



Serviço Público Federal

Ministério da Cultura

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN

Parecer nº .../2014

À Senhora Diana Dianovsky

Coordenadora de Registro – CGIR/DPI/Iphan

Assunto: Processo nº 01450.004803/2004-30 - Pedido de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco

Senhora Coordenadora,

Este parecer conclusivo trata da etapa de instrução técnica do processo nº 01450.004803 /2004-30 relativo ao pedido de Registro do **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco**¹, aberto neste Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI em 28 de abril de 2004, a partir de solicitação encaminhada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB / UNIMA Brasil².

A solicitação inicial do Presidente da ABTB ao Iphan, datada de 26 de abril de 2004, teve como objeto o *“teatro popular de bonecos brasileiro”*. Segundo consta do requerimento apresentado ao IPHAN, *“Trata-se de uma expressão teatral genuína da cultura brasileira e muito peculiar do nordeste brasileiro, rica da genialidade de seus criadores e na empatia que estabelece com seu público. Genericamente conhecida como ‘mamulengo’, na verdade é o teatro popular de bonecos que aparece nos diversos Estados da região, com diferentes denominações: Cassimiro Coco, no Maranhão e Ceará, João Redondo e Calunga no Rio Grande do Norte, Babau na Paraíba,*

¹ Esta foi a denominação acordada para constar como objeto do presente processo de Registro, ao final das discussões sobre o assunto, em diversos fóruns, a qual contou com a aprovação de todos os envolvidos na instrução do processo em tela. No decorrer do texto usaremos também a sigla TBPN para designá-lo, por sua extensão.

² A ABTB é a entidade representativa de âmbito nacional que congrega artistas e bonequeiros ligados ao teatro de bonecos e de formas animadas no Brasil. Estatutariamente, a ABTB representa a UNIMA, *Union Internationale de la Marionette*, fundada em 1929, que, por sua vez, corresponde à entidade que congrega associações e titeriteiros do mundo todo.

Clf. 1



Mamulengo em Pernambuco.”³ Assim, embora o proponente houvesse optado por uma denominação bastante ampla e genérica no pedido de Registro, ou seja, *teatro popular de bonecos brasileiro*, estava se referindo, mais especificamente, ao teatro de bonecos popular na região Nordeste do país. Esta orientação ficou suficientemente clara nos contatos posteriores com representantes da ABTB e, também, considerando que o teatro de bonecos popular do nordeste, com suas variantes, é a única forma sobrevivente de todas aquelas que surgiram no Brasil desde o início da colonização portuguesa⁴. A posterior inserção do termo ‘...do Nordeste’ na denominação do objeto do Registro, teve a finalidade de explicitar melhor esta particularidade.

Ainda no expediente dirigido ao IPHAN, o Presidente da ABTB resgata informações sobre convênio celebrado em 1992 entre o Iphan e a Funarte para a instalação do ESPAÇO TIRIDÁ, em Olinda, com rico acervo adquirido através da Fundação Joaquim Nabuco e com o objetivo de realizar exposições e difundir essa arte. Este espaço encontra-se hoje sob a administração da Prefeitura Municipal de Olinda, recebendo visitantes e estudiosos do tema.⁵

Referiu-se, finalmente, à realização de reunião da UNIMA em 1999 na cidade de Olinda. Naquela oportunidade a entidade internacional já se manifestava favoravelmente ao reconhecimento dessa forma de teatro popular, considerando, inclusive, sua afinidade com outras formas de teatro popular já inscritas na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, da UNESCO⁶. Um documento expressando o posicionamento da UNIMA a respeito do assunto foi posteriormente encaminhado e incorporado ao processo em tela.

Tratam-se, pois, de dados e informações que buscaram justificar, desde o início, a relevância do tema para a salvaguarda do patrimônio cultural em nosso país, assim como, a antiguidade do

³ Mais adiante iremos discutir a questão das denominações utilizadas para designar esta manifestação cultural e esta arte, em regiões e contextos culturais diferenciados.

⁴ Existiram no Brasil algumas formas de teatro de bonecos popular conhecidas pelas denominações: *Briguela e João Minhoca*, em Minas Gerais; *João Minhoca*, em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo; e *Mané Gostoso* ou *Marmota* na Bahia, segundo alguns dos especialistas consultados. Estas formas não são mais encontradas, embora existam referências e alguma bibliografia sobre elas. *Brighella* é o *maschera* da *Commedia del’Arte* originária do norte da Itália, personificando o tipo velhaco, fanfarrão, contraditório e explosivo, incorporado à tradição popular brasileira.

⁵ O Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá, situado em Olinda /PE, foi inaugurado em 1994, e em 2014 completa 20 anos. Como primeiro museu de bonecos populares do Brasil e da América Latina, divulga o mamulengo e sua tradição e é um importante local de guarda, visitação e consulta dentro desta temática.

⁶ Entre os diversos tipos de teatro de bonecos popular encontrados no mundo, relacionamos: o VIDOUCAKA, na Índia; o KARAGÖZ, na Turquia; o PUNCH, na Inglaterra; o GUIGNOL, na França; o FANTOCCINI, na Itália. Dos que se encontram vigentes, três deles foram inscritos na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, ou seja: o Teatro de Bonecos WAYANG, da Indonésia e o teatro de



assunto na perspectiva da atuação preservacionista do órgão. O proponente visou, desta maneira, explicitar a importância dessa forma de expressão no conjunto dos bens culturais do Brasil.

Neste primeiro momento, no entanto, não se chegou a mencionar – como mais uma justificativa para o pedido de Registro – a fragilidade do bem cultural, nem mesmo o sentimento, até certo ponto bastante generalizado entre pesquisadores e amantes dessa arte, de que a mesma encontrava-se em risco de desaparecimento. Porém, este foi um dos motivos mais significativos e determinantes para a iniciativa da ABTB visando o reconhecimento dessa forma de expressão, motivação que ficou bastante clara nos encaminhamentos que se seguiram ao pedido de Registro, e que comparece como preocupação – sob diferentes perspectivas – ao longo de todo o processo.

O presente parecer está estruturado da seguinte forma: a primeira parte dele busca informar sobre os procedimentos e encaminhamentos realizados pelo Iphan no tocante à instrução do processo de Registro, com um formato mais próximo de um relatório comentado; em seguida, passamos à descrição do objeto do Registro e seu universo correspondente, incluindo o histórico dessa forma de expressão; ao final, em uma parte mais propositiva e de conteúdo mais analítico, apresentamos as tendências de evolução e de desenvolvimento do TBPN, os problemas e questões que lhe são inerentes, proposições de salvaguarda levantadas durante a instrução do processo, entre outros aspectos que justificam e recomendam a preservação do bem cultural em questão.

Referências iniciais sobre o objeto do Registro

O **teatro de bonecos**, com suas vertentes de conteúdo religioso ou profano, erudito ou popular, é uma manifestação paradigmática e universal, presente em praticamente todas as culturas do planeta, nos diferentes momentos de sua história e evolução. Em vários países, essas formas tradicionais de teatro de bonecos – populares ou religiosas – ainda persistem.

“O teatro de bonecos tem uma tradição quase tão antiga quanto a da própria história do homem.”⁷

bonecos BUNRAKU, do Japão, proclamados em 2003 e inscritos em 2008; e o já citado Karagöz, teatro de sombras da Turquia, inscrito em 2009.

⁷ SANTOS, Fernando. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, p.20.



“Desde o momento em que a *Terra Brasilis* começou a ser alvo da sanha civilizatória dos europeus, e compartilhar com eles a história da civilização Ocidental, o teatro aqui fincou suas raízes sobre o solo das manifestações religiosas. Seja no campo das formas espetaculares do povo ou daquelas propiciadas por uma elite intelectual, o que se viu desde então foi o surgimento de um teatro que pode ser considerado como intercultural.”⁸

O **teatro popular** e, especialmente, o **teatro de bonecos popular**, além de expressão artística que envolve conhecimento, técnicas e a criatividade de seus praticantes, é primordialmente uma expressão cultural de caráter coletivo, fortemente associada a práticas sociais e ao universo cultural de coletividades temporal e territorialmente identificados. Ou seja, é uma manifestação artístico-cultural estreitamente relacionada a grupos sociais específicos e profundamente enraizada no cotidiano dessas comunidades, mais do que expressão da criatividade de um artista, embora esse aspecto deva ser também considerado para uma compreensão mais abrangente do fenômeno. Assim, ver o teatro de bonecos popular como manifestação cultural de caráter coletivo e como expressão artística individual, simultaneamente, é imprescindível para a apreensão de sua dinâmica, constituição e de toda a sua complexidade.

Essa arte teatral e os saberes a ela relacionados se mantêm vivos e presentes em vários estados nordestinos, apesar dos inúmeros percalços pelos quais têm passado seus produtores ao longo do tempo. A prática se estendeu por todos os rincões deste país, levada por migrantes em busca de melhores condições de vida, sendo recriada e reinterpretada por aprendizes e admiradores. Entretanto, ela ainda existe e resiste em seus territórios originais, diferentemente do que ocorreu com formas similares de teatro popular de bonecos em outras regiões do Brasil, como citado anteriormente.

O tipo de teatro praticado na região nordeste, tão peculiar, alcançou notoriedade no Brasil a partir de pesquisas realizadas em Pernambuco, estado onde é chamado de '*mamulengo*', denominação que se tornou, com o tempo, sinônimo dessa brincadeira em todo o país. No entanto, o que se vem constatando é que o TBPN assume formas particulares e diferenciadas nos diversos locais onde é praticado, e recebe, também, denominações variadas a partir das tradições de onde se origina. As denominações regionais vêm sendo recuperadas e reapropriadas pelos praticantes do teatro de bonecos popular, como afirmação de suas especificidades, de sua trajetória e seu valor intrínseco. É importante considerar essas particularidades e manter a denominação tradicional, pois cada uma delas corresponde a uma

⁸ LIMA, Marcondes. *A Arte do Brincador*, Recife: SESC, 2009, p.25.

referência de memória, identidade e de pertencimento de seus praticantes a uma realidade social e cultural específica.

Entre as denominações utilizadas por pesquisadores, estudiosos, praticantes e pelo público dessa forma artística, de modo geral, podemos relacionar aquelas que identificam personagens típicos desse teatro, como '*João Redondo*', que é uma figura frequente em praticamente todos os estados onde esse teatro ocorre; '*Cassimiro Coco*' que é um outro personagem também emblemático e indispensável nas brincadeiras que ocorrem no Ceará, no Maranhão e Piauí; e '*Benedito*', denominação genérica que corresponde a um personagem constante nas brincadeiras dos demais estados. '*Babau*', por sua vez, não encontra correlação com nenhum personagem, nem '*Mamulengo*'. Algumas hipóteses têm sido apresentadas pelos estudiosos da matéria sobre a origem etimológica e significados dos termos usados para designar as formas de teatro de bonecos popular no Brasil, mas essas pesquisas são ainda bastante incipientes no Brasil, inclusive aquelas que visam esclarecer as origens e trajetórias dessa forma de expressão.

Assim, ocorre que essas designações e sua correlação a territórios culturais ou a espaços geopolíticos específicos não encontra concordância absoluta entre estudiosos e especialistas neste assunto. É comum e frequente o emprego da divisão geopolítica do país para identificar uma ou mais denominações para esse tipo de teatro, em cada estado onde é praticado. Porém, devido à antiguidade dessa forma teatral, os territórios de ocorrência desta prática nem sempre correspondem aos atuais estados, tal como se encontram delimitados hoje em dia. Em regiões fronteiriças, por outro lado, esses termos se mesclam e as práticas também misturam elementos de um ou outro tipo. Observamos, igualmente, que a própria mobilidade do teatro de bonecos popular, aliada à capacidade de apropriação, reinterpretação e incorporação de novos elementos à brincadeira, favorecem grandemente a migração e apropriação de termos e elementos utilizados por seus praticantes nos diferentes contextos onde a brincadeira ocorre.

No nosso entendimento, portanto, os termos incluídos na denominação do objeto de Registro, tal como se apresentam neste parecer e na documentação que consta do processo de Registro, são suficientemente abrangentes, e contemplam as formas conhecidas dessa arte no Brasil. Também ficou evidenciado nos levantamentos, estudos e pesquisas realizados para a instrução deste processo, que estas diversas formas se referem, como falamos, a **variantes** do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, com elementos diferenciais e específicos, sim, mas que apresentam, em essência, conteúdos, significados e sentidos comuns, podendo, assim, ser entendidas como manifestação cultural representativa, portanto, para todos aqueles que a praticam em nosso país.



No contexto mais amplo do teatro de bonecos, onde circulam formas e propostas diversas, desde o início ficou claro que o olhar e a atenção do estado e da sociedade deveriam estar voltados para o segmento mais vulnerável desse conjunto. Ou seja, para aquele que parecia estar em franco processo de desaparecimento mas que, ao longo das pesquisas realizadas entre 2008 e 2010 em quatro estados nordestino, demonstrou sua força de permanência, apesar de tudo. Estamos falando de mestres⁹, brincantes, aprendizes, e de todo um conjunto de aspectos e de elementos associados a essa prática, a essa forma particular de teatro de bonecos identificada como *Mamulengo*, *Babau*, *João Redondo* e *Cassimiro Coco*, entre outras denominações que apresentam regionalmente. O processo de Registro do TBPN, decorrente do pedido de reconhecimento feito ao Iphan pela ABTB, se refere, por conseguinte, a esse universo cultural, com sua dinâmica, sua história, seus problemas específicos e suas conquistas.

Histórico do processo no IPHAN

Primeiros encaminhamentos

Na data do pedido em tela, o Registro, como instrumento de reconhecimento de bens culturais de natureza imaterial, havia sido muito recentemente inaugurado. Instituído por intermédio do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, os procedimentos para a aplicação desse novo instrumento de preservação foram regulamentados em 24 de julho desse mesmo ano, com a publicação da Portaria nº 208 pelo Presidente do Iphan à época.

Como providências iniciais por parte do IPHAN e do proponente, tendo em vista as exigências de avaliação do pedido de Registro e início da instrução do processo correspondente, foram tomadas as seguintes providências:

Realização de **reuniões preliminares** para início dos procedimentos de instrução do processo de Registro: em Recife, Olinda, Rio de Janeiro, com os proponentes do Registro (diretoria da ABTB), especialistas, instituições culturais locais e prefeituras em Pernambuco, além do Iphan.

⁹ Nas brincadeiras e folguedos populares do nordeste brasileiro, aqueles que as dirigem são denominados "mestres", O mestre é o "dono da brincadeira", dos bonecos e de todos os materiais e insumos. Hoje em dia, no campo das práticas e saberes culturais, e mesmo no campo acadêmico, o termo assume outras conotações. Neste parecer e no processo de Registro, portanto, o termo 'mestre' é utilizado no sentido dado pelos produtores do bem cultural.

Cláudio



Instituição, por parte da ABTB, de **comissão técnica** com o objetivo de coordenar a instrução do processo de Registro. Esta comissão foi formalmente constituída em 19/04/2005, sendo integrada pelos especialistas: Humberto Braga (presidente da ABTB), Magda Modesto (responsável pelos assuntos internacionais da ABTB), Fernando Augusto Gonçalves (ex-presidente da ABTB e pesquisador) e Ana Maria Pessoa dos Santos (diretora da Fundação Casa de Ruy Barbosa).

Neste primeiro momento, no entanto, não foi possível ao Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN viabilizar um aporte de recursos que possibilitasse o início da instrução do processo. Assim, tendo em vista o contingenciamento dos recursos para o exercício de 2005, o início da sua instrução foi adiado para o ano imediatamente seguinte.

Enquanto isso, algumas atividades paralelas tiveram continuidade, como a realização de contatos diversos em busca de parcerias para o trabalho, reuniões para a elaboração do projeto de documentação e produção de conhecimento sobre o teatro popular de bonecos do nordeste, além de discussões sobre o escopo e a abrangência do trabalho.

Mesmo contando com estas iniciativas, a instrução do processo de Registro, propriamente dita, só foi iniciada em 2008, como iremos descrever em detalhes mais adiante.

A impossibilidade em firmar parceria com a entidade proponente do Registro, as dificuldades em articular parcerias, considerando, inclusive, a abrangência e complexidade do objeto para o qual se propunha o reconhecimento através do Registro, o desconhecimento prévio de vários aspectos relacionados ao objeto de trabalho e sobre realidade do campo, além das variáveis de tempo e recursos para sua instrução, foram fatores que influenciaram negativamente na agilidade e linearidade das ações empreendidas.

Os procedimentos, iniciados em 2008, tiveram interrupções nos anos de 2011 e 2012, e foram finalizados entre 2013 e 2014.

Mudanças estruturais no IPHAN

Contextualizando melhor o período em que o presente processo de Registro foi inaugurado, é significativo destacar que, em 2004, o Departamento de Patrimônio Imaterial – recém-criado no âmbito do IPHAN mediante o Decreto nº 5.040, de 04/04/2004 – estava se estruturando, estabelecendo as diretrizes de sua política, e iniciando a implementação dos instrumentos e meios que a viabilizassem. Embora a atuação institucional direcionada ao que hoje se conhece como patrimônio Imaterial já contasse com uma trajetória significativa dentro do Iphan, a



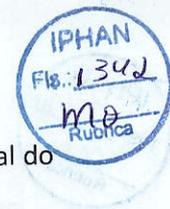
institucionalização da política de Salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial ainda estava, nesse momento, sendo estabelecida.

Após dois anos da assinatura do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que criou o instrumento do Registro e o PNPI, em 2004 encontravam-se reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil, por meio do Registro, apenas dois bens culturais, a saber: A “*Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*”, da etnia Wajãpi no Amapá e o “*Ofício de Paneleiras de Goiabeiras*”, em Vitória, no Espírito Santo. Estes foram os Registros inaugurais promovidos pelo Iphan, seguidos pelo reconhecimento do “*Círio de Nazaré*”, em Belém do Pará e do “*Samba de Roda do Recôncavo Baiano*”, os dois últimos distinguidos como Patrimônio Cultural do Brasil em outubro de 2004.

Nesse período, cabe igualmente anotar, a estrutura regimental do Iphan apresentava-se conceitualmente bem diferente da atual. Os Departamentos da área central responsáveis pelas ações finalísticas da Instituição eram, à época: o Departamento de Proteção - Deprot, o Departamento de Promoção - Deprom e o Departamento de Identificação e Documentação – DID. Tratava-se de uma organização em modelo funcional, ou seja, baseada nas funções ou macroprocessos da política de preservação do patrimônio cultural.

As atribuições referentes ao Registro de Bens Culturais, por sua vez, estiveram inicialmente afetas ao Deprot, que dispunha de uma Coordenação responsável pela aplicação deste instrumento e, em seguida, passaram ao DID. Ainda em 2004, a reforma e reestruturação promovidas pelo Ministério da Cultura, abrangendo a instituição central e suas vinculadas, alterou a organização estrutural e funcional do Iphan, que passou a contar com os seguintes departamentos finalísticos: o Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização - DEPAM; o Departamento de Patrimônio Imaterial - DPI e o Departamento de Articulação e Fomento – DAF. O Registro passou a ser atribuição do DPI, que também agregou à sua estrutura o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. Esta é a macroestrutura vigente hoje no Iphan.

A partir das mudanças promovidas em 2004, portanto, o DPI passou a estudar e a elaborar proposta de alteração na Portaria nº 208/00, norma que orientava, à época, a aplicação do Registro, mas que estava desatualizada pelas transformações realizadas na reforma administrativa de 2004. A nova normatização, a Resolução do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural nº 001, de 03 de agosto de 2006, regulamentou os procedimentos de Registro no âmbito do DPI, além de criar a Câmara do Patrimônio Imaterial junto ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, instância que passou, desde então, a colaborar com o Iphan



nas ações e atividades relacionadas ao Registro de bens culturais como Patrimônio Cultural do Brasil.¹⁰

De 2004 até o ano em curso, marco temporal em que a instrução deste processo foi concluída, várias outras mudanças e alterações ocorreram na estruturação interna dos Departamentos, nas atribuições e responsabilidades pertinentes a cada setor e, também, na própria política de preservação do patrimônio cultural a cargo do Iphan.

A instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste acompanhou e, sempre que necessário, adequou-se às transformações e mudanças ocorridas. Reflete os diferentes momentos e situações enfrentados pelo Iphan e o DPI, tanto em termos das orientações de sua política de salvaguarda, quanto pelas questões estruturais e as de normatização dos procedimentos adotados. Na leitura e apreensão deste processo, portanto, deve-se atentar para as condicionantes acima descritas e, também, para algumas peculiaridades que marcaram a instrução do processo, o que será detalhado melhor na sequência deste parecer.

Já discorreremos brevemente sobre a denominação do bem cultural para o qual se propõe o Registro. Cabe observar, ainda, que parte da documentação – inclusive aquela obrigatória, hoje, pela Resolução nº 001/2006 – está distribuída ao longo do processo, não constando, como rotineiramente acontece, das páginas iniciais do mesmo.

Quanto à avaliação de pertinência deste pedido de Registro, esclarecemos que a mesma foi realizada segundo o que determinava a já citada Portaria nº 208/00, em vigor à época. O parecer técnico sobre a matéria foi elaborado pela servidora Ciane Gualberto Feitosa Soares¹¹ e

¹⁰ Sobre a criação e atribuições da Câmara do Patrimônio Imaterial, a Resolução do Conselho Consultivo do Patrimônio Imaterial nº 001, de 03/08/2006 assim especifica:

Artigo 5º - (Decide) Criar no âmbito do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, a Câmara do Patrimônio Imaterial, com caráter permanente e as seguintes atribuições:

- I. colaborar com o Iphan na formulação e implantação da política de salvaguarda da dimensão imaterial do patrimônio cultural;
- II. colaborar com o Iphan no exame preliminar da pertinência dos pedidos de Registro;
- III. colaborar com o Iphan na indicação de instituições públicas ou privadas capacitadas a realizar a instrução técnica de processos de Registro;
- IV. manifestar-se sobre a abertura de novos Livros de Registro;
- V. colaborar com o Iphan na formulação de critérios para a reavaliação decenal dos bens registrados.

§ 1º A Câmara do Patrimônio Imaterial será composta por 4 (quatro) Conselheiros cuja área de conhecimento e atuação seja relacionada ao patrimônio cultural de natureza imaterial.

§ 2º A Câmara do Patrimônio Imaterial será assistida por dois servidores do Iphan da área técnica afim, nomeados pelo Presidente da instituição.

§ 3º A Câmara do Patrimônio Imaterial poderá convidar especialistas externos e servidores do Iphan para discutir assuntos específicos.

¹¹ Informação Técnica nº R-005/2004, datada de 28 de julho de 2004.



encontra-se nos autos. O parecer concluiu pela pertinência do pedido de Registro, conforme análise realizada pela referida técnica, e foi devidamente referendado pela Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial. Por meio do Ofício nº 069/04/DPI/Iphan, de 12/11/2004, deu-se ciência ao proponente, no caso, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB sobre a aprovação do pedido de Registro.

Nessa oportunidade foi reforçada a necessidade de indicação da instituição capacitada para a realização dos estudos exigidos à instrução do processo de Registro, lembrando que a responsabilidade pela instrução do ‘dossiê de estudos’¹², sempre que possível, é do próprio proponente. Seguindo recomendação contida na Informação Técnica acima referida, foi sugerido que as ações de inventário e salvaguarda dos teatros de bonecos, ao serem empreendidas, não se concentrassem apenas na região Nordeste, objetivando, assim, resguardar do desaparecimento essas manifestações cênicas populares. Ao final, informa o proponente sobre a destinação de recursos orçamentários de 2005 para apoiar a instrução do processo.

Quando da assinatura da nova normativa regulamentando os procedimentos de Registro e, também, que criava a figura da Câmara do Patrimônio Imaterial¹³, o assunto foi levado à 6ª reunião da Câmara, ocorrida em 06/06/2006. Naquela oportunidade, a Diretora do DPI, Márcia Sant’Anna, informou que a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, proponente do pedido de Registro, apresentava todas as condições técnicas de instruir esse processo, porém, sofria restrições de ordem burocrática, o que a impediu de firmar convênio com o Iphan e responsabilizar-se pela instrução do processo em tela.

Sobre este ponto, havia grande expectativa de que a ABTB assumisse a instrução do processo de Registro, e várias iniciativas foram tomadas nesse sentido. A situação de impedimento, no entanto, persiste até hoje, razão pela qual se buscaram outras formas de viabilizar essa instrução, o que acabou retardando seu início, e comprometendo, também, sua execução de forma integrada e contínua.

Na 10ª reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial ocorrida em 17/04/2008, o pedido de Registro do TBPN voltou à pauta, quando já se havia iniciado a etapa de pesquisa documental (fontes secundárias), e se dispunha, também, de maiores informações sobre o objeto do

¹² Nessa época eram abertos ‘Dossiês de Estudos’, com numeração específica para pedidos de Registro de bens culturais imateriais. Este correspondeu ao Dossiê de Registro nº 5. O processo administrativo era aberto posteriormente ao início da instrução do pedido, desde que aprovado internamente pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan.

¹³ Como informado anteriormente, trata-se da Resolução nº 001/2006.

Registro. Nessa oportunidade, deu-se conhecimento à Câmara da decisão da equipe técnica e da ABTB, com a aprovação do Iphan, de incluir o estado do Ceará e o Distrito Federal no escopo da pesquisa, redefinindo o recorte territorial do objeto de trabalho para fins de investigação. Foi ainda informada aos conselheiros a denominação acordada para o objeto de Registro, que passou a incluir as designações regionais do bem cultural em questão ao enunciado. Seguiram-se discussões sobre o assunto, sendo finalmente aprovadas as modificações propostas.

Voltando ao assunto da documentação básica obrigatória para a composição do processo de Registro, e no sentido de atender ao marco legal em vigor, incluímos em anexo a este parecer a documentação referente à entidade proponente e do Registro, ou seja, à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB/UNIMA, recentemente atualizada.

Quanto às anuências e autorizações de praticantes e demais envolvidos, recolhidas em diferentes momentos ao longo dos procedimentos de instrução do processo, estas constam como anexos específicos do conjunto documental que integra o processo de Registro (Anexo I).

Definições iniciais para o projeto

No tocante aos aspectos técnicos, conceituais e metodológicos que envolviam a instrução deste processo, e ainda sem uma expertise melhor consolidada, especialmente no caso de um tema com a complexidade e abrangência apresentada pelo presente, algumas das questões que se colocaram de imediato para o DPI, foram:

- Como caracterizar, nominar e delimitar esse objeto para fins do Registro;
- Qual o recorte a ser dado no campo, considerando as diferentes variantes dessa prática no território e em contextos específicos (rural e urbano, por exemplo), inclusive no tocante às transformações pelas quais a brincadeira 'mais tradicional' vem sofrendo;
- Que profundidade/ abrangência a pesquisa documental e etnográfica deveria atender/ cobrir;
- Que estratégias adotar para o acesso e o efetivo envolvimento dos praticantes da arte do teatro de bonecos popular, dispersos por um território muito amplo e, também, até certo ponto desconhecido;
- Que logística e metodologias seriam mais adequadas à articulação entre os objetivos e exigências do Registro e às condições efetivas do campo de pesquisa;
- Como conciliar os recursos disponibilizados, anualmente, para o Departamento com a extensão do projeto de pesquisa e documentação desse bem cultural, de



modo a garantir a continuidade do projeto, considerando que o mesmo iria, necessariamente, exigir um período maior do que um exercício administrativo/financeiro.

Estes, entre muitos outros aspectos que surgiram ao longo do trabalho, passaram a constituir um conjunto de questões que orientaram toda a atuação e as discussões das equipes e da coordenação do projeto durante o desenvolvimento das pesquisas. Não havendo paralelismo com outros processos em andamento no Departamento, a instrução do processo de Registro do TBNP correspondeu a uma experiência interna que subsidiou, naquilo que teve de positivo e, também, pelos problemas enfrentados, outros processos de Registro, de outros bens culturais igualmente complexos, que lhe seguiram.

O que se conhecia, *a priori*, sobre a realidade do TBNP, no momento em que se pretendeu iniciar a produção e a atualização de conhecimento a respeito desse universo, era de que se tratava de uma prática exercida por alguns mestres bonequeiros isolados, sem contato entre si, dispersos em vários estados da região Nordeste – ou seja, dentro de um espaço muito amplo, preferencialmente rural, e de difícil acesso; sabia-se da existência de rara bibliografia disponível, nem sempre atualizada; das escassas pesquisas acadêmicas realizadas até então, e de poucos especialistas na área; e se desconhecia a situação exata de onde se localizavam esses bonequeiros, quantos eram e quais suas condições de vida.

Pelo que se dispunha em termos de informações e de documentação acessíveis, Pernambuco colocava-se como lugar referencial para essa prática no âmbito de toda a região nordestina; e que a mesma ainda ocorria, embora de forma mais disseminada, nos estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Ao longo das investigações tivemos notícias sobre a ocorrência do TBNP no Piauí e Maranhão¹⁴, porém, estes dois últimos Estados não foram incorporados às pesquisas, uma vez que a representatividade do objeto do Registro já se encontrava contemplada com a abrangência territorial acordada anteriormente, não havendo a pretensão de que a mesma fosse exaustiva.

¹⁴ Observamos que, entre os autores de referência sobre o TBNP, vários deles não mencionam, nem consideram a existência dessa forma de expressão em outros estados além de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. No entanto, tivemos a confirmação da vigência do teatro de bonecos popular no Ceará, que foi incorporado à área da pesquisa e, na região meio-norte do país, incluindo o Maranhão e o Piauí. Estes últimos carecem, no entanto, de estudos mais detalhados, históricos, etnográficos e aqueles direcionados para os aspectos das formas teatrais aí praticada, para uma melhor compreensão de suas trajetórias e situação atual.

O estado de Pernambuco apresentava, portanto, uma situação distinta em relação à dos demais estados destacados. Tanto em termos da disponibilidade de bibliografia especializada sobre o tema¹⁵, de um volume maior de estudos acadêmicos e pesquisas realizadas sobre o teatro de bonecos¹⁶ e demais folguedos populares, quanto por dispor de uma concentração de praticantes do mamulengo na região da Zona da Mata, histórica e simbolicamente considerada 'o lugar' do mamulengo. Além disso, dispunha de grupos de teatro de bonecos atuantes e engajados, de uma associação de teatro de bonecos também influente¹⁷, e de uma tradição notabilizada nesse campo, com mestres mamulengueiros conhecidos e reconhecidos no Brasil e no exterior. Além de contar com a arte dos escultores de bonecos gigantes¹⁸, habituais no Carnaval de Olinda, de espaços referenciais para a prática do teatro de bonecos popular e seus mestres, como museus, teatros e centros culturais¹⁹, entre outros aspectos significativos, que permitiram avançar no entendimento do campo nesse Estado, em particular. Porém, mesmo dispondo dessas referências, as informações não se encontravam sistematizadas e atualizadas, e se revelaram insuficientes para os objetivos do trabalho.

Na Paraíba se dispunha, basicamente, dos estudos realizados pelo conhecido e já citado folclorista, Altimar Pimentel, com livros referenciais sobre a prática do teatro de bonecos popular nesse Estado²⁰. Sabia-se, de antemão, que o Babau se encontrava aí em alto risco de desaparecimento, pela falta de políticas do estado em prol de sua salvaguarda, desinteresse, abandono e indigência, de modo geral, situação que incluía muitas das manifestações e expressões da cultura popular, todas elas em condição semelhante.

A Universidade Federal da Paraíba mantém em atividade o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Arte Popular, que dispõe de alguma documentação e acervos relacionados ao teatro de bonecos entre outras manifestações da cultura popular. Destaca-se, também, o Centro de Cultura do Bairro do Novaes - CPC, em João Pessoa, que concentra atividades direcionadas à

¹⁵ Entre os mais destacados pesquisadores, com publicações referenciais sobre o TBP em Pernambuco, estão Hemilo Borba Filho, autor premiado com o Jabuti de Ouro, e Fernando Augusto Gonçalves Santos. Seus textos encontram-se disponibilizados nos Apensos deste processo.

¹⁶ Teses e dissertações, inclusive aquelas produzidas por pesquisadores que integraram as equipes de trabalho, durante a instrução deste processo, estão disponíveis nos Apensos deste processo.

¹⁷ Referimo-nos à Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos, vinculada à ABTB/ UNIMA; e Associação Cultural dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá.

¹⁸ Silvío Botelho é um artista de referência na criação e produção dos bonecos gigantes de Olinda.

¹⁹ Museu do Mamulengo, em Glória do Goitá; Centro Cultural Mestre Solón, em Carpina, entre outros.

²⁰ PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico do João Redondo*, 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: MEC:FNACEN, 1988 (Coleção Documentos).



preservação e continuidade de manifestações culturais como a Ciranda, o Coco, o Cavalão-Marinho e o Babau.

Já, quanto à gestão pública referente ao segmento da Cultura, seja nos âmbitos estadual ou municipais, as sucessivas administrações são bastante inconstantes em suas ações, e praticamente ausentes no que diz respeito à preservação do patrimônio cultural relacionado à sua vertente popular. Diversas e importantes manifestações e expressões culturais, das quais se tinha ainda alguma notícia sobre sua vigência na Paraíba, não têm sido mais encontradas.

O Rio Grande do Norte também se destaca nesse cenário, considerando o histórico de ações e de iniciativas positivas do Estado ao longo do tempo, as quais tiveram como resultado um expressivo fortalecimento das manifestações populares da cultura potiguar. São significativos, por exemplo, os encontros e seminários de teatro de bonecos realizados sistematicamente, durante um longo período, pela Fundação José Augusto, instituição de grande prestígio e forte atuação. Além disso, o estado também é pródigo em pesquisadores, estudiosos e folcloristas de renome, com diversos trabalhos de referência publicados nesse campo.

A Universidade Federal do Rio Grande do Norte também contribui com esse cenário positivo; conta com a Base de Pesquisa de Culturas Populares, instância que colaborou grandemente com o trabalho de identificação e documentação realizado no âmbito deste processo. Além destes, a cidade de Natal conta com alguns espaços com acervos significativos para a cultura popular, bastante atuantes, como o Museu Câmara Cascudo, da UFRN, o Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão e o Teatro de Cultura Popular Chico Daniel²¹, este último correspondendo a um espaço inaugurado em 2005, especialmente, para apresentações de teatro de bonecos.

A inclusão do Ceará, em um momento posterior das discussões travadas a respeito do recorte territorial da pesquisa, por sua vez, buscou evidenciar uma forma ainda menos conhecida do teatro de bonecos popular, praticada na região meio-norte do Brasil, que envolvia, além do Ceará, o Maranhão e o Piauí. Quase nenhuma bibliografia existe sobre essa temática nos estados referidos, embora se tenha a comprovação da antiguidade da presença de cassimireiros ou calungueiro nessa região. Destacamos pesquisadores importantes e reconhecidos, como Oswald

²¹ Espaço administrados pela Fundação José Augusto. Chico Daniel é um bonequeiro de renome e grande expressão no panorama potiguar, reconhecido nacionalmente como mestre de excelência na arte do João Redondo. Vários de seus filhos dão continuidade à tradição do teatro de bonecos popular no âmbito familiar, como Josivam Ângelo da Costa e Daniel Ângelo da Costa.

Carli

Barroso. No entanto, no tocante ao teatro de bonecos popular, pouca documentação e referências eram conhecidas ou foram encontradas no decorrer das investigações²².

É relevante registrar que não foram encontradas informações nem cadastros atualizados sobre os mestres e bonequeiro que estavam exercendo suas atividades em nenhuma das capitais dos estados abrangidos pela pesquisa, nem mesmo nos municípios que foram, posteriormente, objeto da visita das equipes contratadas.

Também como referência prévia, desde o início do trabalho se pretendeu dedicar uma atenção especial à migração dessa arte para as cidades e para os grandes centros urbanos do país, ou seja, seu transplante de uma realidade rural para a urbana. Este movimento acontece com vários tipos de folguedos, porém, no caso específico do teatro de bonecos popular vem ocorrendo com maior intensidade, talvez pelas próprias características dessa forma de expressão, que concentra no mestre bonequeiro a condição essencial para que aconteça. O mestre, o praticante, então, carrega consigo essa arte para onde quer que vá. Os grandes centros do sul – São Paulo e Rio de Janeiro e o Distrito Federal – são exemplos de cidades que recebem fluxos migratórios significativos e, dentro deles, brincantes do teatro de bonecos popular, entre outras artes.

Trata-se, este, de um tema importante para a identificação do estado atual dessa prática e dessa arte em nosso país, uma vez que possibilita avaliar algumas das transformações por que passa a prática tradicional diante de novas situações e contextos socioculturais, fora da região nordestina que a gerou. Possivelmente, aí tenhamos alguns indícios de uma visão de futuro sobre a prática do teatro de bonecos popular, além de corresponder à face contemporânea do teatro de bonecos, ou mesmo, à face jovem do TBPN, representada pelas novas gerações.

A inclusão do Distrito Federal no universo da pesquisa considerou a migração do teatro de bonecos popular do meio rural para o urbano, bem como, para outras regiões do país, locais onde o brinquedo assume formas e conteúdos diversificados. A atual capital do país apresenta um quantitativo – em termos de grupos e de brincantes – bastante expressivo, justificando sua incorporação na área abrangida pela pesquisa.

²² Cabe aqui uma referência à publicação de autoria da atriz e bonequeira Ângela Escudeiro, *Cassimiro Coco de cada dia: botando boneco no Ceará* (2007), resultado de pesquisa realizada por ela, que percorreu o estado documentando a presença de mestres dessa forma teatral.



O trabalho realizado, desta maneira, cobriu uma ampla gama de situações, viabilizando uma aproximação bastante grande da condição atual do TBPB em nosso país, e atendeu às recomendações iniciais do Iphan a respeito da instrução técnica deste processo.

De modo geral, a tarefa inicial de identificação e localização dos bonequeiros em atuação em cada um destes estados, com informações básicas sobre os mesmos, inclusive de contato, foi demorada e complexa. Mesmo onde haviam informações históricas sobre a prática do TBPB, não se dispunha de dados atualizados, nem do cadastro dos artistas, nada que pudesse contribuir para sua localização. O que surpreendeu – negativamente – a todos, e deu a exata dimensão do desconhecimento e desinteresse dos agentes públicos em relação a esse segmento.

Estes foram alguns dos pressupostos iniciais e referências básicas que orientaram a tomada de decisão sobre métodos, procedimentos e estratégias referentes à instrução do processo de Registro do TBPB, no sentido da produção e da atualização de informações e de conhecimento denso sobre o objeto em questão e seu universo relacional.

Início da instrução do processo de Registro

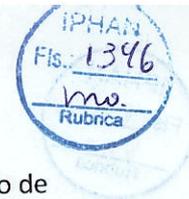
Em 2006, ocorreu a mudança da diretoria da ABTB - entidade proponente do Registro – em conformidade com o estabelecido em seu Estatuto. Ao tomar posse, a nova diretoria da instituição realizou um evento – o ‘Abraço ao Boneco’, realizado em Curitiba/PR – oportunidade em que buscou apresentar para os bonequeiros, associado e demais convidados presentes, a pauta e as prioridades de sua administração. O tema do Registro do TBPB foi assim referendado por todos, e assumido oficialmente como compromisso da entidade nessa nova gestão.

Retomando e reforçando alguns aspectos já apresentados neste parecer, o Iphan, em parceria com a ABTB, elaborou projeto contemplando todas as etapas necessárias à instrução deste processo, bem como o estabelecimento de diretrizes, conceitos e estratégias para este trabalho, de acordo com as definições previamente acordadas, o que viabilizou o início de sua instrução:

A **denominação** do bem cultural para reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil, através do Registro, ficou assim estabelecida: **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco.**

Embora não contemplando todas as denominações pelas quais o TBPB é conhecido na região Nordeste brasileira, as quatro que constam do título acima – Mamulengo, Babau,

Cel.



João Redondo e Cassimiro Coco – são representativas das formas variantes de teatro de bonecos popular que aí resistem, de onde se disseminaram para o restante do país.

Para efeito das pesquisas a serem empreendidas, as áreas de ocorrência do bem cultural ficaram restritas, na Região Nordeste, a Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, estados onde se dispunha de informações preliminares sobre a vigência dessa forma de expressão. A pesquisa documental incluiu ainda o estado do Rio de Janeiro, onde existem acervos importantes sobre essa arte e, a pesquisa de campo, o Distrito Federal.

Assim, o trabalho de pesquisa e de levantamento de informação / produção de conhecimento sobre este objeto foi desenvolvido em duas etapas, a saber: a instrução do processo de Registro iniciou-se com a **pesquisa documental** desta forma de expressão e, a seguir, foi realizada a **pesquisa de campo** em quatro estados do nordeste – Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará – e no Distrito Federal.

Em cada um dos estados objeto de pesquisa foi constituída uma coordenação estadual composta por pesquisadores e auxiliares. As equipes de campo contaram, ainda com no mínimo um bonequeiro articulador.

Constituiu-se, também, uma coordenação geral de pesquisa e uma coordenação de audiovisual. O processo contou com a supervisão do DPI, em âmbito nacional, e o apoio das Superintendências do Iphan que atuam nas áreas de abrangência do projeto, sempre que possível.

Foram previstos três encontros de Coordenadores durante o período em que os levantamentos estavam sendo realizados, em João Pessoa (2008), Fortaleza (2008) e Brasília (2009). Nessas ocasiões se trocavam informações, se discutiam temas de interesse mútuo, além de ser o momento em que o trabalho era avaliado e definidos os próximos encaminhamentos.

Além da programação 'oficial' relacionada ao processo de Registro, sob a responsabilidade do Iphan, portanto, diversos encontros e festivais de teatro de bonecos realizados pelo Brasil a fora, entre outros eventos que contavam com participantes ligados ao teatro de bonecos, representavam também excelentes oportunidades para informar o segmento sobre a iniciativa do Registro, divulgar a política de salvaguarda do Iphan para os bens de natureza imaterial, e prestar esclarecimento à sociedade sobre as ações em desenvolvimento relacionadas à instrução do processo de Registro do TBPN, o que ocorreu várias vezes durante esse período. A própria ABTB foi responsável por manter artistas e bonequeiros, dentro do segmento das artes

Clf.



cênicas, sempre informado sobre o assunto; e o DPI era costumeiramente convidado para falar sobre a instituição, a política, e sobre o processo de Registro, em diferentes fóruns. O resultado disso é que, hoje, temos um nível de difusão e de apropriação do que vem sendo realizado muito acima da média, relativamente a outros processos conduzidos no Iphan.

O levantamento e a catalogação de documentação, acervos e fontes de informação sobre o teatro de bonecos popular ocorreram, como dissemos, no ano de 2008. Envolveu entrevistas e registros documentais em arquivos, arquivos, bibliotecas, espaços culturais e museológicos, instituições de cultura e outras afins, etc., nas capitais dos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Distrito Federal e no Rio de Janeiro, este último incluído – apenas nesta etapa – por contar com um volume expressivo e importante de acervos públicos e particulares relacionados ao TBPN. Textos, fotos e vídeos foram devidamente identificados e catalogados, servindo de base para a pesquisa de campo que se seguiu, e que foi realizada entre 2009 e 2010.

Para a pesquisa documental, foram utilizadas as fichas dos anexos do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, Anexo I - Bibliográfica; Anexo II – Audiovisual; e Anexo III – Contatos, com seu preenchimento a partir das informações recolhidas por uma equipe mínima de pesquisadores em cada um dos estados descritos anteriormente. Para a identificação de objetos de cena, bonecos, empanadas ou barracas, etc., nos levantamentos de acervos sob a guarda de instituições ou de colecionadores, foi elaborada uma ficha específica, discriminando os itens e aspectos essenciais à identificação de cada um desses elementos. Nas pesquisas de campo, por sua vez, foram utilizadas as fichas de Forma de Expressão e a de Sítio do INRC, de modo a sistematizar e homogeneizar os dados e informações recolhidos pelos pesquisadores.

O início do trabalho dava-se com a realização de contatos iniciais com órgãos do poder público nas localidades onde se tinha informação sobre a existência de bonequeiros em atuação, notadamente prefeituras e/ ou secretarias de cultura, para localização preliminar do brincante e agendamentos de visita ao município.

Como estratégia de ação, no sentido de valorizar e dar destaque ao brincante que se procurava documentar, buscava-se uma articulação prévia e o envolvimento efetivo da Prefeitura Municipal na viabilização uma apresentação do mestre em local público de visibilidade na cidade, aberto a toda a comunidade. O mestre era remunerado e a atividade filmada.

O contato com o brincante se fazia em sua residência, onde era entrevistado, atividade sempre registrada em fotos, vídeos e gravações de áudio, desde que o bonequeiro não se opusesse a isso. Também se buscava informá-lo, nessa oportunidade, sobre o Registro, sobre a política de

salvaguarda e iniciativas decorrentes da instrução do processo, como o encontro programado para ocorrer na capital do estado.

Nas pesquisas de campo foram percorridas diversas localidades em cada um desses Estados, registraram-se brincantes, brincadeiras e acervos em situações as mais diversas, e de diferentes tradições. Buscou-se identificar linhagens de mestres, no sentido da reprodução mais tradicional dessa arte, através daqueles reconhecidos como tal em suas comunidades. Mas, também, e simultaneamente, testemunhou-se a criação e recriação dessas práticas e saberes em novos contextos, como o urbano, com diferentes níveis de apropriação e de reelaboração dos elementos que constituem o teatro de bonecos popular entendido como tradicional, o que foi igualmente documentado.

As equipes tiveram uma constituição mínima, sendo formada por um coordenador – com especialização na área do teatro de bonecos, preferencialmente, e experiência em pesquisas de campo – e dois auxiliares de pesquisa. As equipes também contavam com um bonequeiro articulador, sempre que isso foi possível. Os contatos, entrevistas, observações, gravações e filmagens, todas essas atividades eram realizadas pelo mesmo grupo.

Os recursos existentes para o trabalho não possibilitaram a realização de mais do que uma visita a campo. Em alguns poucos casos foi possível o retorno a alguma localidade, mas isso representou, sempre, uma exceção. Recursos reduzidos, disponibilidade limitada das equipes de trabalho, e as distâncias a serem percorridas – para a identificação de um único brincante – normalmente longas e dispendiosas, de modo geral, foram uma constante. Buscou-se, então, aproveitar ao máximo cada uma das viagens empreendidas, que envolviam roteiros envolvendo várias localidades em um mesmo percurso.²³

Todas as referências e indicações da presença de algum brincante em cada um desses estados foram verificados. Considerando a premissa de que poucos mestres das linhagens mais tradicionais existiriam ainda, em atuação, na área de trabalho, a coordenação do projeto – Iphan e especialistas – optou por documentar todos aqueles que foi possível localizar durante as pesquisas realizadas. O que trouxe boas surpresas, pois o número de bonequeiros encontrados no interior da região superou em muito as expectativas iniciais. Vários deles, com suas malas de bonecos guardadas há muito tempo, sem uso, retomaram as atividades, animados com as novas perspectivas de trabalho que se anunciavam a partir da proposta de reconhecimento do TBPB como Patrimônio Cultural do Brasil.

²³ Ver relatórios parciais e finais das coordenações estaduais de pesquisa, nos anexos ao processo.

Os quadros com o quantitativo de bonequeiros em atividade, aqueles já falecidos (durante e após as pesquisas), com nome, apelido e outras informações pertinentes, encontram-se nos relatórios de trabalho incorporados ao processo, e também no dossiê descritivo e interpretativo elaborado ao final destes procedimentos.

Além da pesquisa documental e de campo, e como parte indissociável da metodologia do projeto, foi prevista a realização de quatro **Encontros** (técnicos e de mobilização) em cada um desses estados, como uma iniciativa passível de agregar esses brincantes dispersos no território e isolados entre si, informá-los sobre a iniciativa da ABTB em promover o reconhecimento dessa prática como Patrimônio Cultural do Brasil, ouvi-los, e propiciar sua articulação ao projeto em andamento. Em 2008 foi possível realizar o **Encontro de Babau** em João Pessoa/PB e o **Encontro de João Redondo**, em Natal/RN²⁴, momentos muito especiais e significativos em que os bonequeiros identificados até então pela pesquisa puderam se conhecer, confraternizar, apresentar sua arte e trazer para o coletivo suas questões mais emergentes.

Tomando o exemplo do Encontro de João Pessoa, é significativo constatar que vários dos bonequeiros presentes nunca haviam estado na capital do Estado, não se conheciam, e tinham o sentimento de estarem totalmente isolados e sozinhos na sua prática de fazer teatro de bonecos, ou Babau. Foi uma oportunidade carregada de muita emoção, e também de muita responsabilidade, pelos desdobramentos que esta iniciativa envolvia. Os Encontros tiveram o objetivo de envolver e comprometer as instituições locais para o assunto, uma vez que – em sua maioria – estas se encontravam totalmente dissociadas das expectativas em relação às manifestações e expressões culturais populares, desconheciam os mestres e artistas locais, e não dispunham de nenhuma política direcionada ao apoio e fortalecimento dessas práticas.

A situação encontrada no Rio Grande do Norte foi um pouco diferente, pois lá já dispunha, há vários anos, de iniciativas voltadas para diversos segmentos da cultura potiguar, entre eles, o teatro de João Redondo. Pesquisadores, estudiosos e também administradores sensíveis ao tema foram protagonistas de ações e atividades que impulsionaram as manifestações da cultura popular no Estado, hoje em um patamar melhor situado em relação à Paraíba e ao Ceará, como pudemos constatar depois. Não é por acaso, portanto, que o número de brincantes no Rio Grande do Norte, identificados e documentados durante as pesquisas realizadas, foi o mais expressivo de todos os demais. Observamos, no entanto, que a grande predominância de

²⁴ Estes dois encontros foram realizados com recursos de emenda parlamentar, viabilizados pelo Deputado Federal Ângelo Vanhoni, do Paraná, e executados mediante concorrência pública. Todas as outras ações foram desenvolvidas com recursos do plano de ação do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, com recursos oriundos do Tesouro Nacional.

brincantes ativos, no entanto, encontra-se nas áreas urbanas e na capital dos estados pesquisados.

Assim, fazendo um resumo dos objetivos mais amplos desses Encontros destacamos:

- A identificação e a articulação de parcerias para o trabalho;
- O repasse de informações a mestres, brincantes, parceiros, e interessados de modo geral, sobre o estágio das atividades em execução;
- A obtenção da anuência informada dos bonequeiros ao Registro e às iniciativas em andamento, além do envolvimento de instituições, entidades, artistas e da sociedade, de modo geral, no projeto de salvaguarda dessa forma de expressão.
- A documentação fotográfica e videográfica dos mestres e de seus meios de trabalho (malas, bonecos, adereços, objetos de cena, empanadas, etc.), em entrevistas e durante as apresentações de teatro de bonecos promovidas com a finalidade de dar visibilidade à arte de cada um dos participantes.
- A realização de rodas de conversa com os mestres, brincantes, instituições, artistas, bonequeiros e demais interessados, objetivando dar voz a todos os participantes, trocar ideias e informações, registrar demandas e sugestões; rodas específicas também foram programadas e executadas para que cada mestre ou brincante falasse sobre seu trabalho como bonequeiro, apresentasse seus bonecos e personagens e trocassem informações entre si.

Nessas ocasiões, ainda, eram realizados encontros técnicos da coordenação do projeto (considerando as equipes locais, a equipe de audiovisual contratadas, e o Iphan – nacional e local), para apresentação das atividades que vinham sendo desenvolvidas, discussão e proposição de encaminhamentos. Todas as atividades públicas foram registradas, documentadas, informação que se encontra disponível no processo de Registro.

Os Encontros programados para Recife/PE e Fortaleza/CE, no entanto, não foram viabilizados na etapa da instrução do processo, mas apenas em 2013, após ter sido concluída a pesquisa de campo. Na Paraíba e Rio Grande do Norte avaliamos esta iniciativa como extremamente positiva, tendo gerado vários desdobramentos e iniciativas diversas por parte de grupos e bonequeiros, dando continuidade a um processo que já apresenta resultados.

Quanto aos bonequeiros residentes no Distrito Federal, estes são filiados à Associação Candanga de Teatro de Boneco - ACTB, entidade ligada à ABTB, têm acompanhado todo o processo e participado de momentos de discussão sobre o assunto do Registro em reuniões, eventos e



festivais ocorridos ao longo deste processo. Assim, o encontro de Mamulengo no Distrito Federal não chegou a acontecer no âmbito do Registro do TBPN, mas deverá ocorrer provavelmente após o Registro, caso este se concretize, para a articulação do processo de salvaguarda do bem cultural no Distrito Federal.

Elaboração dos produtos finais da instrução do processo de Registro – dossiê e vídeos.

A finalização da instrução do processo de Registro aconteceu no período de 2013/2014, por intermédio de Termo de Cooperação firmado entre a Universidade de Brasília – UnB e o Iphan. Foram realizados os dois últimos Encontros de teatro de bonecos popular previstos, ou seja, o **Encontro de Cassimiro Coco** em Fortaleza, Ceará e o **Encontro de Mamulengo**, em Recife, Pernambuco, ambos em 2013, no mesmo formato dos anteriores.

O **Dossiê** descritivo e interpretativo, produzido no âmbito deste Termo de Cooperação, sistematiza toda a informação e todo o conhecimento produzido ao longo da instrução deste processo de Registro, e contempla todos os dados culturalmente relevantes sobre o bem cultural e seu universo.

No que toca aos vídeos editados, em suas versões curta e longa, todo o extenso material bruto produzido ao longo da instrução do processo, e que se encontra incorporado ao mesmo, foi visto e decupado pela equipe de coordenação audiovisual. Assim, tinha-se disponíveis inúmeras horas de gravação correspondentes às pesquisas de campo (entrevistas e filmagens, filmagem da apresentação do mestre, gravações em áudio); todas as gravações realizadas durante os Encontros realizados nos quatro estados da pesquisa; gravações efetivadas pela coordenação de audiovisual, durante os encontros, com cada um dos mestres presentes e, quando possível, tomadas na casa de algum bonequeiro residente na cidade que estava sediando o evento.

Esse foi o material bruto que subsidiou a edição dos dois vídeos, finalizando o processo. Não foi possível complementar imagens ou depoimentos, pelas dificuldades de realizar deslocamentos complementares. Por conseguinte, a instrução do processo não viabilizou a produção de imagens nos contextos mais tradicionais de ocorrência do TBPN, mas apenas aquelas produzidas exclusivamente no âmbito das pesquisas realizadas. Consideramos, no entanto, que os resultados foram adequados. E indicamos, também, a possibilidade de novas edições, e mesmo de complementações do material bruto disponível, em etapas posteriores de salvaguarda dessa forma de expressão, suprindo lacunas eventualmente existentes.

Em anexo ao presente parecer incluímos a listagem dos Anexos e Apensos que compõem o processo de Registro.



Dificuldades do campo e resultados alcançados com as pesquisas

Já discorreremos sobre alguns problemas enfrentados para se dar início aos trabalhos, atividades e ações direcionadas à instrução deste processo.

Nas etapas seguintes, as equipes se depararam com vários tipos de limitações e impedimentos, tanto para o desempenho de suas atividades, quanto na constatação de restrições e limites ao estabelecimento de relações positivas de troca entre pesquisadores e pesquisados, agentes públicos comunidade em geral.

Durante a pesquisa documental e de acervos, encontrou-se parte do material não catalogado, em condições inadequadas de guarda, conservação e acesso; desconfiança por parte de colecionadores, que não viabilizaram o acesso a coleções ou a conjuntos documentais particulares; não localização de acervos e de documentação que deveria estar em locais determinados; entre outros exemplos. Essa situação, que não foi possível enfrentar ou aprofundar nas etapas posteriores, carece de um esforço adicional para que a documentação e os acervos existentes sobre o teatro de bonecos no Brasil, estejam acessíveis em condições adequadas de guarda e conservação. Não são muitos, por isso mesmo, são raros e preciosos, merecendo assim a atenção especial do Estado e da sociedade.

Em campo, por sua vez, as equipes enfrentaram a desconfiança, o descrédito por parte dos detentores; desânimo e falta de interesse em envolverem-se em novas pesquisas e projetos governamentais, cansados de muitas promessas e poucos resultados. Na verdade, os bonequeiros das camadas mais populares, sofrem preconceito e discriminação, tanto da sociedade envolvente, quanto dos agentes públicos. São tratados com descaso, contratos e acordos não costumam ser cumpridos, entre muitas outras mazelas. São cidadãos, são artistas que se encontram à margem dos benefícios das políticas públicas, desprovidos – grande parte deles – das mínimas condições de dignidade humana.

As dificuldades para exercerem sua arte, o isolamento em que se encontram, a falta de apoio e de perspectiva de mudança, muitas vezes fazem com que esses mestres parem de brincar e de atuar com seu teatro. Aliado a isso, é significativa também a influência do preconceito religioso de determinadas seitas evangélicas, que demonizam essa prática, e incentiva seus praticantes a destruir ou queimar seus bonecos e empanadas.

O aprendizado da arte do TBPN se faz por tradição oral, é um aprendizado longo e depende de muita prática. Não há roteiros escritos para os espetáculos (registro da dramaturgia), não há nada pronto, tudo acontece no momento da apresentação. Assim, sem que existam



interessados em dar continuidade a essa arte, o conhecimento acumulado em toda a vida de um mestre bonequeiro, se perde com sua morte. E seus bonecos, muitas vezes, são vendidos, as malas desmembradas, para garantir algum recurso para a família.

Acreditamos, no entanto, que as estratégias pensadas e postas em prática para a instrução deste processo de Registro conseguiram suplantar algumas limitações que, de imediato, se colocaram como problemáticas para a boa consecução dos objetivos deste projeto.

As limitações de recursos financeiros, por exemplo, e a impossibilidade de realizar toda a instrução do processo como um 'pacote', estabelecendo parceria com um órgão ou entidade interessado e em condições de assumir essa tarefa, foram aspectos restritivos. Assim, buscou-se sempre ampliar as parcerias, envolvendo colaboradores para o projeto sempre que possível. No mesmo sentido, buscou-se otimizar os recursos disponíveis, fazendo com que seus benefícios se ampliassem.

Consideramos, assim, que o trabalho realizado – e a iniciativa de Registro do TBPN, inclusive – alcançou uma boa repercussão, uma razoável adesão de parcerias e apoios, e que parte das tarefas de articulação, mobilização e envolvimento para as ações de salvaguarda dessa forma de expressão já se encontra em andamento.

Registramos também, como mais um aspecto positivo resultante das estratégias e diretrizes do trabalho, as iniciativas que se sucederam à realização das pesquisas de campo e dos encontros de teatro de bonecos popular do nordeste em cada um dos estados, todas elas assumidas integralmente pela comunidade de artistas e bonequeiros, com o suporte, muitas vezes (adesão e apoio) de instituições públicas e/ou entidades locais. A inserção dos mestres e brincantes do interior, antes muito isolados e dispersos aumentou significativamente, e vários outros encontros foram promovidos, ampliando as oportunidades de trabalho para esses mestres, sua inclusão no mercado, entre outras conquistas.

O que é o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste

Segundo Câmara Cascudo²⁵, reconhecido folclorista brasileiro, o que se conhece genericamente como mamulengo,

“...é uma espécie de **divertimento popular**, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem com que os bonecos

²⁵ Citação do renomado folclorista, Câmara Cascudo, em livro de autoria da atriz e bonequeira Ângela Escudeiro, *Cassimiro Coco de cada dia: botando boneco no Ceará* (2007).

se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. Têm lugar por ocasião das festividades da igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias.”. (1974)²⁶

Para Fernando Augusto Santos, o Mamulengo é uma forma de teatro de bonecos profundamente enraizada em tradições populares do Nordeste. Assim,

“... temos o Mamulengo, um fato folclórico, um folguedo, mais um brinquedo e sobretudo um teatro. Sim, o mamulengo como **forma de teatro popular de bonecos**. A nosso ver, ultrapassando os limites da simples manifestação folclórica, constituindo-se em manifestação teatral popular especialíssima, por suas características, meios e modos de trabalho e sobremaneira por seu caráter dramático, que lhe faz representar, reinventar e mesmo transfigurar a cultura, a coletividade e o mundo, que lhes são próprios e nos quais sobrevive.”²⁷

Marcondes Lima, por sua vez, destaca que

“Brinquedo é a definição dada ao Mamulengo (...) pelos próprios artistas que encenam esses espetáculos. São modos de folgar praticados por representantes da camada social mais privada de bens e mais explorada pelos setores mais favorecidos da sociedade.”²⁸ Apesar dessa característica marcante, não devem ser vistas apenas como divertimento. “O valor dessas duas manifestações deve-se ao fato de serem primordialmente **representações cênicas** e, acima de tudo, **formas de expressão artística** próprias do povo brasileiro.”

E reforça, dizendo tratar-se de teatro que ocorre em pequenas comunidades, onde atores e público comungam uma mesma cosmovisão. Esse teatro é chamado por alguns estudiosos como *Teatro Folclórico, Teatro do Povo, Teatro da Gente*.

“Ele é realizado e mantido segundo preceitos de uma **tradição** e suas apresentações ocorrem em ocasiões especiais, geralmente em festas tradicionais.”²⁹

Segundo classificam alguns pesquisadores e folcloristas, o teatro popular do Nordeste, enquanto forma de dança e pantomima, está representado nos Maracatus, nos Bumba-meu-boi, Fandangos, Cheganças, entre outros. No teatro de bonecos, por outro lado, a forma dramática

²⁶ A mais antiga referência do termo Mamulengo é datada de 1889 e está em um verbete no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, transcrito de Borba Filho (1987, p. 68):

²⁷ SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, p.144.p.144.

²⁸ LIMA, Marcondes. *A arte do brincador*. Recife: SESC, 2009, p. 37. Nessa perspectiva, o autor denomina seus praticantes de **folgazões** e **brincadores** (e não de brincantes)

²⁹ LIMA, Marcondes. 2009, p. 31.



é preponderante, o que o destaca das demais, por apresentar todos os componentes inerentes a essa expressão artística.

O TBPN, portanto, pode ser observado segundo seus aspectos plásticos, dramáticos e culturais. Mais ainda, refere-se a um universo mais amplo, que pode ser apreendida nas suas dimensões artística, cultural e humana.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, de modo geral, apresenta elementos gerais que comparecem em todas as formas variantes encontradas, nos diferentes estados, regiões e em diferentes períodos de tempo, também. Quando se descreve uma apresentação de teatro de bonecos popular, ou se conceitua essa forma de arte, portanto, deve-se ter presente de que tempo e de que lugar estamos falando. Pois se trata de uma manifestação de grande versatilidade, de grande poder de mudança e transformação, ao mesmo tempo em que tem conseguido manter – ao longo de séculos – os elementos mais essenciais que a caracterizam.

O objeto do Registro: a 'Brincadeira'

O dossiê interpretativo contém uma excelente demonstração dos diferentes formatos que pode assumir uma apresentação de teatro de bonecos; seja quando acontece em seu ambiente mais tradicional, como em um sítio ou em uma pracinha interiorana, em feiras, ou quando se dá em um ambiente urbano, em cidades maiores ou capitais, para um público diferenciado, infantil ou adulto, e em condições que, atualmente, se fazem cada vez mais constantes: são apresentações realizadas em escolas, festivais, eventos os mais diversos, etc., importante para se identificar algumas das transformações pelas quais vem passando essa forma de expressão, na prática e na atualidade.³⁰

É possível, no entanto, construir uma descrição geral do que se entende pela brincadeira, destacando os elementos de linguagem que a explicitam, e que comparecem nas apresentações realizadas em contextos e situações específicas tão diversas entre si.

O pedido de Registro, portanto, incide sobre a forma de expressão, a manifestação artística e cultural que se conhece por Babau, Mamulengo, João Redondo, Cassimiro Coco, entre outras denominações regionais, e que neste processo denominamos Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Descrição da brincadeira

³⁰ Dossiê Interpretativo, capítulo 4, às páginas 76-77.

A chegada do bonequeiro no local da apresentação prevê a montagem da empanada ou barraca³¹, a organização dos bonecos e objetos de cena em uma ordem prática e funcional, dependendo da entrada em cena de cada um, e a montagem do som e outros equipamentos, quando houver. Isso tudo é feito com o suporte de auxiliares, sempre que possível. O mestre busca também observar previamente o ambiente, se inteirar a respeito do público, uma vez que essa apropriação irá permitir incorporar esses elementos – de surpresa, e na forma de improvisos - nas tramas e enredos da brincadeira.

A brincadeira, propriamente dita, geralmente começa com a entrada e a apresentação de um personagem, que canta uma loa³² e introduz assim a primeira cena. As passagens³³ (cenas) se sucedem sem um necessário nexos entre elas, sem um fio condutor. Pode-se alternar uma cena de baile para um descampado, para um episódio envolvendo animais, uma cobra, um boi, ou ainda, para uma cena de casamento na igreja, ou uma confusão na rua. O ambiente retratado é, predominantemente, o rural, o das pequenas cidades interioranas, com suas questões, suas visões de mundo e seu cotidiano demonstrados nos enredos e situações abordadas pelo mestre. Os personagens se alternam, e a música – produzida por um trio instrumental – marca a mudança das passagens, preenche lacunas, faz a festa.

“Para cada personagem o mamulengueiro cria um tipo de voz e de comportamento, pois o bom artista deve ter grandes recursos vocais e criativos, uma vez que o mamulengo é teatro de improvisação.”³⁴

O público sempre participa, se envolve, conversa e discute com os bonecos. E essa participação é essencial para que o brinquedo se desenvolva.

“Sobre uma trama básica são tecidos o drama, a comédia, a crítica social, o melodrama, a farsa e, principalmente, a partir da situação cênica, é solicitada a participação ativa do público, que responde às provocações dos bonecos e, por sua vez, provoca-os.”³⁵

O espetáculo se prolonga, assim, ao sabor da disponibilidade do mestre e do interesse do público. Pode durar horas a fio, desde que o contrato, quando existente, não especifique um limite de tempo para que a brincadeira ocorra.

³¹ Empanada ou barraca corresponde ao anteparo que separa o bonequeiro do público, escondendo-o.

³² Loa, texto poético, recitado, transmitido oralmente ao longo do tempo, à guisa de introdução a um assunto, ou de um personagem.

³³ Passagem é o termo mais utilizado pelos bonequeiros para nominar uma cena, ou episódio, dentro de uma apresentação de teatro de bonecos.

³⁴ JASIELLO, Franco. Mamulengo, o teatro mais antigo do mundo. Natal: A. S. Editores, 2003, p.52.

³⁵ JASIELLO, Franco, 2003, p.52.

Depois é desmontar barraca, guardar equipamentos, bonecos, o que mais houver, e partir, sempre na expectativa da próxima brincadeira, em algum outro lugar. A itinerância é uma necessidade e uma característica própria desse teatro, que recolhe nos caminhos por onde passa, informações e a inspiração para o seu fazer. O bonequeiro desempenha, assim, sua função artística e também uma função social, tal como antigos cordelistas ou repentistas, viajando de cidade em cidade, atualizando notícias, promovendo o intercâmbio e propondo temas de apelo recente em suas encenações.

“Certos puristas do folclore abrem a boca escandalizados quando veem, em qualquer divertimento popular (no nosso caso, o mamulengo), a intromissão de novos elementos. Os artistas populares incorporam e absorvem qualquer fato novo que lhes fira a imaginação, sem que por isto abastardem sua arte. Vi, num mamulengo, uma figura de andarilho que carregava nas costas um saco – elemento próprio – e uma miniatura de garrafa de coca-cola.”³⁶

Historicamente falando, há autores que defendem a origem religiosa do teatro de bonecos popular do Nordeste, repetindo a trajetória que se identifica, de forma geral, em vários outros países ao redor do mundo. Hoje se vê essa manifestação em suas múltiplas origens e influências, porém, não há como se comprovar, cientificamente, origem e trajetória das formas praticadas em nosso país desde que os europeus aportaram por aqui. A tradição do teatro de bonecos popular se reporta ao ambiente das fazendas, dos sítios, ao meio rural, onde ocorre com todo o seu vigor e com as características particulares que definem essa forma teatral. As pequenas cidades e núcleos do interior também abrigaram, desde tempo atrás, apresentações de teatro de bonecos. O teatro acontecia nas praças, sempre em ambiente aberto. Nas festas religiosas, nos presépios, os bonequeiros apresentavam temas bíblicos.³⁷ E mesclavam temas religiosos com elementos profanos, até uma desvinculação completa entre esses dois ‘tipos’ ou ‘categorias’.

Hoje temos realidades distintas, cenários específicos, contextos variados que coexistem em diversos pontos de nosso país. Identificamos a prática do teatro popular presente em ambientes de características socioculturais muito diferentes entre si. Os praticantes dessa arte não seguem mais um tipo comum, vivem e trabalham em configurações muito específicas, e vários deles já estão radicados no meio urbano, em grandes cidades. Enquanto persistem e resistem os mestres

³⁶ BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. 2nd edição. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p.226.

³⁷ O termo ‘Presepe’ era utilizado como equivalente a ‘teatro de bonecos’. E Chico Presepeiro era o nome de um dos mais antigos mamulengueiros de que se tem referência em Pernambuco. (Dossiê, p. 25).

de tradição no interior dos estados nordestinos, grande parte deles com idade avançada e em condições devida e sobrevivência extremamente precárias, o teatro de bonecos popular viceja nas cidades, no fazer de novas gerações, e na reinvenção de suas práticas e saberes. Este é um dos grandes desafios da salvaguarda do TBPN.

Elementos da brincadeira e aspectos a ela relacionados

Bonecos e personagens

O principal elemento de uma apresentação de teatro de bonecos popular é, naturalmente, o **boneco**. Tanto que, muitas vezes, se confundem boneco com a brincadeira, o personagem com a expressão teatral, tomando o todo pela parte, e vice-versa. Até nas denominações usadas para identificar essa manifestação artística e cultural, estas se misturam, se confundem.

Há uma variedade muito grande de bonecos utilizados no teatro, em termos de tipos, estilos, categorias, que comportam várias técnicas de manipulação, dependendo de suas características, dos materiais de que são feitos, dos recursos tecnológicos, etc. São conhecidos como **títeres, marionetes, fantoches, bonifrates** e, mais regionalmente, **figura, calunga**³⁸, **benedito, mamulengo, tiridá**³⁹. Os bonecos podem ser de luva (aqueles que vestem as mãos do manipulador), de fios, de teclado, de haste, de vara ou varetas. Há os de grandes dimensões, podem ser gigantes ou muito pequenos, incluem ou não mecanismos diversos, bonecos com articulações variadas, figuras que fumam, vomitam, esticam seus pescoços... enfim, há uma imensa variedade e diversidade deles que aqui não caberia detalhar.

Os bonecos utilizados no TBPN são preferencialmente os de luva, tal como ocorre em diversos outros países onde existe, ou já existiu, a tradição do teatro de bonecos popular⁴⁰. Os bonecos de luva são suficientemente expressivos e, considerando inclusive a simplicidade do ambiente em que se apresentam, sem cenários, e com pouquíssimos adereços ou objetos de cena. A

³⁸ Denominação bastante utilizada na região litorânea do Ceará e em outras localidades. Usa-se também a forma calungueiro para o praticante da arte do Teatro de Bonecos. O termo é usado, igualmente, mas com sentido específico, para a boneca utilizada pelas nações do Maracatu.

³⁹ Tiridá. Professor Tiridá, personagem criado pelo lendário mamulengueiro pernambucano GINU. Passou a ser utilizado como mais uma denominação para a brincadeira em Pernambuco.

⁴⁰ Esse tipo de boneco também é chamado pelo nome de um personagem da *Commedia del'Arte* italiana, o *Burattino*. São bonecos com as mãos e cabeça em madeira ou outro material leve, e o corpo formado por uma espécie de 'camisolão' em tecido. O bonequeiro, com a mão dentro do camisolão, coloca o dedo indicador em um buraco localizado no que é o pescoço do boneco, movimentando assim sua cabeça, e o polegar e dedos médios nas mangas, dando movimento aos braços do boneco.



comicidade do teatro de bonecos popular, por sua vez, se manifesta inclusive na caracterização dos bonecos, confeccionados amiúde de forma tosca e caricatural.

“Os personagens são, na sua maioria, personagens-tipo que expressam dilemas universais, ao mesmo tempo em que se constituem a partir dos valores e do imaginário locais, tecendo redes de sentidos comuns entre os artistas e suas comunidades. Estes personagens integram uma galeria bem definida de tipos e são identificados pelos bonequeiros e pelo público de uma mesma região. Alguns deles são encontrados em diferentes estados, como o Benedito e o João Redondo, outros só estão presentes nas brincadeiras de bonequeiros de uma mesma região. Finalmente, boa parte encontra correspondência na tipologia clássica da tradição cômica teatral, incluindo as de teatro de bonecos como *Pulcinella* (Itália); *Punch* (Inglaterra); *Petrushka* (Rússia); *Dom Roberto* (Portugal), dentre outras.”⁴¹

O bonequeiro, além de manipulador e intérprete, via de regra, cria e confecciona seus próprios bonecos. Eventualmente este é auxiliado pela esposa ou por algum familiar na produção das roupas, adereços, inclusive durante as apresentações, ajudando na infraestrutura e na organização dos bonecos para sua entrada em cena. Os bonecos de luva – rosto e mãos – são entalhados na madeira (mulungu, umburana, entre outras consideradas ‘maneiras’, ou macias) e pintados. As roupas costumam ser bem simples, utilizando-se de tecidos coloridos, de algodão, muitas vezes sem quaisquer detalhes ou adereços.

Atualmente já se utilizam bonecos ou bonecas de plástico e materiais diversos, pedaços de objetos ou bonecos industrializados, sucatas, em uma mescla de improviso, criatividade e reutilização ou reciclagem de materiais.

Os bonecos podem ser produzidos pelos próprios bonequeiros ou adquiridos de algum artesão ou de um outro bonequeiro. Cada mestre costuma possuir um grande número deles, uma verdadeira trupe, onde os personagens principais, como personagens fixos da brincadeira, comparecem nas malas de todos eles. Tipos humanos universais são retratados, algumas características físicas são pré-determinadas, mas existe algum nível de flexibilidade na criação dos mesmos. Assim, temos alguns **personagens** sempre presentes nas malas dos mestres brincantes:

- O capitão **João Redondo**, dono da festa, dono da fazenda, corresponde ao segmento social que detém o poder. Rico e poderoso, prepotente e caprichoso, é representado com um homem branco e com cabeça avantajada em relação à

⁴¹ Dossiê Interpretativo, p. 27.

dos demais bonecos. Pode ser identificado, também, com outros nomes: **Coronel Mané Pacaru, Coronel Manoelzinho**, entre outros.

- Em contraposição a esse tipo e personagem, está **Benedito**, também denominado **Baltazar, Primo Gregório, Cassimiro Coco**, o típico homem do povo, explorado, desprovido, sem prerrogativas sociais. É representado por um boneco negro, cabeça diminuta, dando impressão franzina e frágil. No entanto, trata-se de personagem cheio de malícia, irreverência, astúcia e valentia.

Além destes existem alguns tipos como os valentões, os policiais, o bêbado; há as mulheres – chamadas aqui cavalheiras (ou cavaleiras)⁴² – que com eles contracenam, como mães, esposas, filhas ou simplesmente como coadjuvantes em alguma cena; há cangaceiros, fazendeiros. As figuras femininas são quase sempre de pano, com o corpo completo. O bonequeiro as manipula segurando-as pelas pernas. Estes incluem-se na categoria dos bonecos humanos. Há ainda os animais, com destaque para a Cobra e o Boi, e os sobrenaturais, incluindo a Alma e o Diabo, ou Capiroto, que é o boneco de maior tamanho. Além destes, a trupe incorpora personagens típicos de outros folguedos, que são usados em inserções dentro das apresentações, como pastorinhas, caboclinhos, boi de reis, etc.

Os mestres, além disso, criam novos personagens, descolados do universo mais tradicional, e nas apresentações podem ser utilizados bonecos ‘genéricos’, que não tem uma identidade fixa, utilizáveis em várias e diferentes situações. Desta forma os bonequeiros atendem a mais um requisito do teatro de bonecos popular, que é o de retratar seu universo cultural e sua realidade socioeconômica, atualizada sempre, e incorporando elementos e temas, situações e fatos novos, presentes no cotidiano das comunidades a que pertencem.

Há ainda bonecos esculpidos e produzidos exclusivamente para a venda. Nesses casos, a aplicabilidade do boneco no teatro não é tão fortemente considerada (aspecto importantíssimo quando o boneco será usado em cena), mas sim, e principalmente, sua estética e plasticidade. Os bonecos assumem a personalidade do tipo humano que representam, adquirem vida própria, e, segundo alguns mestres, passam a comandar seus destinos. É assim que o público também os vê.

⁴² ‘Cavaleiras’, ou ‘cavalheiras’, para diferenciá-las do termo ‘dama’, que no nordeste tem a conotação de prostituta.

Chf.



Os bonequeiros carregam seus bonecos em malas, e com elas circulam de cidade em cidade, de sítio para sítio. Essas malas ou canastras eram outrora feitas de madeira, muito pesadas. Ainda hoje se encontram delas, em uso por mestres que vivem e atuam no interior da região.

Empanadas, barracas e objetos de cena

As empanadas⁴³ podem ser simples tecidos esticados, utilizadas para esconder o manipulador de seu público. Mas existem também aquelas ricamente adornadas com pinturas e adereços, e de diferentes dimensões. Algumas já dispõem de iluminação, visando apresentações noturnas. E os mestres, muitas vezes, se utilizam de microfones e caixas de som, especialmente quando precisam se apresentar em ambientes com muitos ruídos interferindo no espetáculo.

Nas apresentações é frequente a utilização de facões, porretes, etc., em cenas de briga, por exemplo. Atualmente, vários bonequeiros já incorporam algum tipo de cenário, pano de fundo e objetos de cena, embora não seja usual este não represente um aspecto essencial para que a brincadeira aconteça.

“As pancadarias, as lutas de faca, as aparições da Alma e do Diabo seguem a tradição universal do teatro de marionetes, feita de reminiscências medievais, nas quais aflora a simplicidade da mensagem contida nos autos religiosos de séculos pretéritos.”⁴⁴

Outros entes envolvidos nas apresentações de TBPN

Há situações em que o mestre, o brincante, atua sozinho, sem nenhum auxiliar ou acompanhante. São situações isoladas, menos frequentes, e nem sempre correspondem a uma opção do bonequeiro. Pode ser pela dificuldade de manter uma ‘equipe’ quando as oportunidades de apresentação são muito rarefeitas ou pouco frequentes, por exemplo, ou por razões diversas. O mais comum é o mestre contar com um ou dois auxiliares, um deles pode ser um aprendiz, atuando dentro da tolda, e o outro, o indivíduo que faz a ligação entre bonecos e público, o Mateus ou Arriliquim. Os músicos podem ser contratados ‘por fora’, ou considerados como integrantes do grupo.

No caso dos grupos, muitas vezes estes ganham uma denominação específica, ou repetem o nome do mestre. Em Pernambuco, onde mesmo os bonequeiros de tradição possuem uma

⁴³ Como são conhecidos os anteparos que são utilizados entre o manipulador dos bonecos e o público. No teatro de bonecos popular pode ser um simples lençol amarrado em dois pontos, numa altura adequada de modo a esconder o manipulador atrás dela, ou pode ser um artefato mais engenhoso, com estrutura desmontável, em certos casos, de diversos materiais, decoradas ou não. Outros nomes utilizados para esse elemento é tolda ou torda, barraca.

⁴⁴ Jasiello, 2003, p. 54.

situação mais estável e consolidada do que os brincantes de outros estados, é comum a formação ampliada dos grupos de mamulengo, e comuns também estruturas de toldas e barracas bem mais elaboradas e decoradas.

Já nas cidades grandes ou capitais dos demais estados e no DF, as composições dos grupos tendem a ser cada vez menores, limitando-se com frequência a uma única pessoa, o próprio artista, que executa todas as tarefas inerentes à atividade teatral. É comum disporem de um nome artístico designando o grupo artístico, o que facilita a identificação do grupo e sua contratação. Por outro lado, utilizam-se de vários recursos visuais e cênicos que os bonequeiros tradicionais não empregam, ou não dão importância.

A composição mais tradicional dos grupos de TBPN possui uma hierarquia: o mestre; o contramestre, que também pode atuar manipulando bonecos ou fazendo uma cena completa; os ajudantes, como auxiliares dentro da tolda; e o Mateus ou Arriliquim (às vezes não tem nome nenhum), com atuação de fora da barraca.

“Os interlocutores habituais dos bonecos são os componentes da “orquestra”, além do público e, quando há, o Arriliquim (evidente corruptela de Arlequim), interlocutor por excelência e indivíduo encarregado de ‘botar a sorte’, isto é, recolher dinheiro da ‘plateia’.”⁴⁵

Um dos elementos de essencial importância nas apresentações de TBPN, portanto, é este personagem conhecido como ‘Mateus’⁴⁶ ou ‘Arriliquim’⁴⁷, que se posiciona do lado de fora da empanada e faz a articulação entre o boneco e o público, participando ativamente de todo o espetáculo. As denominações para esse participante do TBPN variam regionalmente e pode até não existir. No entanto, hoje em dia está mais difícil encontrar quem exerça esse papel. Trata-se de um elemento importante, pois ele corresponde aos olhos do bonequeiro e aos do próprio boneco. O Mateus pode cumprir seu papel de forma a valorizar em muito o espetáculo. Assim, com o desaparecimento desse elemento, o teatro perde muito.

Quando há um encontro de brincantes e bonequeiros, por exemplo, um dos bonequeiros presentes pode fazer às vezes de Mateus, auxiliando seu companheiro. Entre os mestres mais

⁴⁵ JASIELLO, Franco, 2003, p.52.

⁴⁶ Mateus é o ‘mestre de cerimônias’ a que se refere Hermilo Borba Filho, funcionando como um intermediário entre o boneco e o espectador; entre outras funções, é ele que recolhe a ‘sorte’ (pagamento pelo público) durante ou após uma apresentação. Mateus é também um personagem do folguedo conhecido como Cavalo-Marinho, em Pernambuco.

⁴⁷ Arriliquim, denominação utilizada no Rio Grande do Norte para o Mateus, segundo o folclorista Deífilo Gurgel. O nome decorre da *Commedia dell’Arte* italiana, do personagem *Arlecchino*, o Arlequim, ‘recriado’ aqui, no ambiente nordestino. É também um personagem do Boi de Reis.

tradicionais, do interior dos estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará é frequente que estes se apresentem sozinhos ou, no máximo, com um auxiliar no interior da tolda, certamente não por opção, mas por impossibilidade de manterem um grupo maior em atividade regular.

Há que considerar, ainda, a importância fundamental da orquestra de músicos, chamados tocadores ou folgazões, que acompanha e participa dessas apresentações, tocando originalmente ao vivo, e participando também ativamente do 'espetáculo'. Hoje muitos bonequeiros se utilizam de gravações, por não poderem arcar com essa despesa, ou por não disporem de músicos em algumas situações. Normalmente, apresenta-se um duo ou trio de músicos composto por sanfona comum ou sanfona de oito baixos⁴⁸, triângulo ou pandeiro, e eventualmente a zabumba. Borba Filho, no entanto, menciona uma grande variedade de instrumentos musicais utilizados nos espetáculos pelas 'orquestras', o que inclui gaitas, rabecas e outros.

Formas de remuneração e sobrevivência dos mestres

Embora não se considere que o mestre bonequeiro é um profissional de sua arte, por se tratar de uma prática fundada na tradição, cuja transmissão é feita oralmente, de mestre para aprendiz, não correspondendo, portanto, a uma formação profissional no sentido estrito do termo, o bonequeiro vive de sua arte. Assim, ele necessita receber uma contrapartida financeira por seu desempenho e pelo 'serviço' que presta à comunidade, digamos assim. Essa aparente contradição entre o fazer teatro de bonecos popular, brincar portanto, dentro da comunidade ou grupo que compartilha com o mestre os sentidos e significados da brincadeira e, a atuação artística profissional, inserida no mercado, com regras e características específicas, é outro desafio a ser enfrentado para a salvaguarda do TBPN.

O convite para uma apresentação pode corresponder a um valor pecuniário a ser pago ao mestre e ao grupo. Os bonequeiros, por sua vez, costumam solicitar ao público presente alguma contribuição, quase sempre através dos bonecos, que se manifestam, assim, de forma mais simpática e lúdica.

Há também contratos pré-fixados, que definem, inclusive, aspectos específicos da apresentação, como temática, tempo de duração, entre outros.

⁴⁸ Instrumento em franco processo de desaparecimento, exige medidas de salvaguarda urgente para sua preservação, para a continuidade de sua produção e uso em diversos folguedos e festas do Nordeste brasileiro.

Os mestres bonequeiros exercem várias profissões e atividades, simultaneamente, visando sua sobrevivência ou da família. Muito dificilmente conseguem viver apenas de sua arte. Assim, são agricultores, pequenos comerciantes, exercem profissões sem grande especialização, e costumam também participar de mais de um folguedo. São artistas múltiplos, indo do circo ao teatro de bonecos. A transversalidade entre os folguedos e manifestações culturais populares no Nordeste é grande.

O amor ao teatro, a vocação que se expressa quase como uma responsabilidade de fazer e de transmitir essa arte, para que esta não morra, não desapareça, o vínculo com seus bonecos, que são como filhos para esses artistas, entretanto, tudo isso faz com que persistam no caminho, sempre muito árduo para grande parte deles, da prática teatral.

Durante uma apresentação de TBPN, é comum o bonequeiro realizar apresentações – como pequenos shows – antes do início da brincadeira propriamente dita. Apresentações de números circenses, de bonecos ventríloquos, números de mágica e de mímica, dança com bonecas com dimensões humanas, entre outras, são bastante comuns em diversos contextos.

O público do TBPN

O público, desde que identificado com o universo de que trata o TBPN, participa ativamente das tramas e da brincadeira, como é característica deste tipo de performance. Discute, briga, se envolve nas tramas, e ri. Ri muito. Porque o objetivo da brincadeira, antes de tudo, é fazer o povo 'se rir'.

O bonequeiro costuma ficar em pé, atrás da empanada. Da mesma forma, o público também permanece de pé, especialmente quando a brincadeira acontece em seu formato mais tradicional, em sítios ou praças. Em apresentações contratadas, em eventos promovidos por instituições públicas ou organizações sociais, e em ambientes urbanos ou espaços mais preservados, hoje em dia se colocam cadeiras para que o público participe sentado.

Dramaturgia

No tocante à estrutura dramática, pode ser estruturada em um único enredo, ou possuir estrutura episódica composta por várias passagens ou cenas, tradicionais ou criadas pelo mestre; a ordem das cenas pode seguir um padrão ditado pela tradição, ou fugir dele. A opção fica a critério do mestre bonequeiro que, dominando os códigos dessa linguagem, pode usá-los de formas diversas e até mesmo abrir mão deles, em situações específicas.



Os episódios não precisam estar interconectados, e não há a necessidade de que mantenham relação entre si. Uma apresentação pode ser feita segundo uma 'colagem' de cenas e passagens diversas, ou podem seguir um enredo coerente, do começo ao fim. O desenrolar da brincadeira segue, também, o 'clima' da plateia, cabendo ao mestre bonequeiro percebê-lo e tomar suas decisões. A música é que faz a costura entre as cenas, anima o baile (que quase sempre acontece em cena), e entretém o público antes do espetáculo começar e em momentos diversos da brincadeira.

A temática das apresentações inclui a realidade do cotidiano das comunidades, suas questões e causos locais, e inclui também suas práticas e saberes. Muitas vezes as brincadeiras incluem outros folguedos.

“Como teatro de bonecos, os movimentos e as vozes dos personagens são realizados pelos brincantes manipuladores que, por meio dessas figuras, contam histórias; criticam costumes; ridicularizam os fracos e as autoridades; explicitam crenças, vícios, desejos, medos; atualizam questões antigas e trazem à tona outras novas. Embora veiculada por um ou mais brincantes, esta voz é coletiva, é a voz que ecoa no presente, mas que também se constitui na tradição, em diálogos com o passado. Ela é a voz do popular, do público, que com estes artistas compartilham da brincadeira, do jogo provisório da ilusão, que se sabe “mentira” tão verdadeira.”⁴⁹

Trajatória do teatro de bonecos

“O BONECO TEM UMA VIDA. É uma transferência na infância e uma fixação na idade madura. A boneca de pano pode ser tudo: desde a filha à mãe, desde a comadre à irmã, amiga ou inimiga. O boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. Isto o simples boneco mudo, manejável de acordo com as nossas forças. O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Toda arte é uma surpresa.”⁵⁰

Segundo consta do livro referencial de Hermilo Borba Filho sobre teatro de bonecos popular em Pernambuco, a origem da denominação: Marionete – Marionnette – vem do francês, Marion, diminutivo de Marie. O termo corresponderia a uma pequena figura de madeira ou papelão, que uma pessoa colocada atrás de uma empanada (um anteparo que esconde o manipulador) faz mover com a ajuda de fios, de mãos, ou de molas.

⁴⁹ Dossiê Interpretativo, p. 27.

⁵⁰ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. 2ª edição. Recife: INACEN, 1987, p.7 (primeira edição de 1963).

Chl.

Jacques Chesnais, outro pesquisador de referência sobre o teatro de bonecos, por sua vez, em livro sobre a história das marionetes, define o termo do ponto de vista teatral, ou seja, como **personagem** de madeira, de pedra, de papelão ou de pano, animado, participando de uma ação dramática.

A história do teatro de bonecos começa, provavelmente, com o **teatro de sombras**, seguindo-se a ele, o **teatro de figuras**. Tem primordialmente – no entender de vários pesquisadores que discorreram sobre o assunto – um caráter religioso. Com o tempo, o teatro de bonecos adere a à forma profana de apresentação, podendo, inclusive, ambas coexistirem no tempo e no espaço. As formas religiosas ainda persistem em alguns países. Porém, aquelas ditas ‘populares’, de conteúdo profano e objetivando a diversão, são as mais facilmente encontráveis hoje em dia.

Durante a Renascença essas formas de teatro popular tenderam a desaparecer na Europa. No entanto, durante a Idade Média renasceram e proliferaram, retomando uma trajetória interrompida. A Igreja utilizou o recurso dos bonecos e do teatro para evangelização e catequização, difundir a palavra divina, para homenagear os santos e para atrair fiéis em eventos religiosos. E a forma profana, nesse período, também encontrou espaço e condições para se desenvolver e conquistar seu público. Com a descoberta do novo mundo, essas formas transplantaram-se para os novos ambientes e as novas situações, reinventando-se.

Paralelismo entre diferentes formas e os personagens do teatro popular

No tocante aos bonecos, *Vidouchaka*, considerado o primeiro boneco/personagem, indiano, é o pai dos Karagözes, dos Polichinelos, dos Punchs, dos Guignols, dos Fantoccini, dos Beneditos, dos João Redondos do mundo inteiro. **“É o primeiro personagem integral do teatro de bonecos”**, segundo Borba Filho.⁵¹

Na China, além das conhecidas ‘sombras chinesas’, também ocorre o teatro popular tradicional, para diversão: “... verificamos agora que existiam marionetes de fio e de luva. Entre as de luva existiu um personagem típico, *Kvo*. Muito parecido ao *Vidouchaka* hindu, zombando dos poderosos, muito ativo, distribuindo cacetadas.” Tal como o *Karagöz*, da Pérsia e Turquia, um personagem “trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas a torto e a direito. **Esta é uma característica de todos os tipos principais de marionetes e luva do mundo inteiro.**”⁵²

⁵¹ BORBA FILHO, Hermilo, 1987, p. 12.

⁵² BORBA FILHO, Hermilo, 1987, p. 14.



O Karagöz, por exemplo, se destaca, “não somente porque ele é o ancestral mais antigo de certos tipos de todos os teatros de bonecos do mundo, principalmente os populares, como porque partindo dele, teremos de analisar as constantes de obscenidade, devoção, desprendimento, ardil, sabedoria, pouca-vergonha ou sacrifício, próprias dos nossos Beneditos e Tiridás. O boneco, nesse sentido, representa a alma humana, contendo, numa contradição, o bem e o mal, capaz de livre arbítrio.”⁵³

“Basicamente, em quase todos os países e em todas as épocas, criou-se um personagem-herói ou um anti-herói, desbocado, meio malandro, astuto, violento, vez por outra arrogante, que combate o poder, a hipocrisia, a prepotência com meios nem sempre ortodoxos, mas que, sem dúvida, delicia as plateias que se identificam com o personagem.”⁵⁴

Na Índia, o teatro de bonecos tradicional, extremamente antigo, repete inúmeros elementos que encontramos hoje no TBPN, como por exemplo: a utilização de uma empanada, da música, da transmissão geracional, do enredo que se repete, o virtuosismo do apresentador/bonequeiro, a utilização de bonecos de luva, a improvisação, a importância da participação da plateia, a ajuda familiar para a apresentação...

Efetivamente, vários desses teatros apresentam semelhanças em diversos aspectos, o que reforça o entendimento de se tratar de uma manifestação atávica, identificadora do ser humano em sua própria humanidade, que ocorre desde sempre, em todos os lugares do nosso planeta. A simbologia, os sentidos mais amplos, mais gerais, são similares; os tipos – modelares, paradigmáticos – se repetem em contextos muito diversos e, aparentemente, sem conexão direta.

Teatro Popular no Brasil – influências e transversalidades

“Há pesquisadores que indicam que o teatro de bonecos de cunho popular teve no Nordeste origem em Pernambuco, advindo dos presépios de Natal⁵⁵ trazidos pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Ao longo do tempo, estas cenas que representavam o nascimento de Cristo foram se secularizando a partir da mescla com outras expressões da cultura nordestina, como o Bumba-meu-boi, o Cavalo-marinho e o Pastoril. Também contribuíram para a sua diversificação os 'dramas populares', os palhaços circenses e os espetáculos de teatro de bonecos de companhias e artistas ambulantes que percorriam o país. Como será abordado posteriormente, a influência

⁵³ BORBA FILHO, Hermilo, 1987, p. 21

⁵⁴ JASIELLO, Franco. *Mamulengo, o teatro mais antigo do mundo*. Natal: A. S. Editores, 2003, p. 24.

⁵⁵ Interessante notar que o termo “Presepe” era utilizado para designar “teatro de bonecos”, e “Chico Presepeiro” era o nome artístico de um dos mais antigos mamulengueiros de que se tem referências em Pernambuco (Dossiê interpretativo, pg.24).

destas expressões culturais nordestinas é visível nos enredos, personagens, músicas, entre outras, do TBPB, o que indica uma realidade em que as brincadeiras populares se entrelaçam e se articulam. Os bonequeiros são, frequentemente, também brincantes de outras modalidades, o que acaba se refletindo no TBPB.”⁵⁶

Deífilo Gurgel, destacado pesquisador e folclorista potiguar, registra que as primeiras notícias sobre o João Redondo nordestino foram publicadas no “Jornal do Recife”, em 1896, de acordo com Hermilo Borba Filho. O romancista potiguar José Bezerra Gomes, porém, em trabalho intitulado “Teatro de João Redondo”, antecede essa informação para 1810, baseado no livro de Henry Koster, “Viagem ao nordeste do Brasil” segundo o qual, àquela época, o mamulengo já estaria presente nas noites recifenses.”⁵⁷

O próprio Deífilo Gurgel pondera, a respeito de Bezerra Gomes, ser esse autor o primeiro a produzir uma pesquisa sobre o teatro de bonecos do Nordeste - José Bezerra Gomes, norte-riograndense de Currais Novos.

Pesquisou sobre o teatro de bonecos popular no Rio Grande do Norte e documentou o trabalho de Bastos (Sebastião Severino Dantas Bastos), famoso mamulengueiro seridoense. “Inicialmente esse trabalho foi apresentado em forma de tese ao I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, no período de 22 a 31 de agosto de 1951.” (...) “Somente a partir de 1960, dez anos após a apresentação da tese de JB, começaram a aparecer os trabalhos de Altimar Pimentel, Hermilo Borba Filho e outros.”⁵⁸

Segundo Altimar Pimentel, por sua vez, “As notícias mais antigas estão com Luiz Edmundo, que faz referência a espetáculos de bonecos no século XVIII; Manoel Querino, que se refere ao chamado *presépio de fala* havido na Bahia e Maria Helena Góes, dá informações sobre titeriteiros ambulantes que percorreram as Minas Gerais conduzindo em sua maleta personagens célebres da *commedia dell'arte*, como Briguela.”⁵⁹

“No Nordeste, a referência mais antiga é fornecida por Beaupaire Rohan no seu *Dicionário de vocábulos brasileiros* (1889), onde insere o verbete *mamulengo*, explicando tratar-se de espetáculo de teatro de fantoche, popular, destinado o divertimento, onde eram tratados assuntos bíblicos e da atualidade.”⁶⁰

⁵⁶ Dossiê Interpretativo, pgs. 23 e 24.

⁵⁷ GURGEL, Deífilo. *O Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo*. Natal, 2008.

⁵⁸ GURGEL, Deífilo. *O Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo*. Natal, 2008, p.37.

⁵⁹ PIMENTEL, Altimar, 1988, p. 7.

⁶⁰ PIMENTEL, Altimar, 1988, p. 7.

Cl



Em 1896, o Jornal do Recife publica nota sobre espetáculos populares de fantoches realizados na capital pernambucana.

Jasiello, por sua vez, informa que no século XVIII já existia teatro de Bonifrates⁶¹ no Brasil. Porém, acredita que os títeres já haviam aportado no país um século antes.⁶² Anota as denominações de João Redondo, Benedito e Babau na Paraíba e no Rio Grande do Norte. No Piauí e Ceará, segundo este autor, o teatro de boneco já foi chamado de Presepe de Calungas de Sombra, há tempos atrás, uma vez que as apresentações eram usualmente realizadas pela projeção de sombras.

Todas estas notícias e referências dão conta da antiguidade do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste entre nós.

Já Marcondes Lima, em mais um exemplo de referências temporais e transversalidades identificadas nessa prática, refere-se à denominação de Babau e Mamulengo em Pernambuco; Cassimicoco ou Cassimiro Coco, no Piauí e Maranhão; e João Redondo, no Rio Grande do Norte e Paraíba. Casemiro-Coco (ou Casemiro Coco ou ainda, Casemir Coco), João Redondo, Benedito e os outros heróis do mamulengo. Essa mesma identidade presente em sujeitos diferentes deixa um certo conforto em fazer-se a afirmação de que o Casemiro é o brinquedo do mamulengo no Meio-Norte.

“Com relação à Paraíba”, Altimar Pimentel assim se expressa: “não conheço referência antiga sobre a realização de espetáculos populares de fantoches, mas tanto o nome do personagem central de quase todas as peças que recolhi e tenho visto, como a própria denominação desse tipo de teatro – JOÃO REDONDO – inclinam-se a concluir por um íntimo intercâmbio com o Rio Grande do Norte, onde prevalecem as mesmas características. Outro nome que o teatro de fantoches recebe na Paraíba é BABAU.”⁶³

Babau é o nome “de personagem do Bumba-meu-Boi e também o apelido de célebre titereteiro pernambucano. Seria esta a influência pernambucana no nosso teatro popular de fantoches, pois não registrei ainda, na Paraíba, a denominação mamulengo e são poucas as semelhanças entre os espetáculos paraibanos e os pernambucanos, contrariamente ao que ocorre entre os nossos e os norte-rio-grandenses.”⁶⁴

⁶¹ Bonifrates, outra denominação para títere, marionete.

⁶² JASIELLO, 2003, ps. 33-36.

⁶³ PIMENTEL, Altimar, p.8.

⁶⁴ PIMENTEL, Altimar, p.8.

cal.

Uma notícia interessante sobre a ocorrência dessa forma de teatro no estado do Maranhão, em livro de Tácito Borralho, é a seguinte: “As informações recolhidas sobre as brincadeiras de casemireiros eram as mais divergentes possíveis. (...) Em verdade, alguns bonequeiros habitavam a zona rural da Ilha de São Luís, mas mudaram de profissão. Mantinham a mala e brincavam raramente (...).”⁶⁵

“Há de fato uma semelhança entre o Casemiro-Coco (ou Casemiro Coco ou ainda, Cassemir Coco), João Redondo, Benedito e os outros heróis do mamulengo. Essa mesma identidade presente em sujeitos diferentes deixa um certo conforto em fazer-se a afirmação de que o Casemiro é o brinquedo do mamulengo no Meio-Norte. Isso se dá pela constatação de que mesmo as brincadas realizadas em varandas ou quintais não dispensam um sanfoneiro, ou um palhaço ou até um terno de forró (sanfona, zabumba e triângulo). E que nessas brincadas, bonecos-gentes e bonecos-bichos se misturam, sem esquecer o diabo, como no mamulengo.”⁶⁶

Ainda segundo esse autor, grande parte dos casemireiros do Maranhão mudou-se durante o ciclo da borracha para Roraima, onde continuaram praticando sua arte. A arte dos bonecos, inclusive, passou a ser praticada junto a crianças indígenas, segundo relatos de funcionários da OPAN.

Como se vê, não há unanimidade nem evidências científicas sobre o assunto entre aqueles que estudam o fenômeno. Na verdade, o que se observa é uma grande capilaridade na prática e no desenvolvimento do teatro de bonecos popular em solo brasileiro. As influências são múltiplas, o que nos faz tender a concordar em essa forma de teatro popular ser essencialmente multicultural e multifacetada.

“O teatro de bonecos que se desenvolveu no Nordeste sofreu forte influência das culturas africanas e indígenas. Em Pernambuco, por exemplo, é comum ver apresentações em que aparecem caboclos, com suas danças e cantos, ou mesmo cenas nas quais bonecos são curados por mães-de-santo e pajés, numa referência às religiosidades africana e indígena. Percebem-se, também, influências das tradições de bonecos populares da Europa, como o Pulcinella italiano, os Robertos portugueses e o Punch inglês. Nessas tradições, assim como no TBPN, os protagonistas, sempre identificados com as camadas populares, lutam contra diversos tipos de autoridades (soldados, padres, ricos fazendeiros), evidenciando sua valentia e coragem.”⁶⁷

⁶⁵ BORRALHO, Tácito. O Boneco: do imaginário popular maranhense ao teatro, São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005, p.64.

⁶⁶ BORRALHO, Tácito. O Boneco: do imaginário popular maranhense ao teatro, São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005, p.64.

⁶⁷ Dosiê Inerpretativo, pg. 24.

Cal



Festivais de Teatro de Boneco e sua interface com o TBP

A história do teatro de Bonecos no Brasil está intimamente relacionada aos festivais de teatro que há muito tempo vêm ocorrendo no país. É importante, também, na formação dos artistas dessa arte. Entre os mais importantes, Humberto Braga cita sete em seu artigo⁶⁸: o de Recife (1958); o de Santos (1959); de Brasília (1961); de Porto Alegre (1962); da antiga Guanabara (1968) e dois em Arcozelo (1970 e 1975). *“A frequência dos festivais de teatro de bonecos, no Brasil, começa um pouco mais tarde em relação aos festivais de teatro.”* a partir de 1966 Foram realizados três festivais sucessivos no Teatro de Marionetes e Fantoques do Parque do Flamengo (hoje Teatro Municipal Carlos Werneck), no Rio de Janeiro, sob a responsabilidade de Clorys Daly, diretora do Teatro em questão, e Cláudio Ferreira. A partir desses encontros foi fundada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, em 1973, com o objetivo de congregar os praticantes dessa arte, promover seu aperfeiçoamento e, também, difundir e fomentar o próprio teatro de bonecos. A ABTB, que teve Clorys Daly como sua primeira presidente (e uma das fundadoras dessa Associação), passou a promover festivais nacionais e internacionais de fundamental importância para “o encontro de talentos, troca de experiências, de crescimento, de ousar novas técnicas, propiciando discussões sobre o tema.” Promoveu treze eventos itinerantes de 1975 até 1990. A partir daí os encontros se sucederam, organizados por agentes diversos (grupos, associações locais, organizações da sociedade, poder público). A ABTB também é a responsável pela publicação da revista Mamulengo, a primeira dedicada à linguagem do teatro de animação no Brasil.⁶⁹

Desde a criação da ABTB o Brasil teve uma representação na UNIMA, mas somente a partir de 1976 a ABTB passa a operar como Centro UNIMA/Brasil, para troca, intercâmbio e formação.

O teatro de bonecos popular, tradicional no Nordeste brasileiro, participou pela primeira vez desses encontros promovidos pela ABTB com a vinda de Gino Januário de Oliveira, 1910 / 1977) ao Rio de Janeiro, considerado então um dos mais destacados artistas populares do teatro de bonecos.

As décadas de 70 e 80 foram ricas, também, em iniciativas voltadas para o teatro popular, com a realização de inúmeros encontros e da descoberta de mestres e brincantes no interior do país.

⁶⁸ BRAGA, Humberto. O papel dos festivais de teatro de bonecos na formação do ator animador brasileiro. In MoinMoin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 05 – número 6 – 2009. Alguns números da revista constam como apensos deste processo, que inclui, ainda, a coleção completa em meio digital.

⁶⁹ Alguns números da revista Mamulengo constam como apensos deste processo, que inclui, ainda, a coleção completa em meio digital.

No estado do Rio Grande do Norte, os encontros anuais realizados pela Fundação José Augusto (1976 a 1987), a valorização dos mestres e do brinquedo pelas políticas públicas de cultura, entre outras atividades que deram visibilidade aos artistas populares, propiciaram a permanência e a preservação dessas práticas no estado, hoje com grande destaque no tocante ao número de brincantes identificados pela pesquisa e, também, pela versatilidade e adaptabilidade dessa prática artística em face das transformações ocorridas ao longo do tempo nesse estado. É notório o resultado dessas iniciativas no estado da arte do teatro de João Redondo no RN.

Toda essa dinâmica e efervescência identificada nos anos 70 e 80 no século passado em nosso país, acabou sofrendo uma interrupção. Hoje o teatro de bonecos, embora tendo conquistado um espaço próprio no conjunto das artes cênicas no Brasil, ainda carece de valorização e de apoio para alcançar seu verdadeiro lugar e status no panorama das artes no Brasil. Dentro desse universo se insere, então, o TBPN.

Cabe fazer um parêntesis aqui sobre essa questão dos festivais de teatro de bonecos, assim como os festivais – mais recentes – de cultura popular, onde os mamulengos, babaus, joãos redondos e cassimiros se apresentam. São momentos de grande importância para a discussão de questões que envolvem essa arte, seja nas suas vertentes erudita ou popular. Os encontros e seminários continuam acontecendo regularmente no Brasil, serviram ao propósito de difundir o mais amplamente possível a iniciativa do Registro do TBPN, e servirão, certamente, para as iniciativas de salvaguarda dessa arte.

É muito gratificante constatar, por exemplo, que os primeiros encontros de Babau e de João Redondo realizados no ano de 2009, sob a iniciativa do Iphan, renderam frutos e vêm sendo replicados, em outras edições – com novas visões mas estrutura semelhante – desta vez por iniciativa dos próprios bonequeiros, das associações de teatro de bonecos, de grupos envolvidos com a valorização e apoio ao teatro popular, etc. Ou seja, por iniciativa da própria sociedade. Assim, as redes de brincantes e de interessados no TBP têm se ampliado significativamente, dentro da perspectiva daqueles que fazem essa arte e esse brinquedo acontecer.

Continuidade histórica – tradição e transformações no TBPN

Logo nos primeiros momentos de definição do escopo e abrangência da pesquisa e dos estudos exigidos à instrução do processo de Registro do TBPN, um aspecto chamou imediatamente a atenção de todos os envolvidos nessa dinâmica: qual o recorte a ser dado dentro do próprio campo do teatro de bonecos popular, e como evidenciar uma aparente dicotomia que já se podia observar no campo em questão. O que se colocava, aqui, era a constatação da



coexistência de grupos distintos de bonequeiros e brincantes, com características socioculturais diferenciadas, uma delas fortemente ancorada na tradição, e uma outra de bonequeiros mais jovens, com vivências distintas e formas diferentes de fazer seu teatro de bonecos. Entre estes dois polos, podia-se visualizar uma gama bastante extensa de possibilidades diferenciadas de agrupamento. Mas, ainda assim, era possível reconhecer nesses dois conjuntos, e naqueles intermediários, aspectos comuns que identificavam e nos remetiam ao mesmo bem cultural de que trata este processo de Registro.

Assim, ao se considerar a opção de documentar apenas o segmento mais tradicional desse saber-fazer, se perderia a dinâmica de sua transformação e adaptação a novas realidades, limitando o conhecimento do próprio bem em sua evolução. Decidiu-se, então, fazer a distinção das inúmeras nuances dos saberes e práticas do teatro de bonecos popular, encontradas durante todo o processo de documentação e pesquisa, por meio das diferentes formas de transmissão desses saberes, classificadas – para efeito de compreensão de nosso objeto de trabalho – em três categorias distintas.

Na primeira delas, considerou-se a transmissão realizada da forma estritamente tradicional, onde um aprendiz, oriundo da própria comunidade à qual pertence o mestre bonequeiro, passa a conviver com esse artista, participar das atividades relacionadas ao teatro de bonecos e, dessa forma, vai progressivamente incorporando esses saberes até se transformar, ele mesmo, em um bonequeiro. São muitos anos de convivência e prática para ‘formar’ um bonequeiro. E essa forma acontece, quase sempre, no âmbito da própria família (linhagem familiar). Esse novo bonequeiro irá repetir, provavelmente, a maior parte dos ensinamentos de seu mestre, poderá inclusive herdar seus bonecos, empanada e outros equipamentos. Poderá herdar, inclusive – se se revelar um artista de qualidade – o público desse mestre, quando ele não estiver mais praticando.

Essa forma de ‘classificação’ possibilita a identificação de linhagens tradicionais de bonequeiros, o que vem sendo feito por estudiosos da matéria e, no caso do trabalho realizado para a instrução deste processo, permitiu sua ampliação com a incorporação de bonequeiros mais novos nessas redes de transmissão.

Na segunda categoria sugerida, o candidato a aprendiz seguiria os mesmos passos e as mesmas regras do anterior (a forma mais tradicional de transmissão), porém, o mestre estaria aceitando como aprendiz alguém de fora de sua comunidade de origem. Alguém, portanto, que traria em sua bagagem outras experiências de vida, diferentes visões de mundo e novos códigos e entendimentos que, no contato com a experiência do mestre bonequeiro, poderia resultar em



algo novo e diferente, em novas propostas, novas formas de fazer. Neste caso, temos uma experiência de imersão no cotidiano do mestre por meio de vivências temporárias.

Finalmente, uma terceira categoria agruparia aqueles que, como artistas, atores, amantes do teatro de bonecos, buscam na forma e linguagem tradicional elementos e conteúdos para seu fazer teatral. Em releituras e reinterpretações, se apropriam e transformam elementos tradicionais, trilhando novos caminhos; mas, ainda assim, mantendo elementos essenciais do teatro de bonecos popular.

Essa possibilidade trouxe tranquilidade à equipe de trabalho, no sentido de que não seria feito nenhum juízo de valor em relação aos diferentes grupos praticantes do TBPN, nem uma 'classificação' que pudesse excluir alguns deles a partir de um 'entendimento' externo, no caso, dos pesquisadores envolvidos. O Registro, como instrumento da política de salvaguarda, é incluyente e não atribui valor a partir da perspectiva do pesquisador, do especialista, ou do agente externo, seja público ou não. Diferentemente do Tombamento, utilizado para a proteção de bens de natureza material, o Registro referenda os valores e sentidos que a própria comunidade detentora ou produtora atribui ao bem. Não é, portanto, 'o outro' quem dirá o que e como se deve preservar.

Desta maneira, a riqueza e diversidade das formas teatrais populares, na região pesquisada, encontram-se contempladas, suscitando novos estudos e maiores aprofundamentos.

Outro aspecto notável, e que também está relacionado às novas formas de fazer o TBPN, tem fundamento em seus territórios de ocorrência, ou seja, nas áreas rurais ou pequenas cidades do interior do nordeste e, em contraposição, em áreas urbanas, regiões metropolitanas, caracterizando contextos socioeconômicos e culturais extremamente diversos. Transformações que tiveram lugar pela necessidade de adaptação de uma prática a novas condições, à uma realidade que também se transformava, exigindo mudanças, de uma forma mais 'processual', portanto, coexistem com rupturas provocadas por situações extremas, que paulatinamente vêm destituindo o teatro de bonecos popular mais tradicional dos elementos que o enriquecem e lhe dão sentido.

Estes são temas de discussão que, certamente, deverão ser ampliados e aprofundados nos procedimentos de salvaguarda do TBPN, indispensável para a definição de ações adequadas ao apoio e fomento dessa forma de expressão, sua continuidade e a sustentabilidade de seus praticantes.

ca



“Considerando-se todos os fatores acima relacionados, podemos dizer que há um contraste entre estes dois grupos: os mais velhos segregados em suas comunidades, enquanto os mais novos articulam-se em novos contextos e configurações. Estas diferenças estão relacionadas a alterações nas formas de produção, de apresentação e de circulação do TBPN calcadas em estruturas mais tradicionais e que influenciam na configuração do Bem na atualidade. Passamos, então, a analisar alguns aspectos que nos parecem fundamentais nestes processos de rupturas e mudanças.”⁷⁰

Por contingência, e por necessidade de sobrevivência, o mamulengo passou a se apresentar em escolas, ou para um público infantil, predominantemente. No entanto, o TPBN é um teatro para adultos, por todas as suas características – pela temática, pelo tom, ambientação, conteúdos, diálogos, duplos sentidos e sutilezas, direcionado especificamente para o entendimento do adulto. Com isso, toda a forma do teatro passa por uma revisão quando o público é infantil. Mesmo em ambientes adultos, os ‘sentidos’ e a simbologia desse tipo de teatro não é apreendida, nem compreendida pela plateia – mais sofisticada e exigente, não encontra afinidades com nenhum dos aspectos que caracterizam essa forma teatral.

Outro aspecto importante a se considerar diz respeito à transmissão dos saberes relacionados à confecção de bonecos. Oficinas e workshops, de curta duração, não têm o potencial de oferecer ao aprendiz informações suficientes sobre essa forma teatral, em sua abrangência e plenitude. Não há como formar um bonequeiro em um curso de fim de semana, nem mesmo em um mês ou ano.

Assim, o que é possível, é realizar o repasse de técnicas de confecção de bonecos, dos aspectos artesanais, estéticos, plásticos e funcionais desse saber em cursos e oficinas de curta duração. Mas não se deve criar a ilusão ou falsas promessas de que estão sendo formados bonequeiros. O exercício da arte do teatro de bonecos é complexo, inclui o domínio de aspectos e elementos diversos e, no caso do teatro popular, incorpora ainda saberes específicos, que dizem respeito à tradição propriamente dita. É pelo conhecimento e domínio dos elementos tradicionais do teatro de bonecos popular, é a partir, portanto, dessa base mais sólida, que se pode dar continuidade à própria tradição, ou ainda, criar o novo. Uma formação para o mercado, que não considere nem mesmo os aspectos, elementos e linguagens do teatro, como expressão artística, em hipótese alguma deve ser incentivado.

Há quem considere, entre estudiosos e pesquisadores, que a forma tradicional e original do TBPN tende ao desaparecimento. Isso pelas transformações que vêm ocorrendo da sociedade e nos espaços/ redutos territoriais onde essa arte ainda sobrevive, e diante da cultura do

⁷⁰ Dossiê interpretativo, p. 80.

espetáculo e do processo de globalização em andamento no mundo inteiro; mais ainda, o Brasil deixou de ser predominantemente rural, para se tornar primordialmente urbano. É nas periferias urbanas os que esta forma de teatro permanece, com todas as adaptações que sofre nessa tentativa de adequação a novos ambientes, novos públicos, temáticas, formas contratuais, etc. bens culturais passíveis de transformações ou mesmo extinção de sua atual forma tradicional,

“Quando em algum momento e lugar, um desses folguedos tem desarticulada a chave de suas significações, isto é, quando o seu sentido escapa à memória dos brincantes e, particularmente, do mestre, ele entra em processo de extinção.” (P.34)⁷¹

Não temos como avaliar a extensão dessas possibilidades, mas temos como buscar manter e valorizar essa arte que está viva, e que demonstra grande vigor, seja em sua capacidade de transformação e adaptação, quanto na persistência dos artistas populares que se situam, ainda, à margem das polícias públicas de apoio às manifestações da arte e da cultura de nosso povo. Novas formas de sobrevivência dessa arte podem ser encontradas, novas alternativas para a sustentabilidade desse saber-fazer.

O mais importante, neste momento, é aprofundar o conhecimento disponível sobre o tema e, fundamentalmente, reconhecer, garantir a dignidade, e dar o apoio necessário aos mestres tradicionais que lutam para manter viva sua arte.

“É imprescindível valorizar, conservando-se, os mamulengueiros ainda existentes. Dar-lhes condições de continuar sua arte milenar e ao mesmo tempo tão atual, tipicamente nordestina (...).”⁷²

O TBPN se transforma, com efeito. Identificamos na pesquisa vários elementos e aspectos de mudança e transformação. Poucos mestres e/ou grupos mantêm a forma tradicional, mesmo assim, apenas em alguns ambientes específicos. Mas a frequência de suas apresentações vem caindo progressivamente. E em seu lugar aparecem grupos que se utilizam da linguagem do Mamulengo, recursos e elementos dessa forma teatral, para apresentar seus espetáculos – aqui, já entendidos como espetáculos, onde o público não tem mais aquela (identificação) relação de identidade e de simbiose que acontece no brinquedo original. O público participa, mas não ‘vive’ a brincadeira, de forma intensa e totalmente ‘entregue’ como ocorria, há tempos atrás, nos sítios e nas fazendas.

⁷¹ Citação de Oswald Barroso (in GREINER & BIÃO, 1998, p. 34) in Cassimiro Coco de cada dia, de Ângela Escudeiro.

⁷² Jasiello, 2003, p 57.



O processo de transmissão, que ocorria na forma oral e no âmbito familiar, muitas vezes, já encontra dificuldades para acontecer. Os filhos de mestres brincantes preferem outras ocupações de maior prestígio e maiores ingressos, nas cidades e não no campo, mesmo que nem sempre essa 'troca' seja vantajosa em termos de status e financeiros.

Muitas mudanças aconteceram e continuam acontecendo em relação à temática das apresentações, da linguagem adotada, etc., do tempo de apresentação e formato, da redução de participantes, formas de contrato, utilização de novos recursos, novos elementos e novos materiais, diferentes formas de aprendizado dos saberes e práticas que integram esse universo etc. Nem todas as mudanças podem ser consideradas 'ruins'. Mas, em seu conjunto, começam a configurar práticas e saberes novos e diferentes.

Considerações finais

"Esta forma de expressão, realizada primeiramente por artistas populares, apresenta-se como um patrimônio cultural de enorme relevância, tanto no que diz respeito aos seus aspectos estéticos inseridos no campo da linguagem teatral, da música, das artes visuais, quanto em relação aos sentidos que produzem nas e pelas comunidades que a compartilham, sejam elas pertencentes às pequenas localidades interioranas dos estados nordestinos ou aos grandes centros urbanos.

O Brasil é o único país das Américas que apresenta um patrimônio desta natureza, ou seja, uma tradição teatral encenada com bonecos; realizada por artistas populares; que perdura no tempo; profundamente enraizada na vida social e que, ainda hoje, encontra e produz sentidos nas comunidades."⁷³

Anotamos aqui algumas características de caráter geral referente ao teatro de bonecos popular do Nordeste como forma de expressão e como linguagem teatral, comuns às suas diferentes versões regionais ou variantes:

- Realizado no chão, geralmente ao ar livre, prescindindo de um espaço especial para acontecer.
- Participação ativa dos espectadores.
- Não linearidade na dramaturgia.
- A apresentação é composta por várias cenas, ou passagens, que prescindem de conexão entre si e de um tempo determinado para acontecer.
- Utilização de bonecos que seguem referências universais enquanto tipos humanos.
- Não realismo da apresentação, baseada no absurdo, na comicidade e no improviso.
- Alternância na utilização da dança e da música dentro de uma representação estilizada.

⁷³ Dossiê Interpretativo, p. 175.

- Seus atores não são profissionais, no sentido estrito do termo.
- A transmissão dos saberes é realizada por tradição oral.
- Circunscrição aos parâmetros da tradição (códigos comuns); as apresentações falam de seu universo sociocultural, compartilhado por bonequeiro e público.

Diretrizes de salvaguarda

Dentro do universo do TBPN, ao pensarmos em sua salvaguarda, podemos destacar dois aspectos ou elementos fundamentais:

(1) a questão da documentação histórica sobre o mesmo, dando conta de suas origens, tradições e continuidade ao longo do tempo, o que nos remete aos documentos e acervos existentes, suas condições de guarda, conservação e acesso. Aqui nos referimos aos documentos textuais, videográficos, gravações, fotografias, etc. sobre essa prática e seus mestres, assim como aos acervos de bonecos, empanadas (toldas, tendas) e objetos de cena produzidos e utilizados por eles, e;

(2) a prática propriamente dita do teatro de bonecos popular, os conhecimentos que envolvem seu exercício – onde se destacam o artista, o brincante, o bonequeiro, suas técnicas e saberes específicos, sua criatividade, além de seu material de trabalho, as matérias primas exigidas, e todos os elementos/ aspectos que caracterizam esse universo sociocultural.

Assim, as diretrizes de salvaguarda seguem essa orientação. Uma terceira vertente diz respeito a questões que surgiram durante os procedimentos de instrução do processo de Registro, pendências que não puderam ser resolvidas ou atendidas, mas que foram entendidas como importantes e necessárias para aprimorar o conhecimento, e a instituição de políticas públicas em relação ao bem cultural em questão.

Todas as diretrizes indicadas neste processo de Registro resultam das discussões travadas em fóruns diversos sobre o TBPN, seja no âmbito da instrução deste processo de Registro – envolvendo pesquisadores, associações e instituições afins, bonequeiros e outros ‘profissionais’ envolvidos nesse saber-fazer.

Assim, no tocante à complementação e otimização da documentação produzida no âmbito do processo de Registro, se recomenda:

- Incentivar a produção de conhecimento sobre o TBPN – pesquisa de fontes históricas, aprofundamento da trajetória do teatro de bonecos no Brasil e realização de estudos e levantamentos em regiões nas quais não se têm, ainda, uma densidade de pesquisas

mw



realizadas. NO tocante a este último pormenor, citamos como exemplo a necessidade da realização de inventários e pesquisas sobre a prática do teatro de bonecos na região meio-norte do país, incluindo o Piauí e o Maranhão.

- Complementação de material bruto de filmagens com: entrevistas de pessoas de destaque no campo do teatro de bonecos popular, que possam contribuir para uma atuação mais efetiva em relação à salvaguarda desse patrimônio ou, ainda, que se destacam na produção de conhecimento sobre o TBPN; gravações de apresentações de teatro de bonecos popular em seus contextos mais tradicionais, o que não pôde ser realizado durante a instrução deste processo. Essa complementação permitirá a edição de novos materiais de divulgação e difusão do TBPN, em formatos diferentes dos vídeos de Registro.
- Edição do material bruto existente sobre cada um dos bonequeiros documentados durante a instrução do processo, produção de DVDs referentes a cada um deles, e sua devolução – em quantidade a ser definida – para os mesmos. Esse material servirá, a cada bonequeiro, para comprovar sua participação no processo de Registro e, também, como material de divulgação de sua arte.
- Otimização, tratamento, reprodução e adequação no acondicionamento da documentação do processo de Registro, viabilizando também seu acesso e consulta. A documentação produzida durante a instrução deste processo deverá estar disponibilizada em cada uma das Superintendências do Iphan abrangidas pela pesquisa, na área central do Iphan e junto aos parceiros no processo.

Quanto às demais diretrizes, estas encontram-se relacionadas em detalhes no Dossiê Interpretativo⁷⁴, e se referem aos itens a seguir relacionados:

- Ações voltadas para os brincantes
- Produção e circulação dos brincantes
- Sustentabilidade da prática
- Acervos e documentação
- Intercâmbio
- Transmissão de saberes
- Participação em editais (instrumentalização / ampliação dos editais)
- Propostas dos jovens bonequeiros

⁷⁴ Consultar às páginas 170-173.



Conclusão

“O Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro - como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro *Formas de Expressão*, justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica, repassadas de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social.”⁷⁵

Toda a documentação produzida e coletada durante esse período foi juntada ao processo de Registro, e sua relação – na forma de anexos e apensos ao processo em tela – encontra-se discriminada em anexos a este parecer técnico. A produção de conhecimento denso sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, sistematizado nos relatórios finais de etapas produzidos e no Dossiê Interpretativo, incorpora informações disponíveis na bibliografia básica e referencial existente sobre o tema e atualiza informações sobre o estado da arte do universo do TBPN no país. Este conjunto reflete momentos distintos da trajetória do TBPN, possibilitando observar as mudanças e transformações ocorridas ao longo do tempo, além das diferenças entre as variantes do teatro de bonecos popular do nordeste, em contextos específicos.

Assim,

Por atender às diretrizes da Política Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial, priorizando regiões historicamente pouco assistidas pela ação governamental; demandas originárias de contextos culturais situados historicamente à margem dos processos hegemônicos; e bens culturais em risco de desaparecimento;

Por sua relevância nacional, na medida em que traz elementos essenciais para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira;

Por ser esta forma de expressão representativa da diversidade e da singularidade, na forma como se estrutura e se desenvolve, com elementos próprios, específicos; e da unidade, na recorrência das expressões em contextos diferenciados;

⁷⁵ Dossiê Interpretativo, p.176



Por ser esta forma de expressão um elemento fundamental para a construção e afirmação da identidade cultural nordestina e brasileira, dado seu papel agregador e que legitima suas práticas cotidianas;

Por ser uma referência cultural dinâmica e de longa continuidade histórica, referendada na tradição e em constante recriação;

Por se tratar de manifestação artística e cultural com grande paralelismo, na história da humanidade, com outras formas de teatro de bonecos popular praticados em contextos históricos, geográficos e culturais singulares e distintos entre si;

Por se encontrarem suficientemente apresentados - na documentação que consta do processo de Registro, no conhecimento produzido e neste parecer - os argumentos que permitem fundamentar a decisão quanto à pertinência do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco, no Livro das Formas de Expressão, somos favoráveis ao seu reconhecimento como **Patrimônio Cultural do Brasil**.

É este o nosso parecer.

Brasília, 17 de novembro de 2014.

Claudia Marina de Macedo Vasques

Arquiteta - Técnica IV

Mat. 0222797

De acordo.

À Coordenadora Geral da CGIR,

Para os demais encaminhamentos.

Em 17 de novembro de 2014.

Diana Dianovsky

Coordenadora de Registro

De acordo.

Ao GAB/DPI,
para os encaminhamentos
necessários.

03.12.14

De acordo
18.12.14
Mendes