

TEATRO DE BONECOS

POPULAR DO NORDESTE - MAMULENGO, BABAU, JOÃO REDONDO E CASSIMIRO COCO: PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

“Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau,
João Redondo and Cassimiro Coco: Brazilian cultural heritage”

Izabela da Costa Brochado*
Professora Adjunta
Departamento de Artes Cênicas
Universidade de Brasília

RESUMO: Este artigo aborda os fundamentos, as diretrizes e os processos do Inventário do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural do Brasil. Ele é baseado no Dossiê do Registro, que é um dos instrumentos exigidos pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para a obtenção do título acima citado.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Popular do Nordeste; Patrimônio Imaterial; Cultura Brasileira.

ABSTRACT: This article discusses the basic principles, guidelines and processes of for the registry of Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco –as part of Brazilian cultural heritage. The article is based on the registry file, which is one of the requirements of IPHAN (the National Institute of Historical and Artistic Heritage) to obtain the title mentioned above.

Keywords: Northeastern Popular Puppet Theater; Intangible Heritage; Brazilian Culture.

1. Introdução

Este artigo é baseado no Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste entregue ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em setembro de 2014, como um dos pré-requisitos para a obtenção título de Patrimônio Cultural do Brasil.

O Dossiê, elaborado na sua formatação final pela autora deste artigo, é, em si, um trabalho escrito por muitas mãos, afinal ele é o resultado de um processo que se estendeu por mais de oito anos, com parcerias de cinco equipes estaduais de pesquisa¹.

Para realizá-lo, foram utilizadas informações contidas nos Relatórios Finais elaborados pelos coordenadores das equipes estaduais e em outros documentos produzidos ao longo do Registro, entre eles as transcrições das entrevistas realizadas com os bonequeiros registrados.

O Inventário foi realizado em 04 estados da região Nordeste com maior ocorrência do teatro de bonecos popular na atualidade, ou seja, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba e no Distrito Federal, como um estudo de caso, considerando a grande quantidade de

bonequeiros existentes na capital.

Para nomear os artistas do teatro de bonecos popular dentro de uma categoria ampla, sejam eles da nova ou da velha geração, utilizo a designação “bonequeiro”. Quando utilizo a designação “mestre” ou “mestre bonequeiro”, refiro-me especificamente aos bonequeiros da velha geração, afinal “mestre é aquele que já pode ensinar” (Solón, bonequeiro pernambucano, já falecido). Além destas, uso ainda as denominações utilizadas nos estados, que variam de um para outro. Assim, ao me referir aos bonequeiros de Pernambuco e do Distrito Federal, uso também “mamulengueiro”; do Rio Grande do Norte, “calungueiro”; e do Ceará, “calungueiro ou “cassimireiro”. Apenas na Paraíba não há denominação específica.

As informações referentes aos bonequeiros - nome artístico, nome do grupo (quando pertinente), nome completo, idade e local de nascimento - serão fornecidas apenas na primeira vez em que estes forem citados, evitando assim repetições.

2. Histórico do pedido de Registro

Em 2004, a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA - Brasil)², entidade que congrega bonequeiros

de várias regiões do Brasil, fundada em 1973, entrou com o pedido de Registro do teatro de bonecos popular dentro dos parâmetros técnicos e acompanhamento do IPHAN. A solicitação apresentava o título de “Mamulengo - Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. A solicitação foi acatada pelo IPHAN, que 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 considerável declínio em suas formas tradicionais de produção e circulação.

No entanto, foi apenas em 2007 que o processo de registro foi efetivamente instaurado, sendo realizado pela diretoria da ABTB Gestão 2006-2008.³ Em assembléia realizada em Curitiba em 2007, foi aprovado o nome da diretora, pesquisadora do teatro de bonecos e professora da Universidade de Brasília, Izabela Brochado, como coordenadora geral do processo de registro. Cláudia Marina Varquez, do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI do IPHAN foi a técnica responsável pelo acompanhamento do processo. Em seguida, foram compostas as equipes de pesquisa dos 04 estados nordestinos e do Distrito Federal, dando início efetivo à instauração do processo

de registro.

3. Definições conceituais e metodológicas

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 discussões 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, conseqüentemente, 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:

b) 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; c) 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.

Durante a instrução do processo de Registro, priorizaram-se os brincantes inseridos na primeira categoria, em que predomina a tradição da transmissão oral, de 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, sempre que possível, foram também 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 TBPN⁴) 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. 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 2007, optou-se por alterar a nomenclatura para “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco”. Esta decisão 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.⁵

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 nestes 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.

4. Processos do inventário e desdobramentos

A instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi realizada nas capitais e em municípios do interior dos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará e no Distrito Federal, entre os anos 2008 e 2013 e foi dividido em duas etapas:

pesquisa documental e pesquisa de campo.⁶

Durante o ano de 2008, foi realizado o levantamento documental de fontes secundárias relacionadas ao TBPN. Nos anos de 2009 e 2010, foi desenvolvida a pesquisa de campo e dois encontros do “Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”, o primeiro em João Pessoa, o “I Encontro de Babau da Paraíba”, e o segundo em Natal, o “Encontro de João Redondo”.

Após dois anos de interrupção devido a problemas de ordem técnica (de contratação), a instrução do processo de Registro foi retomada em 2013, com a realização dos dois outros encontros que faltavam: “Encontro Cassimiro Coco Ceará”, em Fortaleza, e “Encontro de Mamulengo de Pernambuco”, em Recife; e também a finalização do dossiê e vídeos, de modo a atender aos requisitos estabelecidos na legislação que orienta o Registro de bens culturais de natureza imaterial.

4.1. Pesquisa documental

Na pesquisa documental foi parcialmente utilizado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), uma vez que este corresponde ao instrumento técnico direcionado para a pesquisa e a identificação das referências associadas ao bem cultural utilizado pelo

IPHAN, o que auxiliou na uniformização de dados e de informações recolhidas; nas suas análises; e na elaboração posterior dos relatórios, com vistas à produção de conhecimento denso e sistematizado sobre o TBPN.

Das seis fichas presentes no INRC, foram utilizadas três, considerando as especificidades do Bem: Bibliográfica (livros, artigos, matérias de jornal, etc.); Audiovisual (filmes; vídeos; entrevistas gravadas; canções, etc.) e Contatos (incluindo pessoas e instituições). Além destas, verificou-se que um importante aspecto não havia sido contemplado pelo INRC. Assim, foi proposta a criação de nova ficha (Acervos de Bonecos, Empanadas e Objetos de Cena), correspondente ao inventário de acervos pesquisados.

Nesta etapa, que teve inicialmente a duração de três meses, foi realizada extensa pesquisa em acervos públicos e privados, bibliotecas e museus, entre outros, das capitais dos estados inseridos na pesquisa, assim como, no Rio de Janeiro. Nesta etapa, priorizou-se o levantamento de informações históricas sobre o Bem, suas possíveis origens, transformações e configurações nos diferentes contextos culturais em que ocorre; o levantamento e o mapeamento das referências documentais disponíveis; a identificação de seus produtores e locais de

ocorrência.

A pesquisa documental revelou que o TBPB apresenta uma gama significativa de documentos (teses, dissertações, artigos, matérias jornalísticas, material audiovisual –

fotografias, vídeos, filmes, registros sonoros), que se encontrava dispersa e que a partir da pesquisa documental foi classificada e catalogada.

O resumo dos dados quantitativos registrados na etapa documental segue abaixo:

Estado	Bibliografia	Audiovisual	Contatos	Acervo
	Fichas	Fichas (itens)	Fichas	Fichas (itens)
Pernambuco	149	48 (649)	03	42 (1.201)
Paraíba	50	45 (45)	19	18 (46)
Rio Grande do Norte	98	23 (400)	70	252 (252)
Ceará	155	246 (246)	13	73 (73)
Distrito Federal	304	64 (1.123)	20	108 (151)
Rio de Janeiro	144	63	30	163 (221)
Total	900	489 (2.463)	155	1.121 (1.944)

Tabela 1

Por meio da documentação recolhida, questões relativas à historicidade, às áreas de ocorrência, às transformações ocorridas, entre outras, são indicativas da significância cultural e histórica do TBPN.

No entanto, apesar disso, pouquíssimos são os acervos documentais e de bonecos, empanadas e objetos de cena acessíveis e em boas condições. Com exceção do Museu do Mamulengo localizado em Olinda, os acervos de bonecos, empanadas e objetos de cena encontram-se dispersos e poucos são os espaços destinados à guarda desses bens. Acervos particulares importantíssimos, oriundos quase sempre do falecimento de Mestres bonequeiros, estão em péssimo estado de conservação, sendo muitas vezes vendidos por familiares que não compreendem o valor deste Bem, como é o caso do Mestre Solón de Carpina, grande referência tanto como construtor quanto como brincante de Mamulengo, falecido em 1988, que teve boa parte de seus bonecos e objetos de cena vendidos a colecionadores.

O levantamento preliminar permitiu ainda a localização de informantes essenciais e de Mestres do teatro de bonecos, o que possibilitou às equipes estaduais realizarem a pesquisa de campo.

4.2. Pesquisa de Campo

Esta etapa pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo para o encontro com os bonequeiros e grupos do TBPN em suas localidades. Esta dinâmica esteve sujeita a surpresas e imprevistos que geraram alterações no seu desenvolvimento. Algumas bastantes positivas, como, por exemplo, a inserção de novos brincantes no Registro, uma vez que os mesmos não haviam sido identificados na primeira etapa. Outras negativas, como a constatação da falta de identificação dos Mestres pelas Prefeituras e Secretarias de Culturas Estaduais, devido à ausência quase absoluta de cadastros, o que explicitou a desinformação sobre a existência dessa prática nos municípios e nos estados.

O trabalho de campo incluiu a realização de entrevistas, prioritariamente com os Mestres bonequeiros, mas também com outros artistas com os quais estes mantêm relação profissional, e com os seus familiares. Foram ainda realizados registros fotográficos dos acervos de bonecos e objetos de cena, dos seus locais de trabalho e das suas localidades. Nestas, também houve apresentações de suas brincadeiras, que foram filmadas pelas equipes de pesquisa.

Assim como a documental, a pesquisa de campo também se orientou metodologicamente

seguindo a estrutura proposta no Manual do INRC. Foram adotados o questionário e a ficha de identificação da categoria “Formas de expressão” (Q40 e F40), em que o TBPN se enquadra, bem como os anexos de bibliografia, audiovisual e ficha de contatos, no sentido de complementar o levantamento documental realizado anteriormente. Esse material de orientação forneceu ainda as noções fundamentais dos aspectos que ajudaram a compor o inventário.

No entanto, como a metodologia do INRC observa, é o contexto das comunidades produtoras e receptoras que dão a verdadeira dimensão desse saber, através da qual podemos conhecer com mais afinco as relações que vêm se estabelecendo com o Bem e, assim, apreender o que o caracteriza como um patrimônio; verificar a sua importância no sentido de preservá-lo; identificar e compreender os elementos que o constituem como forma de expressão; entender a sua historicidade e a dinâmica de sua movência; e finalmente os sentidos e significados constituídos nas e para as comunidades produtoras e receptoras do TBPN.

Além dos aspectos técnicos relativos ao processo de Registro, a pesquisa de campo objetivou, ainda, contato e iniciativas visando ao envolvimento das instâncias governamentais locais nas atividades que foram desenvolvidas

em cada um dos municípios, como estratégia de divulgação e de valorização do bonequeiro local. A apresentação da sua brincadeira, em local público e com divulgação prévia, serviu a essas duas finalidades: dar visibilidade ao mestre bonequeiro e à sua arte e valorizá-los.

4.2.1. Localidades e Número de Bonequeiros Registrados

Em Pernambuco, foram localizados mamulengueiros e realizadas as incursões de campo nos municípios de Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga, Carpina, Ferreiros, Tracunhaém, Pombos, Nazaré da Mata (Zona da Mata), Recife, Cidade Tabajara e Bonança (Região Metropolitana); João Alfredo e Cumaru (Agreste) e Itapetim (Sertão). Após a finalização da pesquisa de campo, foram ainda localizados três mamulengueiros, um em Vicença (Zona da Mata Norte) e dois em Garanhuns (Agreste), sendo que todos participaram do Encontro de Mamulengo em Recife. Dos dezoito mamulengueiros registrados, treze são oriundos ou vivem na região da Zona da Mata.

Na Paraíba, foram realizadas incursões de campo nas regiões da Mata e do Agreste paraibanos, nas quais foram localizados treze brincantes de Babau dos quais, dois faleceram durante do processo de Registro. A maior

ocorrência nesta microrregião pode estar relacionada à proximidade com o estado de Pernambuco, ou por serem áreas bastante produtivas. Nas demais regiões do estado não foram localizados bonequeiros.

No Rio Grande do Norte foi registrado

um significativo número de brincantes localizados em 28 municípios, sendo a capital do estado, Natal, a que possui o maior número de bonequeiros vivos e atuantes, totalizando sete. A distribuição dos brincantes por municípios localizados nas mesorregiões, relacionados aqui de forma quantitativa, é a que se segue:

Leste Potiguar:	
1.	Natal (7 brincantes)
2.	Macaíba (1)
3.	São Pedro do Potengi (1)
Agreste Potiguar:	
4.	Brejinho (2)
5.	Lagoa Salgada (1)
6.	Monte Alegre (1)
7.	Nova Cruz (1)
8.	Passa e Fica (2)
9.	Riachuelo (1)
10.	Santo Antônio (1)
11.	Várzea (1)
12.	Boa Saúde (1)
13.	Coronel Ezequiel (3)
14.	Santa Cruz (1)
15.	São José do Campestre (1)
16.	São Tomé (1)
17.	João Câmara (2)
18.	Bento Fernandes (1)
Central Potiguar:	
19.	Carnaúba dos Dantas (3)
20.	Cruzeta (1)
21.	Currais Novos (2)
22.	Cerro Corá (2)
23.	Macau (1)
Oeste Potiguar:	
24.	Açú (1)
25.	Itajá (2)
26.	São Rafael (3)
27.	Viçosa (1)
28.	Mossoró (1)

Tabela 2

No Ceará, as cidades nas quais foram feitas as incursões de campo foram: Fortaleza (Metropolitana); Pindoretama, Aracati e Icapuí (Jaguaribe); Choró, Banabuí e Iguatu (Sertões); Ocara e Trairi (Norte); Varjota e Pentecoste (Nordeste); Ocara (Norte) e Crato (Sul), totalizando treze bonequeiros registrados, dos quais, três faleceram durante do processo de Registro.

As Regiões Administrativas do Distrito Federal nas quais foram localizados bonequeiros são Plano Piloto (Brasília), Taguatinga, Sobradinho, Samambaia e Gama. Águas Lindas de Goiás, localizada na região do entorno do DF, também foi incluída na pesquisa, considerando a presença de importante grupo de Mamulengo na cidade e sua estreita relação com o DF. Foram registrados oito bonequeiros.

4.3. Os Encontros: Encenando e Contando suas Histórias

A instrução do processo compreendeu, também, a realização de encontros em cada um dos estados inseridos na pesquisa, como estratégia para reunir os mestres bonequeiros registrados; artistas e pesquisadores do teatro de bonecos; representantes de entidades culturais estaduais e municipais; representantes do IPHAN; e a sociedade em geral.

Esses encontros, além de estarem inseridos na metodologia proposta para a identificação e a documentação do bem cultural, serviram também às funções de: articulação, informação e difusão da política institucional; levantamento de questões; envolvimento das bases e das instituições responsáveis pelas políticas culturais em níveis federal, estadual e municipal e da sociedade em geral.

Foram realizados: I Encontro de Babau da Paraíba (João Pessoa, maio de 2009); I Encontro de João Redondo do Rio Grande do Norte (Natal, setembro de 2009); Encontro de Cassimiro Coco do Ceará (Fortaleza, abril de 2013) e Encontro de Mamulengo de Pernambuco (Recife, junho de 2013).

Os Encontros foram compostos por palestras, mesas-redondas, rodas de conversas, entrevistas e apresentações dos espetáculos dos mestres bonequeiros presentes no evento. As apresentações foram divulgadas e abertas às comunidades. As rodas de conversas tiveram como foco as narrativas dos bonequeiros, que abordaram aspectos relativos aos seus processos de aprendizagem; aos espetáculos (personagens, enredos e transformações); às expectativas em relação à instrução do processo de Registro; dentre outros temas. Nestas rodas, os mestres tiveram a liberdade de conduzir as

suas narrativas, acompanhados pela abertura de suas malas de bonecos ao público presente. Estes momentos foram de importância significativa para a instrução deste processo de Registro, assim como para os próprios bonequeiros, que tiveram a oportunidade de se conhecerem, ampliando, assim, redes de contato e laços de pertencimento a um grupo sociocultural de grande relevância.

Os encontros serviram também para mobilizar os brincantes e alertar os representantes das prefeituras e de entidades culturais para a situação atual do TBPN e de seus produtores. Um exemplo bastante positivo foi a criação da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos (APOTI), realizada e motivada pelo Encontro de João Redondo, em Natal. Em Assembléia Extraordinária, os mestres discutiram estratégias, votaram e elegeram o corpo diretor da Associação, a qual se encontra bastante atuante.

Este dado, entre outros, evidenciou que a instrução do processo de Registro, em si, foi propulsora de ações de salvaguarda, como estas descritas pela equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte referente à etapa de campo:

Algumas localidades dos referidos mestres já possuem Ponto de Cultura ou Casas de Cultura. Esses espaços, em sua maioria, estão despertando para a inclusão desses mestres em seus projetos

e programações, depois de nosso contato prévio com eles, através de Secretários de Cultura ou de Prefeituras locais. Quando de nossa chegada para o trabalho de campo e a entrega de uma carta de apresentação, mostrando a pertinência do trabalho, assinada pela superintendente do IPHAN – Natal, isso foi reforçado. Outro fator a ser considerado de muita importância foram as apresentações dos mestres em suas cidades, sempre em praças públicas ou locais em que houvesse um número considerável de pessoas da comunidade, em que movimentamos várias instituições, inclusive as Casas de Cultura, como equipe de apoio local.

Ainda sobre o tema, a equipe de pesquisa da Paraíba ressalta:

As principais surpresas que tivemos foram com o estado de motivação que os brincantes se encontravam. Após terem participado do 1º Encontro de Brincantes do Babau da Paraíba, em maio de 2009 na cidade de João Pessoa, muitos Mestres voltaram às suas casas decididos a não mais parar de brincar o Babau. Isso porque alguns já não brincavam mais há algum tempo. Ao chegarmos à casa de Mestre Paulo (Mogero-PB), por exemplo, sua mulher perguntou: “Vocês são de João Pessoa?” Respondemos: “Somos!” A Senhora: “Pois minha gente, depois que esse home voltou de João Pessoa, não parou mais de fazer buneco. A vida dele é nesses buneco, já pegou pau, já fez cabeça, já fez foi coisa demais...”

O contato com as comunidades também indicou necessidades prementes de ações de salvaguarda, temática que será tratada mais à frente.

4.4. Equipes de Pesquisa

Como dito anteriormente, a coordenação geral da instrução do processo de Registro ficou a cargo da professora Izabela Brochado, responsável também pela elaboração do dossiê textual. Adriana Alcure, antropóloga, diretora teatral e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi a responsável pela elaboração final do dossiê videográfico e pela pesquisa documental no estado do Rio de Janeiro.

Devido à abrangência do Registro, foram formadas cinco equipes de pesquisa, cada uma relativa aos quatro estados nordestinos e ao Distrito Federal. As coordenações estaduais ficaram a cargo de: Pernambuco - Isabel Concessa, professora de teatro da UFPE (Etapa I) e Gustavo Vilar, etnomusicólogo (Etapa II); Paraíba - Amanda de Andrade Viana, bonequeira; Rio Grande do Norte - Ricardo Elias Ieker Canella, professor de teatro da UFRN; Ceará: Ângela Escudeiro, escritora e bonequeira; e Distrito Federal: Kaise Helena T. Ribeiro, professora de teatro e bonequeira.

A formação das equipes de pesquisa – coordenadores e pesquisadores – foi baseada em critérios de formação acadêmica, conhecimento sobre o Bem e experiência anterior em pesquisa. Buscou-se a formação de equipes

multidisciplinares, compostas por historiadores/ antropólogos, por pesquisadores do teatro de bonecos e por bonequeiros.

A incorporação de um bonequeiro articulador nas equipes de pesquisa de campo, que em alguns estados foi possível de ser viabilizada, trouxe uma significativa contribuição a este processo, considerando o importante papel exercido na intermediação entre a equipe e os detentores do Bem, entre outras funções de destaque que serão aprofundadas adiante. Como essa estratégia é recomendada e incentivada pela política institucional do IPHAN, a coordenação geral e os demais pesquisadores consideraram bastante oportuna a presença destes sujeitos na composição das equipes de pesquisa, ressaltando, assim, essa preocupação e a compreensão do seu papel.

5. Resultados

Como um patrimônio, o TBPN 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? Como esse teatro 'popular', seja o tradicional ou o 'urbano', relaciona-se com o segmento do teatro inserido no campo das artes cênicas e/ou das manifestações e expressões populares? As respostas a estas perguntas são complexas, uma vez que a própria dinâmica dos tempos atuais desloca categorias antes sólidas e fixas, inserindo nos novos espaços configurações nas quais as categorizações se tornam mais difíceis.

A grande maioria dos bonequeiros nordestinos, principalmente os mais velhos, vive no interior dos estados, seja em áreas urbanas ou rurais. A situação econômica atual da maioria é precária, mas poucos podem ser considerados miseráveis. Os mais pobres possuem outras ocupações além do teatro de bonecos, como agricultura de subsistência, pequenos serviços, entre outros. Boa parte mora em casas de alvenaria e possui uma estrutura familiar, não passando necessidades visíveis como fome. Porém, têm pouco acesso aos bens básicos, como saúde e educação, e os que vivem em cidades, em geral, moram em áreas sem saneamento básico.

Neste contexto, o teatro de bonecos é uma forma de complementação da renda familiar, não apenas no que tange à apresentação, mas também à produção e à venda de bonecos. Essa

relação entre um trabalho fixo que dá o sustento e o teatro de bonecos como um trabalho de ganho esporádico e que reforça a renda familiar pôde ser constatada entre a maioria dos brincantes registrados que vivem no interior dos estados e que mantêm modos de produção e apresentação baseados em estruturas mais antigas. Estes, por exemplo, estão fora dos circuitos dos festivais nacionais de teatro de bonecos; não participam de associações e cooperativas de teatro de bonecos, entre outros.

Paralelo a esta situação, observa-se um aumento significativo de novos grupos de teatro de bonecos ou bonequeiros solo⁷, que se relacionam com as formas tradicionais de teatro de bonecos do Nordeste, mesmo que apresentem algumas características distintas. Como indicado no início deste dossiê, estes novos bonequeiros também se formam por contato direto com um ou mais mestres, seja este contato permanente ou temporário, passando então a formar seu próprio grupo e brincadeira. O que os distingue dos demais é que não pertencerem à família ou à comunidade que tenha relação direta e contínua com o Bem e, portanto, quase sempre tiveram o primeiro contato com o TBPN já em idade adulta. Em geral, estes bonequeiros já desenvolviam alguma atividade artística e, em algum momento, se "encantaram" com as formas populares de bonecos; buscaram uma

convivência 'artística' com um ou mais mestres e, finalmente, optaram pelo TBPN como a sua principal forma de expressão artística.

Dentro deste grupo estão os bonequeiros do DF, assim como alguns grupos/ bonequeiros que vêm se formando no Nordeste, principalmente nas capitais e nas cidades de porte médio, como é o caso de Heraldo Lins Marinho Dantas, 55 anos, de Natal-RN.

Boa parte destes novos grupos vive quase que exclusivamente do teatro de bonecos, seja por meio da apresentação de seus espetáculos em contextos mais diversificados como escolas, festas de aniversários infantis, centros comerciais, espaços culturais e turísticos, festivais de teatro de bonecos; da comercialização e da venda de produtos artesanais (bonecos, brinquedos); do desenvolvimento de projetos didáticos; entre outros. Como observado pela equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte, e também reiterado pelas demais equipes, estes novos brincantes começam a se relacionar e a se conectar com um universo midiático. Dessa forma, vão se adaptando a outros interesses, "procurando caminhar com os novos padrões da contemporaneidade. Sendo assim, alguns recursos se somam ao universo desses brincantes como: produção de documentários sobre a temática; propagandas utilizando o trabalho dos

bonequeiros; entrevistas em jornais (escritos e televisionados) como, também, em programas televisivos"⁸

Embora haja um reconhecimento da importância dos bens culturais populares através das Leis de Patrimônio efetuadas pelos governos estaduais e municipais que têm como objetivo reconhecer a importância de Mestres e Grupos da Cultura Popular, no entanto, elas são bastante restritas, considerando-se a baixa quantidade de mestres agraciados em relação ao quantitativo geral, o que explicita a falta de políticas públicas consistentes e permanentes; e a frágil, para não dizer quase omissa, relação do poder público, nas suas várias instâncias, com esses 'tipos' de teatro – ou de manifestação cultural de caráter 'popular'.

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 se articulam 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.

5.1. Rupturas e Transformações

Transformações que vêm ocorrendo na sociedade brasileira refletem diretamente nas formas e estruturas mais tradicionais do TBPN e 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.

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, referindo-se, principalmente, à liberdade em relação aos temas e linguagens utilizados e à não limitação do tempo para a sua realização.

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 bonequeiros, são cada vez mais raros.

Já os brincantes da nova geração, que mantêm uma relação mais recente com o teatro de bonecos popular, são os que trabalham de forma mais contínua, 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 destes bonequeiros, 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 brinquedo.⁹ 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.¹⁰

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 Goitá. Aliás, muitos mestres em suas entrevistas manifestaram o desejo de desenvolver oficinas desta natureza.

A pesquisa indica ainda 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 (preservação dos recursos hídricos; prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, etc.) e como

ferramenta para se atingir determinados objetivos, estão muito em voga hoje em dia.

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.

Mamulengo, João Redondo, Babau e Cassimiro Coco, em suas formatações mais tradicionais, têm, em seus cernes, o riso, o escárnio, a crítica social e a irreverência. Em compensação, observa-se um crescimento de inserções de temáticas específicas 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 TBPB, sobretudo entre os novos brincantes.

5.2. Manutenção da Diversidade: Fator Fundamental para a Sobrevivência do Bem

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 TBPB 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 TBPB 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 bonecos; 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.

6. Conclusão

As etapas da instrução do processo indicam um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao TBPN. 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.

As propostas de salvaguardas apresentadas no Dossiê apontam para ações específicas relativas aos vários aspectos que são intrínsecos à prática e aos artistas do TBPN, tais como: ações voltadas para os brincantes; produção e circulação das brincadeiras; manutenção e recuperação dos elementos que constitui o teatro de bonecos; acervos e documentação; intercâmbio com outros bonequeiros: encontros e festivais; transmissão de saberes; participação em editais e licitações, entre outros.

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.

Porém, é a efetiva aplicação de ações de salvaguarda que garantirá a manutenção desse Patrimônio Cultural do Brasil.

NOTAS

¹ Tema tratado adiante.

² A diretoria da ABTB (Gestão 2004 - 2006) era composta por: Humberto Braga (Presidente); Magda Modesto (Vice-Presidente e Relações Internacionais); Manoel Kobachuk (Secretário geral); Ana Maria Amaral (Suplente de Presidente); Olga Romero (Suplente de Vice - Presidente e de Relações Internacionais) e Neiva Figueiredo (Suplente de Secretário Geral).

³ A diretoria da ABTB (Gestão 2006- 2008) era composta por: Renato Perré (Presidente); Graziela Saraiva (Vice-Presidente); Aline Busatto (Secretária) e Gilmar Carlos (Tesoureiro).

⁴ Ao longo do artigo será utilizada a sigla TBPN para designar o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

⁵ 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 amajoria dos brincantes da Paraíba, do Rio Grande do Norte e Ceará. 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”, de Fernando Augusto dos Santos (1977). A equipe de pesquisa do Rio Grande do Norte aponta ainda que o termo Mamulengo teria sido disseminado no estado através dos Festivais da Fundação José Augusto (FJA), na década de 1970.

⁶ A pesquisa documental teve como objetivo fazer o levantamento de fontes secundárias produzidas sobre o teatro de bonecos popular do Nordeste e a pesquisa de campo, como o nome indica, pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo para o encontro com os bonequeiros e grupos do TBPN em suas localidades, com fins a realização dos registros.

⁷ Nomenclatura utilizada para designar bonequeiros que se apresentam sozinhos.

⁸ Relatório final da Coordenação de Pesquisa do RN.

⁹ Importante ressaltar que a venda de bonecos como atividade complementar não é de agora. Um bom exemplo é Pedro Boca Rica, bonequeiro cearense falecido em 1991, que se tornou famoso também pela comercialização de seus bonecos. No entanto, não apresentava os mecanismos de profissionalização e produção atuais.

¹⁰ 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. 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 lúdico 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.

* IZABELA DA COSTA BROCHADO é diretora de teatro e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, desde 1995. Doutora em Teatro pela *Samuel Beckett School of Drama - Trinity College Dublin*, sua tese, “Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil” é um estudo histórico-estético sobre a tradição brasileira de teatro de bonecos. Coordena o Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA - Grupo de Pesquisa e Extensão criado em 2001, cujo nome indica o foco principal da pesquisa. Atualmente é diretora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.