

O Processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil¹

Izabela Brochado
UnB (Brasília – DF)



Chico da Porca. Mestre Ginu (Natal – RN). Exposição SESI Bonecos do Brasil (2008), na cidade de Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

¹ Este artigo foi parcialmente publicado em *La Hoja del Titiritero*, Boletín electrónico de la Comisión para América Latina de la Unima – Año 12 – nº 32 – Mayo 2015.



Mestre Zé Lopes na sua oficina. Glória de Goitá (2004). Foto de Izabela Brochado.



Seu Antônio de Babau, esculpindo. Mari - PB. Foto de autor desconhecido.

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. O Inventário foi realizado nos Estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba e no Distrito Federal durante os anos de 2008 a 2015. Este artigo está 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 for the registration of Northeastern Popular Puppet Theater – Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco – as part of Brazil's cultural heritage. The article is based on a dossier, which is one of the requirements of IPHAN (National Institute of Historical and Artistic Heritage) to obtain the above-mentioned title.

Keywords: Northeastern popular puppet theater. Intangible heritage. Brazilian culture.

1 Introdução

Em 2004, a Diretoria da ABTB² (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – Centro UNIMA – Brasil), entidade que congrega bone-

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).

queiros de todo o Brasil, entrou com o pedido de registro do teatro de bonecos popular dentro dos parâmetros técnicos e acompanhamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A solicitação apresentava o título de “Mamulengo – Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”.

Em resposta 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, a solicitação foi acatada pelo IPHAN. Como é sabido, a partir da década de 80 do século passado, estas formas populares de teatro de bonecos vêm sofrendo considerável declínio em suas formas tradicionais de produção e circulação.

Por questões diversas, apenas em 2008 é que a instrução do processo de registro foi efetivamente instaurada, ação realizada pela Diretoria da ABTB na gestão 2006–2008³, tendo na coordenação geral a professora Izabela Brochado, da Universidade de Brasília, e Cláudia Marina Vasquez, do Departamento do Patrimônio Imaterial – IPHAN.

O Inventário foi realizado em quatro 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, este último como um estudo de caso, considerando a grande quantidade de bonequeiros existentes na capital. Cada Estado teve sua equipe de pesquisa formada por um coordenador e pesquisadores.

A pesquisa ocorreu nas capitais e nas cidades do interior dos Estados inseridos no inventário e foi dividida em duas etapas: pesquisa documental e pesquisa de campo. Utilizou-se parcialmente o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), 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 Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN⁴.

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.

Em setembro de 2015, foi entregue ao IPHAN o Dossiê Analítico composto de um livro de 250 páginas e o Dossiê videográfico, composto por dois vídeos – versão curta de 26 minutos e versão longa de 75 minutos.

Em 5 de março de 2015, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Brasil aprovou o processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil. Este reconhecimento foi confirmado oficialmente durante a cerimônia realizada em Brasília, nos dias 6 e 7 de maio deste mesmo ano, organizada pelo IPHAN para discutir e prosseguir com propostas para uma política de salvaguarda para o TBPN.

2 Definições e recortes da pesquisa

O Teatro de Bonecos Popular apresenta nomenclaturas diversas, diferenças estéticas e referências múltiplas. Assim sendo, foram realizadas discussões com o intuito de estabelecer delimitações 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 encontravam 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 descontinuada⁵.

Foram priorizados 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, desde a perspectiva mais “tradicional” à mais “contemporânea”.

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. 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 se deu como um estudo de caso, 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 se refere à nomenclatura. Quando da solicitação do registro pela ABTB em 2004, o título do projeto apresentado foi “Mamulengo – Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. Optou-se, no entanto, 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.

Um importante argumento para tal alteração diz respeito aos mestres bonequeiros que não denominam a sua brincadeira de “Mamulengo”

⁵ 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 na 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.

e não se reconhecem como “mamulengueiros”, entre 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. 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.

3 Equipes de pesquisa

Como dito anteriormente, a coordenação geral do processo de registro ficou a cargo da professora Izabela Brochado (UnB), responsável também pela elaboração do dossiê textual. A professora Adriana Alcure (UFRJ) foi a responsável pela elaboração 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 Bem⁶ 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 as equipes de pesquisa e os bonequeiros inventariados.

⁶ O termo “Bem” designa o objeto do inventário, ou seja, o TBPN.

4 Pesquisa documental: levantamento de fontes secundárias

A pesquisa documental foi realizada em acervos públicos e privados, bibliotecas e museus, entre outros, dos Estados citados, assim como no Rio de Janeiro e no Distrito Federal. Nesta etapa, priorizou-se o levantamento de informações históricas sobre o TBP, 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/fazedores e locais de ocorrência.

A pesquisa documental revelou que o TBP 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. Além desses, foram também inventariados materiais cênicos, tais como bonecos, objetos de cena, barracas pertencentes a instituições, grupos/bonequeiros e colecionadores.

Apesar do grande número de documentos e materiais cênicos encontrados, os acervos acessíveis e em boas condições são quase inexistentes. Com exceção do Museu do Mamulengo, localizado em Olinda, os acervos encontram-se dispersos, e poucos são os espaços destinados à guarda desses bens. Acervos particulares



Museu do Mamulengo. Olinda – PE (2013). Foto de Izabela Brochado.

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 bonequeiros, o que possibilitou às equipes estaduais realizarem a pesquisa de campo.

5 Pesquisa de campo: indo ao encontro dos bonequeiros

Esta etapa pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo com o objetivo de encontrar os bonequeiros em suas localidades. Esta dinâmica esteve sujeita a surpresas e imprevistos que geraram alterações no seu desenvolvimento. Algumas bastante positivas, como a inserção de novos brincantes no registro, uma vez que eles 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 bonequeiros. 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 brincadeira⁷, que foram filmadas pelas equipes de pesquisa.

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.

⁷ O termo “brincadeira” corresponde ao termo “espetáculo” e é amplamente utilizado pelos bonequeiros, principalmente em contextos mais tradicionais.

Conhecer o contexto das comunidades produtoras e receptoras possibilitou aos pesquisadores a aproximar-se da verdadeira dimensão desse saber e 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.

6 Os Encontros: encenando e contando suas histórias

O processo de registro 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.



Encontro de Babau. João Pessoa – PB (2009). Foto de Izabela Brochado.

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, todas 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; entre 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 Assembleia 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. O contato com as comunidades também indicou necessidades prementes de ações de salvaguarda.

7 Número de bonequeiros registrados

Em Pernambuco, foram localizados 18 mamulengueiros em 16 municípios, sendo que a maioria vive 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.

No Rio Grande do Norte, foram registrados 46 brincantes locali-

zados em 28 municípios, sendo a capital do Estado, Natal, a que possui o maior número de bonequeiros vivos e atuantes, totalizando sete.

No Ceará, treze bonequeiros foram registrados, dos quais três faleceram durante o processo de registro.

No Distrito Federal, foram registrados oito bonequeiros, sendo um residente em Águas Claras, GO, entorno do DF e que mantém fortes laços com a capital.

Porém, o que se evidencia é que este número é muito maior, uma vez que, após o encerramento do inventário, são continuamente localizados novos bonequeiros, o que indica que uma pesquisa é um processo contínuo, quase sempre inconcluso.

8 Conclusão

Como um patrimônio, o TBPN está inserido na vida social de uma ou mais comunidades, articulado aos demais aspectos que as caracterizam como tal, tais como outras expressões culturais populares⁸. 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”, seja 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.

Adentrar no contexto das comunidades produtoras e receptoras possibilitou aos pesquisadores conhecer a verdadeira dimensão desse saber, ao compreender o que o caracteriza como um patrimônio; verificar a sua importância no sentido de preservá-lo; identificar os elementos que o constituem como forma de expressão no campo das teatralidades; entender a sua historicidade e a dinâmica de sua movência; e, finalmente, compreender os sentidos e significados constituídos nas e para as comunidades produtoras e receptoras do TBPN.

⁸ É evidente a forte conexão do TBPN com manifestações culturais populares tais como: Cavalos Marinho; Maracatu; Pastoril; Circos Mambembes, entre outras.

A riqueza humana e cultural encontrada contrasta com a situação precária de produção e circulação desse bem cultural para a maioria de seus brincantes.

Grande parte dos bonequeiros nordestinos, principalmente os mais velhos, vive no interior dos Estados brasileiros, em áreas urbanas ou rurais. A situação econômica da maioria é precária, e poucos são os que participam dos circuitos dos festivais nacionais e de associações e cooperativas de teatro de bonecos.

Paralelamente a essa situação, observa-se um aumento significativo de novos grupos de teatro de bonecos que se relacionam, muitas vezes ou não, com as formas tradicionais, mesmo que apresentem algumas características distintas. Diferentemente dos mestres da velha geração, boa parte desses novos grupos vive quase 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; seja pela comercialização e venda de produtos artesanais, como bonecos e brinquedos, ou ainda do desenvolvimento de projetos didáticos, entre outros.

Verificou-se um contraste entre esses dois grupos: os mais velhos, isolados em suas comunidades, e os mais jovens, articulados em novos contextos e configurações. A ampliação dos campos de atuação dos bonequeiros é importante, uma vez que cria oportunidades de sustentabilidade para seus artistas em novos contextos e atualiza o TBPN como forma de expressão. Porém, observa-se que a grande maioria dos mestres da velha geração está fora dessas novas conjunturas, e, assim, acervos importantíssimos (materiais, dramaturgicos, musicais) estão se perdendo por falta de políticas públicas específicas que priorizem o teatro de bonecos como bem cultural enraizado na vida social, e não apenas como mercadoria vendável ou instrumento didático.

O fato de a maioria dos mestres da velha geração estarem fora destas novas conjunturas se explica 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 acusamos acima.

Manter o TBPN como forma de expressão, que apresenta acervos que comungam com uma memória de longa duração, torna-se urgente diante

das precariedades observadas, principalmente entre os bonequeiros mais velhos. As condições econômicas adversas são refletidas nas condições em que se encontra o conjunto de bens materiais e imateriais destes grupos, como seus acervos de bonecos; barracas; instrumentos musicais. A diminuição do número de participantes dos grupos, evidenciada principalmente na supressão da música ao vivo executada por um grupo musical, é evidente, uma vez que a ela vem sendo substituída por som mecânico.



Bibiu, em frente à sua casa, cortando madeira mulungu para construção de bonecos. Carpina – PE (2013). Foto de Izabela Brochado.

A revolta diante das dificuldades muitas vezes tem levado os mestres bonequeiros 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 aperseio 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 diante das 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.

Ser levado a suprimir cenas e temas, a substituir músicos por som mecânico, a diminuir de forma drástica o tempo da brincadeira, entre outros, gera processos de descontinuidade abruptos e possíveis perdas de acervos materiais e imateriais. O apoio e a realização de contratos por parte das prefeituras locais são cruciais para a sobrevivência do Bem e de seus brincantes, tanto como arte quanto como trabalho. É nestas comunidades que os bonequeiros mais velhos encontram sentidos mais profundos para a realização das suas brincadeiras e, conseqüentemente, é 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, novos aprendizes surgirão e, com certeza, desejarão dar continuidade à brincadeira, compreendendo-a não apenas como forma de trabalho, mas também como forma de expressão e arte, que dá sentido e estrutura à vida em comunidade.

As etapas da instrução do processo de registro indicam um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao TBPN. Paralelo a isto, as equipes de pesquisa colheram sugestões de ações de salvaguarda por parte dos vários segmentos – brincantes, demais artistas, público e gestores. As propostas de salvaguarda apresentadas no Dossiê apontam para ações específicas relativas aos vários aspectos que são intrínsecos à prática e aos artistas do TBPN, tais como: ações específicas voltadas para o bem-estar dos mestres bonequeiros; produção e circulação das brincadeiras; manutenção e recuperação dos elementos que constituem o teatro de bonecos; acervos e documentação; intercâmbio com outros bonequeiros; realização de 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 Coco – como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro *Formas de Expressão* justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica, repassada de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, na qual 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 e à estética dessa manifestação cultural.

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

REFERÊNCIAS

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

_____. Dossiê videográfico: *brincadeiras, bonequeiros e bonecos do Nordeste* (Vídeo versão longa: 1.05:52). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, junho, 2014.

_____. Dossiê videográfico: *brincadeira de boneco* (Vídeo versão curta: 0.23:35). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, junho, 2014.