



# Aspectos dramáticos do teatro de bonecos popular

Izabela Brochado

Universidade de Brasília - UnB

Kaise Helena T. Ribeiro

Universidade de Brasília - UnB





PÁGINA 193: Mestre Zé de Vina. Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider.

PÁGINA 194: (acima) Mestre Zé de Vina. Acervo do Sesi Bonecos do Brasil. Foto de Dudu Schineider. (abaixo) Personagem Fumador. Mamulengo do Mestre Zé de Vina. Fotos de Kaise Helena.



**Resumo:** A análise que apresentamos referente aos aspectos da dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular considera características em comum entre diferentes contextos. Como breve estudo de caso, abordamos o Mamulengo Riso do Povo, de Mestre Zé de Vina, para exemplificar como o ‘texto’ em cena pode indicar procedimentos codificados.

**Palavras-chave:** Mamulengo; teatro de bonecos popular; dramaturgia.

**Abstract:** The analysis of the main aspects of the Popular Puppet Theatre dramaturgy presented here considers common characteristics found in different contexts. As a brief case study, we look at the Mamulengo Riso do Povo, by Master Zé de Vina, to illustrate how the “text” in scene can indicate coded procedures.

**Key-words:** Mamulengo; popular puppet pheatre; dramaturgy.

Nas noites de festival, principalmente durante a estação da seca, *wajang kulit* é apresentado em centenas de cidades e vilas em Java. De um lugar a outro, de uma performance a outra, um ou outro aspecto dessa complexa forma de arte é enfatizado, porém, o seu padrão básico permanece o mesmo. Um *dalang*, ou bonequeiro, narra uma história que é familiar ao público e relativa ao passado mitológico da ilha, enquanto manipula silhuetas de couro. Iluminadas por uma tremulante chama de lamparina, sombras de reis em tronos de ouros adornados de joias, senhoras da corte, generais, conselheiros, deuses e ogros são projetados sobre uma tela

branca. Quarenta, 50, 60 figuras estilizadas atravessam as cenas que compõem o espetáculo que, a princípio, parece episódico, mas que de fato é extremamente estruturado. Contando apenas com o acompanhamento dos instrumentistas *gamelan* e das cantoras que integram o seu grupo, o *dalang* é responsável pela apresentação completa do espetáculo: ele fala os diálogos dos personagens, ele narra as partes explicativas e descritivas, ele dirige e dá pistas aos músicos, ele canta canções tradicionais de entremeio, ele improvisa batalhas complexas. Algumas vezes seguindo a tradição, outras apresentando novas configurações, o *dalang* tece para o seu público um evento teatral de grande variedade e riqueza, que dura de oito a nove horas sem pausa ou intervalo, e que em geral se inicia de tardinha, indo noite adentro até o amanhecer (BRANDON, 1993: 1).<sup>1</sup>

Na aldeia alentejana de Santiago de Rio de Moinhos, Portugal, Mestre António Talhinas, famoso “bonecreiro” da região, monta o seu retábulo onde apresentará os seus bonecos. Na estrutura de madeira coberta de tecido, figuras de dimensões diminutas, feitas de madeira e cortiça e manipuladas de cima por meio de uma vareta presa nas cabeças e de um fio amarrado em uma das mãos, representam uma variada gama de personagens. Anjinhos, padres, dançarinas de fado, Caim, Abel, o Sol, a Lua, entre outros, compõem o “elenco” dos Bonecos de Santo Aleixo. O espetáculo é formado por diversas peças que podem “ser apresentadas de acordo com uma seleção que varia com as circunstâncias e o público destinatário, se bem que mantendo o modelo binário que junta autos bíblicos e peças cômicas” (ZURBACH, 2007: 45) e é pontuado pelo acompanhamento musical ao vivo, feito por uma guitarra portuguesa, “que tem uma importância determinante no ritmo da representação e no ambiente sonoro do espetáculo” (ZURBACH, 2007: 39). Além do som melódico do instrumento de corda, outros sons compõem a paisagem sonora, como os produzidos pelo bater dos pés dos bonecos no chão do retábulo, quando andam

---

<sup>1</sup> Texto traduzido por Brochado, com adaptações.

ou dançam. Os temas abordados referem-se a passagens bíblicas e assuntos cotidianos, como cenas de danças e apresentações de canções, como os fados cantados em dueto, representados a pedido do público, explicitando um rico “repertório textual versificado e dialogado entre palavras, ruídos e música” (BRUNELLA, 2004 *apud* ZURBACH, 2007: 36). O espetáculo pode durar de quatro a cinco horas, de acordo com as opções do bonequeiro que organiza os quadros em sequências, conforme o contexto da apresentação.

É noite de Natal. A lua vai alta no céu e há festa na usina de álcool Petribu, município de Escada, Pernambuco. O lugar está cheio de gentes e atrações. Comidas, bebidas, fogos de artifício e roda gigante formam uma mistura de imagens e sons. Uma sanfona, um choro de criança, música mecânica e a voz do mestre mamulengueiro, que tenta ser ouvido no meio da multidão: “Estrela Dalva é tão bonita / quando vem rompendo a aurora. / As árvores do meu canto choram / os passarinhos cantam o grito: soldado cobre a cabeça / corre pra noite no céu. A estrela Dalva é bonita / quando vem rompendo a aurora”.<sup>2</sup> Num canto da praça está localizada uma barraca. Dentro dela, Mestre Zé de Vina, como um maestro-músico, rege um conjunto de elementos que compõem a sua brincadeira e ao mesmo tempo atua durante todo o espetáculo. Ele manipula os bonecos, dirige o conjunto musical que o acompanha, corrige as respostas do Mateus e responde as do público. “No jogo de cena que se estabelece, o Mestre está no centro de comando das tensões todas que estão ali presentes” (RIBEIRO, 2010: 96).

Ao abordar a dramaturgia nas tradições populares de bonecos, se faz necessário explicitar que a tratamos aqui como processo de organização e instalação dos materiais textuais e cênicos do espetáculo: assim sendo, dramaturgia designa então o “conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização (...) foi levada a fazer” (PAVIS, 2007: 113). Esta visão contrapõe o sentido convencional de dramaturgia que, como se sabe, é geralmente

---

<sup>2</sup> Transcrição de fala de Mestre Zé de Vina in (BROCHADO, 2005:193)

associada aos elementos de natureza apenas textual ou literária.

Os exemplos acima descrevem alguns aspectos de três tradições teatrais populares que fazem uso de figuras, sejam elas bi ou tridimensionais, e explicitam alguns procedimentos comuns que indicam processos similares de construção dramatúrgica, apesar de suas diferenças culturais e geográficas. Para citar alguns: o papel do mestre como regente e ator; a flexibilização e adaptação da estrutura do espetáculo de acordo com o contexto; a presença fundamental da música; a relação com o contexto de referências compartilhadas entre artistas e espectadores – tanto enquanto memória de longa duração (mitologia; imaginário) quanto enquanto vivência cotidiana. Finalmente, estando situadas no campo das tradições orais, essas formas teatrais são mantidas vivas pelos (e nos) espetáculos enquanto processos de comunicação que se renovam, sendo, por esses motivos, “sujeitos a transformações por parte dos enunciadores sucessivos dos textos” (ZURBACH, 2007: 41).

Os aspectos apresentados são bastante abrangentes, o que não poderia ser de outra maneira considerando o espaço limitado deste artigo. Portanto, é necessário estabelecer um recorte que nos possibilite aprofundar alguns deles acerca da dramaturgia no teatro de bonecos popular. Assim sendo, optamos por tratar neste artigo de um caso específico, o do Mamulengo Riso do Povo, de Mestre Zé de Vina<sup>3</sup>, de Lagoa de Itaenga, Pernambuco.

Mamulengo Riso do Povo é um coletivo formado por artistas denominados ‘folgazões’. A organização e condução deste coletivo, assim como em outros teatros populares de bonecos, é função do mestre mamulengueiro. A apresentação é denominada ‘brincadeira’ de Mamulengo e ‘brincar’ é o termo que corresponde a atuar ou estar em cena se apresentando.

---

<sup>3</sup> José Severino do Santos, nascido em 14 de março de 1940, no Sítio Queceque, Glória do Goitá, região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Ele é também conhecido por Zé do Rojão, o que alude à sua performance em cena no Mamulengo, reconhecida pelo público como vigorosa e forte como um rojão (fogo de artifício).

A dramaturgia, neste caso e em consonância com o que Pavis aponta, pode ser considerada a partir do próprio evento em si, da brincadeira em cena, da situação teatral não restrita ao 'texto' que é dito. É uma intersecção e uma interposição tanto de aspectos musicais e visuais quanto de outros, relativos à presença e à participação do público. Este conjunto que se constitui, portanto, mais amplo, é potencialmente indicador de procedimentos de cena, em grande medida codificados.

Apesar dessas características, é notável que a importância do que é falado na 'textualidade' do Mamulengo é fundamental. O texto não é previamente escrito, mas, constituído na oralidade e na brincadeira, o que apresenta uma relação intimamente ligada à situação do 'estar em cena' na presença de um público, do brincar e do contexto de referências compartilhadas entre artistas e espectadores.<sup>4</sup>

Os diálogos estão organizados em situações dramáticas ou cenas e são chamadas de 'passagens'. O termo 'passagem', como denominação de cena, vem normalmente acompanhado do nome dos personagens que dela participam. Adriana Alcure afirma:

Tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido, o personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o mamulengo coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais (2007: 61).

Assim, o que guia a noção de passagem, predominantemente, é a situação que envolverá o personagem, ou os personagens participantes da cena.

Mestre Zé de Vina possui um vasto repertório. Para exemplificar os procedimentos que podem ser observados a partir da dramaturgia do seu Mamulengo, apresentamos uma análise breve, por amostragem, referindo-nos a apenas cinco dentre as mais de 25 que ele brinca. São essas: Caroca e Catirina; Padre e o Sacris-

---

<sup>4</sup> Adriana Alcure desenvolve e desdobra esse tema com profundidade em sua pesquisa de doutorado, citada nas referências bibliográficas ao final deste artigo.

tão; Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega; Simão, Mané de Almeida e Quitéria e Zangô e Ritinha.

O texto ou as falas<sup>5</sup> serão os principais referenciais de análise para favorecer os exemplos escolhidos. Dessa maneira, a dramaturgia pode indicar, entre outros, procedimentos que: demarcam a presença ou o prenúncio da chegada efetiva de um personagem em cena; apresentam um personagem; demandam a intermediação verbal do Mateus, para que dois personagens se encontrem e iniciem um diálogo; propõem a participação mais direta do público; utilizam a entrevista como estratégia de reapresentação dos personagens ou detalhamento de uma situação dramática; despedem ou finalizam a cena.

### Apresentação prévia do personagem

**(Música)**

**Caroca (de dentro da tolda):** Ô Mateus?

**Mateus:** O quê?

**Caroca:** Tá chovendo?

**Mateus:** Aqui não!

**Caroca:** Tá chovendo!

**Mateus:** Aqui tá chovendo não!

**Caroca:** Eu tava deitado agora, quando eu vi, me ajeitei, tava todo molhado!

**Mateus:** Ah, então mijasse na cama!

**Caroca:** Eu sô safado!

**(Música. Caroca entra dançando.)**

Neste trecho da passagem de Caroca e Catirina a fala é toda dita em *off*. É um momento caracterizado pela demarcação da presença sonoramente, por meio da voz e dos demais sons produzidos pelo personagem. É uma apresentação prévia porque o boneco ainda não entrou em cena efetivamente, visualmente, mas, como personagem, já estabeleceu diálogo com o Mateus. Cria-se uma expectativa da sua chegada junto ao público. Pelo diálogo com o Mateus, há indicações de características do personagem e de sua vida 'paralela', num espaço circunscrito dentro da empanada.

<sup>5</sup>Todas as citações que se seguem são transcrições de gravações em áudio e vídeo realizadas em campo, por ocasião da pesquisa de mestrado de Kaise Helena T. Ribeiro.



## Prenúncio da chegada do personagem

É quando um personagem que está em cena dá indicações da chegada de outro personagem. Isso pode acontecer de maneira bem explícita, como neste exemplo, na passagem do Padre:

**Padre:** Êeee! Chegou alguém?

**Tocador:** Chegou! Tá chegando! Chegou agora! O terreiro tá muito bonito!  
(Pequena pausa. Comentários do público e tocadores. Padre puxa a música de novo.)

**Padre:** Êeee! Chegou alguém?

**Tocador:** Até agora num chegou ninguém.  
(Em seguida entra a moça que quer se confessar.)

Mas pode ser de forma mais sugerida como neste trecho de Caroca:

**Música:** “Chuva vai, chuva vem, chuva miúda não molha ninguém”.

**Caroca:** Ô, Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Caroca:** Soubesse que eu me casei?

**Mateus:** Eu não sei não!

**Caroca:** Rapai, eu arranjei uma namorada, alta, bonita, alva, dengosa, carinhosa, a minha vida é dar a minha oreia pra ela coçar!

**Mateus:** Você dá a sua oreia pra ela coçar?

(Após mais um tempo de diálogo, entra a namorada, Catirina.)

## Apresentação do personagem

A característica deste momento é a aparição do personagem em cena, sem prenúncio e sem apresentação prévia (ou em *Off*). Ele chega ao som da sua música e/ou diretamente se apresenta, ou ainda, imediatamente diz o que veio fazer ou procurar. Pode acontecer no início da cena, quando o personagem entra pela primeira vez, mas pode ser também em outro momento, se houver necessidade de ser retomada a sua apresentação.

Como exemplo deste momento, citamos este trecho do início da cena do Padre:

**Sacristão:** (canta enquanto entra em cena)

“O padre chegou

Os anjos amém

Avisa o povo

Que eu cheguei também.

(em coro) Olha o padre chegou, delegado, juiz, avisa o povo que eu cheguei também”.

(Entra o padre dançando) (...).

**Padre:** Pois bem, meu povo! Vocês que quiser se casar, o padre casa e descasa, batiza e desbatiza, comunga e descomunga, confessa e desconfessa!

**Sacristão:** Tá bom, meu padrinho! Pode (...) não deixe nadinha guardado! (...) (Sacristão sai de cena).

### Encontro de dois personagens

A característica principal em relação ao encontro de dois personagens é a solicitação da intervenção do Mateus. Nenhum personagem chega à cena e encontra diretamente o personagem que lá já está. Até mesmo na emergência, como no momento de chegada do Doutor para atender ao que está doente, primeiro o Doutor pergunta ao Mateus onde o doente está. Isso explicita um momento em que se evidencia a importância do Mateus na cena e delinea um modelo de ação que se repete na maior parte das passagens. Como exemplo, citamos este trecho da passagem de Simão:

(Simão e o Capitão Mané de Almeida estão em cena, cada um numa extremidade do proscênio.)

**Simão:** Ei, Mateu, chegou o home? (Capitão anda em direção a Simão. Ouvem-se os seus passos).

**Simão:** Esse? (Ele olha para o Capitão, mas não lhe dirige a palavra. Fala apenas com o Mateus.) Essa lapa de home?

**Mateus:** É, mais rosado do que...

**Simão:** Esse que está comprando castanha mais Julião?

**Mateus:** É esse aí mesmo!

**Simão** (Dirigindo-se ao Capitão): Patrão boa noite!

**Capitão Mané de Almeida:** Boa noite, seu Simão.

**Simão:** Como é o seu nome?

**Capitão Mané de Almeida:** Eu sou Mané Pacaru.

### Abertura para participação direta do público

A observação deste momento específico, destinado abertamente à participação direta do público, indica que, embora a presença dos espectadores não seja em nenhum momento ignorada durante a apresentação, há momentos em que se fundem personagens e espectadores

numa única situação dramática. A fala direta de cada personagem com o público ou com intermédio do Mateus, mas, neste caso, direcionado ao público, pode ser um convite explícito ou uma instigação. Assim, por exemplo, citamos o momento em que Catirina paquera o público:

**Catirina:** Ô Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Catirina:** Vamo ver se a gente arruma uns dois macho pra gente aqui nesse terreiro de Julião?

**Catirina:** Cadê o pequinininho que tá balançando o ganzá?

**Mateus:** Tá aqui! O pequenininho tá aqui, o pequenininho! [...]

**Catirina:** Daqui a uns 30 anos ele cresce, vai ficar bem grande.  
(Risos do público.)

### O Capitão solicitando ao Mateus que lhe arrume um empregado:

**Capitão Mané de Almeida:** Senhores e senhora, [...] tô atraí de um empregado, que tenha leitura e saiba contar.

**Mateus:** Ah, (olhando para o público) tem demais!

**Capitão Mané de Almeida:** Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Capitão Mané de Almeida:** Empregado na minha casa num trabalha, eu só quero mais pra vadiar...

**Mateus:** Só quer pra vadiar...

**Capitão Mané de Almeida:** Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Capitão Mané de Almeida:** Sou empregado da ‘Frânica’, não posso demorar, vou procurar um empregado que eu quero me arretirar, né, Mateu?

**Mateus:** É isso aí!

**Capitão Mané de Almeida:** Mateu, procura aí uma pessoa pra trabalhar comigo!  
(Mateus olha ao redor e indica alguém da plateia.)

Ritinha, mãe de Zangô, incita a participação quando se esforça para lembrar o nome dos filhos que teve:

**Ritinha:** 114 da primeira barrigada! (Risos. O público comenta: Isso é uma miséria, mesmo!)

**Mateus:** Isso é uma mulhé ou é uma poica?

**Zangô:** Me diga uma coisa: A senhora sabe o nome dos filho?

**Ritinha:** O primeiro filho foi... foi... perai, perai... (bate na empanada tentando lembrar. Enquanto isso, os espectadores vão indicando nomes de pessoas que estão presentes) [...]. Sim, Mateu, me alembrei. O meu primeiro filho foi Luca (nome de alguém que

está na plateia). (Risos mais sonoros e demorados.) Ô, Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Ritinha:** Olha, Luca mamava tanto, que eu tive que meter um tamanco na boca dele.

**Mateus:** Aí ele gostava de mamá!

**Ritinha:** Ai tem mai... Apareceu um que chamava Antônio Preto! (risos)

**Mateus:** Já é o do meio, é o segundo!

**Ritinha:** Ôi, Antônio Preto mamou tanto que num cresceu, ficou do tamanho de uma galinha nanica! (Risos)

**Mateus:** E ele agora tá diminuindo...

**Zangô:** Me diga uma coisa: a senhora...

**Ritinha:** Teve ainda [...]

**Zangô:** A senhora conhece Madá?

**Ritinha:** Conheço, eu meti três tijolo na cabeça dele, conheço!

Na cena do Doutor, quando ele se disponibiliza para atender os 'doentes' que estão na plateia:

**Doutor:** (perguntando para o público) Tem uma pessoa aí doente?

**Tocador:** Tem! [...] É o Luiz Preto, é o Luiz Preto que tá c'uma doença que tá sofrendo das vista!

**Doutor:** Qual é doença de Luiz Preto?

**Mateus:** Tá sofrendo das vista!

**Doutor:** Num tem um punhado de areia e um murro na cara que num instante fica bom! (Risos)

**Doutor:** Tem mais alguém doente?

**Público:** Não!

**Tocador:** Tem esse menino!

**Doutor:** Quem?

**Tocador:** Esse menino!

**Doutor:** Qual é doença dele?

**Tocador:** Tá cum hemorróida!

**Doutor:** Tem que soltá ele num cercado no meio de oito burro. (Risos e comentários "Vai acabar com ele".) Mateus, quando os burro terminar de andar ele pode dizer que nunca mais tem hemorróida. (Risos)

[...]

**Tocador:** Ô Doutor?

**Doutor:** Que é que há?

**Doutor:** Ainda tem doente é?

**Mateus:** Ainda tem um bocado de doente aqui... Tem um bocado...

Na passagem do Padre, tendo em vista que a confissão é algo que pode intimidar a participação, há a intervenção da mulher negra que aparece para falar diretamente com os espectadores referenciados nominalmente:

**Padre:** Tem mais uma pessoa aí?

**Mateus:** Tem!

**Padre:** O nome?

[...]

**Mateus:** Zé Salu.

**Padre:** Deixa comigo Zé Salu.

(Mulher volta.)

**Mulher:** Olha Zé Salu, te lembra quando eu te peguei nu? (Risos e comentários da plateia.) Mateu!

**Mateus:** O quê?

**Mulher:** Táí? Olha, Zé Salu!

**Espectador:** Oi?

**Mulher:** Olha, [...] (dá um giro, rodando a saia) Vamo lá, Zé Salu, pra debaixo do pé de limão?

## Entrevista

A entrevista é uma sequência de pergunta e resposta que parece ter como objetivo, ou a apresentação e desenvolvimento de um assunto, ou a investigação da vida de um personagem pelo outro, conhecendo e fazendo com que todos o conheçam também. Como exemplo, citamos estes trechos das passagens do Fumador<sup>6</sup>, de Zangô e de Simão, respectivamente:

**Doutor:** Peraí que eu vou conversar com ele... Rapai, me diga uma coisa: como é o seu nome direitinho?

**Fumador:** Me-tomo-a-pulso...

**Mateus:** Isso é nome de gente, é? (risos e comentários do público)

**Doutor:** Me diga uma coisa: você conhece o Mateu?

**Fumador:** Conheço!

**Mateus:** Conhece não, conhece não!

**Doutor:** Como é o nome do Mateus direitinho?

**Fumador:** Comi-mai-num-quis!

**Mateus** (debochando) Comi-mai-num-quis...

**Outro tocador:** Gostasse não, foi?

(O Fumador, agora como doente hurra de dor e deita na empanada.)

**Doutor:** Me diga uma coisa: O senhor nasceu aonde?

**Fumador:** Na sandália do burro!

**Mateus:** Oxente, na sandália do burro...

**Zangô:** Ô, mãe, me diga uma coisa...

<sup>6</sup> Nota-se no trecho citado da passagem do Fumador a evidência da atuação do Mateus. Ele comenta cada resposta da entrevista, o que parece, na verdade, reforçar cada resposta.

**Mateus:** Diga o quê?

**Ritinha:** Ô, meu filho, você tava aonde?

**Zangô:** Eu tava no sul trabalhando.

**Ritinha:** Foi mais quem?

**Zangô:** Foi eu e Luca.

**Ritinha:** Ô, meu filho me diga uma coisa: o teu nome completo?

**Zangô:** Ih, comi, mai num quis. E o seu nome?

**Ritinha:** É Rita, conhecida por Ritinha, sou costureira, passadeira, engomadeira.

**Zangô:** Me diga uma coisa: a senhora é casada?

**Ritinha:** Fui e sou casada agora.

**Zangô:** Como é o nome do seu marido?

**Ritinha:** É seu Angu.

**Simão:** A profissão? [...]

**Capitão Mané de Almeida:** É, a profissional...

**Simão:** Tumá aguardente, chupar caju e se acabar no pau!

**Capitão Mané de Almeida:** A identidade, seu Simão!

**Simão:** Sessenta e oito anos e os dente tá tudo bom! [...]

**Capitão Mané de Almeida:** Já foi acorrido da poliça?

**Simão:** Heim, como é o nome?

**Capitão Mané de Almeida:** Já foi acorrido da poliça?

**Simão:** Fui acorrido, mai num pegaram não, que eu peguei um pedaço lá e fui embora!

**Capitão Mané de Almeida:** Dá pra trabalhar comigo! [...]

**Simão:** Agora eu lavei a burra. (Vira-se para o patrão.) Sim, patrão, o senhor é casado...

**Capitão Mané de Almeida:** Sô casado.

**Simão:** A mulhé é sua...

**Capitão Mané de Almeida:** É minha, é bem sua?

## Despedida ou encerramento

Para finalizar a cena, observa-se que existem algumas variações: um acontecimento que chega ao fim, como a morte de desgosto de Ritinha; uma piada sobre Quitéria, como no caso do encerramento da passagem de Simão; a ‘puxada’ do baiano<sup>7</sup> de entrada na cena no caso do Padre; ou uma despedida mais formal, como no caso da passagem do Doutor, que exemplifico aqui:

**Doutor:** Tudo? [...] Quer dizer, Mateus, que tá tudo arreceitado? Tudo curado e muito obrigado! Então, eu vou em casa que ainda tem umas coisinha aqui pra butar que é pra encerrar, né, Mateu! Bom-dia, seu mestre! (O doutor sai de cena. Música.)

<sup>7</sup> Baiano ou coco é um dos ritmos tocados de Mamulengo, geralmente para introduzir ou intermediar cenas ou, ainda, para apresentar personagens.

Esses blocos de estrutura foram separados para melhor compreender os diferentes momentos das cenas. A maioria deles acontece de forma tão justaposta que pode ser muito frágil crer que sejam estruturas rígidas. Elas são, sobretudo, estruturas de movimento dentro da cena. São possibilidades e repertório de procedimentos combinados e recombinados, dos quais o mestre dispõe para trabalhar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. *O riso do povo: recursos cômicos no Mamulengo da Zona da Mata. Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 5, n.1, 55-71, 2008.

BRANDON, James R. (Ed.). *On the Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. 2ª ed. Honolulu: University Hawai Press, 1993.

BROCHADO, Izabela. *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. 2005. 498 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Samuel Beckett School of Drama-Trinity, College University of Dublin: Irland, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

RIBEIRO, Kaise Helena T. *A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da performance*. Brasília: UnB, Instituto de Artes, 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

ZURBACH, Christine. (Org.) *Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. 1ª Ed. Évora: Casa do Sul Editora, 2007.