IPHAN
Fls. 1490
Rubrica

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PROCESSO Nº 01450.004801/2004-30
Relator Conselheiro Luiz Viana Queiroz

BEM CULTURAL DE NATUREZA IMATERIAL. TEATRO DE BONECOS DO NORDESTE MAMULENGO, BABAU, JOÃO REDONDO, CASSIMIRO COCO. PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL. LIVRO DE REGISTRO DAS FORMAS DE EXPRESSÃO.

O TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE MAMULENGO, BABAU, JOÃO REDONDO, CASSIMIRO COCO é bem cultural de natureza imaterial que merece reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil a ser inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, tendo em vista sua continuidade histórica e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

Adoto como Relatório o Termo de Referência que compõe o "Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco", elaborado por equipe coordenada pela Professora Doutora Izabela Brochado.

Apenas por economia de tempo destaco aqui alguns pontos daquele Dossiê Interpretativo.

"O pedido de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi solicitado pela ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA - Brasil), em 2004.

A ABTB, entidade que congrega bonequeiros de várias regiões do Brasil, fundada em 1973, deu entrada com o pedido sob o titulo de "Mamulengo - Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial", dentro dos parâmetros técnicos e acompanhamento do IPHAN. A instauração deste processo respondeu ao alerta de pesquisadores, professores e

artistas do teatro de bonecos, que destacaram a urgência de ações de Registro, inventário e salvaguarda desta manifestação da cultura popular brasileira que, a partir da década de 80 do século passado, vem sofrendo forte declínio em suas formas tradicionais de produção e circulação. A partir da solicitação e compreendendo o Teatro de Bonecos Popular em seus aspectos mais amplos, a começar pela variedade de suas nomenclaturas, diferenças estéticas e referências múltiplas, foram realizadas reuniões com o intuito de se estabelecer delimitações — de objeto, territorial e de nomenclatura — para a realização do inventário. Após extensos debates, chegou-se à conclusão de que o foco do processo de Registro deveria ser o teatro de bonecos de cunho popular praticado na região Nordeste, considerando a extrema vulnerabilidade em que se encontram os seus produtores e, consequentemente, essa forma de expressão cênica presente há mais de dois séculos no Brasil. Neste contexto, inserem-se, primordialmente, os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem 'familiar', ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural. Esta distinção deu-se uma vez que foi identificada a existência de outras duas categorias: a) aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade — grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira; b) aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada.

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

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

IPHAN
Fls. 1401
Rubrica

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

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

Outra importante definição foi a alteração da denominação do bem cultural objeto do pedido de Registro. Como indicado acima, quando da solicitação do Registro pela ABTB em 2004, o título do projeto apresentado foi "Mamulengo - Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial". Quando do início da instrução do respectivo processo de Registro, efetivado em 2008, optou-se por alterar a nomenclatura para "Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco". Esta decisão, tomada conjuntamente a partir de discussões e reflexões entre a ABTB, o IPHAN e especialistas no tema, alguns dos quais foram posteriormente incorporados ao processo de pesquisa, foi decorrente da generalização do termo "Mamulengo", que passou a designar, de forma genérica, as diversas expressões de teatro de bonecos popular do Nordeste e não apenas a de Pernambuco, como é a sua denominação original. [3]

Importante argumento para tal alteração diz respeito aos mestres bonequeiros que não denominam a sua brincadeira de "Mamulengo" e não se reconhecem como "mamulengueiros", dentre os quais estão a maioria dos brincantes da Paraíba, do Rio Grande

do Norte e do Ceará, uma vez que nesses estados o Teatro de Bonecos recebe diferentes denominações. Chico Daniel, bonequeiro potiguar já falecido, disse que só em 1979 é que ele se deparou com a denominação Mamulengo. Seu filho Josivam, 47 anos, também bonequeiro, ao abordar esta questão reafirma a fala do pai: "Aqui no Rio Grande do Norte se chama João Redondo, entendeu? Lá em Recife é Mamulengo, aqui a gente chama às vezes Mamulengo, mas a tradição Mamulengo é do Pernambuco, é pernambucana. Aqui é João Redondo".

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

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

(...)

Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco são denominações para o teatro

de bonecos popular praticado na região Nordeste, cujos nomes estão relacionados respectivamente aos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.. O Cassimiro Coco também pode ser encontrado em algumas regiões do Piauí e do Maranhão, e Mamulengo é o termo mais comumente utilizado nos estados do Centro-Sul do país, incluindo o Distrito Federal, para designar o teatro de bonecos de cunho popular com influências do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - TBPN.

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

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

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

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

IPHAN
Fls. 1402
Rubrica

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

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

Há pesquisadores que indicam que o teatro de bonecos de cunho popular teve no Nordeste origem em Pernambuco, advindo dos presépios de Natal trazidos pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Ao longo do tempo, estas cenas que representavam Q 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 destas expressões culturais nordestinas é visível nos enredos, personagens, músicas, entre outras, do TBPN, 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 TBPN.

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.[3]

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.

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

Borba Filho (1987, p.69) aponta duas hipóteses para o termo "mamulengo": uma possível corruptela de "Mané Gostoso", um dos personagens do Bumba-meu Boi e nome dado a um a tipo de boneco "de engonço com movimentos nas pernas e nas mãos", sendo "Mann diminutivo de Manuel (...) juntando-se o sufixo *lengo* de *lengo-lengo* corruptela *de lengalenga* (...)". A sekunda, Borba Filho relaciona a palavra à "brincadeira do molengo" que, segundo ele, existem algumas indicações que este termo era designado para se referir à brincadeira de Mamulengo. Simões e Neto, seguindo a trilha de Borba Filho, indican "mamu" como uma possível derivação de "mão" e "lengo" de "molengo", assim o termo "mamulengo" poderia significar "mão mole". Esta designação "mão molenga" reflete uma habilidade fundamental do mamulengueiro, uma vez que para manipular os bonecos é necessário ter a "mão molenga".[4] A técnica mais comumente utilizada no TBPN é a de luva, ou seja, os boneccis têm cabeça e mãos de madeira e o corpo de pano, vazio como uma luva, que durante a apresentação passa a ser preenchido e animado pela mão do bonequeiro.

Nei Lopes afirma que o termo "mamulengo" é derivado do termo kikongo[8] "mi-Lengo", que significa "maravilha, milagre".[6] Ainda sobre o termo "mamulengo", Brochado (2005, p.05) aponta uma possível derivação da palavra Bantu, "malungo", que significa "companheiro, camarada" ou "irmão de criação":

> Além da semelhança fonética dos termos "Mamulengo" e "Malungo", podemos levar em conta o paralelo entre o significado da palavra Bantu, e o

IPHAN
Fls. 1403
4
Rubrica

significado simbólico que os bonecos têm para os seus criadores, uma vez que muitos bonequeiros nordestinos referem-se a eles como "meus amigos", "meus irmãos" e "meus filhos.

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

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

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, em sua configuração tradicional, é praticado por artistas pertencentes às camadas populares da sociedade (pequenos agricultores, pescadores, profissionais de pequenos serviços, entre outros, muitos dos quais semianalfabetos), e a elas preferencialmente se destina. Apresenta forte conexão com outras expressões culturais das localidades/região de sua produção e grande interatividade com o público que reconhece seus elementos e coparticipa da construção da brincadeira, dialogando com propostas familiares de encenação. Esse teatro tem como objetivo final a diversão, o riso, sendo esta uma característica fundamental para se designar a qualidade de um Mestre bonequeiro e de sua brincadeira.

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

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

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

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

Como teatro de bonecos, os movimentos e as vozes dos personagens são realizados pelos brincantes manipuladores que, por meio dessas figuras, contam histórias; criticam costumes; ridicularizam os fracos e as autoridades; explicitam crenças, vícios, desejos, medos; atualizam questões antigas e trazem à tona outras novas.

Embora veiculada por um ou mais brincantes, esta voz é coletiva, é a voz que ecoa no presente, mas que também se constitui na tradição, em diálogos com o passado. Ela é a voz do popular, do público, que com estes artistas compartilham da brincadeira, do jogo provisório da ilusão, que se sabe "mentira" tão verdadeira.

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

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

IPHAN
Fls. 1404
Rubrica

Em algumas versões, as cenas de confronto são interconectadas com pequenas cenas, sem aparente conexão com o enredo.

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

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

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

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

músicos são em geral três e os instrumentos mais comuns são a sanfona de oito baixos[9], o ganzá e a caixa.

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

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

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

(...)

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

IPHAN
Fls. 1405
Rubrica

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

(...)

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

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

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

Tornar-se um bonequeiro pressupõe ter a "chama" acesa; o encantamento e o amor pelo que se faz; prazer em se aprimorar nas técnicas e modos de fazer, dominando os elementos que o constituem como forma de expressão; e, finalmente, a plena realização quando concretizado. A satisfação advinda do ato de realizar a brincadeira, levando alegria,

provocando o riso no público, é permanentemente reiterada pelos bonequeiros, que se orgulham da sua arte quando podem realizá-la de forma integral e, dessa forma, serem reconhecidos pelas suas comunidades e por eles mesmos. Basilio, 83 anos, RN, conta que o motivo que o fazia andar léguas a pé para uma apresentação era que "gostava muito de ver as pessoas dando risadas e ele dando vida àquele pedaço de pau, transformado em boneco". Joaquim Lino, 87 anos, Várzea, RN, também diz que "sente a maior alegria em ver as pessoas rindo de seus bonecos".

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

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

Apesar das dificuldades vividas pela maioria (falta de conforto; insegurança nas viagens; incertezas do sucesso da empreitada), são quase unânimes em dizer que outrora as possibilidades de circulação eram maiores do que as atuais e que as condições para se brincar eram melhores. Dois aspectos apontados pelos bonequeiros dizem respeito à quantidade efetiva de público que atendia aos espetáculos e à qualidade das brincadeiras naqueles contextos,

IPHAN
Fls. 1406
Rubrica

referindo-se, principalmente, à liberdade em relação aos temas e linguagens utilizados e à não limitação do tempo para a sua realização. Segundo eles, esta liberdade proporcionava um maior reconhecimento de suas qualidades como bonequeiros, uma vez que podiam mostrar seus repertórios de forma mais completa e livre. Reiteram', ainda, que tinham mais contratos e, consequentemente, maior prática como artistas e maior retorno financeiro.

Embora atualmente estas ocorrências ainda sejam observadas, elas são cada vez mais escassas, uma vez que os contratos feitos por indivíduos, ou mesmo brincadeiras organizadas pelos próprios barraqueiros são cada vez mais raras".

(...)

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

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

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

estético seja por artistas, pesquisadores ou colecionadores; atualmente apresenta mais poder de circulação e de comercialização do que as apresentações propriamente ditas. Saúba, de Carpina, PE, ficou mais de quinze anos sem brincar, centrando suas ações na construção de bonecos, principalmente as casas de farinha que, segundo ele, é muito mais rentável. Foi em 2011 que ele retomou a brincadeira, quando convidado a participar como brincante na Festa de Mamulengos do Brasil, realizada em Brasília, que reuniu vários mestres do TBPN.

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

Observa-se, ainda, a oferta de oficinas de teatro de bonecos dirigidas a públicos diversos e com grande amplitude de ação, como é o caso de Emanoel Amaral, 58 anos, Natal, RN, conforme indicado pela equipe de pesquisa daquele estado: o boneco e a brincadeira do João Redondo, o brincante já desenvolveu oficinas em praticamente todos os Estados da região Nordeste, além de ter desenvolvido projetos em faculdades, no SENAC e SEBRAE e, em ONGs e fundações culturais. Todas as etapas do processo de trabalho de Emanoel Amaral são executadas pelos participantes das oficinas, sob a orientação do brincante-educador. A maioria dessas oficinas é destinada para professores de ensino fundamental, agente de saúde, arte-educadores, estudantes e crianças — atende uma média de 20 a 30 pessoas por oficina.

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

Outro fator observado refere-se à busca por uma maior unidade e organização entre os bonequeiros, como forma de suplantar as dificuldades. Isto pode ser observado entre os bonequeiros do Distrito Federal que estão, em grande parte, vinculados a organizações ligadas ao teatro de bonecos ou ao teatro de atores, bem como a outros tipos de organizações vinculadas à cultura popular, à produção cultural, a causas sociais ou ambientais. De todos os mamulengueiros residentes no DF que foram entrevistados, todos participam da Associação

IPHAN
Fls. 1407
Rubrica

Candanga de Teatro de Bonecos e a maioria é ainda sócio da Cooperativa Brasiliense de Teatro. Essa característica propicia a circulação de informações importantes, como lançamento de editais para a cultura, divulgação de projetos, encontros e eventos, entre outros. Eventualmente são realizados projetos conjuntos que envolvem os bonequeiros numa ação única, associando-se uns aos outros e criando parcerias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(...)

A ampliação dos campos de atuação dos bonequeiros é importante, uma vez que cria oportunidades de sustentabilidade de seus artistas em novos contextos e atualiza o TBPN

IPHAN
Fls. 1408
Rubrica

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

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

Outro fato bastante evidenciado pelos mestres é a revolta frente às dificuldades que, muitas vezes, os levam a atitudes radicais de rompimento com esse fazer. Mano Rosa, Ferreiros, PE, afirmou ser tomado, às vezes, por uma vontade de queimar todos os seus bonecos, "pelo aperreio que a brincadeira dá". Bibiu, Carpina, PE, narra que seu pai, Saúba, só não queimou a sua mala de bonecos porque ele chegou a tempo de impedi-lo. Relatos das equipes de pesquisa durante as incursões no campo também revelam o desânimo de muitos brincantes frente às dificuldades vivenciadas. Em alguns casos, as equipes tiveram que atuar para que alguns bonequeiros se motivassem novamente a montar suas malas e a brincar, completando, assim, as etapas do Registro. Recursos foram utilizados para se conseguir madeiras e tintas para fazer a cabeça de bonec°s; tecidos para que alguns refizessem as vestimentas e toldas; e, ainda, alguns adereços para complementação das indumentárias.

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

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

(...)

Durante as pesquisas, ficou evidenciado o universo de insatisfações, vindo de uma boa parte dos brincantes, concentrando-se principalmente em relação às instituições e aos gestores da esfera municipal. A falta de políticas públicas que protejam o Bem e os brincantes nesta esfera se evidencia na ausência de contratos, nas falsas promessas e na falta de compromisso no cumprimento de acordos pré-estabelecidos, como manutenção de contratos, pagamentos de cachês, entre outros. Estas ausências refletem a falta de entendimento que os gestores de cultura local têm do Bem; de suas visões equivocadas e destorcidas que não enxergam a importância da sua manutenção na vida social, como fator de equilíbrio do grupo, considerando os sentidos que ali produzem. Esta visão equivocada gera preconceitos, que colocam sobre o TBPN a pecha de 'mercadoria fora de moda', que não lhes renderá votos na próxima eleição, o que gera políticas indevidas, ou a sua absoluta ausência.

Sabemos que a realidade de cada brincante em seu município é que poderá dar a verdadeira dimensão para a manutenção e continuidade do Bem, principalmente nas cidades do interior, uma vez que sãos as prefeituras, secretariais municipais de cultura e demais secretarias da esfera municipal que poderão se constituir como uma força em relação a um bem cultural, porque são estas instituições as que estão mais próximas a esse Bem, de seus produtores e de seu público habitual.

Os bonequeiros sabem que estão inseridos em um novo tempo, este nem sempre favorável à sua arte: "os tempos atrás eram mais desenvolvidos pro brinquedo. Hoje todo mundo tem TV. Hoje tá meio parado, só vou quando chamam. É mais Final de Ano e São João". Nesta

IPHAN
Fls. 1409
Rubrica

fala •do Delegado, de 52 anos, assim como na maioria dos brincantes mais velhos, há uma percepção de que esse tipo de teatro era bem mais apreciado antigamente e que, hoje, os novos entretenimentos, como televisão, cinema, filmes em DVDs, shows, videogames, entre outros, têm dividido ou afastado a comunidade dessa prática.

No entanto, observa-se um significativo número de espectadores, crianças e adultos que se divertem com as brincadeiras. Portanto, há na atualidade interesse nessas apresentações, sejam elas nas capitais ou nas cidades interioranas. O que falta são principalmente oportunidades para uma maior circulação, mas, também, há a necessidade de uma maior compreensão do TBPN.

O distanciamento entre as novas gerações e o TBPN praticado pelos mestres gera rupturas e incompreensões, uma vez que estas novas gerações muitas vezes não conseguem acessar os códigos e os elementos de linguagem presentes nas brincadeiras, o que gera desinteresse. Assim, é necessário aproximar a prática do teatro de bonecos de públicos não habituais, não apenas por meio de apresentações, mas também de palestras e de cursos que desenvolvam a "leitura" e o conhecimento acerca do Bem, dentro e fora das comunidades onde os brincantes residem. Esse ato é um fator que pode estimular novos espectadores e fazedores dessa arte, movendo e ampliando sua circulação.

No processo da pesquisa, deparamo-nos com muitos relatos que evidenciam desânimo e desistência frente às adversidades, como acervos de bonecos que são queimados por revolta ou inteiramente destruídos por cupins devido ao seu desuso e abandono. Outros fatores de desaparecimento de acervos é a proliferação de cultos pentecostais que demonizam toda e qualquer prática cultural que esteja fora de seus domínios e o abandono dos mesmos pelos familiares após a morte dos mestres, muitas vezes não por opção, mas simplesmente por não saber o que fazer com eles, quando o brincante não deixou um sucessor, ou mesmo por não ter condições de mantê-los, frente à precariedade em que se vivem muitas famílias de bonequeiros.

Se comparados aos anos 1960 e 1970, a diminuição do número de bonequeiros atuantes no interior é evidente em alguns estados, em contraste com o seu aumento nas capitais. Em Pernambuco, o número atual é pelo menos cinco vezes menor, o que reforça a necessidade de ações que garantam a sobrevivência dos mestres e do brinquedo nas pequenas cidades.

Outro elemento que cone risco de desaparecimento é a atividade musical relacionada ao Bem. Como vimos, por falta das condições econômicas necessárias, muitos brincantes têm aberto mãos de acompanhamento musical ao vivo, substituindo pelo mecânico. Isto, além de empobrecer as

formas tradicionais do brinquedo, gera o desaparecimento de acervos musicais importantes e de saberes ligados a este bem cultural. Um fator observado é o risco que cone a sanfona de oito baixos, que, assim como o TBPN, necessita de iniciativas de salvaguarda urgentes, que envolvam medidas diversas, visando à permanência desse instrumento, ou, por exemplo, a sua documentação, considerando que ele é um dos principais instrnmentos de orquestra que acompanha as brincadeiras com bonecos.

Vimos, ainda, que se não forem preservados os contextos originais das brincadeiras, rupturas e descontinuidades irreversíveis são visíveis. Não apregoamos o fim do TBPN, pois se sabe que ele se renova em diálogos com o tempo presente. Porém, que TBPN sobreviverá? Apenas aquele que responde às demandas do mercado? E a que isso levará?

(...)

Gianduja era um personagem irreverente presente no teatro de bonecos do norte da Itália até finais do século XIX. Contestador e sarcástico, com o tempo, e passando o teatro de bonecos a ser destinado principalmente ao público infanto-juvenil, Gianduja tornou-se dócil e acabou virando nome de uma marca de bombom. Punch, o mais cruel dos heróis das tradições populares de teatro de bonecos europeu, virou "Professor Punch", uma figura didática e amiga das crianças.

Sabe-se que mudanças de várias ordens são inevitáveis e devem acontecer. Porém, melhor será que o TBPN se renove de forma mais processual, com os processos de alterações partindo de dentro do grupo que o elabora e dele compartilha, e não por imposições externas a ele. Assim, são necessárias ações de salvaguarda que deem conta dos desafios que se colocam.

O que se ouve nas falas dos brincantes e de parte do público é que a brincadeira est precisando de apoio, *"a gente quer apoio"*, principio básico, para se pensar em uma política de salvaguarda. Mas, que tipo de apoio pode ser dado ao Bem?

Vamos iniciar analisando como as ações da instrução do processo de Registro indicaram pistas acerca da salvaguarda.

(...)

Ficou evidente pelas falas, assim como pelas atitudes dos brincantes, que a instrução do processo de Registro em si, já se configurou uma ação de salvaguarda. As etapas da pesquisa de campo foram, num primeiro momento, ações nas cidades dos bonequeiros: localizar e contatar os mestres; organizar e realizar as entrevistas; organizar e realizar as apresentações nas suas localidades e filmá-las. Ações estas que evidenciaram o interesse pelo Bem e por seus fazedores,

IPHAN
Fls. 1410
Rubrica

o que já suscitou nos brincantes, nas comunidades e nas instituições locais um sentimento de valoração do TBPN.

Um segundo momento foi marcado pelos encontros realizados nas capitais de cada um dos quatro estados, com a participação dos mestres e de alguns componentes dos grupos. Para tal, receberam todo o apoio para o deslocamento das suas cidades até a capital; foram bemacomodados, com ótima alimentação, pernoite e atenção por parte dos organizadores e, finalmente, receberam cachês dignos em seguida das apresentações. Ali, cada um pôde mostrar seus bonecos; falar dos personagens; de sua história de vida e de processos de aprendizagem; e, finalmente, mostrar sua brincadeira. Em todas estas etapas, tiveram a assistência de outros bonequeiros, de pesquisadores, de representantes de entidades municipais, estaduais e federais, e do público em geral. Tiveram ainda oportunidade de ouvir sobre o que significa a instrução do processo de Registro e seus possíveis desdobramentos. Estas ações indicam a importância da efetivação de ações de interação e de articulação entre os brincantes, que necessitam de apoio e de mediação de atores diversos para a sua concretização, considerando a falta de prática neste campo e a grande dispersão do território nacional. Essas ações e redes de articulação levarão à obtenção de benefícios e de direitos fundamentais.

As etapas da instrução do processo indicam um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao Bem. Paralelo a isto, as equipes de pesquisa colheram indicações de ações de salvaguarda dos brincantes, demais artistas, público e gestores durante toda instrução do processo de Registro, incluindo as realizadas nos Encontros do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, uma vez que em todos eles uma das mesas realizadas teve esta temática.

(...)

O Mamulengo, o João Redondo, o Babau e o Cassimiro Coco fazem parte do imaginário de boa parte dos cidadãos nas localidades onde sobrevivem. Sempre são encontrados registros e relatos sobre o Bem, pessoas que se lembram das brincadeiras que assistiram em algum período de suas vidas, seja na sua infância ou em um período mais recente ou, ainda, que vivenciam em suas comunidades. Em pleno século XXI, apesar do aumento expressivo dos produtos veiculados pela indústria cultural, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste resiste e se renova.

Esta forma de expressão, realizada primeiramente por artistas populares, apresenta-se como um patrimônio cultural de enorme relevância, tanto no que diz respeito aos seus aspectos estéticos inseridos no campo da linguagem teatral, da música, das artes visuais, quanto

4

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.

❍ Brasil é o único pais das Américas que apresenta um patrimônio desta natureza, ou seja, uma tradição teatral encenada com bonecos; realizada por artistas populares; que perdura no tempo; profundamente enraizada na vida social e que, ainda hoje, encontra e produz sentidos nas comunidades. Tradições de teatro de bonecos que se igualam ao Bem, não propriamente nas suas configurações, mas em importância pelos fatores descritos acima, atualmente só encontramos em alguns países do Oriente e da Europa, alguns deles estão registrados como Patrimônio Mundial pela Unesco, como: a *Opera dei Puppi* (Itália); *Sombras Chinesas, Fujian e Nanyin* (China); *Karagõz* (Turquia); *Namsadang Nori* (República da Corea); *Sbek Thom* (Cambodia); *Ningyo Johruri Bunraku* (Japão) e *Wayang* (Indonésia);

É significante, também, a influência do TBPN nos trabalhos de novos bonequeiros e grupos, tanto nos estados do Nordeste pesquisados, quanto em outras localidades como o Distrito Federal. Estes dados são indicadores da força e da capacidade de atualização dos códigos de linguagem que estruturam esta forma de expressão e do seu poder de atualização e de comunicação.

❍ **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 tradiçãoque revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social.**

Esse Bem revela um saber aprender, um saber brincar, um saber fazer, que desenvolvem um conhecimento que expressa alegria, mas, também, contradições e questões sociais, encenados objetivando, sobretudo divertir e alegrar o outro, seja em sua comunidade com seus familiares e amigos, seja longe de sua casa, oportunizando momentos de sociabilidade.

O registro desta diversidade de contextos e fazeres, realizado de forma consistente neste inventário, foi fundamental para resguardar formas diferenciadas desta expressão artística e cultural, formas estas que constroem sentidos diversos nos seus

IPHAN
Fls. 1411
Rubrica

fazedores e receptores. Porém, mais que um registro documental, é necessário que sejam criadas e aplicadas ações de salvaguarda que deem condições para a sua permanência em contextos diversos, resguardando, assim, a sua diversidade.

O processo tramitou no âmbito do IPHAN e obteve manifestações favoráveis da área técnica responsável e da consultoria jurídica.

É o relatório, passo a opinar.

Considero relevante repetir os termos explicativos que está inserido no site do IPHAN no capítulo dedicado aos Bens Imateriais.

"A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial e, também, ao estabelecer outras formas de preservação – como o Registro e o Inventário – além do Tombamento, instituído pelo **Decreto-Lei nº. 25, de 30/11/1937**, que é adequado, principalmente, à proteção de edificações, paisagens e conjuntos históricos urbanos. Os Bens Culturais de Natureza Imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).

Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O Patrimônio Cultural Imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. É apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) define como Patrimônio Cultural Imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a **Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial,** ratificada pelo Brasil em março de 2006.

Para atender às determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação de Bens Culturais Imateriais, o IPHAN coordenou os estudos que resultaram na edição do

4

Decreto nº. 3.551, de 04/08/2000 - que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) - e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR)".

Digo, ainda, que o art.1º do **Decreto nº. 3.551, de 04/08/2000**, estabeleceu que o registro de bens culturais de natureza imaterial será feito em quatro livros:

Livro de Registro dos Saberes – Onde são inscritos os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

Livro de Registro das Celebrações – Onde são inscritos os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

Livro de Registro das Formas de Expressão – Onde são registradas as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e

Livro de Registro dos Lugares – Destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários, onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Neste caso a proposta é de inscrição do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no Livro das Formas de Expressão, como manifestação artística que envolve arte cênica em toda sua complexidade.

O art.1º, parágrafo 2º, do mesmo Decreto 3.551/2000 estabelece que "a inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira".

Parece-me que o TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE MAMULEGO, BABAU, JOÃO REDONDO, CASSIMIRO COCO é bem cultural de natureza imaterial que merece reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil a ser inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, tendo em vista sua continuidade histórica e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

Adoto e opino no sentido de que seja efetuado Plano de Salvaguardas conforme as propostas pelo Dossiê Interpretativo, a saber:

"11.2 Propostas de Ações

11.2.1 Ações voltadas para os brincantes:

- Planos estratégicos de educação, de saúde e de cidadania para os brincantes bonequeiros;
- Estratégias para se conseguir aposentaria para os mestres bonequeiros;
- Fomento a ações de organização e de representação política organizada, como a filiação nas Associações Estaduais e na ABTB, com dispensa de taxas.

11.2.2 Produção e circulação das brincadeiras

IPHAN
Fls. 1412
Rubrica

1. Organizar e realizar campanhas de valorização do Bem nas localidades dos bonequeiros, que atinjam gestores públicos, professores e jovens;

2. Estabelecer cotas mínimas obrigatórias para a contratação dos bonequeiros populares em eventos públicos municipais, estaduais e federais;

3. Apoio à realização de brincadeiras mais longas, nas quais os mestres possam mostrar seus repertórios;

4. Criação, nas secretarias de culturas municipais de todos os municípios nos quais estão localizados brincantes, um setor específico para a cultura popular que estabeleça metas e estratégias para a valorização do Bem, com cadastro dos brincantes e sistemática de atualização de dados e informações sobre os mesmos.

5. Criação de casas de cultura em cada município, com acervo de dados sobre o Bem e os mestres; exposição de bonecos; espaços para oficinas, reuniões e apresentações;

11.2.3 Manutenção e recuperação dos elementos que constitui o teatro de bonecos

o Recuperação de áreas degradadas com o plantio de espécies vegetais utilizadas na construção de bonecos;

o Recursos para que os grupos possam manter e remunerar os conjuntos musicais que os acompanham;

o Recurso para recuperação e construção de bonecos e demais objetos;

11.2.4 Acervos e Documentação

o Criação de um banco de dados cultural, com informações atualizadas sobre o TBPN e seus produtores a ser divulgado nos estados e municípios;

o Acervos nas prefeituras sobre os mestres bonequeiros daquele município, com informações atualizadas de endereço e telefones;

o Editais específicos para a manutenção de acervos de bonecos de mestres já falecidos;

o Editais específicos para a gravação e transcrição de textos do TBPN;

o Editais específicos para publicação de livros, CDs e DVDs sobre o Bem;

o Produção, gravação e distribuição de CDs para divulgação da musicalidade do TBPN; suas características; os principais tocadores vivos; os gêneros musicais mais comuns; as diferentes maneiras de tocar entre outros aspectos.

o Conservação e ampliação do acesso aos acervos existentes sobre o TBPN;

4

o Linhas de apoio para acervos particulares de documentação sobre o TBPN, tendo como contrapartida a ampliação do acesso a esses acervos.

11.2.5 Intercâmbio com outros bonequeiros: encontros e festivais

o Fomentar festivais, mostras, seminários e oficinas destinadas especificamente ao teatro de bonecos popular nos estados do Nordeste e outras regiões do país.

11.2.6 Transmissão de saberes

o Inserir a temática do TBPN nos currículos de cursos universitários dos campos das Artes, das Ciências Sociais, da História e da Educação, para que os estudantes tenham conhecimentos acerca do Bem como patrimônio imaterial e cultural do Brasil;

o Criar projetos que estimulem oficinas em escolas, associações, entre outros, na comunidade onde o brincante reside, chamando-os para ministrar essas oficinas;

o Criação de prêmios de incentivos para os Mestres multiplicadores de seus saberes;

o Estimular os professores de Artes das escolas a ampliar o seu olhar e, consequentemente, o de seus alunos em relação ao Bem, compreendendo-o a partir do seu estudo, da assistência de apresentações e da promoção de debates com os mestres.

11.2.7 Participação em editais e licitações

o Ampliar os editais voltados para os mestres da cultura popular nas esferas estaduais e federais e criar editais municipais, em formatos e modelos adequados;

o Instrumentalizar os brincantes para participarem de Projetos de Licitações Culturais para a viabilização de apresentações, oficinas, cursos, dentre outros aspectos".

11.2.8 Proposta dos jovens bonequeiros;

Na pesquisa do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil, foi incluído o Distrito Federal como estudo de caso, prevendo que este poderia fornecer dados e situações de análise relevantes no que tange à expansão e à continuidade da atividade do teatro de bonecos popular do Nordeste fora da sua delimitação geográfica, considerando, também, a sua presença nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e algumas dispersas ocorrências em outros estados.

O Mamulengo no DF enfrenta todas as questões e dificuldades pertinentes ao teatro em geral, no que tange ao acesso a editais e a ações de governo, já que não existem políticas públicas consistentes que contemplem uma melhoria na área. No entanto, todos os mamulengueiros do DF, quando questionados sobre os desdobramentos possíveis do processo de Registro, manifestam preocupação com os brincantes mais velhos, mais especificamente com os mestres dessa arte, e indicam que as ações de salvaguarda devem ser primeiramente destinadas a eles e ao Bem por eles produzidos. Assim, algumas ações foram apontadas:

IPHAN
Fls. 1413
Rubrica

- Ação governamental imediata de apoio operacional e logístico à manutenção dos saberes específicos do Bem;
- Fomento a ações de organização dos bonequeiros populares;
- Estabelecimento de parcerias comunitárias e governamentais;
- Prioridade de participação em eventos e festivais de teatro de bonecos e de cultura local.

Deixo anotado, por último, que o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco, é típico exemplo de complexidade na simplicidade!

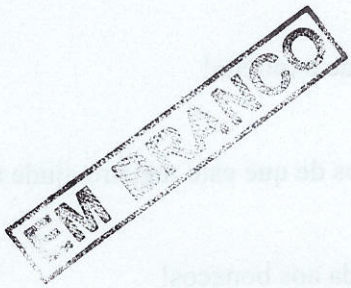
Brasilidade explícita!

Faço votos de que este registro ajude a tirar os bonecos da mala!

Longa vida aos bonecos!

Brasília, 5 de março de 2015.

Luiz Viana Queiroz
Conselheiro do IPHAN


EM BRANCO