

## Fala Fala Chico Simões!!!<sup>1</sup>

Chico Simões e Isabella Irlandini

Mamulengo Presepada (Distrito Federal) e  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Santa Catarina)



*O romance do vaqueiro benedito* (1993). Dirigido por Chico Simões. Foto Marcelo Ferreira.



*O romance do vaqueiro benedito* (1993). Dirigido por Chico Simões. Foto Marcelo Ferreira.

---

<sup>1</sup> Entrevista com Chico Simões. [www.theaterst.upatras.gr/?page\\_id=293&lang=en](http://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=293&lang=en)

<http://dx.doi.org/10.5965/2595034701192018259>

Chico Simões é bonequeiro, ator, brincante de mamulengo de Brasília, Distrito Federal. Em 1981, depois de se encantar com uma apresentação de Mestre Carlinhos Babau (Carroça de Mamulengos) em Brasília, Chico passa três anos viajando pelo nordeste e aprendendo a brincadeira com o mestre. Durante esse período, ele teve a oportunidade de conhecer e ser influenciado por muitos outros mestres como Mestre Solón de Carpina/PE, Mestre Chico Daniel do Rio Grande do Norte, Mestre Saúba e Mestre Zé de Vina, ambos da Zona da Mata Norte. Em 1985, Chico Simões volta para Brasília e cria o seu próprio grupo brincante, o Mamulengo Presepada.

Durante a sua carreira teve a oportunidade de estudar e se aproximar de diversos outros artistas que o influenciaram: Ceça Acioli, em Olinda – PE, Fernando Augusto do Mamulengo Sorriso em Olinda, Ilo Krugli do Teatro Vento Forte – São Paulo, Amir Haddad do Grupo Tá na Rua – Rio de Janeiro, Ademar Bianchi do Grupo Catalinas Sur – Argentina, José Russo do Grupo Bonecos de Santo Aleixo de Portugal, Bruno Leone Mestre de Pulchinela – Itália, Eugenio Barba do Grupo Odin Teatret e da Escola internacional de Teatro Antropológico – ISTA e muitos outros amigos e amigas com quem até hoje “troca figurinhas” sobre o fazer teatral como arte e ofício.

A escolha da sede do grupo Mamulengo Presepada em Taguatinga, no Mercado Sul, teve um caráter político sócio-educativo que marcou as diretrizes do grupo, na busca de uma relação com as comunidades e na batalha por políticas culturais públicas mais estruturadas. Hoje, o grupo conta com uma trajetória de mais de 33 anos e de mais de 2.500 apresentações pelo mundo

todo, tendo visitado mais de 25 países e recebido diversos prêmios teatrais<sup>2</sup>.

Em 2011, por ocasião do encontro de Mamulengo realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e organizado pelos professores Valmor Níni Beltrame e Paulo Balardim, e atendendo ao meu convite, Chico Simões concedeu a entrevista que segue. Eu estava realizando minha pesquisa de mestrado sobre a voz no Teatro de Animação e por isso a entrevista teve este enfoque. A contribuição desta entrevista com Chico Simões foi assaz relevante para a realização do mestrado e contou com a importante colaboração de Izabela Quint, que realizou a gravação em vídeo, e de Alex de Souza, que editou o vídeo<sup>3</sup>.

Fica aqui a nossa profunda gratidão a esse material riquíssimo compartilhado por Chico Simões, material este que é um acervo histórico e que permite nos aproximar da arte da brincadeira sobretudo pelo viés da voz.

No final da entrevista, anexo um texto inédito do Chico Simões escrito em 16 de junho de 2018, especialmente para esta edição da Revista Móin-Móin.

**Isabella: Chico como é que você aprendeu a trabalhar com as personagens com os bonecos? Por exemplo, tem uma cena no seu espetáculo em que você diz, “Agora vamos afinar!” (Faz som de puxar o cuspe na garganta). E aí você cospe. Quando eu penso em voz, afinação, eu penso num modo de trabalhar que talvez seja diferente do modo de trabalhar na rua, de como você talvez tenha aprendido.**

**Chico:** Então. Primeiro, não sou eu que faço isso, quem faz é o boneco. Eu jamais faria uma coisa dessas em público. (Risos).

---

<sup>2</sup> Informações retiradas do site <http://www.mamulengopresepada.com.br/quem-somos/> acesso dia 18/10/2018.

<sup>3</sup> IRLANDINI, Isabella. **A voz no teatro de animação: artificialidade e síntese vocal.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2013. <http://tede.udesc.br/handle/tede/1178>

Os bonecos fazem essas coisas que eu chamo de orgânicas. Existe esse aspecto que são coisas orgânicas. Boneco faz xixi, cospe, peida. São coisas que os humanos fazem, embora não gostem ou não comentem muito sobre isso. Mas quando o boneco faz, ele cria uma relação de organicidade com o espectador. Os mestres, com os quais eu aprendi, fazem essas coisas também. Ou seja, eles chegam aos mesmos resultados, ou resultados diferentes, mas tão eficientes quanto os resultados de quem procura ir através das técnicas.

Quando eu comecei a brincar, a lenda era assim: “Vamos tomar uma cachaça antes de começar pra aquecer a voz?!” (Risos). E era muito comum entre os mestres: Chico de Daniel, o Solón, Saúba bebe até hoje. Vários mestres bebiam, tomavam “uma” mesmo, antes [da brincadeira], que a gente dizia que era pra esquentar a voz. Depois eu percebi que era pra esquentar mais o cérebro mesmo do que a voz porque não tinha o efeito na voz. (Risos). E que era preciso fazer sim algum aquecimento vocal. Então a gente brincava com isso, com a preparação, como era essa preparação da voz. E depois eu fui vendo que os mestres, quando também iam ficando mais velho, até paravam de beber porque o álcool atrapalha a voz, ou seja, o contrário do que a lenda dizia. Vai atrapalhar. Eles vão parando de beber. E por outros problemas também de saúde, mas acaba atrapalhando. Então é ao contrário do que se falava. A gente vai vendo que tem outras coisas.

Depois tem o advento do microfone. Quando eu comecei, a gente não usava sistema de som. Apresentava na rua, apresentava em escolas públicas pra muitos alunos em pátios, em lugares realmente muito difíceis de apresentar, mas a gente não usava som porque os mestres não usavam. Depois a gente viu que não, que o mestre às vezes não usava [o som] porque não tinha, e à medida que ele ia tendo a possibilidade, ele ia usando também o equipamento de som. Isso muda muito. Hoje é comum. Todo mundo usa. Parece que se não tiver o som, não vai acontecer a apresentação. Isso muda completamente a preparação da voz; isso muda essa relação. Mas de fato, também o treino, no sentido do hábito, não no sentido do

ensaio, é apresentar muitas vezes, vai ensinando a gente a usar a voz.

Eu lembro uma vez que a Mônica Montenegro, [que] é uma professora de voz, ela disse que queria me levar para São Paulo pra eu estudar ventriloquia! Ela disse: “Qual é a técnica que você usa?” Eu ria... Eu falava “Não, eu não uso técnica nenhuma... (Risos). Isso não é técnica. Se tiver alguma técnica aqui ela é uma técnica teatral.”

No sentido de que eu falo coisas de uma forma engraçada e o público fica prestando atenção na graça que as coisas têm, e não se a boca do ventríloquo está se movimentando ou não. É lógico que com o tempo a gente descobre coisas, por exemplo, em ventriloquia o boneco não vai falar palavras com sílabas labiais. Ele não fala “bola”, ele fala “ola”. Então ele não vai falar a labial. O público vai entender no contexto ali, que quando ele está falando “ola”, ele está falando “bola”, ou o próprio ator repete aquela palavra se ele achou que o público não entendeu. O público não percebe que só entendeu da segunda vez, ou seja, só entendeu quando o ator repetiu. Isso são sutilezas técnicas, aí sim, que a gente vai aprendendo com a prática, que a gente observa também nos mestres. Então é isso, o trabalho de voz passa um pouco por aí.

**Isabella:** Quando a gente se encontrou em Jaraguá do Sul, você havia falado sobre o pessoal de camelô. E o camelô, pra ele poder chamar a atenção, ele tem que ter uma voz muito potente, estridente, pra poder atravessar e entrar nas pessoas. A voz do camelô realmente tem que chegar lá longe. E você havia falado de ter observado os camelôs e da importância deles pra você. E se você não tem microfone, você também tem que criar essa potência parecida com a do camelô. Então como é que era isso, essa potência de voz? Era uma coisa natural? Era uma coisa que as pessoas desenvolviam? Como é que foi isso? E onde você foi observar?

**Chico:** Em camelô, não só a voz, em camelô, eu acho que a gente deve estudar é tudo. O camelô é realmente um artista eficiente. Um artista que tem que lograr um resultado. E ele presta

muita atenção em como o público está posicionado, como está a iluminação, se a voz está chegando, [se] está alcançando aonde ele precisa que aquela voz alcance. Então a própria necessidade faz com que ele desenvolva essa técnica. E é sempre pela observação porque se você perguntar, ele não vai falar “- Bah, eu faço isso ou eu faço aquilo.” É uma coisa espontânea, no sentido de que a prática foi levando ele a desenvolver essas técnicas de projeção da voz que não precisa gritar, porque [é] pra não cansar, mas precisa alcançar longe. A voz precisa chegar onde ele quer. Ele usa todos os recursos que tem. Se tem paredes, ele fica de costas pra parede pra ter uma ressonância, pra ter uma projeção, pra funcionar como caixa. Se não tem, às próprias pessoas ele pede sempre pra roda estar bem fechada em volta dele porque o som vai repercutir também nas pessoas. Isso ajuda ali a criar um ambiente sonoro, uma isolação, uma acústica pra ele conseguir se comunicar com aquelas pessoas que estão na roda. Esse tipo de coisa eu sempre observei. Desde criança eu observo camelô. Eu trabalhava em feira vendendo coisas em feira também, mas eu parava muito. Até às vezes eu vendia pouco porque eu parava pra ficar olhando o camelô. Eu achava muito curioso como ele conseguia manter, e mais, como ele conseguia vender no meu caso. Como é que ele consegue vender tanta coisa inútil e eu aqui vendendo uma coisa necessária pras pessoas?! As pessoas não me compram, mas dele, ele vende coisas que todo mundo sabe que aquilo ali não tem eficiência nenhuma, mas as pessoas compram. E eu falava, mas por quê?! E aí eu via que ele usava vários recursos pra isso. E eu fui aprendendo também a usar esses recursos.

**Isabella: Dentro do Mamulengo, existe essa tradição de usar um boneco como o Benedito, com ventriloquismo? É uma coisa comum? Ou isso é comum a alguns mamulengueiros? Com quem que você aprendeu isso?**

**Chico:** O mestre Chaves da cidade de Marí na Paraíba. Ele não é mais vivo, já faleceu. Ele quando criança foi embora com o circo, daquelas crianças que o circo passa, ele fica encantado e

vai embora com o circo. A família mesmo é que permitiu. Ele foi com o circo e aprendeu nesse circo umas técnicas que a gente ainda precisa estudar. Ele fazia um *papier-mâché* com casca de cebola. Com casca de cebola! Os bonecos do mestre Chaves tinham um requinte daquele de bonecos antigos da Europa. Ele aprendeu de alguma tradição europeia, tanto a construção do boneco, os mecanismos internos, quanto a técnica. Ora, o mestre Chaves viajou com o circo [por] muitos anos e quando ele já era jovem, rapazinho, que ele já dominava essa técnica da ventriloquia, ele voltou pra casa, na Paraíba, no sertão da Paraíba. Só que quando ele voltou pra casa, a conversa na cidade é que ele tinha voltado com umas coisas de magia porque ele falava com boneco. Ele se trancava num quarto e falava com os bonecos. Isso era ele treinando. Então um dia ele foi apresentar e realmente se confirmou essa suspeita da cidade que ele realmente era um mágico que falava com os bonecos. (Risos).

**Isabella: Em que ano que foi isso mais ou menos?**

**Chico:** Quando eu conheci mestre Chaves, ele já tinha 70 anos de idade. Eu o conheci em 1985. Aí a gente pega, mais ou menos, início do século passado, meados do século passado, isso devia estar acontecendo aí pelo nordeste. O importante é frisar que a técnica era muito bem refinada. Até hoje eu nunca vi nada parecido em termos de papelagem ou de papietagem ou *papier-mâché* como se fala. A do mestre Chaves era realmente impressionante e ele usava casca de cebola pra fazer essa colagem de papel.

**Isabella: E você não aprendeu com ele essa técnica?**

**Chico:** Não. Essa construção não porque ele não construía mais. Ele tinha dezenas de bonecos. Ele brincava com dois bonecos de uma vez: um de um lado, outro do outro. Os três ficavam ali conversando, discutindo, dois bonecos e ele no meio tentando apaziguar a briga dos bonecos. Era uma coisa fenomenal em termos de ventriloquia. Depois ele ia trocando aqueles personagens. Iam passando vários personagens. Ou seja, ele era um ventríloquo de dez bonecos.

**Isabella: E o ventriloquismo dele era esse de extrair as bilabiais ou ele era capaz de...**

**Chico:** Essa eu observei nele que não usava as bilabiais. Agora, tecnicamente ele era muito bom. É muito engraçado a gente falar isso porque as pessoas às vezes não creem que não [se fala com o ventre]. Às vezes as pessoas falam, “- Mas fala com o ventre porque é ventríloquo?! Fala com ventre?! Isso provoca câncer na voz? Provoca...” Tem umas lendas, umas lendas de que o ventríloquo fala com ventre. A palavra [é] **ventrí-loquo**, não é?! A gente fala com o ventre?! Oh, ninguém fala com o ventre. Eu não conheço ninguém, nem o mestre Chaves. (Risos). Mas enfim, ele andava de terno e gravata, um senhor assim, insuspeito, entendeu, e muito sério. Então era insuspeito que ele ia falar tanta brincadeira, (risos) mas era o boneco mesmo, não era ele, era o boneco que falava. A técnica, ela vai pra segundo plano, ou pelo menos essa técnica mecânica, de onde a voz está saindo, por onde está impostando a voz, entendeu, porque cada ser humano, imagino eu, vai descobrir uma maneira própria porque cada corpo é de um jeito. Então cada corpo vai descobrindo a sua maneira. O importante é praticar e saber que esse não é o centro da questão. O centro é o conteúdo: é se a coisa é engraçada, se não é, se o público vai gostar daquilo ou não vai. O público não vai deixar de gostar porque viu a boca do ventríloquo se movendo. Está entendendo como é?! Ao contrário do caminho que tomou a Europa, de realizar as coisas tecnicamente muito bem, as nossas brincadeiras tradicionais, elas querem ser eficientes. Elas não querem realizar muito bem. Elas querem funcionar. E aí elas funcionam e acontece o fenômeno teatral. Mas então, o mestre Chaves foi esse grande ventríloquo com quem, eu acho que nós do nordeste que estamos brincando ventriloquia com certeza aprendemos com ele.

**Izabela Quint: E os bonecos dele? Onde estão?**

**Isabella: Você tem algum boneco dele?**

**Chico:** Não. O mestre Chaves era guardado também de mistérios e de segredos. Ele lia cartas para as pessoas.

**Isabella: Tipo tarô?**

**Chico:** Tipo tarô. Então aquilo era muito guardado. Ele uma vez me falou: “Olha, a cidade é muito preconceituosa. Não é uma cidade que acha que essas coisas são coisas do demônio, mas ela acha isso da boca pra fora porque todo mundo da cidade vem me procurar pra eu ler as cartas, só que vem escondido. (Risos). Não é uma coisa pública e falada.” Então a própria família do mestre Chaves guardava e cuidava desse mistério em volta dele. Era um personagem realmente misterioso. E depois quando o mestre Chaves faleceu, eu não estava mais por lá. Eu estava em Brasília e não acompanhei mais. Não sei, não tenho a menor ideia do que aconteceu.

**Isabella: Quanto tempo você passou com o mestre Chaves?**

**Chico:** O mestre Chaves, eu o conheci em 84, 85 em Olinda num encontro que teve de mamulengueiros. E depois fui visitá-lo algumas vezes. Então durante o ano de '84 e '85, eu visitei o mestre Chaves umas três, quatro vezes pra ver apresentações dele.

**Isabella: O pessoal fala das vozes, das muitas vozes que o mamulengueiro tem. Como é essa coisa de muitas vozes? Como você aprendeu no início?**

**Chico:** Quando eu comecei, eu perguntava essas coisas para os mestres. Nenhum...

**Isabella: O que é que você perguntava?**

**Chico:** “- Como é que você faz as vozes?”

Aí ele falava: “Fazendo. Você fica olhando e vai fazendo.”

[Chico] “Mas eu não dou conta.”

[Mestre] “Dá. Faz que você dá conta.”

Resultado, por exemplo, voz feminina eu não fazia. Ora, eu era casado com a Rose e nós brincávamos juntos. As vozes femininas, ela fazia. E assim andamos muito tempo. Quando foi um belo dia nós nos separamos. Separamos, eu lembro o dia. Foi no outro dia, eu tinha uma apresentação. Fui fazer uma apresentação, olha, na casa do Rubem Alves, em Campinas, em São Paulo, essa apresentação. Na casa do escritor, o Rubão. Aí, montei, eu lembro perfeitamente. Montei ali; botei os bonecos no lugar. Quando eu peguei a Margarida, pensei: “Ih, e agora?!” Aí botei a Margarida lá assim. E eu não fazia, mas não fazia mesmo, não dava conta de fazer uma voz feminina. Peguei a Margarida e olhei pra ela e disse: “Oh. Só porque a outra foi embora você vai ficar sem apresentar?! Vai não. Vai ficar aí que você vai apresentar hoje.” Eu fiz a apresentação. Quando terminou a apresentação, duas pessoas vieram falar comigo: “Nossa. Como você faz uma voz, a voz daquela boneca?!” (Risos). “É porque ela foi embora,” eu falei, “é porque ela foi embora e ficou a voz.” A voz dela ficou. A voz ficou! Mas eu mesmo não entendia. Eu ficava rindo da situação. Digo: “Olha só que coisa estranha, né?!” Como a necessidade faz com que...

**Isabella: A ocasião faz o ladrão.**

**Chico:** Faz o ladrão. Você descobre ali. Então eu também não sei como é. Quando me perguntam, eu digo que eu não sei como é. Eu sei que quando foi preciso, numa situação muito especial, eu comecei a fazer. E aí, enfim, até hoje faço. Mas já vi por exemplo que os mestres vão ficando mais velho e vão perdendo, sabe?!

**Isabella: Perdendo o que? A capacidade de mudar de voz?**

**Chico:** Isso. De mudar de voz. Os registros vocais vão se achatando. São sutilezas que a gente que acompanha há muitos anos nota.

**Isabella: Você quando trabalha com boneco, o movimento do boneco também chama a voz, ou a voz vem antes do boneco? Como é que é isso?**

**Chico:** Ah, isso é muito importante você fazer essa pergunta. Vou te falar. Uma vez eu estava na Itália, em Nápoles, na oficina do Bruno Leone, que é um bonequeiro também, o último assim. Ele conviveu com o último mestre da tradição de rua, de feira, de Nápoles, do sul da Itália, que se chamava Nunzio Zampella. Então o Bruno, no final dos anos 70, anotou, datilografou lá, umas conversas com o Nunzio Zampella. E agora já era ano 2000, por aí, início do ano 2000. E eu li. [Encontrei] no meio de uma oficina, de um monte de livros, de apostilas, de coisas de anotações dele. Eu estava dormindo na oficina, mas estava sem sono. Levantei a mão e puxei uma apostila toda empoeirada. Tirei a poeira ali e comecei a olhar. E aí está lá, o Nunzio Zampella diz assim, estava escrito em italiano “*A voz é a música e o movimento é a dança.*” Aí eu: “É óbvio!!! É claro!!! Que coisa mais...” E aí, um monte de coisas vieram, como se, “- Uahhhhh!!!”, um monte de coisas se revelasse ali naquele momento pra mim naquela frase. Só isso. Mais nada. Tudo em italiano. Eu li...

**Isabella: Você tem cópia disso?**

**Chico:** Não. Isso é um material dele. daquelas coisas que fica guardado lá. Os bonequeiros guardam. Na Itália tem muito disso. Eu acho em geral que tem muito isso. Resultado. Claro. *A voz é a música e o movimento é a dança.* Então o que existe na verdade, é uma dança. (Chico bate uma pulsação com as mãos). Todo o tempo. Música. Dança. Até quando está o silêncio, tem uma pulsação. O público pegou essa pulsação, acabou, você brinca a vontade. Você tem que cuidar pra não perder essa pulsação. Se você perde essa música, o público se perde também porque ele acompanha a sua brincadeira como uma música. Você está dançando com o público também. E se você faz algum movimento, se você sai do ritmo, você perde o parceiro que está dançando. Aí para reconstruir é

difícil. Então, quem não compreende isso, ou quem não pratica isso espontaneamente, vai ter dificuldade. E não entende porque não funciona. Mas se eu, quando começo a brincadeira, penso, vou começar aqui uma dança: com o público, comigo, com os bonecos, com os músicos, com tudo que está em volta, com o cachorro que passar, com o bêbado que vier participar. Tudo o que acontecer está dentro dessa dança. Tem que acontecer dentro de uma pulsação. Por isso que tem dia que umas coisas cabem, outras não cabem. Tem dia que umas coisas funcionam, outras não funcionam. Porque o que vai orientar aí, é essa pulsação. Eu falo em sincronia. Então eu vou voltar agora para o boneco. Eu estou com o boneco na mão, então, eu não tenho boca, quem tem boca é minha mão. É a minha mão que fala. Então essa sincronia vai determinar que aquele boneco ali está falando. Então, se eu estou falando num ritmo e o boneco se movimentando em outro, o público não crê que é ele que está falando. Fica perdido procurando de onde vem aquela voz. Se não tem essa pulsação... Então são coisas assim. Quando eu vou dar oficina eu digo: “Eu levei 25 anos pra descobrir isso que eu vou falar pra vocês. Eu vou falar, mas se vocês praticarem, em 5 anos vocês chegam a isso. Vocês não vão precisar de 25.” Porque tem algumas coisas que a gente sabe o caminho. Mas nada é sem prática. Tudo só vem com a prática. Não tem como falar e acontecer. Depois, o mais importante de tudo isso, tudo está ligado com a vida da pessoa, com a biografia.

O que é a brincadeira?! O que é o espetáculo?!

É a combinação do que a pessoa aprendeu com a sua própria biografia, com o que ela contribui com aquilo. Então é uma interação entre o que a pessoa sabe, pratica, e o que a pessoa é, o que a pessoa tem a dizer, o que a pessoa quer dizer. Essa combinação é que vai resultar num espetáculo. Não adianta uma pessoa saber tecnicamente de tudo, ter estudado tudo, ter lido tudo e ter compreendido tudo. Ela precisa ter e ela tem uma história pessoal, uma história de vida, alguma coisa a dizer, a fazer. Então essa combinação é que determina o resultado.

**Isabella: Você pega um boneco e vem imediatamente aquela voz com aquele ritmo?**

**Chico:** Isso. Exatamente. Não tem uma coisa anterior, “Vou ficar fazendo uma voz.” Às vezes [você] está construindo o boneco, e ele, ele vem aparecendo. É como se ele já existisse, e você fosse descobrindo o boneco. Não é você que vai construir um boneco, ele vem aparecendo. A mesma coisa é na voz no boneco. Você pega um boneco e vai brincar com ele. Como a gente não ensaia, a gente não ensaia, não tem essa de pegar um boneco em casa e ficar experimentando voz de um boneco. Isso não existe.

**Isabella: Você nunca fez isso?**

**Chico:** Não. Não. Depois eu vi que atrapalhava.

**Isabella: Por quê?**

**Chico:** Quem diz pra você o que é mesmo, é o público. Sem o público você cria uma ideia falsa, uma ideia que é sua. E com o público, funciona ou não funciona. E quando não funciona, lógico, você vai tirando aquilo, e quando funciona, você vai alimentando e reforçando aquilo com o público. Você vai fazendo esse jogo com o público também. E é totalmente diferente, quando você faz a voz de um boneco. Às vezes as pessoas falam: “Faz uma voz aqui.” E aí eu digo: “Mas não dá pra fazer a voz. Eu estou sem o boneco.” “Não, mas é só a voz.” E no rádio. Entrevista em rádio. Eu fui várias vezes já. Eu fui para o rádio dar entrevista. “E aí, e os bonecos?” E aí eu tenho que pegar os bonecos.

**Isabella: Para a voz do boneco vir, você tem que estar com o boneco?**

**Chico:** Tinha. Até que um dia, eu estava num seminário na Alemanha, o Eugenio Barba me chamou e falou: “O Chico vai agora apresentar aqui uma cena, uma coisa.” Alguém tinha chegado perto de mim e tinha falado assim: “Oh, fica ali pertinho, lá embaixo, que o Eugenio Barba vai te chamar.” Eu saí de onde estava e fui lá pra baixo.

**Isabella: Era uma ISTA [International School of Theatre Anthropology]?**

**Chico:** Era uma ISTA na Alemanha. [O Eugenio Barba disse] “O Chico vai apresentar.” Uma multidão. Sei lá, 600 pessoas no auditório, uma coisa imensa. E eu falei: “Não. Não vou apresentar. Não estou com os bonecos, não é?” E aí ele disse: “Pra quê os bonecos? (Risos). Você é quem vai apresentar.” E eu: “Como?” Assim já em pé. Porque ele já tinha me chamado. “Você vai apresentar.” Mas eu digo: “Mas sem os bonecos?! Não tem jeito...” Aí ele falou “Como não? Pra quê você precisa deles? Nós não queremos ver os bonecos. Nós queremos ver é você.” Ai, pô, que situação! Já estava ficando ridículo aquele negócio lá, de não sei o que... Então eu [pensei], “Vou fazer de conta que eu estou com os bonecos, que eu estou dentro da tolda.” Aí fiz assim, dei uma respirada, parei, e virei de costas como eu faço dentro da tolda porque os bonecos estão atrás de mim na tolda. Eles ficam atrás de mim. Eu pego os bonecos assim, com as mãos para trás. (Demonstra pegar os bonecos atrás de si). O público está na minha frente, os bonecos estão atrás de mim. Eu pego aqui atrás e mostro. Então virei de costas para o público, como eu faço dentro da tolda, imaginei a tolda, imaginei os bonecos, respirei como eu faço, e como eu faço dentro da tolda, e comecei a brincar. Aí, pá, peguei o Benedito, e vim com o Benedito. Já entrei com o Benedito. Pá, dançando, cantando aboio. Depois entrei com o boi, fui lá trás, peguei o boi como eu faço. Quando eu comecei, disparou o gatilho, e era como se eu estivesse com os bonecos na mão. Como se eu estivesse dentro da tolda. O boi vem e dança com o Benedito. O Benedito vem, grita, brinca e sai correndo. Aí gira e gira um atrás do outro, e tal, tal, tal, tal... Eu fiz tudo... O público ria e eu pensava, “Do que é que eles estão rindo?!” Foi uma coisa fantástica! Assim que terminou o público aplaudiu, mas aplaudiu muito.

**Isabella: Você não tem uma gravação disso?**

**Chico:** Não. Tenho só fotos de slide. Isso foi gravado. Isso foi

gravado, mas essas ISTAs são gravadas para as ISTAs. Ninguém pode nem fotografar, nem gravar. Só eles mesmos. É oficial. Mas enfim...

**Izabela Quint: Mas lá tem o acesso a esse material. Se você estiver por lá e quiser ver.**

**Chico:** Depois, o que é que ele faz. Ele chama o Made Djimat, mestre de dança balinesa. “Pronto,” [diz ele], “agora o Chico vai dançar a dança do Mamulengo e o Made Djimat vai dançar a dança balinesa. E vão contracenar.” E aí o Made Djimat vem dançando a dança balinesa e eu o Mamulengo. (Risos). E a gente ficou contracenando.

**Isabella: Mas você falava também ou só os gestos, só o movimento?**

**Chico:** Agora nessa hora eu não falava mais. Da primeira vez eu falava, mas como era alemão, como ninguém entendia nada, eu falava as interjeições, os aboios, os gritos, coisas assim. Eu não falava palavras que o público não entendesse. Eu não conversava. Fazia as coisas dos sons. Aí com o Made Djimat não. Já era o *ensemble*, o grupo musical de Made Djimat tocando a música balinesa e eu brincando os mamulengos, sem os mamulengos na mão, e Made Djimat, também, sem o figurino, sem a maquiagem. E a gente ficou contracenando. Então ele vinha, eu ia, a gente girava. Porque eu sempre imaginava os bonecos na minha mão. Então eu brincava com ele. Por exemplo, eu pegava o Benedito, como eu gosto de fazer com as crianças e bater na cabeça delas, “Cabeça dura!!!”, no final do espetáculo. Aí eu pegava o Benedito, ia lá na cabeça dele e fazia assim, “Cabeça dura!!!”, eu brincava. Quando eu levava o Benedito, botava na cabeça dele, ele já fazia uma posição baixando, e assim vinha ele. Eu procurando interagir também. E aí ficou esse negócio da dança do Mamulengo. Qual era o objetivo?! Era ver o que havia de comum no corpo de uma pessoa que dança o Mamulengo. Jamais, eu não danço. Mas eu virei o ator-bailarino. Aí as coisas

vão juntando. Fui percebendo onde estava o negócio. Estava em mim. Só que eu precisava do boneco antes pra detonar, e a partir daquele momento eu não preciso mais. Eu sei que está em mim. Eu sei onde está o boneco. Eu sei que o boneco está mesmo ele não estando na minha mão. Eu sei que a voz, eu só preciso de uma concentração pra isso. Eu preciso estar predisposto a fazer isto. E lógico, concentrar essa energia que vai detonar a brincadeira. Depois o que vai acontecer na brincadeira, embora eu saiba as passagens e tudo [mais], mas eu não sei se a energia, se ela vai se manter, se vai segurar, se o público vai responder, se não vai. Aqui mesmo em Florianópolis, o André Carreira, que é um amigo que era de Brasília e está aqui, me perguntou antes da brincadeira: “E aí? Como é que vai ser? Vai ser boa a brincadeira?” Eu falei: “Não sei, depende do público. Eu sempre procuro corresponder ao público.” O que eu penso é sempre isso, o público é sempre bom. Então, no mínimo, eu tenho que acompanhar o público e estar correspondendo a essa expectativa que o público tem. O que é que eu penso quando eu vou brincar: as pessoas pararam de fazer as suas coisas na vida, o que hoje não é fácil pra parar aqui na minha frente pra ver o que eu tenho pra mostrar. Elas estão abertas. Elas não conhecem, mas elas estão aqui abertas pra conhecer. Quer dizer, eles são muito generosos comigo. Eu vou ficar aqui 1 hora, 50 minutos tomando o tempo dessas pessoas. Então eu preciso atender essa expectativa desse público. Eu preciso dar o melhor de mim pra que o público saia daqui e diga “Valeu a pena ter ficado aqui esse tempo. Quer dizer, ele tem alguma coisa a dizer.” Eu sempre penso, os mestres, os ancestrais me mandaram dizer alguma coisa aqui. Eu venho, digo e pronto, taí, fiz o meu papel que é esse - transmitir um pouco do que eu aprendi. Lógico, contribuindo com a minha visão. Isso é muito importante, eu não repito o que os mestres me ensinaram. Eu procuro acrescentar, contribuir ou mesmo atualizar. Às vezes não é nem acrescentar, às vezes é diminuir mesmo pra atualizar,

pra me comunicar com o público que está ali na minha frente, seja alemão, inglês, seja quem for que esteja na minha frente. É público e eu preciso comunicar algumas coisas. Vou procurar os meios pra lograr isso, pra conseguir isso.

**Isabella: Eu queria perguntar uma coisa que você falou anteriormente. Quando você não pôde usar as palavras, você usou as interjeições. Eu vejo muito em bonequeiros, em mamulengueiros, como o trabalho com as interjeições é rico, é explorado. Como é que é isso?**

**Chico:** Eu só posso falar na prática. Na primeira vez que eu saí do Brasil, foi em 86, quando a Clara nasceu. A Clara nasceu em setembro e em novembro nós fomos pra Argentina. Nesse momento, eu estava começando já a apresentar. Tinha andado em alguns festivais aqui em 85, e o staff da ABTB, que é a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, falava duas coisas, uma que eu não era Mamulengueiro porque eu não estava passando fome, eu não passava necessidade. [Segunda coisa que] eu era de Brasília, então eu não era mamulengueiro. E aí eu falei: “Mas pra ser mamulengueiro, você precisa ser pobre, lascado, miserável? Estar chamando vocês de senhores e de senhora e pedindo benção pra vocês? É isso que é ser mamulengueiro? Então não sou mesmo não. Mas se é quem brinca o boneco, eu brinco. E reinventico o direito de ser mamulengueiro. E sou porque brinco.” Eu tinha essa dificuldade. E outra coisa, tinha essa história que eu falei que o Mamulengo só acontece no seu habitat natural. Isso é um discurso da ABTB, então não podia sair do seu contexto. Então em outro país não ia poder ter comunicação. Eu realmente fui muito preocupado pra Argentina. Falei: “Agora, lascou porque o Mamulengo é baseado na comunicação verbal.” Eu pensava isso, que a comunicação verbal era uma participação do público, era a palavra. E me perguntava, “Como vai ser em outro idioma?” Quando nós chegamos na Argentina, em Necochea, lá no sul da Argentina mesmo, numa escola de periferia, um frio pra gente que era insuportável. Aquela situação. Aí fomos àquela escola.

E aí eu falei: “Parece que eu conheço essa escola aqui. Parece as escolas da Ceilândia. Parece essas escolas de Olinda. Parece umas escolas do Brasil.” Um monte de criança correndo. Eu falei “Esses meninos parecem todos iguais. Esses meninos são todos do mesmo jeito - catarro escorrendo no nariz, guri correndo pra lá, professora correndo atrás brigando.” “Ah,” eu falei, “pô, eu tô em casa. Isso aqui eu conheço.” Aí fui brincar sem me preocupar.

Mas pra fechar essa história das interjeições, de como ela apareceu na minha brincadeira. Na Argentina, a situação era muito familiar, só não era a língua. Parece que eles não entendiam nada do que a gente falava. Nem a gente entendia nada do que eles falavam. Mas a brincadeira, eu fui percebendo que eles entendiam a brincadeira. Claro, uma mulher grávida, uma criança vai nascer, nasce, fica numa rede, aparece um bicho, um monstro. Todo mundo entende isso. Então o que ele vai dizer pra o público se está assustado, se está alegre. Não precisa entender a palavra. O público vai entender se o João Redondo está com raiva, se está brigando, se está mandando o público embora, se está cuspidando no público, o público entende rapidamente. Então não tinha problema e foi acontecendo rapidamente. O próprio público foi ensinando os bonecos a falar. O idioma, a gente foi aprendendo com o público. O boneco, ele está chegando no lugar onde ele está se apresentando. Então ele precisa aprender a falar aquele idioma daquele lugar e o público é quem vai ensinar. Porque ele fala, o público corrige e isso vira um assunto também da brincadeira.

Uma vez, na Suíça, eu estava apresentando num jardim de infância, e de repente o Jaraguá passou e o Benedito voltou, e os meninos começaram “Bá, bá, bá, bá, bá, bá, bá,” falando tudo ao mesmo tempo. Mas eu já sei o que é que eles estavam falando. Eu já apresentei tanto que eu sei. Eles estavam dizendo que tinha passado ali um monstro, um bicho, uma bruxa, uma coisa.

Aí eu pergunto: “É um da cara branca?”

Aí eles respondem: “Ouiiiii!”

Eu pergunto: “Da roupa preta?”

“Ouiiii!”

“Com o cabelo louro?”

“Ouiiiii!”

“Que faz prí prí prí?”

“Ouiiiii!”

Eu digo: “Ah, não conheço não.”

E todo mundo ri. Aí eu mesmo ri. Como é que eles entenderam?! Como é que eles entenderam que eu estava falando em português?! Mas é claro. A cena vai conduzindo de tal forma, e a maneira de perguntar, se você falar: “Blanco, blanco, blanco.” Vai. Foi a primeira, as outras pode ir com certeza que eles vão dizer “Oui” pelo próprio ritmo da pergunta e de como a coisa começou e da situação. Então são situações assim: é mais a interjeição que comunica. Lógico, a interjeição junto com o movimento, junto com aquela cena, dentro daquele contexto. É lógico, se eu chegar no meio da rua lá e falar uma coisa assim, eles não vão entender. Mas dentro de um contexto, dentro de uma brincadeira, com certeza eles vão entender. Isso acontece aqui mesmo no Brasil porque não é fácil entender um sotaque nordestino do sertão mais aqui para o sul, mas a situação alí da brincadeira você acaba compreendendo. A interjeição com o ritmo, nesse movimento, ela vai ajudar e às vezes ela diz muito mais. Às vezes uma interjeição diz muito mais do que uma palavra.

**Isabella: Você chegou a trabalhar muito com os ritmos nordestinos?**

**Chico:** Eu sou filho de nordestino. Sou filho de nordestino.

**Isabella: Então você na verdade é nordestino. É um brasileiro nordestino.**

**Chico:** Exato. Como o brasileiro é esse ser que pode e recebe influências de todo o país, eu recebi muita influência nordestina. Então...

**Isabella: De onde que vem?**

**Chico:** Da Paraíba. Os meus pais são da Paraíba de Patos da Paraíba. É o sertão, onde a brincadeira se chama Babau. O meu pai viu, minha mãe viu, minhas irmãs viram muito, quando eram crianças, a brincadeira, dos bonecos. Tem as músicas que eu sempre ouvi de criança e que canto até hoje.

[Canta] Ah, eu pisei no lírio e o agalhá quebrou.  
São João me diga, aonde anda o meu amor.  
Candieiro de dois bicos, que clareia duas sala,  
Clareia meu benzinho que ao passar por mim não fala.

Essa música eu ouvi quando tinha três anos de idade, e nunca mais ouvi. Não sei quem gravou, não sei quem... não tenho notícia de quem é essa música. Não sei nada. Mas eu me lembro dela. Eu sempre canto ela na brincadeira, que é a minha memória musical também. Tem coisas da minha memória musical que eu coloco sempre na brincadeira. A minha avó que chamava Maria Brejeira; eu coloco a minha avó na brincadeira. Falo sobre a minha avó. Tem muitas coisas. Agora eu estou começando a falar sobre o meu pai, botando coisas do meu pai na brincadeira. Também vou colocando coisas da minha vida e da minha memória também. Brasília permite isso. Brasília é a capital mesmo do país nesse sentido: Brasília não tem sotaque, não tem culinária, não tem uma maneira de vestir.

**Isabella: O brasileiro não tem sotaque?**

**Chico:** Não. O brasileiro não tem sotaque. Ele adota o que ele quiser. Tem brasileiro que fala como carioca, como uma pessoa do sul, como do nordeste.

**Isabella: Você puxa o “s” um pouco.**

**Chico:** Pois é, Brasília é um negócio... Ainda mais um brasileiro que viaja. Aí pronto.

**Isabella:** Eu até fiquei me perguntando, mas será que o brasileiro puxa o “s” um pouco?

**Chico:** Tem muito carioca em Brasília. Os funcionários públicos, primeiro, foram todos cariocas. Tem muito carioca. Quando eu tinha 10 anos, eu me lembro de um amigo carioca, carioca assim carioquíssimo. Eu achava lindo o jeito da família toda falar. O humor deles, o jeito. Estavam sempre fazendo festa. Pensava, esse pessoal é muito divertido. Tem isso, a gente recebe várias influências, mistura e esse é o resultado. Não é por acaso que Brasília hoje tem 8 grupos de Mamulengo. Brasília, fora do nordeste, é a capital que mais tem Mamulengo.

**Isabella:** Nossa, bastante.

**Chico:** É, tem 8 Mamulengos em Brasília, como Mamulengo mesmo. Pessoas que só fazem isso, que não fazem outra coisa.

**Isabella:** Mas esses grupos são mais recentes?

**Chico:** São. São depois da gente. Depois do Carlinhos Babau, que foi o primeiro. Foi com quem eu aprendi. Foi com quem eu convivi. Depois do Carlinhos Babau e depois de mim também. Pessoas que trabalharam comigo, trabalharam com a gente e agora têm seus próprios trabalhos. Aliás, foi uma coisa que eu sempre persegui. As pessoas trabalham comigo e, em algum momento, têm que sair, têm que ter o seu próprio trabalho. Que é pra gente manter a linguagem. Manter uma quantidade de grupos apresentando, brincando. Manter a tradição, na verdade.

**Isabella:** Quer dizer que você brinca sempre sozinho?

**Chico:** O Mamulengo é solo.

**Isabella:** Mas tem as pessoas que ajudam. Tem a orquestra do lado de fora.

**Chico:** Isso eu tenho. Tenho os músicos. Pra cá, os músicos não puderam vir, porque já estavam tocando com outro grupo no

Rio de Janeiro, e não deu tempo de chegar em Brasília e pegar o voo pra cá. Mas tem músicos, tem três músicos. Tem a Clara [a sua filha] que faz toda a parte de produção, organização; cuida dessas coisas para eu ficar mais centrado e concentrado na brincadeira.

**Isabella: Muito obrigada Chico. Falou, falou, falou, fiz você falar sem parar...**

**Chico:** Mas pra quem gosta de falar...

## Fala fala Mamulengo!!!<sup>4</sup>

*“Fala fala mamulengo  
Vai gracejando pra nos divertir  
Fala fala mamulengo  
O mundo inteiro necessita sorri”  
Luiz Gonzaga*

Quando comecei a brincar mamulengo a maioria dos mestres que acompanhei, antes de começar uma função tomava uma dose de cachaça “pra esquentar a voz” e como todo folgazão iniciante adotei com prazer o “método” pouco ortodoxo mas que funcionava... Com o passar do tempo em diálogo com outras tradições vamos percebendo como o aprendizado técnico se constrói por um caminho quase imperceptível, uma arte secreta.

Nas culturas populares tradicionais o aprendizado não se dá de forma direta e formal, nem as “técnicas” são “estudadas” separadamente. O ofício é passado de Mestre para Aprendiz por convivência e prática, sem metodologias pedagógicas que facilitem o ensino e o aprendizado. Falar da “voz” nesse contexto é uma tarefa difícil, considerando que ela não acontece como fenômeno isolado e quando a isolamos mecanicamente, por gravação, essa perde completamente seu sentido, sua graça, sua aura... Por isso não separamos a “voz” da “ação” dos bonecos. Esse sincronismo entre voz e movimento, é que dá “vida” ou “organicidade” ao boneco.

Nos últimos anos a velocidade com que as transformações vêm ocorrendo, até nas tradições populares, não nos permite nem mesmo assimilar os impactos dessas mudanças. O que hoje pode parecer normal e corriqueiro ontem não existia, o microfone por exemplo, a trinta anos atrás era usado quase que exclusivamente por mamulengueiros urbanos e só em certas ocasiões especiais de apresentação, hoje quase obrigatório, exige menos esforço e permite

---

<sup>4</sup> O texto a seguir é de autoria de Chico Simões escrito especialmente para esta edição da Revista Móin-Móin.

mais alcance e nuances da voz, mas alguma técnica de projeção e volume pode ter se perdido sem que tenhamos nos dado conta. Outro importante aspecto a ser considerado no uso do microfone no mamulengo é a perda da sincronicidade e do foco entre voz e movimento. Se as vozes chegam em nossos ouvidos saindo de caixas de som muito distante das imagens dos bonecos perdemos o foco que imprimia “organicidade” aos bonecos e “veracidade” à cena.

Tomemos por exemplo o boneco ventríloquo, bastante popular nas feiras do nordeste brasileiro essa técnica era conhecida exatamente por criar a ilusão de que a voz estava sendo emitida pelo boneco. Com o advento do som mecânico, ambas as vozes, do boneco e do bonequeiro, saem da caixa de som, mas a magia permanece porque para o público a relação dramática entre ventríloquo e boneco é mais importante do que o virtuosismo técnico.

Chico de Daniel, calungueiro potiguar, considerado por Ariano Suassuna como um dos melhores mamulengueiros do Nordeste, era um homem tímido de voz baixa e sotaque sertanejo bem carregado o que tornava difícil sua comunicação com pessoas não familiarizadas, mas uma vez iniciada a função, o Mestre se “transfigurava” fazendo diversas vozes com registros bem diferenciados e definidos para cada personagem. Ele mesmo não sabia explicar e apenas dizia que aprendeu com o pai que aprendeu com o avô que nem sabia com quem aprendeu. Uma particularidade característica de Mestre Chico de Daniel é que seus bonecos quando falavam, não se movimentavam, não movimentavam a cabeça nem movimentavam a boca, seus bonecos movimentavam as mãos como se as vozes estivessem saindo delas, criando um eficiente efeito de organicidade e comicidade que impressionava leigos e especialistas.

Alguns mestres dão especial valor e atenção aos diferentes registros vocais que se pode usar para distinguir cada figura ou personagem; outros mestres, a maioria, ao invés de focar na mudança do registro vocal, muda o ritmo ou o sotaque ou outra característica qualquer na voz de cada boneco, conseguindo com

um só registro várias vozes diferenciadas.

Outro recurso bastante usado para a voz de bonecos é o falsete principalmente para as vozes femininas, mas esse recurso pode cansar e até danificar a voz se o brincante não tiver as cordas vocais bem condicionadas, não é raro ver iniciantes aprendizes com problemas na voz por tentar alcançar graves ou agudos extremos sem a devida preparação. No mamulengo, essa “preparação” da voz vem com o tempo e com a prática constante, nunca vi um mestre aquecer ou exercitar a voz ou o corpo antes de uma função. Cuidados e precauções com a saúde vocal não são comuns entre mestres populares, mas no caso de um mamulengueiro ter algum problema com a voz a medicina popular fitoterápica oferece várias opções de tratamento como: chá de casca de romã, óleo de semente de sucupira, limão, mel, gengibre, alho e etc.

Joaquim Guedes ou Joaquim do Babau mamulengueiro paraibano era notável no uso da voz, dando características bem particulares a cada boneco e boneca, mudando não só o registro, mas o ritmo, sotaque e até características como fanhosidade e gagueira.

Outro paraibano de Mari, Antônio Alves Pequeno ou Antônio do Babau fez escola com a voz estridente e os aboios do Vaqueiro Benedito e diversos outros registros bem definidos e até hoje repetidos por dezenas de brincantes filiados a tradição do Babau paraibano espalhada pelo Brasil por Carlos Gomides ou Carlos Babau do Carroça de Mamulengos, outro conhecido e versátil brincante.

Nunzio Zampela, último mestre da tradição popular dos “guaratelles” da cidade de Napoli – Itália, afirmou em entrevista a Bruno Leone; “A Voz é música, o movimento é dança” sintetizando um “segredo” fundamental que pode encurtar anos de aprendizado construído na prática. A voz para Nunzio era a própria “anima musical” do boneco. Foi o que aprendi.