigos. Sabe-se, no entanto, que as novas gerações também precisam de apoio e estímulo, questão que pode sofrer influência da valorização dos mestres mais antigos, mas pode também ser consequência de ações específicas.

Os mamulengueiros do DF se posicionam em relação a essa questão de maneira muito diversa. Josias por exemplo, acha que essa pesquisa veio tarde, mas é importante que esteja acontecendo; acha que a brincadeira tem que ser ‘tombada’; tem que dar atenção aos seus artistas e fazedores; ressalta que não é o caso dos mamulengueiros do DF, mas do nordeste que têm que ter uma atenção; aposentadoria, plano de saúde; divulgação do mamulengo.

Algodão também acha também que a pesquisa demorou; propõe que haja editais específicos e meios para facilitar a relação com os órgãos locais e federais.

Carlos diz que vê com desconfiança o registro, pois não crê que o estado vá dar a atenção que o mamulengo merece assim como não dá para a população como um todo. Para ele o importante é que a pesquisa pode gerar informação e publicar, no entanto, atenta para o fato de que é preciso ter atenção ao que vai ser dito sobre os mamulengueiros. Acrescenta que seria muito bom que todos os mamulengueiros pudessem se conhecer, se comunicar.

Robson diz que considera o IPHAN como uma instituição muito séria e espera que o registro devolva aos mamulengueiros o valor que o Mamulengo tem para os seus brincantes.

Walter acha que o registro está acontecendo a tempo, que tende a colaborar com os mamulengueiros e pode promover uma participação política dos mamulengueiros, processos dos quais eles foram excluídos.

A equipe de pesquisa do DF observa que a valorização do Mamulengo pelo processo em andamento tem gerado curiosidade e interesse dos novos bonequeiros. Além deles, os anfitriões que receberam as apresentações para o registro também demonstraram interesse demonstrando apreciação e apoio às ações empreendidas pela equipe de pesquisa e pelo mamulengueiro.

#### **4. Observações Finais**

Em consideração à finalização deste trabalho de pesquisa, certamente análises a mais das que foram feitas podem emergir. Institucionalmente, a pesquisa termina, mas não a infinidade de abordagens e considerações em função da grande quantidade de materiais produzidos durante este tempo.

Em relação a algumas das perguntas iniciais, apresentadas na introdução deste relatório: de que maneira o Mamulengo pode se constituir numa cidade que tem apenas cerca de meio século de existência em contraposição a pelo menos dois séculos de tradição no nordeste? O que se diz Mamulengo no DF é Mamulengo de fato? O Mamulengo no DF é uma releitura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste?

Imagino que se possa responder da seguinte maneira: em relação ao tempo de inaugurada esta cidade, capital do Brasil, o Mamulengo tem se tornado, gradativamente uma tradição. Obviamente não se constitui pelos mesmos meios que a tradição nordestina, aqui, além da oralidade, inserem-se outros elementos tais como o acesso a informações a partir de publicações impressas e virtuais por meios eletrônicos. Mas mesmo no Nordeste, não se pode dizer que nenhum mestre não acesse esses meios, o contexto lá também está mudando. Dessa maneira, seguindo esses caminhos, que poderiam ser outros também, o Mamulengo no DF é também Mamulengo, apesar de se diferenciar da tradição da Zona da Mata pernambucana, mas utilizar o mesmo nome, e, ao mesmo, se aproximar mais, esteticamente dos Babaus, Cassimiros e Calungas. Os mamulengueiros do DF enfrentaram e ainda enfrentam muitos desafios pela escolha por essa arte. A maioria tem origem humilde, e teve no Mamulengo uma oportunidade de crescimento pessoal e profissional, que embora se saiba que seja igual para todos, é significativa para cada um deles. Não creio que o Mamulengo do DF seja uma releitura

do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, considero que seja uma releitura não no campo geral, mas no específico, considerando que cada mamulengueiro tenha a tendência de se aproximar e de se diferenciar do seu mestre, ou dos seus mestres. Mesmo os que começam como uma ‘mera repetição’, encontra em algum momento um ponto de saturação e começa a inserir suas contribuições próprias, a partir de suas referências, que, inclusive, no DF, são híbridas e múltiplas, como já foi dito em relação aos aspectos gerais do bem em questão.

Em relação à pesquisa em si, esta foi bem recebida pelos mamulengueiros do DF, que, na medida do possível, foi informada dos principais acontecimentos da pesquisa do Registro como um todo. Os integrantes da equipe de pesquisa sabem que acessaram um universo rico e diversificado, composto em grande parte da afetividade em relação aos mestres, aos bonecos, à aprendizagem continuada.

Verônica, pesquisadora de campo, declara em suas impressões registradas em relatório: “Considero que a simples realização da pesquisa e a inclusão do estudo de caso no DF produziram um efeito de valorização do trabalho dos artistas, estimularam outros artistas que se mostraram interessados em participar oferecendo depoimentos e apresentações e provocaram manifestações incontestes de agradecimento e lisonja por parte dos entrevistados por terem sido considerados.”

Adriano, pesquisador assistente, por sua vez diz: “Participar desse processo de registro me fez perceber a paixão que move os artistas entrevistados, que em sua maioria têm o teatro de bonecos como fonte principal de renda. Essa devoção aos seus trabalhos fica clara nas entrevistas e apresentações de cada um. São anos de dedicação e esforço, afinal não lhes foi essa arte passada de herança, se trata de uma escolha pessoal.”

Em concordância com eles, acrescento a avaliação que faço deste trabalho que foi e ainda tem sido bastante revelador. Não dou esse relatório por terminado, como das vezes anteriores, nos relatórios parciais, disponibilizo-me para a possibilidade de acrescentar ou rever o que a coordenação geral ou os técnicos do IPHAN possam trazer de retorno.

---

Kaise Helena Teixeira Ribeiro  
Coordenação da pesquisa no DF

## Referências bibliográficas

AYALA, Maria Ignez Novais. **O arranco do grito**: Aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1966.

BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: O Mamulengo que mora na Cidade, 1990-2001**. 2001. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

CARRIJO, Elizângela. **(A)bordar memórias, tecer histórias**: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CARVALHO, Eliezer Faleiros. **Breve Panorama histórico do teatro brasileiro**. In VILLAR, Fernando Pinheiro, CARVALHO, Eliezer Faleiros (org). *Histórias do Teatro Brasileiro*. Brasília, UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

CORREIO BRAZILIENSE. **Levantamento de reportagens do Correio Braziliense sobre Teatro-DF (1960 – 1999)**. Brasília, março, 2008. (Não publicada).

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFÊNCIAS CULTURAIIS: Manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

PIMENTEL, Altimar. **O Mundo Mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.

SANTOS, Fernando Augusto. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

## Referências eletrônicas (internet)

[www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br)

[www.mamulengopatrimonio.com](http://www.mamulengopatrimonio.com)

[www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

## Referências audiovisuais

Entrevista com Seu Cosme – 2007.

## **Fontes produzidas na pesquisa de campo**

### Entrevistas com registro em áudio, vídeo e foto

Aguinaldo Algodão - Taguatinga

Carlos Machado - Sobradinho

Chico Simões - Taguatinga

Josias Silva - Sobradinho

Miguel Mariano - Samambaia

Neide Nazaré – Águas Lindas de Goiás (região do entorno do DF)

Robson Siqueira – Gama

Walter Cedro – Taguatinga

Paulo de Tarso – Plano Piloto

### Entrevista com registro em vídeo e foto

Ricardo Guti – Plano Piloto

### Entrevista com registro em vídeo

Afonso Miguel – Plano Piloto

### Apresentações – registro em vídeo e foto

Aguinaldo Algodão - Taguatinga

Carlos Machado - Sobradinho

Chico Simões - Taguatinga

Josias Silva - Sobradinho

Miguel Mariano - Samambaia

Neide Nazaré – Águas Lindas de Goiás (região do entorno do DF)

Robson Siqueira – Gama

Walter Cedro – Taguatinga

Paulo de Tarso – Plano Piloto

### Observações acerca do material produzido

- Todas as entrevistas previstas (com oito mamulengueiros) foram convertidas de MiniDV para DVD;
- Todas as entrevistas previstas (com oito mamulengueiros) foram transcritas;
- O restante do material produzido (entrevistas complementares, gravações das apresentações) estão apenas em fitas MiniDV, ou seja, não foram convertidas e nem transcritas.