



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

JORGE LUIZ VELOSO DA SILVA FILHO

DO TEATRO AO MUSEU: A CRIAÇÃO DO MUSEU DO MAMULENGO –
ESPAÇO TIRIDÁ

Recife
2017

JORGE LUIZ VELOSO DA SILVA FILHO

DO TEATRO AO MUSEU: A CRIAÇÃO DO MUSEU DO MAMULENGO –
ESPAÇO TIRIDÁ

Trabalho de Dissertação
apresentado como requisito
parcial para a obtenção do
título de Mestre em História no
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade
Federal Rural de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco.

Recife

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S586d Silva Filho, Jorge Luiz Veloso da
Do teatro ao museu: a criação do Museu do Mamulengo -
Espaço Tiridá / Jorge Luiz Veloso da Silva Filho. – 2017.
177 f. : il.

Orientador: Ricardo de Aguiar Pacheco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife,
BR-PE, 2017.
Inclui referências.

1. Museu do Mamulengo 2. Movimento social cultural
3. Patrimônio cultural 4. Teatro de bonecos popular 5. Mamulengo
Só-Riso I. Pacheco, Ricardo de Aguiar, orient. II. Título

CDD 981.34

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

DO TEATRO AO MUSEU: A CRIAÇÃO DO MUSEU DO MAMULENGO –
ESPAÇO TIRIDÁ

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR
JORGE LUIZ VELOSO DA SILVA FILHO
APROVADA EM 29 / 03 / 2017
BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco
Orientador – Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof^a. Dr^a. [Zita Rosane Possamai](#)
Programa Pós-Graduação em Educação – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia do Nascimento Oliveira
Programa Pós-Graduação em História– UFRPE

À minha querida mãe, Marluce Travassos da Silva. Pela força de vontade, dedicação e amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A jornada foi intensa. Dois anos árduos de pesquisas, visitas aos arquivos, leituras, escritas e reescritas. Etapas corriqueiras no ofício de todo historiador. Durante o mestrado passamos por momentos complicados. Entes queridos partiram para outro plano. Problemas de saúde na família. Situações comuns na vida de qualquer pessoa, mas que ganham uma proporção ainda maior nesta etapa da vida acadêmica, quando temos um prazo curto para materializar tantas ideias.

A conclusão desta pesquisa não seria possível sem o apoio de tantas pessoas. Primeiramente agradeço a minha família. A minha mãe Marluce Travassos da Silva que, mesmo nos momentos mais debilitados ocasionados pelos efeitos da quimioterapia tinha uma palavra de apoio. Ao meu pai Jorge Veloso e ao meu irmão Luiz Henrique que sempre passaram força para superar as dificuldades encontradas na pesquisa. A Ialy Cintra a quem pude desabafar as angústias, compartilhar descobertas, tirar dúvidas, pedir sugestões. Muito obrigado a todos vocês.

Agradeço ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco pelo empenho e dedicação ao longo dos últimos quatro anos. Anos de muita aprendizagem, conselhos e algumas reclamações. Todas visando o meu crescimento como pesquisador.

As Professoras Zita Rosane Possamai e Ana Lúcia Nascimento de Oliveira por terem aceitado o convite para participar da banca de qualificação e na defesa da dissertação. As contribuições foram valiosas para o andamento e conclusão da pesquisa.

Aos professores do Programa de História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Aos funcionários dos arquivos pela atenção e ajuda, sobretudo, a Henrique de Vasconcellos Cruz da Fundação Joaquim Nabuco. Aos funcionários do Museu do Mamulengo, entre esses: Rafaela, Ênio, Edmilson, Carla e ao Diretor Fernando Augusto.

Aos amigos do mestrado que sempre procuravam dar uma palavra de apoio, compartilhavam de informações. Um agradecimento especial a Fred, Karina, Juliana, Cícero, Benvinda, Lenivaldo e Hérika. Pessoas que, apesar da correria da pesquisa, sempre se mostraram presentes. Aos amigos do LEPAM que cresce a cada ano.

A Conceição Rodrigues pela disponibilidade em revisar o texto da dissertação.

A CAPES pelo fomento a pesquisa ao longo desses dois anos.

Recuperar sensibilidades não é sentir da mesma forma, é tentar explicar como poderia ter sido a experiência sensível de um outro tempo pelos rastros que deixou. O passado encerra uma experiência singular de percepção e representação do mundo, mas os registros que ficaram, e que é preciso saber ler, nos permitem ir além da lacuna, do vazio, do silêncio. (PESAVENTO, 2007, p. 21)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo compreender o processo de criação do Museu do Mamulengo, na qual construímos uma narrativa histórica sobre a instituição, destacando a participação de seus idealizadores e parceiros na composição do acervo e na regulamentação do museu. Localizado na Cidade de Olinda - PE, o Museu do Mamulengo tem como missão a divulgação do teatro de mamulengos, arte típica da cultura nordestina. Resultado da mobilização do grupo de teatro Mamulengo Só-Riso que na década de 1970 passou a adquirir pequenas coleções com recursos próprios, sob a alegação da ameaça de desaparecimento do teatro de bonecos popular. O desdobramento dessas ações foi consolidado em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco, IPHAN, FUNARTE e a Prefeitura da Cidade de Olinda com a inauguração do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá no ano de 1994. A metodologia implantada deu-se a partir da pesquisa bibliográfica, além da análise documental. Utilizamos como fonte de pesquisa a documentação produzida pelo Museu do Mamulengo, assim como a documentação referente ao museu nos arquivos da Prefeitura de Olinda, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Fundação Joaquim Nabuco. Também nos debruçamos sobre reportagens de jornais que tratavam do Museu e/ou seus agentes, além dos números da Revista Mamulengo produzidos pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Concluimos que o Museu do Mamulengo é fruto da mobilização política de um grupo social cultural que articulou diversas instituições para construí-lo.

Palavras-chave: Museu do Mamulengo, Movimento Social Cultural, Patrimônio Cultural, Teatro de Bonecos Popular, Mamulengo Só-Riso.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the process of creation of the Museum of Mamulengo, in which we construct a historical narrative about the institution, highlighting the participation of its creators and partners in the composition of the collection and in the regulation of the museum. Located in the city of Olinda - PE, the Mamulengo Museum has as mission the divulgation of the theater of mamulengos, typical art of the northeastern culture. The result of the mobilization of the theater group Mamulengo Só-Riso, which in the 1970s began to acquire small collections with its own resources, on the grounds of the threat of disappearance of the popular puppet theater. The unfolding of these actions was consolidated in partnership with the Joaquim Nabuco Foundation, IPHAN, FUNARTE and the City Hall of Olinda with the inauguration of the Museu do Mamulengo - Tiridá Space in the year 1994. The methodology implemented was based on bibliographical research , Besides the documentary analysis. We used as a research source the documentation produced by the Museu do Mamulengo, as well as the documentation related to the museum in the archives of the Olinda City Hall, the National Historical and Artistic Heritage Institute and the Joaquim Nabuco Foundation. We also deal with newspaper reports that deal with the Museum and / or its agents, in addition to the numbers of Revista Mamulengo produced by the Brazilian Doll Theater Association. We conclude that the Mamulengo Museum is the result of the political mobilization of a cultural social group that articulated several institutions to build it.

Keywords: Mamulengo Museum, Cultural Social Movement, Cultural Heritage, Popular Puppet Theater, Mamulengo Só-Riso.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

APTB – Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos.

CECOSNE- Centro Educacional de Comunicações Sociais do Nordeste.

EMETUR – Empresa Metropolitana de Turismo.

EMPETUR - Empresa de Turismo de Pernambuco.

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes.

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco.

FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco.

INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus.

LEPAM – Laboratório de Estudos sobre o Patrimônio cultural e Memória Social.

SEPACTUR – Secretaria do Patrimônio Cultural e Turismo

SNT – Serviço Nacional de Teatro.

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Nacional.

MCP - Movimento de Cultura Popular.

MUHNE – Museu do Homem do Nordeste.

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

PMO – Prefeitura Municipal de Olinda

TBPN – Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

TPN - Teatro Popular do Nordeste.

UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco.

UNIMA – União Internacional de Marionetes.

USA – Unidade Semi-Autônoma.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1.** Representação do brinquedo Mané gostoso. **P. 64.**
- FIGURA 2.** Músicos do Mamulengo João Galego e do Mamulengo de Zé Lopes. **P. 70.**
- FIGURA 3.** Músico do Mamulengo Jurubeba. **P. 71.**
- FIGURA 4.** Conjunto de bonecos do tipo luva. **P. 74.**
- FIGURA 5.** Boneco de vara. **P. 75.**
- FIGURA 6.** Boneco articulado. **P. 75.**
- FIGURA 7.** Casa-de-farinha do Mestre Saúba. **P. 76.**
- FIGURA 8.** Representação dos personagens humanos e animais. **P. 77.**
- FIGURA 9.** Representação do ser sobrenatural. **P. 77.**
- FIGURA 10.** Formação inicial do Mamulengo Só-Riso. **P. 97.**
- FIGURA 11.** Réplica do Professor Tiridá. **P. 113.**
- FIGURA 12.** Fachada da primeira Sede do Museu do Mamulengo. **P. 143.**
- FIGURA 13.** Fachada da atual Sede do Museu do Mamulengo. **P. 157.**
- FIGURA 14.** Foto do acondicionamento do acervo do Museu do Mamulengo. **P. 157.**
- FIGURA 15.** Parte do acervo bibliográfico do Museu do Mamulengo. **P. 158.**

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Discriminação dos números da Revista Mamulengo - **P. 80.**

Tabela 2. Discriminação das peças referentes ao 1º lote do “Acervo Fernando Augusto dos Santos – Mamulengo Só-Riso”. - **P. 129.**

Tabela 3. Discriminação das peças referente ao segundo lote do “Acervo Fernando Augusto dos Santos – Mamulengo Só-Riso”. - **P. 131.**

Tabela 4. Discriminação das peças referente ao terceiro lote do “Acervo Fernando Augusto dos Santos – Mamulengo Só-Riso”. - **P. 132.**

Tabela 5. Discriminação das peças referentes aos catálogos do Museu do Mamulengo - **P. 150.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. PATRIMÔNIO CULTURAL E MOVIMENTOS SOCIAIS	26
1.2. Patrimônio Cultural.....	27
1.3. Movimentos Sociais e Movimentos Culturais	33
2. MUSEUS E O PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL	40
2.1. Museus brasileiros no Século XIX	41
2.3. Museus brasileiros no século XX e a política oficial do patrimônio	46
2.4. Museus brasileiros no século XXI e a regulamentação do Estatuto de Museus..	57
3. MAMULENGO: TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE.....	62
3.1. O Mito da Origem.....	63
3.2. Primeiros Registros	65
3.3. O Espetáculo e seus Elementos	67
4. MOVIMENTO SOCIAL CULTURAL EM PROL DO TEATRO DE BONECOS POPULAR	79
4.1. A Revista Mamulengo	80
4.2. As Entidades dos Tiriteiros	83
4.3. As Ações de Valorização do Mamulengo nos Documentos da ABTB	86
5. MAMULENGO SÓ-RISO COMO MOVIMENTO SOCIAL CULTURAL.....	94
5.1. Mamulengo Só-Riso	96
5.2. Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco	104
5.3. Espaço Tiridá e o Museu do Mamulengo: a busca por parcerias.	112
5.4. A escolha do lugar	117
6. A CONSTRUÇÃO DO ACERVO DO MUSEU DO MAMULENGO.	125
6.1. Transferência do acervo para a Fundação Joaquim Nabuco.....	127
6.2. Acondicionamento do acervo nas dependências da Fundação Joaquim Nabuco	134
7. INAUGURAÇÃO E REGULAMENTAÇÃO DO MUSEU DO MAMULENGO	138
7.1 A Repercussão sobre a Inauguração do Museu do Mamulengo	139
7.2. Espaço Tiridá na Legislação Municipal de Olinda e a Formação do Conselho Diretor.	144
7.3. Transferência do Acervo para o Museu do Mamulengo.....	149
7.4. Requalificação e Regulamentação do Imóvel.....	152
7.5. Desdobramentos do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá.....	156

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

Ao visitarmos os museus, somos convidados, por meio da exposição do acervo, a passear pela história. Desta forma, a curiosidade pelo desconhecido e a riqueza dos detalhes do acervo encantam o público que os frequentam. No entanto, como atestam Almeida & Vasconcelos (2006, p.105) "[...] não basta visitar uma exposição museológica para que ocorra um processo educativo: é preciso compreender as mensagens propostas pela exposição e construir novas significações a partir delas”.

A presente dissertação de mestrado é desdobramento do projeto de iniciação a pesquisa científica (PIBIC/UFRPE) intitulada “Museu como lugar de aprendizagem: as ações educativas dos Museus Históricos de Recife-Olinda” que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso com título “Museu do Mamulengo na sala de aula: proposição de jogos educativos como recurso didático no ensino de História” ambos desenvolvidos no interior do Laboratório de Estudos sobre o Patrimônio cultural e Memória Social (LEPAM), sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo de Aguiar Pacheco.

Durante o período de bolsa de iniciação a pesquisa (PIBIC/UFRPE) realizada entre os anos 2013-14 em nove museus das cidades de Olinda e Recife foi possível identificar questionamentos feitos pelo o público sobre os objetos expostos. Todavia, não houve o interesse, por parte das equipes de educadores, em difundir os autores das exposições, muito menos, os agentes sociais que criaram esses espaços.

Verificamos nesta lacuna uma possibilidade de investigação histórica que permitiria a continuidade nos estudos no campo dos museus, assim como realizaria um desejo antigo, cultivado antes mesmo de ingressar no curso de graduação em História. Escrever algo sobre o local onde nasci e resido: a Cidade de Olinda – PE.

De modo geral, os museus procuram preservar, por meio dos objetos, a memória de diversos grupos sociais. Porém, a sua própria história não é abordada durante as ações desenvolvidas pela instituição. Em alguns casos sequer é feita menção aos seus idealizadores.

[...] qualquer museu é o lugar onde se expõem objetos, e isso compõe processos comunicativos que necessariamente se constituem na seleção das peças que devem ir para o acervo e no modo de ordenar as exposições. Tudo isso sempre se orienta por determinada postura teórica, que pode ir dos modelos de doutrinação até parâmetros que estimulam. Em outros termos: não há museu inocente. Qualquer exposição tem autores que trabalham a partir de certos pressupostos, explicitados ou não. Desse modo, o que mais interessa é saber o direcionamento que foi adotado [...] (RAMOS, 2004, p.14).

Compartilhamos com Ramos quando afirma que não há museu inocente. Esses espaços, através da forma como os objetos são organizados, transmitem mensagens sobre os grupos retratados, mas também podem nos fornecer informações acerca dos autores da exposição. Nosso interesse, contudo, é pelo o não dito na exposição, afinal como um museu é criado? Quais os processos jurídicos? Quem são os atores por trás da instituição? Quais os interesses envolvidos na sua fundação e manutenção? Este universo nos levou a pensar sobre o processo de criação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, construindo a história desse museu, destacando a participação dos seus criadores e parceiros, desta que foi a primeira instituição de preservação e divulgação da América Latina voltada ao teatro de bonecos populares.

De acordo com Hermilo Borba Filho (1987, p. 10) a origem do teatro de bonecos é incerta. Segundo este autor, a hipótese mais difundida sobre o início da prática do teatro de marionetes no Brasil fez-se por meio da Igreja Católica na catequização dos indígenas. Borba Filho relata que o teatro seria apropriado pela população e ressignificado ao longo dos séculos. O caráter religioso de sua origem foi gradativamente substituído por elementos do cotidiano. O escárnio, o drama e a morte se tornaram elementos essenciais nas apresentações que também contam com a presença de músicos. O teatro de bonecos se difundiu por todo nordeste, recebendo diferentes nomenclaturas: Babau na Paraíba, João Redondo no Rio Grande do Norte, Cassimiro Coco no Ceará e Mamulengo em Pernambuco.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro em abril de 2015. Izabela da Costa Brochado, responsável pelo registro textual e coordenadora geral do projeto, detectou um amplo número de teses e dissertações referentes ao teatro de bonecos durante a elaboração do dossiê interpretativo. Todavia, Brochado (2015, p. 74) ressalta que foram criados poucos espaços de preservação e/ou divulgação desta prática cultural:

No entanto, apesar disso, pouquíssimos são os acervos documentais e de bonecos, empanadas e objetos de cenas acessíveis e em boas condições. Com exceção do Museu do Mamulengo localizado em Olinda, os acervos de bonecos, empanadas e objetos de cenas 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 brincante de Mamulengo, falecido em 1988, que teve boa parte de seus bonecos e objetos vendidos a colecionadores.

Como vemos, são poucos os espaços destinados à divulgação do teatro de formas animadas, sendo o Museu do Mamulengo uma referência no segmento. O Museu do

Mamulengo - Espaço Tiridá, inaugurado no ano de 1994, é o resultado da mobilização do grupo de teatro Mamulengo Só-Riso, liderado pelos atores Fernando Augusto Gonçalves, Nilson de Moura e Luiz Maurício Carvalheira.

Na segunda metade da década de 1970, o Mamulengo Só-Riso denunciava nos principais jornais do Estado de Pernambuco a falta de interesse por parte dos órgãos públicos em apoiar os artistas mamulengueiros no Estado. Esta falta de apoio, na visão do grupo, culminava com a diminuição de artistas e, conseqüentemente, na ameaça de desaparecimento do teatro de mamulengo.

Desde então, o Mamulengo Só-Riso passou a ganhar destaque nos jornais onde eram veiculadas matérias ou pequenas notas destacando o trabalho artístico desenvolvido pelo grupo em torno do teatro de bonecos, seja por meio de anúncios sobre apresentações ou pelas ações de pesquisas através da divulgação de lançamento de livros e cursos oferecidos pelo grupo.

Durante as pesquisas desenvolvidas pelo Mamulengo Só-Riso, o grupo detectou que os bonecos dos mestres mamulengueiros falecidos estavam sendo vendidos e, em alguns casos, descartados por seus herdeiros. Contrapondo a esta ação que condena os objetos culturais ao desaparecimento, o grupo Mamulengo Só-Riso passou a adquirir, com recurso próprio, pequenas coleções com a intenção de preservar, documentar e difundir a arte do mamulengo brasileiro como manifestação da cultura regional. (BROCHADO, 2015).

O desdobramento dessas ações foi a criação do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá, concebido por seus agentes como um espaço de preservação e divulgação desta manifestação popular da cultura nordestina. A instituição de âmbito municipal completou em dezembro de 2014 duas décadas de existência.

[...] O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2002, p. 27).

Neste processo de formação, caberiam aos museus conservar e divulgar a história, materializada por intermédio da cultura material. Estes que seriam concebidos como patrimônio cultural. Derivado do vocábulo grego *Mouseion*, ideia que remete ao templo das nove musas gregas, representações dos campos das ciências e das artes, o museu era um local restrito ao estudo, seja de caráter científico ou artístico-literário, sendo ressignificado ao longo do tempo.

As musas, na mitologia grega, eram as filhas que Zeus gerara com Mnemosine, a divindade da memória. As musas, donas de memória absoluta, imaginação, criatividade e presciência, com suas danças, músicas e narrativas, ajudavam os homens a esquecer a ansiedade e a tristeza (SUANO, 1986, p. 10).

Julião (2006) narra que o termo *museu* foi pouco utilizado durante a idade média. De acordo com a autora, o vocábulo reaparece a partir do século XV, período no qual há um crescimento da atividade colecionista. Destaque para as coleções principescas do século XIV, nas quais foram incorporadas ao longo dos séculos XV e XVI, objetos da antiguidade greco-romana, tesouros e elementos “exóticos” dos continentes africano, asiático e americano, como também para os gabinetes de curiosidades e as coleções científicas pertencentes aos eruditos, cujos arranjos, nem sempre organizados, reuniam elementos distintos de várias localidades. Porém, o acesso nesses espaços era restrito aos membros pertencentes à elite.

[...] na sua origem, elas não estavam abertas ao público e destinavam-se à fruição exclusiva de seus proprietários e de pessoas que lhes eram próximas. Somente no final do século XVIII, foi franqueado, de fato, o acesso do público às coleções, marcando o surgimento dos grandes museus nacionais. (JULIÃO, 2006, p. 20).

Poulot (2013) ressalta que o hábito de colecionar objetos no Ocidente precede o período da Renascença. A reunião de diversos objetos considerados “fora do circuito” resultaria nos gabinetes de curiosidades, local de guarda para peças raras, verdadeiros tesouros que evidenciavam o status de poder de seus colecionadores.

Neste sentido, o autor relata que o século XVIII foi caracterizado pela busca da cientificidade em vários campos do saber. As coleções, até então, privadas e restritas a grande parte da população foram deslocadas para o âmbito público. O modo como eram expostos os objetos também sofreria modificações importantes. Os gabinetes não tinham critérios definidos no que diz respeito à disposição dos bens. A partir do século XVIII, essas instituições passaram a ser organizadas por eixos temáticos, através de obras pertencentes a um mesmo autor e/ou movimento artístico.

Todavia, Choay (2001) refuta a ideia do senso comum de que os eruditos e colecionadores reuniam, apenas, uma gama de objetos ditos como “restos” do passado. A autora aponta que havia a presença de “dossiês”, uma vasta documentação sobre objetos da Antiguidade. Material cuja análise, na visão dos antiquários, era mais confiável do que as informações contidas nos livros, especialmente escritos pelos historiadores, pois o “passado” analisado pela cultura material suplantaria o discurso.

Esta autora cita o vandalismo desencadeado pela Revolução Francesa como a razão para a criação de políticas públicas para a preservação dos bens do Antigo Regime. A

preservação desses bens era justificada pela necessidade da instrução cívica com o intuito de criar o cidadão pátrio, consolidando o projeto de identidade nacional ou, como Benedict Anderson (2008) salienta, para a formação de uma “comunidade imaginada”, que agregassem os indivíduos em torno de uma língua oficial, de uma unidade territorial e de uma história comum. Para tal fim, foram criadas instituições patrimoniais que consolidassem o processo civilizatório e construtor dessa identidade. Assim, a função dos museus seria a de preservar o “belo”, a história dos vencedores e seus feitos, em suma, a história dos grandes personagens.

Na contemporaneidade foram incorporadas a estas instituições diretrizes ligadas à preservação, pesquisa, documentação e exposição dos bens materiais disponíveis em seu acervo, promovendo o acesso dessas informações aos seus usuários. Os museus são espaços frequentemente utilizados por professores no exercício da docência, assim como, pelo público que deseja conhecer a história do local onde vive ou que está visitando.

Os museus, hoje, têm públicos distintos e variados, que neles vão buscar bens e experiências capazes de construir suas identidades. São centros identitários, que acumulam as funções de conferir valor e de definir autenticidade com a de ser lugar de lazer, de consumo e de estetização do cotidiano, o que revaloriza o seu papel. Desse modo, os museus e o patrimônio agregam novas funções, ainda que constituem a construir e representar identidades locais, regionais, nacionais, globais. (OLIVEIRA, 2008, p.147)

No que se refere à construção de identidades, Funari e Pelegrini (2006) relatam que após o final das duas grandes guerras (1914-18 e 1939-45) emergem novos agentes sociais e com eles a necessidade de preservação de sua cultura e história. Na década de 1950 foi somada a essa nova tendência à defesa do meio ambiente como patrimônio, além da história local e de personagens até então não contemplados pela historiografia. A ideia de patrimônio, no senso comum, estava ligada a prédios antigos, sobretudo, oficiais, como Igrejas ou órgãos do Estado. Com isso, sujeitos excluídos da história buscavam legitimar sua identidade, através de práticas culturais que representassem suas memórias, como a culinária, a dança, as vestimentas entre outros símbolos.

Neste cenário afluem os novos movimentos sociais. De maneira distinta dos movimentos sociais clássicos, Touraine (2006) e Gohn (2012) ressaltam que os movimentos culturais buscam a valorização identitária de agentes sociais que compartilham de práticas culturais não hegemônicas. Esta mobilização só foi possível devido à ampliação do conceito de patrimônio. Para Gohn (2012) existem estruturas de oportunidades políticas, ou seja, momentos na história política que propiciam uma maior mobilização pela angariação de direitos. Com isso, grupos sociais passam a buscar o reconhecimento de seus patrimônios culturais.

Burke (2008) descreve que durante a década de 1970, com a crise dos paradigmas na historiografia (marxista e do movimento dos annales), a ascensão do feminismo e o medo existente de uma nova guerra fez com que os aspectos culturais assumissem importância maior nos estudos históricos em relação à política, economia e a luta de classes. Movimento que se materializou na ampliação dos estudos da chamada Nova História Cultural. Nesta perspectiva, a Nova História Cultural se aproxima das ciências humanas, em especial da sociologia e da antropologia, utilizando teorias e conceitos produzidos por essas disciplinas.

Burke destaca que com essa “nova” classificação da História Cultural, surgem críticas referentes à subjetividade do historiador e das fontes que o mesmo utiliza em seus trabalhos. A pouca abrangência de aspectos econômicos e políticos são outros complicadores, como os próprios conceitos-chave da História Cultural, em especial, os conceitos de “cultura” e “popular”, pelo fato de apresentarem inúmeros significados.

Marta Abreu (2003) ressalta sobre o quanto é controverso o conceito de popular, pois remetem a diversas atribuições de valor como a ideia de folclore, subcultura, cultura de massa, entre outras.

Canclini (2008) relata que a cultura popular fora relacionada aos sujeitos excluídos da história, as manifestações da população mais simples, esta sem erudição. Este autor enfatiza a necessidade de ultrapassar a dicotomia existente entre o erudito e o popular. Canclini desenvolve o conceito de culturas híbridas, pois no seu entendimento, não há uma cultura pura livre das influências externas. No entanto, o autor assinala que o hibridismo não impede a continuidade da utilização do conceito de popular.

Domingues (2011) salienta que no século XIX, os intelectuais batizaram as práticas desenvolvidas pelos camponeses como puras, autêntica, sendo assim, símbolos que remetiam ao mito fundador de origem de várias nações. Apenas no século XX, as manifestações e práticas desses grupos começam a ser desvinculadas da noção de folclore e passam a ser chamadas de cultura popular. O interesse por essas temáticas devem-se pela incorporação de novos elementos em substituição da história dos grandes personagens.

O fato é que diversos grupos sociais na contemporaneidade se autodenominam como representantes da cultura popular. Para Bogo (2010) esta conotação não simboliza mais a ideia de uma subcultura, mas sim, um elemento legitimador da identidade desses sujeitos. Nesta pesquisa utilizaremos o adjetivo popular atrelado ao teatro de bonecos com o intuito de que esta prática seja vista como elemento identitário dos tiriteiros e da comunidade em que estão inseridos.

Vale apontar que não é objetivo desta dissertação realizar uma discussão sobre o conceito de cultura, ou mesmo de cultura popular. Nosso foco neste estudo é o modo como os grupos sociais, destacadamente a ABTB e o Mamulengo Só-Riso se mobilizaram em defesa de suas práticas culturais. O que estamos chamando de Movimentos Sociais Culturais.

Para Pesavento (2005) a história cultural não é uma invenção, mas sim uma redescoberta da *Kulturgeschichte*, praticada na Alemanha desde 1780, e que no século seguinte avançaria as fronteiras, chegando na Inglaterra com o nome de *Culture* e na França com a ideia de *Civilisation*.

Ainda de acordo com esta autora, a principal mudança ocorrerá no campo epistemológico com a incorporação de novos conceitos advindos, em sua maioria, da antropologia e da etnografia. O primeiro seria o conceito de *representação*, incorporados pelos historiadores culturais no século XX, baseados nas obras de Mauss e Durkheim. Neste sentido, a proposta da História Cultural seria decifrar a realidade do passado por meio das representações simbólicas. Diante deste panorama, outro conceito-chave foi incorporado à historiografia. Apropriado da filosofia, o *imaginário* simboliza os sistemas de ideias e imagens das representações coletivas, afinal, mitos, crenças, ideologias são mecanismos construtores de identidades. O conjunto de evidências representaria um mosaico, no qual o historiador teria que montá-lo.

Sobre o estudo do patrimônio como objeto da História, Dominique Poulot (2009, p.11) destaca duas vertentes historiográficas praticadas entre os historiadores.

A história da proteção e da transmissão do patrimônio [...] tem sido empreendida, frequentemente, no âmbito de tarefas profissionais e por ocasião de aniversários e de retrospectivas. Essa história-memória do patrimônio nacional, constituída progressivamente no decorrer dos últimos dois séculos, limita-se comumente ao elogio de seus arautos mais notáveis, bons servidores e grandes estadistas; [...] Outra história do patrimônio, porém pode acompanhar o combate militante travado por associações ou movimentos envolvidos contra o vandalismo.

Como vemos, a primeira vertente é baseada na história-memória das instituições. Apresenta um caráter mais descritivo, enaltecendo os agentes envolvidos em tais empreendimentos e são norteadas pelo estudo de normas de funcionamento e leis. Possui um caráter retrospectivo e, geralmente, são motivadas pela comemoração de datas simbólicas. A segunda, normalmente, faz alusão à militância de grupos em torno da conservação de um bem ou prática cultural representativo de sua(s) identidade(s) diante de qualquer ação que a ameace.

Acreditamos ser possível atuar de forma crítica na fronteira dessas duas vertentes historiográficas. A partir da interseção entre a história de uma instituição e o discurso

militante de agentes vinculados a um movimento social, identificamos um campo de estudo pouco explorado pela historiografia brasileira.

A construção de instituições museológicas, importantes veículos de preservação e documentação, promove o acesso de símbolos a um público plural, aproximando-os de um campo simbólico ao qual não estava inserido. Nos marcos da história cultural, em especial, o estudo das práticas culturais, evidenciaremos que a criação do Museu do Mamulengo está voltada para a preservação, valorização e difusão do teatro de mamulengo como um dos tantos elementos da cultura regional.

A presente pesquisa tem como objetivo geral a realização de uma análise sobre o processo histórico da criação do Museu do Mamulengo como estratégia de preservação e valorização da prática cultural conhecida como teatro de mamulengo.

Em relação aos objetivos específicos da pesquisa estabelecemos uma discussão sobre o campo do patrimônio, relacionando-o com a temática dos movimentos sociais. Além desta, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a prática de teatro de bonecos, assim como dos processos de musealização no Brasil em diferentes contextos.

Por meio das relações sociais que envolvem o processo de musealização do teatro de mamulengo, analisamos a função exercida pelos diferentes agentes envolvidos com o museu, em especial: o grupo Mamulengo Só-Riso, a prefeitura de Olinda, o IPHAN e a Fundação Joaquim Nabuco. Também descrevemos o processo de constituição do acervo museológico do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá e as ações educativas propostas pela instituição como formas de divulgação do teatro de mamulengo.

Tanto Certeau (1982) quanto Para Paul Ricoeur (2007) enfatizam que historiografia não se resume a “escrita” da história, mas sim a todo o processo da produção do conhecimento histórico. Ricoeur (2007) nomeia de operação historiográfica toda a trajetória percorrida pelo(a) historiador(a) ao longo da pesquisa. Propõe que a pesquisa histórica passa por três fases: A primeira, denominada fase documental, está vinculada a constituição do aparato documental que será utilizado ao longo do processo. A segunda fase chamada de explicativa/compreensiva é a etapa na qual o profissional irá questionar o material reunido, adotar métodos de análise e arcabouço teórico que permita uma melhor análise das fontes. Por fim, a fase representativa que é a escrita da narrativa ao qual o leitor terá acesso.

A relação entre o(a) historiador(a) e a fonte documental é uma etapa importante na operação historiográfica. Para alcançar os objetivos propostos, nos debruçamos sobre os vestígios deixados pelos sujeitos e/ou instituições que escolhemos estudar. Dos manuscritos aos impressos, músicas, iconografias, depoimentos orais e, na ausência desses, lançamos o

olhar para os artefatos da cultura material, transformando-os em documentos escritos, imagéticos, entre outros. Como salienta Bloch (2001, p. 79) “tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca, pode e deve informar-nos sobre ele”.

Quanto às fontes utilizadas na pesquisa recorreremos à documentação produzida pelo Museu do Mamulengo que registra o processo histórico de sua criação e formalização. Consultamos os arquivos das instituições que contribuíram para a criação do Museu, como o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) no qual encontramos documentos referentes ao prédio onde foi instalada a primeira sede do museu. No arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) foi constatado uma vasta documentação, como o projeto museológico, museográfico, plantas baixas da primeira sede, além de correspondências, recibos, relatórios entre outros.

Também analisaremos as reportagens publicadas pelo jornal Diário de Pernambuco sobre o Museu do Mamulengo e seus agentes, assim como os 13 números da *Revista Mamulengo* e os boletins produzidos pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Consultaremos a Legislação Brasileira referente aos campos do Patrimônio através do Decreto lei nº 25 da Constituição Federal de 1937 e dos Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, além da Lei nº 11.904 que regulamenta a criação de museus.

Sobre a fonte documental, Hunt (1992, p. 18) ressalta que:

Os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias, e os historiadores da cultura devem criar as suas próprias estratégias para lê-los. Os historiadores sempre foram críticos com relação a seus documentos – e nisso residem os fundamentos do método histórico.

Na análise crítica das fontes documentais utilizadas nesta pesquisa fez-se necessário a escolha de metodologias adequadas as fontes e aos problemas. Quanto aos fins, a pesquisa se adequa na investigação explicativa, pois visou demonstrar como um grupo teatral se articulou em torno de uma prática cultural de cunho popular e a musealiza. Referente ao método, utilizamos o paradigma indiciário proposto por Ginzburg (1989, p. 177) no qual o historiador, assim como um detetive, busca por meio de uma rede documental as minúcias, indícios que possibilite ao historiador a construção de um parecer que nos aproxime do fato pesquisado, permitindo uma interação com o passado e seus sujeitos.

[...] o mesmo paradigma usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia [...]. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico,

penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. (GINZBURG, 1989, p. 177).

Investigar. Esta é uma das inúmeras etapas do desafio historiográfico. Trazer a tona, em forma de texto, mensagens de um passado esquecido, atribuindo um valor simbólico a um acontecimento, elegendo-o como histórico em detrimento de tantos outros. Nosso ofício não é uma atividade simples. Exige uma série de metodologias, referenciais teóricos, o compromisso ético, entre outros aspectos.

Na pesquisa, devido a gama de agentes envolvidos na formulação e regulamentação do Museu do Mamulengo, adotamos o gênero historiográfico da Micro-História para compreender a participação de cada instituição neste processo:

Os elementos do micro, recolhidos pelo historiador, são como a ponta de um *iceberg* que aflora e permite cristalizar algo e atingir outras questões que não se revelam a um primeiro olhar. Ele é o elemento que não só permite pensar o todo como, inclusive, possibilita elevar a escala de interpretação a um plano mais alto e distante, para além do espaço e do tempo, pensando na circularidade cultural ou na difusão dos traços e significados produzidos pelos homens em todas as épocas. (PESAVENTO, 2004, p. 73).

No que diz respeito ao tratamento dos documentos em arquivos, utilizamos a metodologia proposta por Bacellar (2011). Nesta, o historiador tem que ter o discernimento que os documentos encontrados em arquivos e nos demais bancos de dados possuem uma historicidade e que seus produtores estavam inseridos em um contexto histórico distinto ao do pesquisador. Quem o construiu? Quais as suas finalidades? Por que foi preservado? O historiador precisa realizar a crítica interna do documento, avaliando suas possibilidades e a qualidade dessas informações, contrapondo-as com outros recursos. A crítica histórica é o resultado da erudição e dos processos metodológicos usados na pesquisa. Afinal, como salienta Bacellar (2011, p.69) os “documentos do passado não foram elaborados para o historiador, mas sim para atender a necessidades específicas do momento”.

Logo, contextualizar o documento é fundamental no *métier* do(a) historiador(a). A própria conservação desses documentos é o resultado de uma série de desdobramentos que envolvem o processo de seleção adotado pelos arquivistas às condições nas quais são mantidas e organizadas. Outro aspecto a ser levado em consideração pelo(a) historiador(a) é entender como a entidade que produziu os documentos funciona. Isto facilitará o reconhecimento dos cargos e a funções dos atores descritos na fonte, além de identificar o relacionamento da instituição consultada com agentes externos. Afinal, como atestam Samara & Tupi (2007, p. 122):

[...] identificar com precisão a simbologia contida em um texto escrito implica, em um primeiro momento, estabelecer o contexto histórico do documento, não apenas definindo as relações entre seus conteúdos e a época em que o mesmo foi produzido, como também reconhecendo o(s) seu(s) autor(es). (SAMARA; TUPY, 2007, p. 122).

Sobre o uso de revistas e jornais, adotamos a metodologia proposta por Luca (2011). As informações produzidas por tais documentos transcendem o texto escrito. Contextualizá-lo na história da imprensa e o contexto político é de suma importância na decodificação das mensagens. Analisar a forma estética como o conteúdo foi organizado, a qualidade física do material, além do grupo responsável pela publicação e o público a quem era destinado. A identificação desses fatores possibilita ao historiador um olhar mais perspicaz diante dos códigos textuais da sua fonte. Essa metodologia foi adaptada aos objetivos da pesquisa e empregadas nas publicações da *Revista Mamulengo* e nos boletins elaborados pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) disponíveis na internet, juntamente com as notícias sobre o grupo Mamulengo Só-Riso veiculadas no jornal Diário de Pernambuco.

Para Samara & Tupi (2007) compreender o contexto ao qual o objeto pesquisado estava inserido exige do(a) historiador(a) um conhecimento prévio sobre o tema. Com isso, o mesmo deverá se debruçar em leituras sobre a temática, seja no próprio campo de atuação ou em áreas que dialoguem para, assim, construir um estudo crítico.

A pesquisa bibliográfica contribuiu para conhecer o espetáculo em suas múltiplas esferas, assim como na identificação da discussão em torno do teatro de bonecos no período que precede a criação do Museu do Mamulengo. A leitura de livros, artigos, teses e do dossiê interpretativo (IPHAN) referente ao teatro de mamulengos tornou-se necessária em nossa pesquisa.

A partir dessas leituras, analisamos o debate existente nas décadas de 1970-80 promovido por grupos teatrais em torno do teatro de bonecos e como esses articulavam esforços na defesa e valorização da prática em questão.

Para embasar as informações empíricas foram utilizados como referenciais teóricos, textos ligados à História, assim como aos campos do Patrimônio e da Museologia. Também nos debruçamos sobre textos referentes à temática dos movimentos sociais e do teatro de bonecos.

Esta dissertação foi dividida em sete capítulos. No primeiro capítulo abordamos a relação do patrimônio cultural com os conceitos de memória e identidade. Neste sentido, direcionamos a discussão através da interseção entre o campo do patrimônio cultural com a

temática dos “novos movimentos sociais” visando à construção do conceito de “Movimento Social Cultural”.

No segundo capítulo destacamos por meio de levantamento bibliográfico a história dos museus no Brasil. Também analisamos a legislação brasileira referente ao campo do patrimônio, em especial, o Decreto-Lei Nº 25 da constituição de 1937 e pelos artigos 215 e 216 da constituição cidadã de 1988. Ainda no campo da legislação exploramos a lei Nº 11.904 que regulamenta a criação de museus com o intuito de analisar a relação existente entre seus artigos.

No terceiro capítulo realizamos um estudo sobre a história do teatro de mamulengo. Pontuamos diversos aspectos referentes à prática teatral, como a tipologia dos bonecos e suas representações, a relação entre o bonequeiro e o público, a musicalidade entre outros elementos vinculados a esta manifestação cultural.

No quarto capítulo dissertamos sobre a mobilização de grupos sociais que elegeram o teatro de bonecos como elemento identitário. Com isso, destacamos as ações da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos em torno desta prática cultural. Ações que culminaram na solicitação junto ao IPHAN para o reconhecimento do teatro de bonecos popular do Nordeste como patrimônio imaterial brasileiro.

No quinto capítulo evidenciamos a história do grupo de teatro Mamulengo Só-Riso. Também analisamos a repercussão do trabalho do grupo no Diário de Pernambuco e as parcerias firmadas para a efetivação da criação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, sobretudo, no que diz respeito a aquisição do imóvel nº 59 da Rua do Amparo localizado no Centro Histórico da Cidade de Olinda.

No sexto capítulo enfatizamos o processo de construção do acervo. Descrevemos a participação da Fundação Joaquim Nabuco nesta etapa do “Projeto Espaço Tiridá”, onde analisamos os processos de compra/venda do acervo, além da burocracia existente nesses documentos.

Por fim, no sétimo capítulo abordaremos as notícias sobre a inauguração do Museu nos principais jornais do Estado e no Diário Oficial da Cidade de Olinda. Também nos debruçamos sobre a regulamentação do Museu do Mamulengo no âmbito municipal e os seus desdobramentos.

1. PATRIMÔNIO CULTURAL E MOVIMENTOS SOCIAIS

As ações de preservação do patrimônio cultural na contemporaneidade são fundamentadas, na maioria dos casos, por uma narrativa que prega a ameaça de desaparecimento que põe em risco a memória de grupos sociais, lugares e/ou práticas socioculturais. Assim, é preciso discutir a estreita relação entre patrimônio, memória e identidade.

Definida por Candau (2014, p. 28) como “técnica de persuasão” a retórica é um instrumento narrativo. Certeau (1982, p. 140) a define como “arte do falar, onde a alegoria representa um papel decisivo e que consiste em dizer uma coisa dizendo *outra coisa*”. Para Gonçalves (2002) a estratégia discursiva que coloca o objeto em situação de desaparecimento é um recurso que “destrói” o bem para que o mesmo seja desejado e sua proteção legitimada.

[...] a perda não é algo exterior, mas parte das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional. É tão somente na medida em que existe um patrimônio cultural objetificado e apropriado em nome da nação, ou qualquer outra categoria sociopolítica que se pode experimentar o medo de que ele possa ser perdido para sempre. A apropriação de uma cultura traz, assim, como consequência, ao mesmo tempo que pressupõe, a possibilidade mesma de sua perda. Nas narrativas de preservação histórica, a imagem da perda é usada como uma estratégia discursiva por meio da qual a cultura nacional é apresentada como uma realidade objetiva, ainda que em processo de desaparecimento. (GONÇALVES, 2002, p. 88).

A “retórica da perda” tornou-se um recurso frequentemente utilizado por grupos que desejam o reconhecimento de suas práticas culturais como elemento identitário, em especial, as de cunho popular. O discurso da “perda” legitima as ações de diversos agentes sociais que reivindicam demandas que atendam suas necessidades.

Poulot (2009, p.12) ressalta que nos últimos anos o campo do patrimônio vem se consolidando dentro das ciências humanas e sociais como objeto de pesquisa. O autor vincula essa realidade à fragmentação do campo da história do patrimônio, transformado em múltiplos objetos de análise. Com isso, os monumentos, museus, práticas e bens culturais passaram a ser estudados por diferentes especialistas.

Corroborando com essa ideia, Françoise Choay (2001, p. 11) relata sobre o caráter belo e nômade do conceito de patrimônio que na contemporaneidade é comumente associado a um processo de construção identitária, pois, cria laços simbólicos entre os indivíduos cuja “[...] expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum [...]”.

Esta congregação do passado por meio de objetos representa a apropriação do patrimônio que está diretamente relacionada ao significado que grupos sociais atribuem a determinados bens. Bourdieu (1989) atribui à existência do poder simbólico, uma força invisível, como elemento propulsor da cumplicidade entre os pares. Definido por Bourdieu (1989, p. 9) como “um poder de construção da realidade”, os símbolos funcionam como instrumentos de integração social entre membros de uma comunidade ou grupo social utilizados na construção de sentidos.

O objetivo deste capítulo é realizar um estudo sobre a forma como o patrimônio foi pensado na formação dos estados nacionais. A partir das fronteiras entre as noções de herança, memória e construção identitária, abordaremos o campo do patrimônio pela ótica historiográfica. Para isto, dialogamos com a Sociologia e Antropologia na construção dos conceitos aqui utilizados.

Também temos o interesse em analisar como grupos sociais se articulam em prol de questões culturais, reivindicando a proteção de suas práticas e/ou bens culturais como parte integrante de suas identidades. Entretanto, para compreender esse processo é necessário, a priori, realizar o debate sobre a formação do conceito de patrimônio e a sua relação com a memória e identidade.

1.2. Patrimônio Cultural

De acordo com Funari e Pelegrini (2006, p. 11), o termo patrimônio é derivado do latim *patrimoniun* surgido na Roma Antiga como sinônimo de herança. Inicialmente restrita a figura do *pater*, que deixa bens de natureza tangível e intangível aos seus descendentes, esta limitada a uma esfera aristocrática.

Ainda de acordo com os autores, a partir do advento e crescimento do cristianismo, sobretudo na Idade Média, é somada a noção de patrimônio o campo simbólico e a construção de uma coletividade atrelada ao culto, as relíquias e a catedral. Contudo, a noção de patrimônio ainda apresentava um cunho aristocrático. Apenas com o surgimento dos Estados nacionais é que o conceito de patrimônio passará por transformações significativas, motivado, em grande parte, pela Revolução Francesa.

Para Chauí (2013) a disputa travada entre as hierarquias religiosa, política e nobreza pelo poder simbólico resultou em uma ampliação do conceito patrimônio, devido ao surgimento de um conjunto de semióforos.

Dessa disputa de poder e de prestígio nascem, sob a ação do poder político, o patrimônio artístico e o patrimônio histórico-geográfico da nação, isto é, aquilo que poder político detém como seu, contra o poder religioso e o poder econômico. Em outras palavras, os semióforos religiosos são particulares a cada crença, os semióforos da riqueza são propriedade privada, mas o patrimônio histórico-geográfico e artístico é nacional.

Para realizar essa tarefa, o poder político precisa construir um semióforo fundamental, aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Esse semióforo-matriz é a *nação*. (CHAUÍ, 2013, p. 13-14).

Como vemos Chauí descreve que a ideia de nação resulta de um projeto político por meio da atribuição simbólica. Esta autora salienta que era preciso ter a lealdade dos indivíduos que passaram a ser vistos pelo Estado como cidadãos. Para tal, o Estado cria uma série de símbolos capaz de despertar na coletividade um sentimento de identidade nacional. O que Chauí vai chamar de semióforos.

Pomian (2010, p. 17) relata que semióforos são objetos dotados de cargas simbólicas selecionadas para atrair o olhar. Neste sentido, os semióforos funcionam como um sistema de signos, no qual os objetos passam a simbolizar algo externo a sua materialidade. A língua, as cores nacionais, a bandeira, hinos, heróis e a história nacional são exemplos de semióforos que fomentariam a construção de uma nação, definida por Benedict Anderson (2008, p. 32) como “uma comunidade política imaginada”. “Ela é imaginada porque mesmo que os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.

Este autor relata que a identidade pode ser entendida como um discurso construído, algo imaginado. Benedict Anderson (2008, p. 278) ressalta que os mecanismos que nos auxiliam no processo de rememoração evidenciam, por outro lado, o risco da perda de memória. Nesse entendimento para consolidar o projeto de nação era preciso criar uma memória coletiva materializada através do patrimônio.

O patrimônio é concebido como uma “expressão” da identidade nacional em sua integridade e continuidade. Ao mesmo tempo, o patrimônio é concebido, numa relação metonímica, como sendo a própria realidade que ele expressa. Desse modo, preservar o patrimônio é preservar a nação. Ameaças ao patrimônio são ameaças à própria existência da nação como uma entidade presente, auto-idêntica, dotada de fronteiras bem delimitadas no tempo e no espaço. (GONÇALVES, 2002, p. 32).

A partir desta leitura, identificamos que a preservação do patrimônio está diretamente atrelada com a questão identitária. Stuart Hall (2006, p. 8) discorre sobre a complexidade do conceito de identidade. Para este autor, o conceito de identidade ainda é pouco compreendido e precisa ser mais desenvolvido dentro da ciência social.

Hall apresenta três concepções acerca do conceito de identidade construídas no campo das humanidades. A primeira faz alusão ao sujeito Iluminista na qual se acreditava que o indivíduo já nascesse com a identidade definida. O núcleo interior do indivíduo permaneceria o mesmo ao longo de sua existência. A segunda faz alusão ao sujeito sociológico do mundo moderno na qual a identidade é formada por meio da interação entre o sujeito e a sociedade. A terceira diz respeito ao sujeito pós-moderno, este que não possui mais uma identidade fixa, mas identidades múltiplas.

Com isso, Hall (2006, p. 13) define identidade como:

uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Joël Candau (2014, p. 25) também relata sobre a dificuldade de definição deste conceito. De acordo com o autor, a identidade quando abordada a partir da esfera individual possui dois sentidos. O primeiro seria a ideia de *estado* exemplificado pelo documento de identidade, no qual são fornecidos nossos dados. A segunda seria por meio da *representação*, ou seja, da ideia que cada sujeito possui de si próprio.

Para Candau aplicar o conceito de identidade a uma esfera coletiva é um exercício complexo:

Passamos ao fato de que, nesse caso, o termo “identidade” é impróprio porque ele nunca pode designar uma “recorrência”: em um momento preciso de observação um indivíduo é idêntico a ele mesmo, mas duas pessoas - mesmo que se trate de gêmeos – jamais são idênticas entre elas. O termo é então utilizado em um sentido menos restrito, próximo o de semelhança ou de similitude que satisfaz sempre uma inclinação natural de espírito. Se admitirmos esse uso pouco rigoroso, metafórico, a identidade (cultural ou coletiva) é certamente uma *representação*. (CANDAU, 2014, p. 25)

Já Soares (2008, p. 7) define a identidade “como o conjunto de costumes e crenças herdadas de seus antepassados, cuja conservação forma a memória de cada povo, que é manifestada por meio de seus patrimônios”.

Ademar Bogo (2010, p. 27) ressalta que o conceito de identidade está centrado na categoria dialética referente à ideia de “unidade e luta dos contrários”, na qual um ser só se reconhece a partir do instante que identifica o seu oposto.

Por meio da análise dessas referências, identificamos que o conceito de identidade possui diferentes interpretações. Interpretações que perpassam pelo campo da dialética e da representação. Apesar de suas particularidades, o conceito de identidade proposto por esses

autores nos permite estudar o campo do patrimônio através da temática dos grupos sociais. Relacionando-o com a valorização de práticas culturais que visam à construção de uma memória coletiva, a busca pela unidade, os conflitos em torno da defesa dos elementos identitários, essas definições ampliam as possibilidades de análise.

Choay (2001) aponta a preocupação dos intelectuais e políticos nacionalistas com a destruição dos bens pertencentes ao antigo regime durante Revolução Francesa. Comissões foram criadas com a finalidade de preservar tais bens, tornando possível o acesso à coletividade.

Neste sentido, Bauman (2013) discorre sobre a forma como a “cultura” foi usada no processo de formação dos Estados Nacionais. Projeto de “intenções moralizantes”, a ideia de uma cultura nacional deveria fomentar o sentimento identitário nas pessoas e, assim, os cidadãos passariam a defender o Estado.

A meta era transformar as entidades desorientadas, desalentadas e perdidas – brutalmente arrancadas de sua monótona rotina de vida comunal pela essencial e inesperada, e não planejada ou prevista, transformação modernizante – em membros de uma nação moderna e cidadãos de um Estado moderno. (BAUMAN, 2013, p. 51).

Através deste fragmento é possível identificar o caráter regulador com que foi utilizada a cultura nacional durante o século XVIII. Para Bauman a cultura seria uma espécie de agente orientador empregada para a educação das massas. Caberiam as “classes instruídas” a “missão” de ensinar o povo, visto como “entidades desorientadas”, visando à construção de uma ordem social.

Visando a preservação da nação, uma das ações dos Estados Nacionais diz respeito à criação de instituições que ajudassem no processo civilizatório e construtor dessa identidade. Entre as estratégias utilizadas para tais finalidades destacam-se a abertura de escolas e de museus. Este último tinha a função de preservar o “belo” e a história dos vencedores e seus feitos, a história dos grandes personagens.

No decorrer do século XVIII, prestava-se uma atenção inédita à eficácia que orienta a ideia de herança: tal medida era considerada como meio de dissipar a ignorância, aperfeiçoar as artes, além de despertar o espírito público e o amor pela pátria. A preocupação de utilidade relacionava, daí em diante, a conservação de um patrimônio com os efeitos pretendidos tanto para a formação do público como para a prosperidade do país. (POULOT, 2009, p. 25).

A ideia de patrimônio sofreu inúmeras transformações ao longo de sua historicidade. Funari e Pelegrini (2006) discorrem sobre duas ideias que permeiam a concepção de patrimônio na atualidade. A primeira deriva da noção de bens materiais transmissíveis a herdeiros. A segunda diz respeito à questão espiritual, ou seja, experiências e ensinamentos

que nos foi passado ao longo das gerações. Essas concepções carregam o caráter de herança, porém, abordados dentro de uma esfera individual. Ainda de acordo com os autores, ao inserirmos a ideia de patrimônio no âmbito coletivo, haverá conflitos internos por parte dos próprios membros devida as diferentes formas de recepção e apropriação de bens e práticas como pertencentes aquele grupo social.

Poulot (2009) menciona que a consciência patrimonial ocorreu em sua plenitude na Europa após a destruição de bairros e cidades durante os conflitos travados no período da Segunda Guerra Mundial. A partir da década de 1960, com a incorporação do conceito antropológico de cultura, o culto da herança restrita a camada erudita passa a ser uma demanda de toda a sociedade, ou seja, da coletividade. Com isso, a ideia de culturas múltiplas fomentaria a pluralidade de identidades.

O patrimônio define-se, ao mesmo tempo, pela realidade física de seus objetos, pelo valor estético – e, na maioria das vezes, documental, além de ilustrativo, inclusive de reconhecimento sentimental – que lhes atribui o saber comum, enfim, por um estatuto específico, legal ou administrativo. Ele depende da reflexão erudita e de uma vontade política, ambos os aspectos sancionados pela opinião pública; essa dupla relação é que lhe serve de suporte para uma representação da civilização, no cerne da interação complexa das sensibilidades relativamente ao passado, de suas apropriações e da construção das identidades. (POULOT, 2009, p. 13).

Por meio da análise deste fragmento fica evidente que a concepção do patrimônio resulta de um processo de atribuição de valor a algum objeto ou prática cultural capaz de representar a identidade dos grupos sociais. No entanto, quando não há o reconhecimento por parte da população em torno das escolhas desses bens culturais, o processo de apropriação fica comprometido.

Para Chartier (1991) a apropriação de determinados objetos como os bens culturais podem ocorrer de diferentes maneiras. Fatores como a idade, o sexo, o objetivo e a forma de analisá-lo produz uma série de construção de sentidos por parte do seu receptor, este por sua vez cria representações distintas das quais os autores/gestores idealizaram.

Soares (2008) entende por patrimônio:

[...] uma construção e, como tal, necessita de tempo para definir-se. Nada é criado para tornar-se patrimônio, é necessária a identificação da comunidade com este bem, de modo que se torne uma marca, um referencial que conta sua história e a destaca das comunidades. Por outro lado, o patrimônio é inventado e reinventado, de maneira que existe um acesso político na seleção daquilo que as comunidades consideram - ou não – sua herança cultural. A preservação de tais bens passa a ser algo fundamental para a conservação de sua memória. A formação de uma atitude cidadã em respeito ao patrimônio é um processo lento e gradual e com diversas dificuldades. (SOARES, 2008, p. 7).

Ao analisarmos a definição de patrimônio para Soares verificamos a proximidade com os conceitos de memória e identidade. Esta “marca” construída ao longo da historicidade de determinados grupos sociais resulta do processo de apropriação, ou seja, do compartilhamento do poder simbólico entre pares.

Le Goff (2003) discorre sobre a forma que a memória surgiu como tema de pesquisa dentro das ciências humanas. Dando ênfase a memória coletiva em detrimento à memória individual, Le Goff (2003, p. 419) a define de forma preliminar “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Este autor também enfatiza as perturbações atreladas a memória, em especial, a amnésia:

A amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves de personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva (LE GOFF, 2003, p. 421).

A partir deste fragmento é possível verificar a estreita relação entre memória e identidade. A rememoração das experiências passadas, ou seja, as memórias vivenciadas direta ou indiretamente pelos sujeitos formariam a(s) sua(s) identidade(s). Por outro lado, a amnésia, vista como representação do esquecimento, também possui uma relação muito próxima com a memória, afinal é o receio de esquecer algo que nos motiva a desenvolver mecanismos capazes de reter lembranças e produzir memórias.

Paul Ricoeur (2007) realiza uma abordagem sobre a memória a partir das relações internas entre a memória individual e a coletiva. Este autor sugere que o plano intermediário entre os polos das memórias (individual e coletiva) seja a relação com os próximos. Para Ricoeur (2007, p. 141) “os próximos” são “pessoas que contam para nós e para os quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre o si e os outros”.

Esta tríplice atribuição da memória – a individual, a coletiva e a dos próximos – é mais uma possibilidade de abordagem para o campo da história. Compartilhamos com Paul Ricoeur, afinal o reconhecimento e a apropriação de bens e práticas culturais por parte da sociedade dependem dessa tríplice relação. A escolha de um bem ou prática é vista como patrimônio a partir de uma experiência particular do si, esta que para ser efetivada, necessita ser compactuada gerando, assim, uma memória coletiva, representada pelos outros.

A apropriação do patrimônio e, conseqüentemente, sua valorização e conservação está diretamente ligada aos próximos. Esta terceira categoria será a responsável por dar continuidade às ações dos seus antecessores, preservando bens e práticas culturais de uma comunidade ou de um grupo social específico. Os próximos podem ser representados pelos movimentos sociais, isto é, por pessoas que possuam ideias semelhantes e passam a agir de forma coletiva em prol de uma causa, destacando a sua importância para a sociedade.

Poulot (2009) relata que a promoção e valorização do patrimônio foram evidenciadas a partir dos anos de 1970. Motivadas pelo desejo de reconhecimento por parte do Estado, diversas comunidades atuam em torno de determinados bens e práticas culturais. Classificadas como “novos patrimônios”, atores sociais antes marginalizados passaram a reivindicar tais demandas junto a setores públicos e/ou privados.

A noção de patrimônio implica um conjunto de posses que devem ser identificadas como transmissíveis; ela mobiliza um grupo humano, uma sociedade, capaz de reconhecê-las como sua propriedade, além de demonstrar sua coerência e organizar sua recepção; ela desenha, finalmente, um conjunto de valores que permitem articular o legado do passado à espera, ou a configuração de um futuro, a fim de promover determinadas mutações e, ao mesmo tempo, de afirmar uma continuidade. Esboçadas progressivamente por dispositivos de enquadramento de artefatos, lugares e práticas, as diversas configurações desdobram-se através das sociabilidades que as cultivam, das afinidades que se estabelecem por intermédio, além das emoções e dos saberes que se experimentam nesse contexto. (POULOT, 2009, p. 203).

Com base nesse conjunto de autores definimos patrimônio como elementos detentores de carga simbólica construída e ressignificada ao longo do tempo por indivíduos ou grupos sociais. O patrimônio é utilizado na construção identitária de grupo, onde bens e práticas culturais compartilhadas representam mecanismos difusores de suas memórias.

Todavia, quando esta relação não ocorre, bens e práticas perdem sentidos e as pessoas não as reconhecem como elementos de sua identidade social. Esse quadro culmina na falta de interesse da comunidade em preservar tanto patrimônio quanto as memórias dos envolvidos. Na luta contra esse “esquecimento” ou mesmo pelo seu reconhecimento é que diversos movimentos sociais atuam em torno do campo do patrimônio cultural.

1.3. Movimentos Sociais e Movimentos Culturais

Alberto Melucci (1989) enfatiza a dificuldade de conceituação analítica do termo *movimento social* devido à pluralidade de abordagens em torno da temática, dificultando uma

análise comparativa entre os diferentes estudos e definições. O autor define analiticamente movimento social como:

uma forma de ação coletiva (a) baseada na solidariedade, (b) desenvolvendo um conflito, (c) rompendo os limites do sistema em que ocorre a ação. Estas dimensões permitem que os movimentos sociais sejam separados dos outros fenômenos coletivos (delinqüência, reivindicações organizadas, comportamento agregado de massa) que são empiricamente associados com “movimentos” e “protestos”. (MELUCCI, 1989, p. 57).

Na concepção de Melucci (1989, p. 57), o conflito seria a relação de oposição entre os atores sociais. Já a solidariedade pode ser entendida como o sentimento de identidade compartilhada entre os pares, condição necessária para a configuração de uma unidade social. O rompimento dos limites diz respeito ao “espectro de variações tolerado dentro de sua estrutura existente”, ou seja, faz alusão as rupturas das estruturas.

Para Ilse Scherer-Warren (2006, p. 113), o movimento social apresenta como dimensões definidoras a ideia de identidade, a definição de adversários e de um projeto pelo qual se deve lutar.

Maria da Glória Gohn (1995, p. 44) define movimentos sociais como:

ações coletivas de caráter sociopolítico construídas por atores sociais pertencentes a diferentes classes e camadas sociais. Eles politizam suas demandas e criam um campo político de força social na sociedade civil. Suas ações estruturam-se a partir de repertórios criados sobre temas e problemas em situações de conflitos, litígios e disputas. As ações desenvolvem um processo social e político-cultural que cria uma identidade coletiva ao movimento, a partir de interesses em comum. Esta identidade decorre da força do princípio da solidariedade e é construída a partir da base referencial de valores culturais e políticos compartilhados pelo grupo.

Ao estudarmos as concepções de movimento social de Melucci, Scherer-Warren e Gohn é possível identificar elementos comuns na configuração dos elementos que norteiam suas definições a respeito do conceito de movimento social. A busca de uma unidade social por meio da identidade de grupo, os conflitos travados pela efetivação de demandas são os vetores que legitimam a existência de um movimento social.

De acordo com a categorização proposta por Maria da Glória Gohn (2012), os movimentos sociais podem ser divididos em duas fases dentro da teoria social. A primeira recebeu o nome de “fase clássica”, vinculada ao movimento operário. A segunda fase recebeu a nomenclatura de “novos movimentos sociais”, estes ganham destaque entre os anos 50 e 60 do século passado na Europa e nos Estados Unidos representando as ações coletivas em torno de várias pautas difusas (sem o recorte de classe), como as lutas feministas, movimentos por direitos sociais e, em alguns casos, pautas referentes aos movimentos culturais.

Quanto a trajetória do sindicalismo no Brasil, Antunes e Carvalho (2008) discorrem sobre o temor que o Estado e a burguesia tinham diante da possibilidade de formação de uma consciência coletiva por parte da classe trabalhadora. Este receio culminou com a criação de leis nas quais proibiam a formação de sindicatos em diversos países europeus e nos Estados Unidos, colocando-os na ilegalidade, além de punições impostas aos trabalhadores que participassem dessas instituições:

A criação dos sindicatos representou, desde o século XVII, uma mudança de mentalidade, postura e de conscientização de toda a classe trabalhadora, na luta pelos seus direitos.

Com o passar do tempo, o reconhecimento da organização sindical e o seu respectivo poder de unir e ser representante dos interesses dos trabalhadores foi obtido e, dessa forma, os sindicatos tornaram-se imprescindíveis e uma legítima forma de constituição, associação e defesa de grupos de indivíduos. (ANTUNES; CARVALHO, 2008, p.30).

No Brasil a situação não foi diferente. Os autores discorrem sobre a pressão inglesa pelo fim do tráfico negreiro visando à extensão de seu mercado consumidor. Esta fez com que o governo brasileiro assinasse a Lei Eusébio de Queirós (1850). Com o custo elevado para aquisição de mão-de-obra escrava, alguns setores da economia necessitaram da incorporação de imigrantes para o trabalho, sobretudo, no campo ou nas próprias fábricas que começavam a ser instaladas. Para atrair esses imigrantes, o governo brasileiro investiu na política de “boa vizinhança”, por meio de garantias que esses trabalhadores não gozavam nos países de origem.

O índice de analfabetismo era muito alto no Brasil. Devido à falta de mão de obra qualificada, o setor industrial investiu na contratação de imigrantes europeus. De acordo com Antunes e Carvalho 92% dos trabalhadores fabris eram europeus, grande parte vinda da Itália. Muitos desses imigrantes tinham experiência em associações anarquistas. Seus jornais influenciaram a formação de uma consciência de classe trabalhadora e ações como movimentos grevistas estouraram em todo país. Iniciado na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos de 1900, os movimentos reivindicavam melhores condições de trabalho, além da redução da jornada de trabalho para oito horas diárias e ajustes salariais. Demandas que foram regulamentadas em 1943 quando Getúlio Vargas criou a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

Os autores relatam que após a Segunda Guerra, a situação trabalhista foi revista. Algumas leis denominadas “antigreve” foram criadas com o objetivo de restringir a participação da classe operária em manifestações grevistas, sobretudo, nos setores: industrial, bancário, transportes, centrais elétricas, estabelecimento de ensinos entre outros. Durante o regime ditatorial 1964-1985, o movimento operário foi classificado como uma questão de

segurança nacional. Com isso, muitos membros vinculados ao movimento foram caçados e suas sedes fechadas. É neste período que os movimentos sociais ganham força no país.

José Murilo de Carvalho (2014) aponta que após o final do regime militar, a palavra cidadania ganhou espaço em todos os segmentos da sociedade a ponto de substituir o termo “povo”. Este autor define cidadania como o desdobramento dos direitos civis, políticos e sociais. Com isso, o cidadão seria aquele que possuísse esses três tipos de direitos.

Ao mapear os avanços e retrocessos desses direitos ao longo da história do país, Carvalho destaca a participação da sociedade civil no processo de redemocratização. Durante os anos de 1964-1985 foi negada a sociedade uma série de direitos, em especial, os políticos e os civis. Em resposta aos atos de repressão uma série de manifestações eclodiu no país. Diversos setores da sociedade reivindicavam o direito a liberdade de imprensa, as eleições de forma direta entre outras pautas.

De acordo com Gohn (2012), nos anos de 1970 a maior parte dos estudos sobre os movimentos sociais tinham como objeto de análise os setores sindicais, cujas reivindicações eram em torno dos direitos civis. A vertente mais utilizada pelos estudiosos na análise das demandas e lutas sociais das classes operárias foi a marxista.

Já na segunda fase proposta por Gohn (2012) que recebeu a nomenclatura de “novos movimentos sociais”, as reivindicações estavam atreladas a questões identitárias e culturais. Com isso, diversos sujeitos sociais passaram a ser analisados pela difusão das pautas e as formas de organização, sendo apropriados como objetos de estudos das ciências sociais. Entre esses podemos destacar os movimentos feministas, os movimentos ambientalistas, os movimentos estudantis, entre outros. Conceitos como identidade, cidadania e sociedade civil são os mais revisitados nesta fase.

O resultado dessas mobilizações foi refletido na constituição de 1988 com a inclusão de novos direitos. Aqui nos interessa destacar os direitos culturais. Ilse Scherer-Warren (2011, p. 69) destaca o uso das estratégias de *Advocacy*, vista como “ações de defesa e argumentação em favor de uma causa social ou de uma demanda para a efetivação ou criação de direitos humanos”. Essa estratégia consiste em transformar questões de cunho contestatório em demandas, sejam elas de natureza material, cultural, política ou jurídica.

Em relação aos direitos (civis, políticos, socioeconômicos, culturais e ambientais), Scherer-Warren (2012, p. 122) destaca que é na área dos direitos culturais que ocorrem a maior reivindicação por parte dos grupos sociais no que diz respeito à incorporação de novas demandas, consequência da vinculação da cultura à ideia de tradição.

Sobre a mobilização em torno do patrimônio cultural no Brasil, Julião (2015) aborda que, durante as décadas de 1990 e 2000, membros de diferentes comunidades passaram a criar museus com o intuito de manterem vivas suas memórias. Sobre o advento de novos atores na cena museal, Julião (2015, p. 93) alega que:

Não por acaso, observa-se, em todo o mundo, a emergência de novos atores que se mobilizam para criar museus, com o objetivo de apresentar e firmar suas próprias culturas e memórias, projetando nessas instituições suas construções identitárias. O que está em jogo nesses processos de democratização da memória e do patrimônio é o desejo de empoderamento de populações em relação a suas experiências no tempo. Não se trata simplesmente de salvaguardar a cultura desses segmentos nos museus ou de reconhecê-los como detentores e transmissores de determinada cultura, mas de processos nos quais eles se tornam os próprios agentes da iniciativa museal. O foco na imaterialidade do patrimônio, portanto, tem permitido realçar a centralidade do papel desempenhado por esses segmentos sociais, que há poucas décadas atrás teriam poucas chances de verem suas heranças culturais integrarem o rol dos bens dignos de serem preservados. Isso porque dificilmente suas heranças atenderiam aos critérios até então hegemônicos da materialidade, durabilidade, excepcionalidade e universalidade.

Esta mobilização só foi possível devido à ampliação do conceito de patrimônio. Para Gohn (2012) existem “estruturas de oportunidades políticas”, ou seja, momentos na história política de um país, estado ou cidade que possibilitam uma maior mobilização por parte de setores da sociedade para obtenção de direitos até então negados ou de difícil acesso. O período da redemocratização que o país vivia após duas décadas de regime militar seria a oportunidade ideal, afinal a Constituição possibilitava o acesso e a defesa de práticas socioculturais. Com isso, grupos que tinham suas ações limitadas pela repressão durante o período ditatorial passaram a buscar o reconhecimento de seus patrimônios culturais.

[...] os elementos simbólicos são tomados como um dos tantos mecanismos que os diferentes grupos sociais utilizam para se posicionarem na disputa pelo poder e convencerem o conjunto da sociedade da legitimidade de seus projetos, de suas práticas e, sobretudo, da capacidade de se fazerem respeitar. (PACHECO, 2008, p. 181).

Em busca desse poder de convencimento diversos grupos se organizaram em torno de suas práticas socioculturais. Fato que justifica as ações de determinados setores da sociedade na tentativa de construir redes de sociabilidade, com o intuito de legitimar a proteção do patrimônio cultural e, conseqüentemente, fortalecer o projeto identitário dos atores sociais envolvidos.

A discussão em torno dos movimentos sociais, desde então, gera inúmeros questionamentos dentro das ciências humanas. Afinal, quais as razões que levam pessoas, muitas vezes desconhecidas, de diferentes lugares, a unirem-se em torno de uma causa? Quais os interesses por trás dessas mobilizações? Questionamentos como esses são cada vez mais

difíceis de serem respondidos devido aos diferentes interesses existentes dentro de um grupo social.

Touraine (2006) destaca dentro da teoria social dos movimentos sociais que a ideia do conflito está atrelada a luta de classes. Sobre a concepção de movimento social, Touraine salienta que o mesmo não deve ser visto apenas como uma intenção, mas também através da dupla relação existente entre um adversário e uma causa.

Para Touraine (2006, p. 255), movimento social é a “la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidade en una colectividad concreta”.

Este autor frisa que as lutas sociais, concebidas como formas de ações dos movimentos sociais, são motivadas por uma maior participação social e conquistas de direitos. Essas ações são organizadas através da combinação dos princípios de identidade, oposição e totalidade.

De acordo com Touraine (2006, p. 261), os movimentos sociais “están asociados a las prácticas de lucha, a las formas del cambio social; pero su definición se levanta sobre el análisis del funcionamiento de las sociedades, no del conocimiento de sus modos de desarrollo”.

Nesta perspectiva, Touraine (2006) destaca o papel central que os movimentos culturais tendem assumir na sociedade. O autor faz a distinção entre a ideia de movimento social e movimento cultural. A primeira categoria como já fora mencionada, possui um conflito, tendo em vista que seus agentes propõem valores morais distintos frente aos seus opositores. Já os movimentos culturais não visariam a contestação de uma ordem, mas sim a sua autoafirmação identitária.

Segundo Touraine (2006, p. 273) a partir dos movimentos culturais surgem novos movimentos sociais. Porém, esses movimentos não combatem diretamente uma classe opositora. Para o autor, os movimentos culturais são geralmente guiados por uma elite de cunho aristocrático ou intelectual movidas por reivindicações populares e interesses próprios contra a dominação de classe e da perpetuação de uma herança marcada pela desigualdade.

Ainda de acordo com este autor, os movimentos culturais são instáveis. Apresentam duas categorias distintas dentro do próprio movimento. A primeira de caráter modernizadora (oposição a tradições) liderada por uma crítica intelectual. Possuem uma vertente mais revolucionária que luta contra uma dominação social. Já a segunda vertente nutre uma espécie de sentimento nostálgico, cujas ações são motivadas pela tentativa de restabelecimento de uma unidade ameaçada por uma crise.

No caso da nossa pesquisa, essa crise está diretamente associada a uma possível ameaça de desaparecimento do teatro de bonecos popular do Nordeste, conhecida no Estado de Pernambuco como Mamulengo. Manifestação cultural cuja encenação é realizada por meio de bonecos feitos de madeira.

Compartilhamos com a definição de movimento social de Touraine. Acreditamos que partir do momento que um grupo social de vertente cultural reivindica o reconhecimento de suas práticas ou bens culturais existe a luta pela conquista de direitos e a existência de um conflito a ser travado. Conflito que não está atrelado diretamente a uma classe opositora. Desse modo, atuam na formação de uma comunidade de sentido dentro do próprio movimento cultural.

Contudo, diferente dos movimentos sociais clássicos que almejam uma alteração da ordem vigente, o movimento cultural não nega o direito do “outro” existir. O movimento cultural busca formas e estratégias para a visibilidade das práticas culturais dos grupos sociais ditos subalternos.

Em nosso estudo propomos o conceito de “movimento social cultural” este seria aquele em que indivíduos que compartilham práticas culturais comuns se mobilizam coletivamente para demandar por políticas públicas de valorização do seu patrimônio cultural. Mobilizam-se em torno destas práticas culturais buscando não a ruptura de uma ordem estabelecida aos moldes dos movimentos sociais clássicos, mas sim mecanismos legais de proteção, seja por meio da construção de locais de memória, seja pelo reconhecimento oficial dos órgãos públicos. O Movimento Social Cultural busca por meio dessas demandas, a defesa de manifestações socioculturais representativas de suas identidades.

2. MUSEUS E O PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

No primeiro capítulo abordamos que o patrimônio cultural foi utilizado por intelectuais e políticos na construção dos Estados Nacionais na Europa. Esta estratégia de criar uma nação por meio de símbolos identitários também foi adotada no Brasil por intelectuais que se colocavam diante da “missão” de construir uma nação resultante da miscigenação de três etnias: indígena, europeia e africana.

Intelectuais e políticos nacionalistas acreditam que os patrimônios culturais existem como uma “expressão” de algo mais primordial, isto é, a própria nação, sua história e sua identidade. Esse algo mais primordial, no entanto, somente é acessível por meio de sua representação, isto é, seu patrimônio cultural. Nesse sentido, a nação existe apenas por meio de fragmentos que compõem esse patrimônio. É a apropriação do patrimônio cultural que tem como efeito a representação da nação como uma entidade individualizada. (GONÇALVES, 2002, p. 79).

Entretanto, as escolhas do patrimônio cultural representativo da nação brasileira foram excludentes. A nação foi marcada pela violação dos direitos sociais, políticos, civis e culturais cujas raízes foram fincadas no período colonial e que, ao longo da sua história política, sofreram avanços e retrocessos. (CARVALHO, 2014).

De acordo com Lilia Schwarcz (1989) só após a chegada da Família Real no Brasil houve o interesse por parte da Coroa Portuguesa em incentivar a criação de aparatos culturais, na então, colônia de Portugal.

Com a instalação da corte portuguesa no Brasil, inicia-se propriamente a história de uma cultura produzida no local já que começaram a se estabelecer, pela primeira vez no país, instituições de cunho científico. D. João VI, disposto a transformar a colônia em uma espécie de sede da monarquia, busca alterar-lhe a imagem, entre outras medidas, com a instalação das primeiras instituições científicas de caráter cultural. Data desse período a criação da Imprensa Régia, da Biblioteca, do Real Horto, das primeiras escolas superiores destinadas à formação de cirurgiões e engenheiros e do Museu Real [...] (SCHWARCZ, 1989, p. 40).

Como lemos nesta referência, com a chegada da Família Real houve a necessidade de modernizar a colônia, afinal a mesma funcionaria como sede provisória do governo português. Para tal era preciso investir na criação de instituições de cunho científico, entre essas os museus.

Lúcia Lippi Oliveira (2008) realizou um breve panorama sobre a forma que o patrimônio foi pensado em diferentes momentos da história brasileira. Inicialmente a autora discorre sobre a sociedade e o contexto político brasileiro no período de transição de colônia para o período do império. Assim, Oliveira destaca a chegada da Família Real Portuguesa e seus desdobramentos, como a elevação do Brasil a Reino Unido de Portugal, abertura dos

portos e o processo de urbanização do Rio de Janeiro. Esta autora salienta a necessidade da Coroa Portuguesa em construir uma imagem positiva do Brasil, tanto para legitimar o território e construir o sentimento identitário quanto para o reconhecimento por parte dos países europeus da nova sede do Governo Português.

O grande desafio que os membros da elite deviam enfrentar era o de legitimar o território herdado das antigas possessões americanas de Portugal após o Tratado de Madri (1750) e transformá-lo em uma nação. Seu espaço geográfico e sua população, entretanto, ainda eram desconhecidos para o mundo e para o próprio governo. Era preciso transformar esse distante território habitado por portugueses razoavelmente ignorantes em uma corte com algum padrão de civilização. (OLIVEIRA, 2008, p. 35).

Para viabilizar o processo de construção da nação, uma das estratégias utilizadas pela Coroa Portuguesa foi à política cultural com a contratação de artistas da chamada “missão artística francesa” para realizar o registro da fauna, flora, assim como a contratação de arquitetos e engenheiros para a modernização da capital. Até a forma de como escrever a história de uma jovem nação foi idealizada por meio de representações, seja no campo literário ou por meio da iconografia. A Coroa Portuguesa também investiu na criação de museus, apontadas por Oliveira (2008, p. 140) como “As mais antigas e reconhecidas instituições do campo da cultura e do patrimônio cultural”.

Neste sentido, Oliveira (2008, p. 141) ressalta o poder simbólico atribuído aos objetos musealizados no processo de construção identitária, no qual “Os objetos portadores de significado dão suporte à memória coletiva e são fontes de história dos homens e da terra. Expressões do conhecimento e do poder, requerem um espaço especial para a sua guarda: o museu”.

Por meio desta referência verificamos a importância dos museus no processo de construção da memória coletiva. Em seguida, abordaremos como ocorreu o surgimento dessas instituições em nosso país.

2.1. Museus brasileiros no Século XIX

Segundo Schwarcz (1989) o século XIX marca o início das instituições museológicas no Brasil. O intuito desses espaços era funcionar como um lugar de pesquisa e produção científica, cujas atividades eram produzidas por pesquisadores europeus.

Letícia Julião (2006, p. 22) discorre que no século XIX dois modelos de museus se consolidaram: os museus históricos e os museus científicos. O primeiro voltado para a

construção da identidade nacional. O segundo resultado dos estudos de cientistas nas áreas da arqueologia, antropologia e na fauna e flora dos países colonizados.

Na mesma perspectiva Carneiro (2013) destaca que esses dois modelos de museus foram disseminados por todo o mundo. Resultado do processo de industrialização na Europa, essas instituições eram utilizadas para educar a população e, conseqüentemente, possibilitar o acesso à ciência e à história local. Assim, os antigos gabinetes de curiosidades, restritos aos eruditos e membros da nobreza, foram preteridos pelos museus de ciência e de história.

Schwarcz (1989) aponta que antes mesmo da criação dos primeiros museus de ciência no Brasil, viajantes e pesquisadores europeus realizaram diversas excursões pelo país visando à classificação de diversos objetos vinculados a zoologia, botânica, arqueologia dentre outras áreas de conhecimento. Os pesquisadores temiam a perda de informações. Para Schwarcz o sentimento de perda não estava atrelado diretamente a questão da preservação das coleções, mas sim às informações obtidas através da análise dos objetos. Schwarcz relata que os objetos e matérias-primas coletados pelos pesquisadores nas expedições realizadas em nosso país eram expostos nos museus europeus. Por outro lado, a autora destaca os investimentos de instituições internacionais na criação desses espaços no Brasil.

No século XIX foram criados o Museu Nacional, Museu Paulista, Museu Goeldi e o Museu Paranaense. Alguns desses museus contaram com a contribuição de pesquisadores europeus na concepção do espaço e no modelo de gestão, como Emílio Goeldi, Hermann von Ihering entre outros.

Criado no Rio de Janeiro por meio de Decreto datado em 06 de julho de 1818, o Museu Nacional tinha como objetivo incentivar os estudos de botânica e zoologia no país. De acordo com Schwarcz (1989, p. 40) o Museu Nacional recebeu coleções de D. João VI, entre os objetos estavam peças de arte, quadros, animais empalhados, artefatos indígenas e objetos de mineralogia. Segundo a autora foram expostas ao longo da primeira metade do século XIX diversas coleções de zoologia, botânica e mineralogia. Contudo, a instituição não apresentava critérios científicos, mas sim um caráter comemorativo dado à forma como essas coleções eram expostas, com ressalvas, ao público a partir de 1821.

Schwarcz discorre sobre a falta de investimentos no Museu Nacional por parte da Coroa Portuguesa, assim como a escassez de funcionários especializados e instalações inadequadas para a realização das atividades propostas pela instituição. Ao listar os nomes dos diretores do Museu Nacional, a autora aponta a década de 1870 como o período do apogeu desta instituição, no qual passou a ser considerado “símbolo da cientificidade do país”, sobretudo, com a publicação trimestral da revista “Archivos do Museu Nacional”,

dividida em três seções cujas temáticas eram referentes às áreas da antropologia, zoologia, paleontologia, botânica, mineralogia e geologia.

De maneira distinta as outras instituições do período, os cargos diretórios do Museu Nacional eram ocupados por brasileiros, o que denota o caráter nacionalista da instituição comparando-a com outros museus. Além da nacionalidade, outros critérios eram levados em consideração, como a maioria, a moral e a competência profissional.

Em relação ao Museu Paulista, Lilia Schwarcz (1989) relata que a ideia de criar um museu em São Paulo surgiu dois anos após a independência do país. Com o apelo comemorativo da data, o então Presidente da Província Lucas Antônio Monteiro de Barros com o aceite de D. Pedro I tenta angariar recursos para a implantação do Museu do Ypiranga, mas não obteve sucesso. A ideia ressurgiu nos anos de 1870 na gestão do Visconde de Bom Retiro a frente da província, porém sem êxito. Apenas na gestão de José Luiz d'Almeida Couto, no ano de 1885 o projeto é iniciado com o aval de D. Pedro II.

O cenário favorável da economia cafeeira de São Paulo possibilitou o empreendimento, afinal a criação do Museu do Ypiranga representava não apenas o simbolismo da data, mas também a ascensão da província a nível nacional. No ano de 1890 o projeto é finalizado. Todavia, não eram realizadas atividades no prédio. O espaço funcionava como um monumento histórico da independência.

Schwarcz destaca que no ano de 1893 o Museu do Ypiranga adquiriu as coleções de Joaquim Sertório, entre os objetos estavam espécimes de história natural, além de jornais, peças de mobiliário, artefatos indígenas entre outros. A partir da disparidade de objetos, a autora aponta o caráter de “gabinete de curiosidades” que a instituição possuía. No ano de 1894, o Museu do Ypiranga foi inaugurado oficialmente. No mesmo ano foi contratado o zoólogo Herman von Ihering que atribuiu como função do Museu Ypiranga o estudo da história natural da América Latina, com ênfase na história do país, esta norteada pelos estudos científicos nas áreas de mineralogia, botânica e zoologia cuja divulgação era feita pela Revista do Museu Paulista.

Sobre o Museu Emilio Goeldi, Schwarcz (1989) destaca o fato de a Região Norte ter sido muito visitada por pesquisadores com o objetivo de estudar a floresta amazônica. A autora destaca que um grupo de intelectuais da região cria no ano de 1866 a Associação Filomática do Pará. O grupo visava à instalação de um museu nacional de história natural, localizado em Belém, que teria uma grande importância devido à ausência de instituições de cunho científico naquela província.

O principal intuito do Museu Paraense era o estudo da flora, fauna, geografia e geologia da região amazônica. No entanto, devido à falta de recursos financeiros, as ações dos pesquisadores envolvidos no projeto eram limitadas o que ocasionou o pedido de demissão de vários desses. O Museu Paraense que já havia sido transferido para a administração da província, termina encerrando as atividades no ano de 1888. No ano de 1891 o museu é reaberto dada intensa extração do látex na região. Contudo, a instituição continuava enfrentando as mesmas dificuldades financeiras.

No ano de 1893, Emílio Goeldi foi contratado por Lauro Sodré então governador da província do Pará. Goeldi organizou uma nova estrutura para o Museu Paraense cujas seções eram divididas nas áreas de zoologia, arqueologia, geologia, botânica entre outras. A instituição ainda contava com uma biblioteca especializada, além de um jardim zoológico e um botânico. Para tal, conseguiu contar com ajuda de colaboradores estrangeiros. O Museu passa veicular duas revistas inspiradas nos modelos europeus, entre essas estão o Boletim do Museu Paraense e Memória do Museu Paraense. Durante o período que administrou o museu, Emílio Goeldi buscou criar um espaço de produção científica, distinto das gestões anteriores que fizeram da instituição um local mais próximo dos antigos gabinetes de curiosidades.

O Museu Paranaense foi, segundo Carneiro (2013), a primeira instituição deste segmento da província do Paraná. Criado no ano de 1876, o Museu Paranaense foi transferido diversas vezes de endereço ao longo dos seus 140 anos, obtendo sede própria no ano de 2002. De acordo com esta autora, o Museu Paranaense recebe um bom número de visitantes e o principal objetivo dos atuais agentes que administram o espaço é abordar a história do Estado, ou seja, fomentando a identidade local através de suas exposições que evidenciam a ocupação do território paranaense a partir da Arqueologia, Etnologia e da História, cujo recorte temporal permeia da sua pré-história até os dias atuais.

Carneiro (2003) estuda o papel do Museu Paranaense no processo de formação identitária no Estado. Para isso, a autora analisa desde a proposta de criação da instituição no ano de 1874 perpassando por sua inauguração em 1876. Também é destacada a gestão dos primeiros diretores. A tese central da pesquisa é a gestão do historiador e político Romário Martins a frente do Museu Paranaense entre os anos 1902 e 1928.

Carneiro relata que a província do Paraná conseguiu sua emancipação política no ano 1853, até então estava vinculada a Quinta Comarca da Província de São Paulo. Assim, políticos, intelectuais e artistas da província paranista precisavam legitimar o território a nível nacional e, posteriormente, delimitar os limites de suas fronteiras com o Estado de Santa Catarina. Nesta perspectiva, os ideólogos da identidade local através do Museu Paranaense

exaltavam as características naturais do território e a sua população como estratégia para a delimitação de suas fronteiras, seja no espaço físico e simbólico.

Tanto Schwarcz (1989) quanto Carneiro (2013) ao analisarem as ações dos pesquisadores à frente desses museus nos fornecem dados sobre o processo de criação dessas instituições, apontando suas motivações e objetivos. Suas pesquisas contribuem de maneira significativa para a história dos museus brasileiros.

O século XIX é considerado por autores como Schwarcz (1989), Carneiro (2003), Julião (2006) como a “era dos museus” tendo como parâmetro o número de museus criados no Ocidente no recorte temporal mencionado. No Brasil, o século XIX marca o início da prática conservacionista. Porém, de acordo com Santos (2004, p. 55) o Brasil possuía no século XIX um aparato museológico pequeno, contendo dez museus.

Mário Chagas (2006) aborda que na segunda metade do século XIX foram criados, além de museus de história natural, museus comemorativos com o intuito de celebrar a memória de personagens considerados heróis da história brasileira. Nesta perspectiva foi criado o Museu do Exército (1864).

Sobre a contribuição dos museus de história natural para a construção da nação, Julião (2006, p. 22) ressalta que, apesar da temática nacional não ter sido o foco principal desses museus, as coleções referentes a fauna e flora contribuíram para a construção simbólica da nação brasileira.

Segundo Santos (2004) com exceção do Museu Naval e Oceanográfico (1868) e do Museu da Academia Nacional de Medicina, os demais museus apresentavam o perfil enciclopédico, modelo predominante no país. Santos (2004) assinala que esses museus, no período imperial, não estavam voltados para o grande público, mas sim a um público seletivo devido ao perfil acadêmico adotado nessas instituições.

No que diz respeito à construção identitária dos museus, Carneiro (2013, p. 22) destaca que:

A afirmação da identidade está vinculada a necessidades de reforço e construção de imagens e os museus, locais que se caracterizam pela prioridade em exposições de objetos materiais e pela possibilidade de explorá-los cognitivamente e afetivamente, se constituem em um campo fértil para definir e reforçar identidades.

Por meio deste relato, verificamos que a construção identitária está diretamente vinculada com aproximação entre o objeto exposto e o agente observador. A partir dessa interação é que poderá ocorrer o reconhecimento por parte de quem frequenta tais espaços. O

processo de formação da nação será retomado pelos ideólogos nacionalistas no século XX através da criação de uma rede museus e em torno da política oficial do patrimônio.

2.3. Museus brasileiros no século XX e a política oficial do patrimônio

Mário Chagas (2006, p. 48) discorre que o modelo museológico do século XIX foi desenvolvido pela aristocracia brasileira. Este fomentado pelo sentimento celebrativo foi reproduzido no início século XX. Neste período foram criados no Rio de Janeiro o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o Museu Nacional, além do Museu Júlio de Castilhos (1903) e o Anchieta (1906) ambos no Rio Grande do Sul, mas também a Pinacoteca Pública do Estado (1906) em São Paulo e do Museu de Arte da Bahia em 1918.

Em relação aos museus de ciência, Schwarcz (1989) relata que a década de 1920 marca o seu período de decadência no país. A autora aponta algumas razões para tal declínio, entre essas estão a falta de recursos, sobretudo, após a saída de D. Pedro II do poder, tendo em vista que o imperador era um grande incentivador das pesquisas em ciências naturais. Outro fator complicador foi a assinatura do decreto que estabelecia dedicação exclusiva aos pesquisadores que ocupavam cargos nesses museus, culminando com a saída de grande parte do corpo técnico dessas instituições. Com o surgimento das Universidades, coleções que faziam parte do acervo desses museus foram incorporadas aos departamentos acadêmicos e, em alguns casos, algumas seções foram transformadas em extensão universitária.

Podemos analisar tal reordenação da instituição museu como um desdobramento da constituição do campo da museologia no início do século XX. Este período marca a preocupação de políticos e intelectuais brasileiros em torno da construção da identidade nacional.

Para Santos (2004) a criação do Museu Histórico Nacional no ano de 1922 marca uma nova era dos museus nacionais do país. De acordo com a autora, Gustavo Barroso promoveu uma mudança na gestão dos museus. O acervo do MHN fazia alusão aos elementos da fauna e flora brasileira, além de objetos considerados representativos da nação. Contudo, Santos (2004) destaca que o Museu Histórico Nacional foi concebido por Barroso através de um projeto excludente, visto que apenas a elite brasileira e seus feitos foram retratados no museu.

Discorrendo sobre o projeto de criação da nação Márcio Rangel (2012) aponta a preocupação dos intelectuais em torno do patrimônio cultural brasileiro no início do século XX:

Nas primeiras décadas do século XX, a proteção do patrimônio era um tema de relevância para os intelectuais que pensavam a construção de uma identidade nacional. Naquele momento, dois eventos marcaram de forma clara as concepções de patrimônio existentes: o Centenário da Independência do Brasil e a Semana de Arte Moderna. Em ambos podemos identificar a busca por raízes tradicionais localizadas em uma memória essencialmente colonial. Nesta linha conceitual, é criado o Museu Histórico Nacional, idealizado para “o culto das glórias passadas” e, neste sentido, para a proteção do patrimônio que representasse estas glórias. (RANGEL, 2012, p. 105).

O caráter comemorativo do centenário da independência do país possibilitou a esses intelectuais a incorporação de novos elementos que ajudassem a formar a identidade da nação brasileira por meio do seu patrimônio cultural, em especial, através de monumentos históricos e dos museus nacionais. Nesta perspectiva, os projetos de Gustavo Barroso na área da museologia e de Rodrigo Melo Franco de Andrade no campo do patrimônio foram referências.

Em relação à construção da nação, Mário Chagas (2006, p. 44) enfatiza que:

Para a construção ritual e simbólica da nação não bastava a criação de selos, moedas, bandeiras, hinos, armas e cores nacionais. Era preciso também, a exemplo de outros países, constituir calendários e datas cívicas, fixar iconograficamente a imagem dos mandatários da nação, erigir monumentos, redigir documentos, elaborar um projeto historiográfico de nação independente, convocar artistas e outros intelectuais para este projeto. Era preciso sobretudo constituir uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de fixação de memória.

Neste projeto de construção identitária, Santos (2004) e Oliveira (2008) discorrem sobre a existência de dois projetos nacionalistas em torno do patrimônio cultural brasileiro na década de 1930. O projeto de Gustavo Barroso vinculado a um grupo neocolonial e o projeto dos intelectuais modernistas.

Rangel (2012) disserta que Gustavo Barroso foi o criador do Curso de Museus, cuja ideia foi proposta no ano de 1922, porém, efetivada na década seguinte. O curso realizado no MHN formou vários técnicos entre os anos de 1932 a 1970. Rangel também destaca a participação de Barroso na criação da Inspeção dos Monumentos Nacionais no ano de 1934.

Sobre a inspeção, Rangel destaca que:

A criação desta Inspeção estava diretamente vinculada aos discursos e projetos da década de 1920, que tinham como preocupação evitar que objetos antigos, referentes à história nacional, fossem retirados do país em virtude do comércio de antiguidades, e que as edificações monumentais fossem destruídas por conta das reformas urbanas, a pretexto de modernização das cidades. Este é o pretexto que Barroso

encontra para determinar as diretrizes do patrimônio nacional. (RANGEL, 2012, p. 107).

Através desta leitura é possível identificar o uso de um discurso fundamentado na ameaça da perda de objetos antigos ou na destruição de monumentos históricos provocadas pelo processo de urbanização para legitimar as ações da Inspetoria em torno do patrimônio nacional.

Santos (2004) aponta o caráter conservador de Barroso como a principal diferença entre tais projetos. Segundo a autora, Barroso propunha um “culto ao passado”, enquanto os modernistas liderados por Rodrigo Melo Franco apresentavam uma proposta de vanguarda. O projeto dos intelectuais liderados por Rodrigo Melo Franco de Andrade foi o escolhido.

A nova política de preservação do patrimônio continuou a priorizar os vínculos com fatos e personagens históricos que representassem a nação, como defendia Barroso, mas desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante para a nação: novos eventos históricos e heróis foram priorizados e passou-se a dar ênfase ao rigor da pesquisa no tratamento histórico e cultural da nação. (SANTOS, 2004, p. 56-57).

Como vemos, os projetos apresentados tanto por Barroso quanto por Rodrigo Andrade eram pautados na história de personagens vinculados à elite e nos seus feitos. Oliveira (2008) elenca o ano de 1937 como um marco importante na história política do país, assim como, no campo cultural. Durante o Estado Novo, regime ditatorial de Getúlio Vargas, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) dirigido pelo advogado mineiro Rodrigo Franco Melo de Andrade. Conseqüentemente, a Inspetoria dos Monumentos Históricos é extinta no mesmo ano.

O SPHAN tinha as ações destinadas à salvaguarda de bens representativos da nação, cuja política patrimonial implantada neste período ficou conhecida como “pedra e cal”. Política na qual eram contemplados os bens de natureza barroca referente ao catolicismo e de valor arquitetônico, principalmente os prédios que continham traços coloniais. O popular, presente no anteprojeto elaborado por Mário de Andrade não foi contemplado na proposta inicial do SPHAN.

Apesar das diferenças ideológicas entre os projetos, Rangel (2012, p. 109) relata sobre uma participação indireta de Barroso na política de musealização do patrimônio cultural do SPHAN, tendo em vista que as instituições criadas no período foram organizadas por museólogos formados no MHN.

O Decreto-lei nº 25 da Constituição Brasileira de 1937 definia o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como:

“[...] o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. (BRASIL, 1937).

Por meio desta definição de patrimônio é perceptível que as práticas cotidianas, sobretudo, as manifestações populares não foram contempladas no Decreto-Lei nº 25. O registro dos modos de fazer, proposto por Mário de Andrade no anteprojeto, não foi adotado. A política do tombamento foi o principal mecanismo utilizado na salvaguarda dos bens considerados com excepcional valor.

José Reginaldo Gonçalves (2002) aponta que a Cidade de Minas Gerais foi escolhida pelos ideólogos da nação como o berço da nacionalidade do país, na qual a sua não preservação ameaçaria o projeto identitário, justificando o tombamento de inúmeros prédios e monumentos vinculados a Igreja e ao Estado, excluindo não só as práticas culturais presente no cotidiano da população, mas também a participação dos “cidadãos” na escolha dos bens dignos de proteção.

Gonçalves (2002) relata que desde o início do século XX as ações voltadas para a preservação do patrimônio cultural no país eram fundamentadas na ameaça de desaparecimento de obras de artes ou pela destruição dos monumentos representativos da história brasileira.

Na luta contra a “perda”, os intelectuais ligados ao órgão de preservação atuavam no processo de salvaguarda bens móveis e imóveis representativos da nação. A partir da utilização de narrativas pautadas na ameaça da perda, monumentos eram tombados e diversos objetos foram retirados dos seus contextos originais e transformados em peças de museu. Processo que Cury (2005, p. 24) nomeia de musealização.

Num mesmo movimento produzem-se, transformados em coleções e patrimônios culturais, os objetos que estão sendo destruídos e dispersados. Esses objetos são concebidos nos termos de uma imaginária e originária unidade, na qual estariam presentes atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade. Unidade imaginária que estaria situada num plano necessariamente distante no tempo e no espaço: no passado nacional, nos primitivos, no exótico, no popular, etc. (GONÇALVES, 2002, p. 22).

Neste argumento vemos que a transferência de um objeto do campo da vida ordinária para o interior de uma instituição museológica implica na atribuição de um conjunto de valores e significados sociais que não estavam inicialmente presentes no objeto. De elementos do cotidiano, da vida comum, eles são alçados na condição de representativos de algo e articulados em uma unidade imaginária.

De acordo com Gonçalves (2002) Rodrigo Melo Franco colocava como o objetivo principal do SPHAN a proteção do patrimônio artístico e dos monumentos que ainda existiam. Assim, termos como evasão, dispersão, destruição, desaparecimento, eram comumente utilizadas nos discursos de Rodrigo Melo Franco sobre o patrimônio histórico e artístico nacional.

Diferentes modalidades de objetos, na forma de “coleções”, vieram a ser apropriadas e visualmente dispostas nos modernos museus ocidentais e em instituições similares, com o propósito de representar categorias sociais e culturais tais como primitivo/civilizado, passado/presente, exótico/familiar, cultura popular ou cultura de massa/cultura erudita, cultura estrangeira/cultura nacional, etc. Essas práticas de colecionamento e exposição respondem ao desafio de salvar esses objetos do desaparecimento, transformando-os em coleções representativas do sistema de oposições e correlações em que se inserem essas categorias. (GONÇALVES, 2002, p. 22).

Rodrigo Melo Franco ao utilizar a ameaça de desaparecimento desses objetos, legitimava a ação de retirá-los do seu contexto original e ressignificá-los como acervo museológico. Essa ação também era legitimada frente às denúncias do comércio clandestino de objetos representativos da identidade nacional. Contudo, Rodrigo Melo Franco atribuía a indiferença da população em torno do patrimônio histórico e artístico nacional como a principal razão para a sua perda.

Sobre a ação do SPHAN em torno da criação de museus durante o recorte temporal 1937-1945, Santos (2004) discorre que foi criado um número relevante de instituições, como Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro em 1937; o Museu da Inconfidência, em Minas Gerais no ano de 1938 e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul em 1940. Também no ano de 1940, Getúlio Vargas por meio do Decreto-Lei nº 2.096 cria o Museu Imperial de Petrópolis – RJ. Neste período surgem os primeiros museus de Arte Sacra no país.

Vale salientar que paralelamente ao projeto de construção da identidade nacional por parte de políticos e intelectuais vinculados ao SPHAN, várias instituições museológicas foram criadas no intuito de forjar a identidade local. Neste sentido destacamos o movimento regionalista da década de 1930 no processo de formação da identidade nordestina.

Albuquerque Júnior (2001) ressalta que o termo “Nordeste”, foi inicialmente utilizado, para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) no ano de 1919. De acordo com este autor, apesar de ainda ser visto como uma espécie de sinônimo para o termo “Norte”, a ideia de “Nordeste” separa o Brasil da divisão “Norte e Sul”. Este autor discorre sobre a aceitação da regionalização por parte das

oligarquias dos estados, que enxergavam na congregação dos territórios um mecanismo para o seu fortalecimento.

O Nordeste surge como reações às estratégias de nacionalização que esse dispositivo da nacionalidade e essa formação discursiva nacional popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particulares do indivíduo, das famílias, dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso de tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. “O nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.67).

Neste sentido, o Nordeste é pensado no combate a seca, na luta contra o messianismo e o cangaço, além das tramas políticas das oligarquias para manutenção do poder de seus representantes. Através da imagem de Nordeste construída pela intelectualidade elitista e oligárquica do início do século XX, vemos uma identidade forjada na diluição de traços específicos de cada localidade (Estado) para dar origem a uma amálgama que resultou no que hoje entendemos como Região.

Os intelectuais envolvidos no movimento regionalista como Gilberto Freyre, Manoel Bandeira, Raquel de Queirós, José Lins do Rego entre outros buscaram criar uma imagem positiva do Nordeste destacando, de modo saudosista, o período áureo da Região. O Nordeste passa a ser visto como o último reduto da cultura brasileira, pois não havia sido contaminado com o cosmopolitismo advindo do grande fluxo de imigrantes, tal qual ocorria em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Gilberto Freyre (2004) no exercício de modificar a imagem negativa que o sul do país tinha do Nordeste, visto como Região atrasada marcada pela seca e miséria, realiza um ensaio sobre a geografia da região e a relação com o homem publicado no livro “NORDESTE” em 1937. O autor de Casa Grande & Senzala, publicado em 1933, também enfatiza as qualidades do mestiço como sendo de fácil adaptação e a sua capacidade de improvisação. Para Freyre a ideia de identidade nacional, assim como regional, estava diretamente ligada à questão da mestiçagem, ignorada pelos ideólogos da nação.

Após o regime ditatorial imposto por Getúlio Vargas entre os anos de 1937-1945, o país viveu um breve período democrático. No que se refere a criação de museus neste período, Santos (2004) destaca a criação do Museu de Arte de São Paulo em 1947 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948, além de incentivos provenientes de empresários e veículos de comunicação para a criação de museus privados em outros centros do país, como Paraíba, Pernambuco. Entre as décadas de 1950 – 1960, destacamos a criação do Museu do

Índio (1953), assim como do Museu do Folclore (1958) e do Museu do Açúcar em Pernambuco do ano de 1960.

Na linha de valorização da história local, Pacheco e Santos (2012) descreve os discursos criados nos quatro museus situados no Centro Histórico da Cidade de Olinda a partir da composição do acervo e a forma como este foi organizado. O Museu Regional de Olinda (MUREO) é o museu mais antigo em funcionamento no Sítio Histórico da Cidade. Localizado no casarão nº 128 da Rua do Amparo, o MUREO foi inaugurado no ano de 1934. De acordo com Pacheco e Santos (2012) o discurso proposto pelo MUREO representa o modo de viver da Olinda colonial.

Já o Museu de Arte Contemporânea (MAC) criado no ano de 1965 fornece aos visitantes uma perspectiva da história da arte, reforçando a ideia de que as artes plásticas fazem parte da identidade local da Cidade de Olinda, tendo em vista o número significativo de ateliês no Centro Histórico. O Museu de Arte Sacra de Pernambuco (MASPE) inaugurado no ano de 1977 representa a religiosidade da cidade olindense, conhecida nacionalmente pelas Igrejas do período colonial. Já o Museu do Mamulengo, cujo processo de criação irá ser abordado nos próximos capítulos, é retratado pelos autores como a representação da cultura popular local.

Pacheco e Santos (2012, p. 60) relatam que os diferentes discursos dos museus situados no Centro Histórico reforçam a diversidade cultural da Cidade de Olinda, na qual a arte, a religiosidade, o modo de viver das elites e a cultura popular são dignos de representatividade e dão significado a memória social do lugar.

Na década de 1960, o Brasil voltou a sofrer mais um golpe de Estado. Os militares assumem o poder em 1964. Em meio aos atos de supressão dos direitos constitucionais por meio da violência, novos semióforos foram criados para fomentar o sentimento nacional criando uma imagem positiva do regime militar. O uso da bandeira nacional durante a copa do mundo de 1970, campanhas de exaltação nacional, assim como a criação de programas de habitações e o plano das cidades históricas (PCH), como destacam Chauí (2013) e Carvalho (2014).

De acordo com Gonçalves (2002) o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido pelo designer e advogado pernambucano Aloísio Magalhães passaria a ter verbas do governo para a realização de ações de preservação. Aloísio Magalhães trouxe para o IPHAN a noção de bem cultural no qual as práticas cotidianas de caráter popular passariam a ser consideradas como elementos construtores da identidade nacional.

Julião (2006) destaca a participação de Aloísio Magalhães na direção do IPHAN no ano de 1979, com a criação da Fundação Pró-Memória e o resgate de ideias presentes no anteprojeto de Mário de Andrade, sobretudo, relacionadas as práticas populares, ampliando a concepção do patrimônio cultural brasileiro.

Gonçalves (2002) relata que Aloísio Magalhães utilizou a “retórica da perda” para justificar o risco de homogeneização da cultura nacional, vista por Aloísio como a “perda dos componentes fundamentais” resultado do avanço tecnológico no qual a importação de valores estrangeiros poderia prejudicar o projeto identitário da nação brasileira.

O ano de 1979 também marca a inauguração do Museu do Homem do Nordeste – PE. Ramos (2016) expõe em sua dissertação que a narrativa museológica do MUHNE foi concebida através da imagem do Nordeste construída por Gilberto Freyre. De acordo com a autora, o Museu do Homem do Nordeste não deve ser entendido meramente como o resultado da união dos acervos do Museu do Açúcar, Museu de Arte Popular e do Museu de Antropologia destinados ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, atualmente chamado de Fundação Joaquim Nabuco. O acervo desses museus foi organizado a fim de representar à diversidade cultural, através de elementos representativos do negro, do branco e dos indígenas, além de objetos vinculados a cultura popular.

Em relação ao patrimônio cultural musealizado, Santos (2004, p. 58) discorre sobre o crescimento das instituições museológicas no país entre as décadas de 1970 – 1980. Respeitando a diversidade cultural, os museus passaram a promover uma integração entre os profissionais, exposição e o público que os frequentavam. No que diz respeito ao crescimento dessas instituições na década de 1980, a autora sublinha que esse movimento ocorreu em todas as regiões do mundo. Fato que pode ser interpretado como resultado das demandas provenientes de grupos sociais que passaram a agir em prol da preservação de seu patrimônio. Afinal, como destacam Ramos e Oliveira (2014, p. 1):

O surdir de diferentes grupos que confrontam os modelos tradicionais de representação de suas práticas culturais, movimentam politicamente o campo do patrimônio cultural, reivindicando não só ações de salvaguarda da memória e dos bens culturais, mas de espaços para os debates politizados em torno dos lugares sociais por eles ocupados, provocando outros. O que gera por sua dinâmica uma problematização em torno dos temas identidade, representação, memória coletiva e conjecturas históricas.

Nesta perspectiva, o museu pode ser visto como o local de enunciação desses grupos, ou seja, uma forma de construir suas próprias narrativas, mobilizar a comunidade em torno de suas necessidades, reivindicar por políticas públicas voltadas para seu patrimônio cultural, definido nesta pesquisa como elementos detentores de carga simbólica construída e

ressignificada ao longo do tempo por indivíduos ou grupos sociais. Nesta perspectiva, o patrimônio é utilizado na construção identitária de grupo, onde bens e práticas culturais compartilhadas representam mecanismos difusores de suas memórias.

Le Goff (2003, p. 469) define memória como “elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

E completa:

Mas a memória não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 2003, p. 470).

Essa disputa pela memória pode ser refletida na construção de bens simbólicos passíveis de representar a identidade de grupos sociais, afinal, como salienta Poulot (2009, p. 174) “Qualquer sociedade exige que sua memória seja bem cuidada”. Assim, diversos mecanismos são idealizados desde a criação de instituições, monumentos ou até mesmo o uso dos nomes de personalidades no batismo de ruas, bairros e instituições.

Sobre o significado simbólico atribuído a determinados bens culturais, Márcia Chuva (2015, p. 25) destaca que:

Um bem cultural pode ser incluído na categoria de patrimônio quando são atribuídos a ele sentido e significados que o torna referência para um grupo, que se identifica com aquele bem, sendo um elo entre todos aqueles que compõem esse grupo. Por isso, todo patrimônio se constitui a partir de uma forte carga simbólica, que é imaterial ou intangível.

Neste sentido, compartilhamos com Candau (2014, p. 16) ao afirmar que o “patrimônio é uma dimensão da memória”. Assim, o patrimônio funcionaria como uma espécie de materialização de memórias, condição essencial para a formação da(s) identidade(s) dos atores sociais.

Através das referências de Le Goff, Márcia Chuva e Candau, verificamos que a busca pelo empoderamento da memória está associada diretamente ao campo do patrimônio, tendo em vista que a carga simbólica contida nas relações sociais é materializada nos bens da cultura material.

Em busca dessas referências, grupos sociais se mobilizam na busca dos direitos que compõem a cidadania, entre eles o direito à cultura. José Murilo de Carvalho (2014) ressalta que após a crise do modelo econômico desenvolvido pelos militares, os direitos violados passam a ser reivindicados com mais afinco pela sociedade, dada a abertura política. Campanhas pelas

Diretas, mobilizações sociais pela defesa do meio ambiente, acesso a cultura foram algumas temáticas defendidas por redes de movimentos sociais em todo país. A Constituição Brasileira de 1988 procura (r)estabelecer a cidadania.

Como enfatiza Oliveira (2007, p. 3) “a noção de cidadania trabalhada por muitos movimentos sociais é a do direito à conquista de direito.” O campo do patrimônio é contemplado com a incorporação dos bens imaterial na legislação brasileira presentes nos artigos 215 e 216.

Sobre o artigo nº 215, a Constituição Federal de 1988 define que:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 1988)

Por meio deste artigo identificamos a incorporação das manifestações populares de diversos grupos sociais como parte integrante do processo da construção nacional, vista pelo Estado como um direito a todos os cidadãos. Já o artigo nº 216 da Constituição prevê que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (BRASIL, 1988).

Neste artigo identificamos a ampliação do conceito de patrimônio ao incorporar os bens culturais imateriais como parte integrante da memória e da identidade de grupos sociais. Também é possível verificar o interesse do poder público em aproximar a comunidade na proteção do patrimônio cultural. Nesta perspectiva, Julião (2014, p. 85) discorre que:

A partir dos anos oitenta, grupos étnicos e sociais – negros, indígenas, segmentos populares -, vistos até então em uma perspectiva folclorizante, passaram a ser incorporados pelo discurso e pela prática preservacionista, não apenas como objetos de estudo, mas como produtores de cultura e sujeitos da história.

Rompia-se, assim, com a tradição do pensamento que reconhecia somente o valor etnográfico da cultura popular, destituindo-a de um lugar na

construção da história. Essas mudanças de conceitos e princípios do patrimônio, alimentadas pelo processo de redemocratização do país, acabaram tendo repercussão na Constituição de 1988, ao serem transformadas em direito do cidadão. Além da preservação dos testemunhos da nação como um todo, consolidaram-se avanços inegáveis nesse campo: o reconhecimento de diferentes grupos sociais como sujeitos com direito à memória, a ampliação da noção de patrimônio, a participação das comunidades no processo de preservação e a diversificação tipológica dos bens preservados.

A partir desta leitura podemos analisar o reconhecimento oficial da política do patrimônio em torno dos bens culturais imateriais como a ampliação do “direito à memória” (Le Goff, 2003) e a identidade para diversas comunidades, em especial, para aquelas não letradas, cujas práticas cotidianas não foram concebidas como patrimônio nacional no período da política do IPHAN conhecida como pedra e cal.

Ainda no recorte temporal das décadas de 1980-90, Oliveira (2008) destaca o surgimento dos primeiros centros culturais no país, como o Centro Cultural Banco do Brasil (1989), a Casa França-Brasil (1990), Espaço Cultural dos Correios (1993) e o Centro Cultural Dragão do Mar (1999) Fortaleza- CE, entre outros exemplos.

No Brasil a ampliação do conceito de patrimônio presente na Constituição cidadã impulsionou a mobilização por parte de segmentos sociais na construção de lugares de memórias, como também propiciou aos municípios uma autonomia para atuarem na preservação do patrimônio cultural local, contribuindo para o aumento dos museus no país.

Apesar de destacar o aumento do número de museus, Santos (2004) realça a escassez de dados referentes a essas instituições, o que impossibilitava determinar a quantidade exata de museus em funcionamento no país, assim como classificá-los. A autora, baseada em pesquisas da Comissão do Patrimônio Cultural de 1997, realiza alguns apontamentos sobre a criação desses espaços no século XX, como a distribuição desigual dos museus entre as regiões brasileiras e a concentração dos museus nas capitais dos Estados.

De acordo com Santos (2004, p. 54) a estimativa sobre o número de museus nos anos 2000 era:

[...] superior a 1.200 museus no país e o levantamento do número, tipo e práticas desenvolvidas por eles requer um aparato institucional especializado. Apesar de mais de 80% dos museus brasileiros serem ainda instituições públicas, nós não encontramos na esfera governamental, no âmbito municipal, estadual ou federal, nem levantamento de dados sobre os museus existentes, nem estudos ou avaliações sobre as práticas desenvolvidas por eles. Exceção seja feita ao Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul que tem realizado um esforço significativo nesse sentido. De qualquer forma, em termos nacionais a fonte de dados mais completa sobre museus brasileiros no momento é aquela que foi disponibilizada ao público pela Comissão do Patrimônio Cultural, da Universidade do Estado de São Paulo (CPC/USP).

Como podemos observar não havia no final do século XX um sistema nacional que realizasse uma integração das informações sobre os museus brasileiros. A Constituição de 1988 ampliou a concepção de patrimônio cultural ao inserir os bens culturais imateriais, porém, não houve a regulamentação do campo dos museus. Fato que ocorreria no início do século XXI com a regulamentação do Estatuto de Museus.

2.4. Museus brasileiros no século XXI e a regulamentação do Estatuto de Museus

Oliveira (2008) discorre sobre a ampliação dos lugares de memória no início do século XXI por meio de museus a céu aberto, casas, trilhas e roteiros. Para a autora essas iniciativas além de promover a valorização do patrimônio por meio das experiências educativas fomentava a cultura local e estimulava o setor turístico.

Nesta perspectiva podemos citar as rotas de peregrinação religiosa como ocorrem em Aparecida do Norte, nas Missões no Rio grande do Sul, as romarias para Juazeiro do Norte – CE entre outras experiências. Em relação as trilhas, Oliveira (2008) menciona a existência de dois segmentos preservacionista: a ecológica e a histórica. A autora destaca as fazendas de café do Vale da Paraíba, a Serra Gaúcha, o Parque da Capivara no Piauí entre outros.

Sobre os museus a céu aberto, Oliveira (2008, p. 156) explica que “[...] a paisagem substitui a galeria, mas continuam a existir estratégias de exposição, como a indicação das casas e artefatos que devem ser alvo do olhar do turista”, ou seja, a partir da construção do lugar, como espaço significado, o discurso identitário é criado ou ressignificado, dando como exemplo a criação do Museu da Providência inaugurado em 2005 pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Em relação a criação de instituições museológicas, Oliveira (2008, p. 153) cita como exemplos de “novas experiências no campo dos museus”, os museus afro-brasileiros, o Museu da Maré e o Museu da Língua Portuguesa.

Para evidenciar a importância dos museus afro-brasileiros, a autora apresenta um breve panorama sobre o processo de criação do Museu Afro-Brasileiro de São Paulo, inaugurado no ano de 2003, alegando que o principal objetivo do museu é apresentar a cultura africana, reescrevendo a história do negro e preservando a sua memória, combatendo as desigualdades sociais e o preconceito racial.

Sobre o Museu da Maré, inaugurado no ano de 2006, a autora destaca o papel de preservação do patrimônio cultural dos subúrbios que este ponto de cultura possui ao promover a integração entre a comunidade local e os seus bens culturais.

Outro exemplo de museu citado pela autora é o Museu da Língua Portuguesa. Criado em 2006 na Cidade de São Paulo, o Museu é fruto da parceria público-privado entre o Estado de São Paulo e empresas privadas. A instituição possui inúmeros recursos tecnológicos que possibilitam uma maior interação entre os seus visitantes e a língua portuguesa. Outras instituições com o perfil semelhante ao Museu da Língua Portuguesa foram criadas como o Museu do Futebol (2006) e o Museu do Amanhã (2015) ambos no Rio de Janeiro. No Estado de Pernambuco podemos citar como exemplo o Cais do Sertão e o Paço do Frevo ambos inaugurados no ano de 2014.

Sobre o papel educativo desempenhado pelas instituições museológicas, Zita Possamai (2010) relata que:

O museu historicamente constituiu-se em fala autorizada sobre o passado; fala construída por uma narrativa visual composta por imagens e objetos dispostos num dado cenário expositivo. O museu, dessa forma, escreve sobre o passado, prescrevendo o que pode ser considerado digno de ser visto e ser mostrado; elege; seleciona a partir de um olhar que dita normas e regras teórico-metodológicas de compreensão dos tempos pretéritos e da cultura. Nesse sentido, o que é produzido em seus espaços dever-se-ia chegar ao público, através de suas formas tradicionais de comunicação, a exposição, a ação educativa. (POSSAMAI, 2010, p. 38).

Como vemos, a narrativa visual construída nos museus é o resultado de um longo processo. Além dos serviços de restauração, catalogação, as peças que compõem a exposição são selecionadas de acordo com a postura teórica e metodológica adotada pelos agentes sociais que administram essas instituições. Assim, a disposição dos objetos funciona como textos nem sempre compreendidos pelo público.

Uma das razões apontadas pela autora para a falta de interação entre o público e o museu é a falta de diálogo. Para a autora, o processo educativo deve superar a relação passiva na qual o visitante funciona como mero receptor das informações fornecidas pelos monitores ou nas etiquetas das peças expostas.

Neste sentido, Possamai (2010) ressalta que os museus interativos do século XXI buscam superar esse panorama:

Os museus interativos do século XXI de alguma forma buscam romper com esse padrão do visitante passivo, possibilitando um grau de participação nas exposições, através dos recursos tecnológicos e de uma grande quantidade de configurações que permitem ao visitante interagir com o conteúdo que lhe é apresentado. No entanto, mesmo nesses casos, pouco se rompe com o papel de protagonista do museu como agente de produção e transmissão do conhecimento. O que se altera nas modernas

exposições interativas e tecnológicas seria a forma de transmissão; buscase estratégias mais didáticas e atrativas com a finalidade de alcançar os objetivos desejados, a aprendizagem. (POSSAMAI, 2010, p. 38).

De maneira distinta do campo do patrimônio, cujas políticas públicas foram criadas nas décadas de 1920-30, a política nacional em torno dos museus tem início no ano de 2003. No documento “Política Nacional de Museus” publicado pelo Ministério da Cultura em 2007, foi exposto o resultado da ação do Governo Federal juntamente com museólogos e administradores de museus. Uma série de mecanismos foi projetada para mapear a situação dos museus em âmbito nacional e, assim, estabelecer estratégias para equipar e potencializar tais aparatos.

Como desdobramentos do Plano Nacional de Museus podem ser mencionados a criação de instrumentos institucionais como o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) no ano de 2003, o Cadastro Nacional de Museus (CNM) em 2005, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no ano de 2009, além de instrumentos de fomento aos museus.

No ano de 2009 é regulamentada a legislação brasileira de museus, através da Lei nº 11.904/2009 que define os museus como:

[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

Ao analisar tal definição é possível verificar a amplitude de ações que estas instituições desenvolvem e a pluralidade de valores atribuídos aos bens culturais salvaguardados nos museus, o que denota o compromisso do Estado em garantir o direito a todos os cidadãos na proteção do seu patrimônio cultural. Compromisso que está presente no artigo II da referida Lei, onde são definidos os princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;
 II – a promoção da cidadania;
 III – o cumprimento da função social;
 IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
 V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
 VI – o intercâmbio institucional. (BRASIL, 2009).

Como vemos, os princípios fundamentais dos museus apresentam consonância com os artigos 215 e 216 que regulamentam a legislação do campo do patrimônio no que se refere à promoção da cidadania, o respeito e a valorização da diversidade cultural dos agentes sociais.

Sobre os objetos que compõem os acervos museológicos, o inciso I do artigo V define que:

Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (BRASIL, 2009).

Mais uma vez percebemos uma relação próxima entre as legislações do campo do patrimônio e dos museus. O compromisso com a nossa diversidade cultural ao reconhecer a importância de preservar os bens portadores de cargas simbólicas, estes que forjam as nossas identidades e, conseqüentemente, as nossas memórias.

Nascimento (2013) se baseia nos dados do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) para alertar que cerca de 4.390 cidades, equivalente a 78% dos municípios brasileiros, não possuem um único museu. Esses dados podem ser interpretados de duas maneiras.

A primeira transmite uma ideia de “irrelevância” acerca dessas instituições em nosso país, seja pelos agentes responsáveis ligados as esferas da educação e cultura ou pelo não reconhecimento da população diante das mesmas. Os estereótipos atribuídos aos museus como “depósitos de objetos antigos” ou lugares da elite, reforçam essa hipótese.

Por outro lado, esse quadro reforça a necessidade de estudarmos estas instituições. Como foi apontando por Santos (2004) muitas informações sobre os museus brasileiros são desconhecidas. O museu que conhecemos durante uma visita é o resultado, na maioria das vezes, de um longo processo que envolve diversos agentes e interesses.

Conhecer a história de um museu nos permite compreender uma série de implicações, entre essas o momento histórico em que fora idealizado, a discussão em torno de determinada temática, os discursos utilizados para a sua criação e manutenção e, sobretudo, entender o direcionamento dado pelos agentes sociais envolvidos na construção desses espaços no que diz respeito ao processo de fabricação de memórias, estas que serão transmitidas as próximas gerações.

Os estereótipos atribuídos aos museus precisam ser superados, afinal como salienta Kramer (1998 apud FORTUNA, 2008) "mais importante num museu não é o que vemos, mas o modo de olhar que construímos". Estudar a história dos museus nos fornece informações nem sempre divulgadas nas instituições ou nos livros. Eventos que, por inúmeras razões, não foram contemplados pelos historiadores e, conseqüentemente, são desconhecidos por parte da população. Esses e tantos outros elementos podem ser encontrados neste tipo de abordagens.

Após um breve levantamento bibliográfico referente ao surgimento da instituição museológica no Brasil no Século XIX, buscamos historiar o crescimento desses espaços no século XX, aproximando-os do campo patrimônio cultural através de autores que discutem o tema, assim como por meio da legislação nacional. Embora nosso recorte temporal não abrangesse o Século XXI, buscamos evidenciar a criação da legislação brasileira de museus e realizar uma análise comparativa com a legislação do campo do patrimônio com o intuito de verificar aspectos em comuns. Compreender este panorama nos permitirá analisar com maior clareza o nosso objeto de pesquisa.

Como mencionado, durante os anos de 1980-90, com a ampliação do conceito de patrimônio e o compromisso do Estado em garantir a preservação e valorização dos bens culturais de diversos grupos sociais há uma maior mobilização por parte desses setores em criar mecanismos que atendam as suas necessidades, entre essas a criação de museus.

Nossa pesquisa busca historiar o processo de criação de um museu pioneiro na América Latina no segmento de bonecos populares, conhecido no Estado de Pernambuco como teatro de mamulengos. O Museu do Mamulengo foi idealizado na década de 1980, período marcado pela disputa ao direito de memória num momento em que a discussão entre o “popular x erudito” ganhava novos contornos impulsionada pelas ideias de Aloísio Magalhães.

Porém, antes de abordarmos a discussão em torno do museu dedicado ao teatro de bonecos populares faz-se necessário o estudo da manifestação em si. No próximo capítulo evidenciaremos como esta prática teatral chegou a nosso país, quais os seus principais elementos e a sua importância no cenário local.

3. MAMULENGO: TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE

Patrimônio, Memória e Identidade possuem uma estreita relação como fora elucidada nos capítulos anteriores. Ao definirmos o patrimônio como “elementos detentores de carga simbólica construída e ressignificada ao longo do tempo por indivíduos ou grupos sociais” assumimos que determinados objetos são transformados no que Pomian (2010, p. 17) nomeia de semióforos. Ou seja, compartilhamos com a ideia de que bens materiais selecionados como patrimônio transmitem algo além da sua materialidade. Assim, analisaremos o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste através deste conceito de patrimônio.

O uso de bonecos como entretenimento é uma prática antiga e bastante utilizada que chega aos dias atuais, seja nas salas de aula por meio de teatro de fantoches, seja em programas de televisão. Alguns veículos de comunicação utilizam bonecos em forma de seres humanos e, em alguns casos, de animais com o intuito de chamar atenção do público.

Esta prática não está direcionada apenas ao público infantil por meio dos programas que exibem desenhos animados. Os bonecos também são utilizados nos programas destinados aos adultos, seja como mascote do apresentador ou como assistentes que auxiliam apresentadoras nos programas culinários. Esses elementos demonstram a aceitação do público por esses personagens de formas animadas.

Sobre o teatro de formas animadas Ribeiro (2010) faz a distinção entre o Mamulengo praticado no Estado de Pernambuco de outras formas de teatrais que utilizam bonecos como atores. Para a autora:

O Mamulengo diferencia-se de outras formas de teatro de bonecos por ter, em sua estrutura, características que se fixaram ao longo do tempo, tais como, a transmissão das formas de fazer, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos, falas versificadas e cenas que dizem respeito a questões ligadas à comunidade mais próxima, ao cotidiano e ao imaginário referente a esta, e por conter um repertório musical, todos estes aspectos transmitidos por meio da oralidade e que tem perpassado algumas gerações. Essa permanência no tempo e na dinâmica do modo de fazer, no exercício, na performance, na observação, na repetição e na oralidade, o constitui como uma tradição no campo do teatro de bonecos. (RIBEIRO, 2010, p. 21).

Através desta descrição identificamos a pluralidade de elementos contidos nesta manifestação cultural. A imaterialidade presente nos diálogos improvisados, a musicalidade, a relação entre o brincante e o público são materializadas na figura dos bonecos.

Antes de debruçarmos sobre esses elementos do Mamulengo faz-se necessário descrever um pouco de sua historicidade e perceber como surgiu o interesse por esse tipo de divertimento no Brasil.

3.1. O Mito da Origem

Segundo Hermilo Borba Filho (1987, p. 55) a origem do teatro de bonecos em nosso país é desconhecida devido à ausência de documentos históricos acerca desta prática, mas também pela falta de interesse por parte dos eruditos, em especial, dos historiadores em registrar/estudar tal manifestação de natureza folclórica.

A hipótese que este autor levanta é que o teatro de bonecos tenha sido trazido para o Brasil pelos primeiros colonizadores portugueses, visto que o uso de presépios mecanizados era bastante difundido na Europa desde o período medieval. Sobre a marionete, Borba Filho (1987, p. 22) descreve que:

[...] nasce e se desenvolve na Idade Média, com as mesmas formas, intenções e repercussões dos dias de hoje. A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatuária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão deste meio para que a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações.

Para o autor há indícios de que os presépios mecanizados foram utilizados pela Igreja Católica na catequização dos indígenas. Porém, são assertivas no campo das suposições. Uma dessas suposições foi levantada pelo folclorista Pereira da Costa. Borba Filho (1987, p. 65) relata que, de acordo com o folclorista, os franciscanos utilizavam os presépios desde o século XIII. Com a construção, em 1565, do primeiro convento franciscano das Américas localizado na Cidade de Olinda – PE, Pereira da Costa acreditava na possibilidade do teatro de bonecos ter sido utilizado em terras brasileiras no século XVI.

De acordo com Flexor (2014) os jesuítas na Bahia utilizaram vários artifícios cênicos para introduzir o catolicismo no cotidiano dos “gentis”. Destacam-se as procissões por meio de esculturas de santos católicos e pela apresentação de teatro acompanhado de músicas, danças, comidas e bebidas.

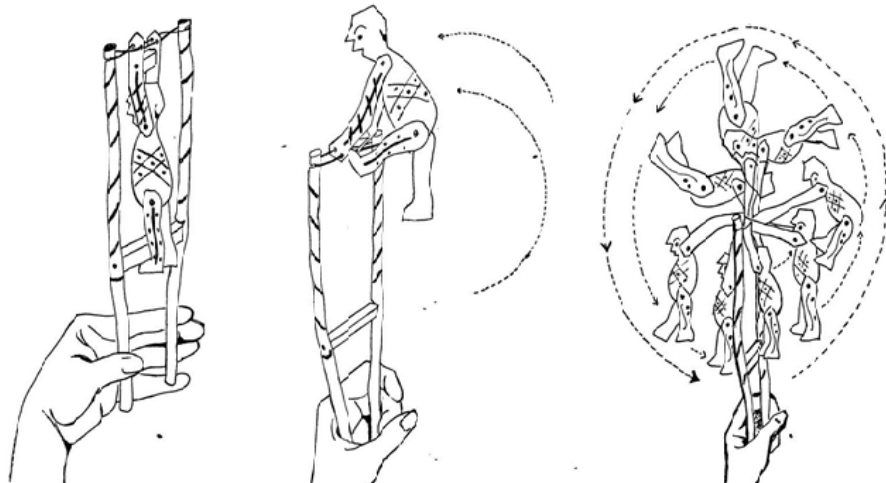
Várias procissões na Bahia impressionavam pela exteriorização religiosa, através de ornamentações, gestos e iconografia, numa réplica local, adaptada dos modelos ibéricos, especialmente essas da Semana Santa. Os jesuítas tinham introduzido no Brasil a tradição dos autos bíblicos e sabiam que o teatro era uma arma poderosa de persuasão. O teatro jesuítico procurava, deliberadamente, efeitos cênicos e endossava as artes, que falavam aos olhos e ouvidos e, simultaneamente, à mente dos fiéis. (FLEXOR, 2014, p. 202).

Apesar de conservar as características do teatro medieval, Flexor (2014, p. 208) disserta que os jesuítas substituíram as figuras sagradas, representadas por meio das marionetes, por crianças durante o processo de catequização dos indígenas na Bahia.

Diante dessas diferentes versões referentes ao uso de bonecos no processo de catequização dos indígenas surge outro complicador em torno da historicidade do Mamulengo. A própria origem do vocábulo.

Identificamos na literatura sobre o tema diversas versões. Citaremos apenas duas hipóteses difundidas por estudiosos e praticantes do Mamulengo. A primeira versão descrita por Borba Filho (1987, p. 70) remete ao brinquedo Mané Gostoso. O termo "mamu" é derivado do nome Manoel, personagem do Bumba meu Boi. Já o termo "lengo" é uma variante linguística de "lenga". "Lenga" seria o som proveniente do movimento do brinquedo. Para Hermilo Borba Filho a contração do primeiro, "mamu", com o segundo "lengo" resultaria no vocábulo "Mamulengo".

Figura 1. Representação do brinquedo Mané Gostoso.



Fonte: Hermilo Borba Filho, 1987.

A segunda hipótese para o surgimento do nome Mamulengo é descrita por Fernando Augusto Gonçalves Santos no documentário "Conhecendo os museus" (BRASIL, 2013: ep. 49). Segundo este depoimento, o teatro de bonecos era realizado por meio de presépios, nos quais os bonecos eram conectados por meio de engrenagens, roldanas e fios. A força motriz proveniente de um cursor d'água movimentavam os bonecos. Santos relata que os bonecos pareciam se mover sozinhos, causando grande comoção no público da época que não estava acostumado com essa autonomia dos bonecos. O espetáculo era associado aos rituais religiosos aumentando o sentimento de devoção à fé católica.

Segundo Santos (2013) devido ao uso frequente e a falta de reparos nos bonecos faziam com que os presépios mecanizados, popularmente denominados de engenhocas, fossem se quebrando e, conseqüentemente, perdendo a dinâmica nos movimentos. Com isso, o espetáculo passou a ser feito pelos bonecos portados em punho, daí a expressão

"mamulengo" que é uma corruptela das expressões "mão mole", "mão molenga," "mamulengo".

3.2. Primeiros Registros

O registro mais antigo no Estado de Pernambuco sobre o “Mamulengo”, segundo Borba Filho (1987, p. 67-68) foi publicado por meio de uma nota veiculada pelo Jornal do Recife na véspera de Natal do ano de 1896.

“O Natal na Várzea.

Haverá hoje missa de Natal na Várzea. Além disto, realizaram-se ali diversos brinquedos populares como: presépios, *mamulengos*, lapinhas, quermesse, músicas, serenatas e etc., etc.

“O pátio da igreja estará elegantemente enfeitado e em um coreto tocará a banda musical Varsense, havendo depois fogo de artifício.

“A Várzea é hoje o chamariz da gente alegre.”

De acordo com pesquisas realizadas nos arquivos dos jornais de Recife, Izabela Brochado (2015, p. 60) identificou que, durante os anos de 1940, eram corriqueiras as manchetes anunciando apresentações de Mamulengo no período de festas religiosas organizadas pelas paróquias. Segundo esta autora, a primeira matéria que faz menção a uma apresentação de teatro de mamulengo na Cidade do Recife foi publicada no dia 23 de dezembro de 1896 pelo Diário de Pernambuco:

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco arrabalde, taes como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa a meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos do ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia.

Confrontando a hipótese do folclorista Pereira da Costa referente ao início da prática do teatro de bonecos em Pernambuco com as datas das notícias veiculadas nos jornais citados, cuja pesquisa histórica aponta como sendo os primeiros registros oficiais do folguedo no Estado, temos um hiato superior a três séculos entre a hipótese e o registro. Fato que reforça a falta de interesse dos pesquisadores em registrar esta prática popular como foi enfatizado por Hermilo Borba Filho.

A partir destas notas identificamos a relação próxima do teatro de mamulengo com a Igreja Católica, além de todo aparato para a comemoração dos festejos natalinos e o caráter de divertimento atribuído aos mamulengos.

Borba Filho (1987, p. 68) transcreve a definição do termo “Mamulengo” de Visconde Beaurepaire Rohan. Através de um verbete extraído do Dicionário de Vocábulos Brasileiros do ano de 1989.

Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se, uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelle. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de „Presepe de Calungas de Sombra”. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia dão aos mamulengos o nome de Presepe que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

Nesta fonte primária transcrita por Borba Filho podemos identificar que, para o estudioso Beaurepaire Rohan, o Mamulengo é um "divertimento popular" onde as "pessoas adestradas" são representadas por meio de bonecos. Os artistas são detentores da técnica teatral particular.

O fato de o Mamulengo ter “lugar nas festas religiosas” reforça a hipótese de origem nos rituais religiosos. O que nos chama atenção, além do pagamento por parte do público aos artistas e as diferentes nomenclaturas referentes ao teatro de bonecos é a sua transfiguração. O cunho religioso passa a adquirir características profanas por meio dos personagens salientes do Livro do Gênese.

Para Borba Filho (1987) a arte do teatro de bonecos de cunho religioso seria apropriada pela população e ressignificada ao longo dos séculos. Este autor alega que o caráter religioso de sua origem retratado por meio de cenas bíblicas foi gradativamente substituído por elementos do cotidiano do povo culminando, a partir do final do século XIX, em um teatro com características profanas.

O teatro de bonecos, forma animada, neste caso, do presépio, sofreu o mesmo fenômeno. Começou representando o Nascimento, desenvolveu-se no sentido de apresentar as cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior, caiu no profano, embora continuasse a exibir-se por ocasião das festas da Igreja. (BORBA FILHO, 1987, p. 67)

Apesar desta transfiguração, observamos através da fonte documental que os elementos religiosos permaneceram contidos dentro dos espetáculos. Isso pode ser exemplificado pela disputa entre o bem e o mal, este último representado por personagens sobrenaturais como diabos e almas penadas. O escárnio, o drama da vida e a morte se

mantiveram como elementos essenciais nas apresentações de Mamulengo ao longo dos séculos XX e XXI. A essas temáticas foram agregadas temas do cotidiano. Questões voltadas para assuntos atuais, como os problemas sociais, políticos, sexualidade, preconceitos entre outros. O teatro de bonecos se difundiu por todo Nordeste recebendo diferentes nomenclaturas: Babau na Paraíba, João Redondo no Rio Grande do Norte, Cassimiro Coco no Ceará e Mamulengo em Pernambuco.

3.3. O Espetáculo e seus Elementos

Segundo Brochado (2015) as apresentações de Mamulengo podem ser realizadas em diversos lugares, como praças públicas, nas feiras livres, bares e restaurantes, na sala de aula ou até mesmo em empresas e festas de aniversário. A autora discorre que essas as apresentações costumam ocorrer com mais frequência em períodos de festividades religiosas, sobretudo, no Natal e no São João.

Ribeiro (2010) enfatiza que as apresentações de Mamulengo predominam nas praças das cidades do agreste ou nas áreas rurais desses municípios, pois a maior parte dos seus praticantes reside nessas localidades. Também é comum que comerciantes contratem mamulengueiros para atuarem em seus estabelecimentos. Uma estratégia para atrair o público e, conseqüentemente, ampliar seu faturamento.

Para Santos (2007, p. 22) as apresentações de Mamulengo na área rural representa a melhor forma do teatro de bonecos, em especial, as realizadas nos sítios.

Nesses sítios é onde encontramos o Mamulengo sendo praticado no seu melhor estilo, expressando todas as suas características de folguedo teatral, quer sejam plásticas ou dramáticas. É dentro desse contexto de relações com meio geográfico e vida social, dentro de uma ecologia bastante específica que ainda se pode encontrar o espetáculo do Mamulengo acontecendo com a extraordinária duração de sete a oito horas, brincando-se a noite inteira até o raiar do dia. Aqui não se deve apenas salientar o aspecto da duração mas, sobretudo, o fato da interação completa do público com o espetáculo, num resultado teatral dos mais comoventes, carregado de força telúrica.

Esta força telúrica citada pelo o autor é referente à congregação simbólica entre os agentes envolvidos pelo fato de compartilharem a mesma realidade financeira, o mesmo espaço físico e códigos linguísticos. Com isso, o teatro de mamulengo possui características peculiares.

Brochado (2015, p. 76) descreveu da seguinte maneira uma apresentação de Mamulengo que observou na área rural de Pernambuco:

É antevéspera de Natal. A lua está plena no céu, o lugar está cheio de gente. Barraquinhas de comidas e bebidas, fogos de artifício, roda gigante: misturas de luzes, cheiros e sons compõem o ambiente na festa da Usina Petribu, município de Lagoa de Itaenga, Pernambuco. Ao longe se escuta um forró tocado por uma sanfona de oito baixos, uma caixa e um pandeiro, misturado à voz de um brincante que diz: “Estrela Dalva é tão bonita/ quando vem rompendo a aurora / as árvores do meu canto choram/ os passarinhos cantam e gritam/ soldado, cobre a cabeça, olha pra noite não céu./ A estrela Dalva é tão bonita / quando vem rompendo a aurora.” Em um canto do grande terreno a céu aberto, avista-se uma barraca, uma estrutura de madeira forrada por uma chita colorida. No pequeno palco localizado na parte superior dela, três bonecas dançam sensualmente, balançando seus vestidos ao som do forró. Do lado de fora da barraca, três músicos tocam; do lado de dentro dela, dois bonequeiros movimentam as figuras que se revezam no palco para o deleite do público que ora ri, ora conversa com elas como se fossem pessoas de carne e osso. A brincadeira segue noite adentro, muitos bonecos passam por aquele pequeno palco: bichos, gentes, assombrações que falam, cantam, contam histórias e vão-se embora, refletindo a vida e a história daquela gente, suas belezas e misérias, suas esperanças e descrenças.

Já é noite alta. O mestre bonequeiro despede-se do público pela voz dos bonecos e a brincadeira se encerra quase quatro horas depois que começou. O público aplaude, o mestre sai de dentro da barraca, agradecendo e conversando com um e outro conhecido que por ali ainda estão. Os músicos guardam seus instrumentos e, juntamente com os ajudantes, começam a desmontar a barraca e a guardar em grandes baús e malas os bonecos, os tecidos e demais materiais. Estão cansados, mas felizes por terem tido a oportunidade de mostrar ao público a brincadeira e, ao mesmo tempo, de ganhar alguns trocados. Não é muito, eles sabem, aliás, é bem pouco para o esforço demandado e para tantas horas de trabalho e, às vezes, ainda demora a ser pago. Mas assim é, amanhã, eles montarão de novo a barraca em um sítio perto dali, afinal, é época de Natal, período de festas e contratos.

Este fragmento extraído do dossiê interpretativo, documento utilizado como referência para o Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, descreve de forma sintética uma apresentação do Mestre Zé de Vina realizada na Usina Petribu, Zona da Mata de Pernambuco, no dia 23/12/2003. A utilização de barracas para apresentação, a musicalidade, o fabrico dos bonecos de forma artesanal, a relação entre o público e o boneco/manipulador, o improviso da trama, os personagens principais e o enredo das peças são exemplos da continuidade desta “tradição”.

O palco no teatro de Mamulengos é representado pela barraca que o próprio brincante, também chamado de tiriteiro, arma antes das apresentações. Esta estrutura separa o tiriteiro do público, tendo em vista que o manipulador fica escondido por trás do tecido durante a apresentação do espetáculo. A barraca pode ser chamada de tolda ou empanada. De acordo com Brochado (2015) alguns bonequeiros utilizam apenas um lençol amarrado entre árvores ou em estacas de madeira. Outros bonequeiros constroem suas barracas utilizando madeira ou canos de PVC e tecido, sendo a chita o tipo mais utilizado, devido ao colorido das estampas e o baixo custo.

Em relação às apresentações, Borba Filho (1987, p. 79) ressalta que:

[...] como acontece com o de todos os mamulengueiros, é, na sua maior parte, improvisado. É claro que eles têm um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*.

Nesta leitura entendemos por roteiro o conjunto sequencial da cena. Brochado (2007) cita que no curso das apresentações são encenadas diversas cenas. De acordo com esta autora, alguns mamulengueiros dispõem de um conjunto de 20 cenas em seus repertórios. Optaremos por nomear as apresentações de Mamulengo como espetáculos seguindo a nomenclatura adotada por estudiosos da temática como Borba Filho (1987), Santos (2007) e Brochado (2015).

Apropriando-se dos termos técnicos do universo cinematográfico e aplicando-os ao teatro de Mamulengo, essas cenas contêm argumentos prontos, ou seja, o mamulengueiro possui uma ideia estabelecida para a sequência de suas ações que perpassam pelo diálogo até o desfecho da cena em questão. A partir do argumento de cada cena, o tiriteiro desenvolve oralmente o seu roteiro.

Para tal, o mamulengueiro trabalha o diálogo de forma improvisada. Desse modo o envolvimento e a interação entre o boneco e o público são fundamentais, tendo em vista que as reações são distintas, pois variam de acordo com o perfil do público (infantil ou adulto), o local onde está sendo realizada a apresentação (escola/aniversário ou bares), entre outros determinantes.

Izabela Brochado (2015, p. 127) frisa que:

No repertório de um determinado bonequeiro, há cenas específicas, criadas por ele e que, portanto, pertencentes a seu repertório particular. Porém, o que se observa é que muitas dessas cenas são variações de cenas tradicionais, colocando-se nomes diferentes nas personagens, ou mesmo variando as loas apresentadas, no entanto, mantendo-se as sequências de ações, tais como confusões dentro de um baile, o deixar dançar e o não dançar, os namoros, entre outros. Mas também há cenas que podemos entender como próprias de um brincante, observando que as mesmas poderão ser apreendidas por outro brincante que podem passar a fazê-las. Todos eles, de um modo geral, têm histórias e personagens específicos, ou seja, criados por eles mesmos. Mas, a grande maioria, mantém enredos e personagens da tradição, mesmo que reinventem ou criem novas histórias e personagens.

Através desta citação verificamos a apropriação de cenas e personagens tradicionais da história do teatro de mamulengos por tiriteiros que, ao ressignificá-las, mantém viva a memória de seus antecessores. Assim, nesta simbiose de recorrências e originalidades, a tradição do Mamulengo é perpetuada.

Outro elemento importante no teatro de mamulengo é a musicalidade. Para Brochado (2015, p. 133) o elemento sonoro é “parte fundamental no TBP. Sem ele, não há brincadeira”.

Sobre as funções da música nas apresentações, Brochado (2007, p. 41) aponta que:

A música, sempre tocada ao vivo, abrange quase um terço da totalidade do show e apresenta diversas funções: serve de chamariz para os espectadores dispersos; entretém os que já estão presentes aguardando o início do espetáculo; conecta as diversas passagens; pontua o ritmo das cenas de dança e de luta; e age como elemento importante na caracterização dos personagens principais, uma vez que estes possuem canções específicas que revela informações importantes sobre suas tipologias.

Visão compartilhada por Santos (2007, p. 26) ao destacar que:

A função da música no espetáculo é de apoio, dando-lhe não só um colorido rico de intenção, mas também agindo como elemento de ligação entre as cenas, contendo um sabor de narração crítica ao comentar a ação. Atua ainda como um forte elemento jocoso e como suporte ou pano de fundo para as cenas de briga ou de pura dança, tendo igualmente extrema funcionalidade ao servir de recurso para os personagens, sobretudo os narradores identificarem-se perante o público através da cantoria de loas que lhe são próprias.

Por meio dessas referências, identificamos o grau de importância que a música possui dentro do teatro de mamulengos, porque ela marca a entrada das personagens, assim como embala as cenas de dança e de conflitos que culminam, na maioria dos casos, em pancadaria.

Figura 2. Músicos no Mamulengo João Galego (Esquerda). Músicos no Mamulengo de Zé Lopes (Direita).



Fonte: Izabela Brochado, 2015.

Quando esses espetáculos contam com música ao vivo, os músicos também participam como narradores da história. Eles desenvolvem um papel importante no que diz respeito à relação entre tiriteiro/bonecos e o público, pois intermediam o diálogo entre esses. Enquanto o tiriteiro troca os personagens dentro da barraca, os músicos entretêm o público ao som de forró, coco e outros gêneros musicais da Região.

Segundo Brochado (2015, p. 29) os instrumentos mais utilizados pelos músicos da Zona da Mata pernambucana durante os espetáculos são a sanfona de oito baixos, o ganzá e a caixa. A autora ressalta que a quantidade de músicos e os tipos de instrumentos utilizados variam de acordo com os grupos, como podem ser observados nas figuras 2 e 3.

Por meio da análise das imagens identificamos a diversidade de instrumentos utilizados pelos músicos durante os espetáculos. Na Figura 2 identificamos a presença de três músicos, cujos instrumentos fazem parte da estrutura do forró pé de serra (sanfona, triângulo). A diferença existente entre os dois grupos diz respeito ao instrumento de percussão. No Mamulengo de João Galego é usada uma caixa, enquanto no Mamulengo de Zé Lopes o instrumento utilizado foi o ganzá. Em relação a figura 3 verificamos a presença de um único músico que assume o vocal e o violão. Nela é possível identificar, pelo direcionamento do olhar do músico e dos bonecos, o exato momento do diálogo entre eles.

Figura 3. Músico no Mamulengo Jurubeba. Apresentação realizada durante a XV Feira Nacional de Artesanato – FENEARTE.



Fonte: Ialy Cintra, 2014.

Este diálogo existente entre o músico e o boneco, assim como entre o boneco e a plateia é chamada por Brochado (2007, p. 51) de quebra de molduras (frame-breaking). Este

recurso insere o boneco na realidade da plateia de forma cômica. Normalmente os bonecos fazem perguntas ou pedem conselhos.

A interação existente entre os Mestres da arte do manuseio de bonecos e a plateia é outro aspecto peculiar do teatro de Mamulengo. Sobre o público, Brochado (2007, 42) revela que:

[...] é composto na sua grande maioria por indivíduos que já assistiram a muitos espetáculos de Mamulengo, assim, conhece os diversos elementos (auditivos e visuais) que formam este teatro de bonecos e as convenções referentes à sua participação. Sabe que ela não é apenas aceita, mas que é também fundamental.

Portanto, se sente livre para participar de forma ativa do espetáculo. Os artistas e a maioria dos indivíduos que compõem este público fazem parte de um mesmo grupo social. São pertencentes à classe trabalhadora (rural ou urbana) que vivenciam as mesmas restrições econômicas e compartilham do mesmo universo sócio-cultural.

Por meio desta fonte identificamos que a participação do público está diretamente relacionada ao valor simbólico que esses agentes atribuem ao teatro de Mamulengo. Esta manifestação popular de divertimento concebida como bem cultural, aglutina o público em torno de uma comunidade de sentido, devido às experiências compartilhadas entre os pares, neste caso, a classe trabalhadora rural ou urbana. O Mamulengo é concebido por esses agentes como patrimônio cultural.

Compartilhamos com Brochado (2007, p. 59-60) quanto a importância de valorização de práticas culturais:

Muito tem que ser apreendido com a prática desses mestres. Além do imenso patrimônio imaterial que são suas histórias e os bonecos que as representam, eles ensinam que, para que as tradições se mantenham, não como forma cristalizada e esvaziada de sentido, mas com o verdadeiro espírito popular que as move, é necessário manter o prazer da brincadeira compartilhada.

Quanto à utilização do termo “Mestre”, Brochado (2015, p. 28) compartilha da ideia de Alcure (2007) que atribui tal designação ao brincante que passa por um processo de aprendizagem com outros mestres. Nesse contato são repassadas técnicas que abrangem desde a confecção dos bonecos e a forma de manuseá-los, mas também ensinamentos voltados à parte vocal e a transmissão de loas e histórias do teatro de mamulengos. Deste modo, os mestres aprendem e repassam a arte aos seus discípulos que continuam o legado as gerações futuras.

Santos (2007, p. 28) enfatiza o caráter popular desse artista ao afirmar que ele é:

[...] um homem do povo, que representa com seus bonecos o homem do povo e para esse mesmo homem. É também um artista do riso. É o riso sua grande preocupação e intenção, sua satisfação maior, sua recompensa como artista. Quase sempre são analfabetos, maioria nunca tendo

freqüentado qualquer tipo de escola que não seja a da própria vida. [...] Os mestres são na verdade, não apenas os responsáveis mais diretos pela expressividade do Mamulengo, mas são igualmente os promotores da difusão do brinquedo. Com os mestres e sempre com eles, aprendem a brincar os novos mamulengueiros, ao menos os que conseguem atingir um nível artístico do porte daqueles que, apaixonados, enfrentam todas as adversidades e não permitem que o brinquedo desapareça tragado pelas modernas formas de diversão.

Como vemos a figura do Mestre é de fundamental importância para a continuidade do teatro de bonecos. Além de praticar o teatro, o Mestre repassa seus ensinamentos capacitando outros bonequeiros com o intuito de transformá-los nos futuros Mestres do ofício. Os aprendizes terão a “missão” de difundir o divertimento popular, mantendo viva a tradição e a memória de seus precursores em um período marcado pela ampla possibilidade de entretenimento.

A respeito do processo de formação desses artistas, Brochado (2015) nos informa que ocorre com mais frequência através da linhagem familiar ou por pessoas próximas pertencentes ao mesmo grupo social do Mestre.

Ainda sobre o processo de formação, Brochado (2015, p. 39) discorre sobre a existência de duas categorias. A primeira categoria ocorre por meio do contato temporário entre o mestre e o indivíduo que deseja praticar, exemplificado nesta pesquisa pelos integrantes do Mamulengo Só-Riso cuja temática será abordada no capítulo 5. Neste caso, o indivíduo não está inserido na comunidade do mestre. A segunda categoria ocorre sem o contato direto com um mestre. As diversas formas de teatro de bonecos popular são apropriadas, por meio de releituras não havendo vínculo permanente com a forma tradicional do teatro.

Quanto aos bonecos utilizados nas apresentações, Santos (2007) alega que são feitos, em sua maioria, da matéria-prima proveniente da árvore mulungu, cuja madeira é leve e macia, tornando a talha mais fácil para o Mestre/bonequeiro criar e manipular seus personagens. Este autor define o boneco como:

[...] objeto plástico, como escultura, até o momento em que perde sua natureza de simples escultura e adquire a de ser dramático, quando se incorpora ao espetáculo como personagem animado e quem o mamulengueiro empresta alma e conseqüentemente vida. (2007, p. 29-30).

Por meio desta leitura identificamos o caráter poético que o autor atribui ao teatro de mamulengo. De acordo com Santos (2007) os bonecos são esculpidos de maneira artesanal. As ferramentas mais utilizadas durante o processo de fabricação desses bonecos são facas,

pequenas serras, limas e lixas usadas no polimento dos mesmos. Após esse processo, os bonecos passam por um processo de pintura.

Sobre a estrutura material dos bonecos Santos (2007) classifica quatro tipos de mamulengos: *mamulengo de luva*, *mamulengo de luva e fio*, *mamulengo de vareta* e o *mamulengo de vareta e fio*. Segundo o autor, os mais utilizados nos espetáculos são os mamulengos de luva e os de varetas.

O primeiro tipo é representado por bonecos que possuem cabeça e mãos esculpidas, preferencialmente em madeira, cujo corpo é uma túnica de pano, sendo o tecido tipo “chita” o mais usado. Estes bonecos se movimentam de forma molenga dando graça e alegria as histórias encenadas. São os modelos observados na figura 4.

O segundo apresenta o mesmo formato que o primeiro. A distinção dar-se pelo sistema de fios que articulam olhos e boca.

Figura 4. Conjunto de bonecos de luva de Clóvis Guarabira.



Fonte: Isabela Brochado, 2015.

Já terceiro tipo pode ser observado na figura 5. O mamulengo de vareta possui o corpo todo esculpido em madeira, sustentado por varetas na qual o mestre mamulengueiro e/ou bonequeiros dão movimento ao boneco. Na imagem podemos observar que as varetas foram implantadas nos membros inferiores dando sustentação ao corpo do boneco.

Figura 5. Boneco com vara de Valdeck de Garanhus.



Fonte: Associação Cantareira, 2014.

O quarto tipo difere do terceiro pelo fato desses bonecos possuírem olhos e bocas articulados por fios. Como vemos no boneco da figura 6 seus olhos e língua assumem diferentes posições durante o espetáculo devido ao movimento produzido por fios.

Figura 6. Boneco com movimentos dos olhos e língua de Luiz da Serra.



Fonte: Izabela Brochado, 2015.

Além da tipologia citada por Santos, existem outros modelos de bonecos. Entre esses estão os bonecos mecânicos, também conhecidos como engenhocas; os bonecos de tamanho

natural e os bonecos ventríloquos. Contudo, Brochado (2015) nos alerta que esses bonecos não costumam ser utilizados durante os espetáculos.

Como vemos na figura 7, os bonecos mecânicos são fixados a uma base de madeira. O movimento é realizado por meio de um sistema de fios e roldanas. Essas engenhocas contêm elementos de cenário que dão maior realismo e contexto para os movimentos dos bonecos, retratando personagens e cenas do cotidiano rural ou acontecimentos históricos, remetendo ao modelo utilizado pelos frades franciscanos no período colonial.

Figura 7. Casa-de-farinha de Saúba.



Fonte: Izabela Brochado, 2015.

Borba Filho (1987) dividiu os personagens do teatro de mamulengos em três categorias: seres humanos, animais e sobrenaturais. Os seres humanos são os personagens mais utilizados nas cenas. Eles são utilizados para representar os diversos tipos sociais, como o senhor de engenho, o coronel, os camponeses, o pobre espertalhão. Os animais representam a força motriz do trabalhador rural e, em algumas peças, simboliza o mal através das serpentes. Os seres sobrenaturais mais utilizados nos espetáculos são a morte, almas penadas e diabos que simbolizam a presença do mal, reminiscências do teatro de cunho religioso.

Figura 8. Representação dos personagens humanos e animais.



Fonte: Jorge Veloso, 2014.

Segundo Brochado (2015, p. 111) no Estado de Pernambuco os personagens mais recorrentes nas histórias do teatro de mamulengo são: Simão, Quitéria, Mané Pacaru, João Redondo da Alemanha, Soldado, Padre, Doutor, Janeiro, Pisa Pilão, Nega do Cuscuz, Caroca e Catirina, Arlequim ou Palhaço, boi e cobra.

Figura 9. Representação do ser sobrenatural.



Fonte: Lepam, 2015.

Ainda de acordo com esta autora os personagens principais das histórias são negros, com exceção do Simão. No enredo principal ocorre o antagonismo entre os personagens que representam as diferentes classes sociais. Na maior parte das histórias encenadas, os

personagens de cor branca são retratados como ricos e poderosos. Os personagens de cor negra representam a classe econômica menos abastada.

Brochado (2007) expõe que os temas mais abordados estão relacionados a inversão das hierarquias, crenças populares, a sexualidade, as disputas entre os personagens mais valentes, além dos problemas da comunidade local. A linguagem utilizada é bem característica da região por meio de rimas e expressões locais.

O teatro de mamulengo é um tema amplo dada pluralidade de elementos de contidos nesses espetáculos. As possibilidades de investigações são inúmeras, desde a relação entre o bonequeiro e o público, a música, a arte de fabrico dos bonecos, o uso da linguagem entre tantas outras. O intuito deste capítulo foi apresentar, de maneira sintética, a temática em questão, apontando alguns elementos que consideramos essenciais sobre esta prática cultural.

Os bonecos talhados em madeira ou confeccionados com outros materiais materializam o modo de fazer desta forma de divertimento popular predominante na região nordestina. Representa o patrimônio cultural de artistas sejam do meio rural ou urbano, sejam acadêmico ou não letrado. O teatro de bonecos popular aproximou agentes de diferentes camadas sociais que ingressaram na arte por compartilhar o seu universo simbólico. Neste sentido, o Mamulengo é apropriado e ressignificado por esses agentes sociais que divulgam o teatro de bonecos como bem cultural capaz de construir uma identidade social.

No próximo capítulo investigaremos como grupos sociais que elegeram o teatro de bonecos popular como patrimônio cultural articularam esforços em prol de políticas públicas voltadas para sua valorização e, conseqüentemente, sua continuidade.

4. MOVIMENTO SOCIAL CULTURAL EM PROL DO TEATRO DE BONECOS POPULAR

Como foi abordado no primeiro capítulo os movimentos sociais clássicos são reconhecidos pelas lutas de classes. Teóricos como Melucci (1989) e Touraine (2006) apontam que essas lutas são travadas por atores sociais mobilizados através de uma pauta comum. Esses agentes sociais visam à alteração de uma ordem estabelecida por um adversário em questão.

Touraine (2006) e Gohn (2012) relatam que, a partir da década 1970, surgem novos movimentos sociais voltados para a questão cultural. Denominados de movimentos culturais, estes não visariam uma contestação da ordem vigente, mas o reconhecimento e a valorização de suas práticas culturais. Os autores destacam que essas pautas difusas podem mobilizar simultaneamente agentes de diferentes estratificações sociais.

Neste estudo, propusemos o conceito de movimento social cultural no qual indivíduos que compartilham práticas culturais comuns se mobilizam coletivamente para demandar por políticas públicas que as valorizem. Mobilizam-se em torno destas práticas culturais buscando mecanismos legais de proteção. Utilizaremos este conceito para analisar as ações de grupos sociais voltados ao teatro de formas animadas.

Maria da Glória Gohn (2012) discorre sobre a existência de estrutura de oportunidades políticas, ou seja, momentos políticos propícios para que determinados agentes sociais reivindiquem suas demandas. Isto não significa que esses agentes se mobilizem apenas quando o cenário seja favorável para a implantação de suas pautas.

A prática do teatro de bonecos, assim como outras manifestações culturais, sofreu com as ações de censura durante o regime militar. Santos (1979, p. 185) relata que em Pernambuco, devido a aceitação por parte do público, o Mamulengo reunia grande quantidade de pessoas. Visto pelos militares como um potencial veículo de comunicação, em especial, de ideias subversivas, os artistas populares passaram a sofrer restrições.

Como nos alerta Souza (2010, p. 237) práticas de censura são realizadas no Brasil desde o período colonial. Durante a década de 1940 foram criadas leis de censura e estas foram ressignificadas e reutilizadas pelos militares entre décadas de 1960 a 1980.

Apesar dos mecanismos da censura, neste período através do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura – MEC, diversas formas teatrais foram incentivadas pelo regime militar com a ressalva de que não fossem contrários

aos ideais morais e políticos propagados pelos governos militares. Uma dessas formas teatrais que receberam apoio financeiro por parte do SNT foi o teatro de bonecos popular.

A reunião de diversos artistas e grupos de teatro resultou na criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), esta que passou a contar com o patrocínio do SNT para a realização de diversas ações, como a organização de festivais e pesquisas em torno do teatro de formas animadas, cujo material era veiculado através da *Revista Mamulengo*.

4.1. A Revista Mamulengo

A *Revista Mamulengo* circulou entre os anos de 1973 até 1989, totalizando 13 números nos quais abordavam a situação do teatro de bonecos no Brasil e no mundo. No site Teatro de Animação, grupo de estudo vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) está disponível os 13 números da revista, além de boletins informativos produzidos pela ABTB. Todos os números foram digitalizados e estão disponíveis no banco de dados.

Não há registro sobre o número 13 da *Revista Mamulengo*. Pelo intervalo das publicações e por uma nota intitulada “A MAMULENGO VOLTA À CENA”, podemos trabalhar com duas hipóteses para a falta do volume número 13. A primeira seria um erro de edição, pois o último número, até então, teria sido o 12º. A segunda hipótese é que no ano de 1984 tenham sido publicados os volumes 12 e 13 da *Revista*, culminando no total de 14 números. Levando em consideração a publicação anual de apenas um número da Revista entre os anos de 1975 – 1982 e a falta de recursos denunciada nos números 12 e “14”, acreditamos que houve um erro de edição, na qual a edição de “Nº 14” seria, na verdade, o Nº 13 da *Revista Mamulengo*.

Nº	Ano	Nº páginas	Órgão financiador	Gráfica
1	1973	48	Serviço Nacional do Teatro (MEC)	Não identificável
2	1974	48	Serviço Nacional do Teatro (MEC)	Não identificável
3	1974	48	Serviço Nacional do Teatro (MEC)	Não identificável
4	1975	64	Serviço Nacional do Teatro (MEC)	Editora do Livro Ltda.
5	1976	80	Serviço Nacional do Teatro (MEC) e FUNARTE	Editora do Livro Ltda.
6	1977	80	Serviço Nacional do Teatro (MEC) e FUNARTE	Editora do Livro Ltda.
7	1978	64	Serviço Nacional do Teatro (MEC) e FUNARTE	Editora do Livro Ltda.
8	1979	73	Serviço Nacional do Teatro (MEC) e FUNARTE	Minas Gráfica Editora Ltda.
9	1980	61	Serviço Nacional do Teatro (MEC) e FUNARTE	Minas Gráfica Editora Ltda.

10	1981	84	Serviço Nacional do Teatro (MEC)	Editora do Livro Ltda.
11	1982	96	INACEN	Editora do Livro Ltda.
12	1984	76	UNIMA	Não identificável
14	1989	52	FUNDACEN	Pindorama Gráfica Editora Ltda.

A *Revista Mamulengo* era produzida pelos membros diretores da ABTB. O conteúdo dos artigos publicados era de responsabilidade dos autores. Em geral, esses autores eram acadêmicos vinculados ao teatro de bonecos ou membros associados à ABTB e/ou a UNIMA. Sobre a cronologia dos volumes publicados pela ABTB, pode ser observada na tabela a existência de dois números da *Revista Mamulengo* no ano de 1974. Ela era publicada de forma trimestral até o quinto volume. No relatório sobre o I Congresso realizado pela ABTB divulgado na edição nº 4 (1975, p. 51) foi anunciado o resultado das medidas discutidas na reunião de sócios. Uma dessas seria a publicação anual da *Revista Mamulengo* em detrimento da publicação trimestral. A justificativa dada para tal mudança foi atribuída ao alto custo do papel.

Outro aspecto a ser analisado diz respeito ao número de páginas dos volumes. A publicação anual pode ter sido a causa para o aumento do número de páginas a partir da edição nº 5 da Revista.

Com o intuito de manter o contato entre os bonequeiros, também fica acordado que a comunicação entre os membros da ABTB passaria a ocorrer por meio de boletins. Os boletins não possuíam a mesma qualidade de editoração da revista. Eram escritos através de máquina de datilografia.

A *Revista Mamulengo* contava com o apoio do Ministério da Educação e Cultura por meio do Serviço Nacional de Teatro. De acordo com o historiador Souza (2011, p. 14) diversas políticas culturais foram criadas durante a gestão do produtor cultural Orlando Miranda no Serviço Nacional de Teatro na década de 1970. Entre essas políticas destacam-se os concursos para peças de teatro infantil, universitário, teatro de bonecos entre outras modalidades. Também era incentivada a produção de textos teatrais com a criação de concursos de monografias, reportagens.

No que diz respeito as empresas responsáveis pela impressão da *Revista Mamulengo* não encontramos na documentação produzida pela ABTB justificativas para a escolha das mesmas. Em geral, cada número possuía uma cor diferente. O centro da capa é reservado para uma foto que represente o teatro de bonecos, seja por meio de bonecos ou títeres. A maior parte das fotos utilizadas nas capas era reproduzida em preto e branco. O título traz o vocábulo “Mamulengo” em caixa alta, cuja cor varia de acordo com a coloração da capa, além

do ano da publicação e o seu número. A primeira página é destinada ao sumário. A segunda página é destinada a menção do corpo editorial da revista e dos órgãos financiadores. A terceira página contém a transcrição do verbete “Mamulengo” extraído do Dicionário de Folclore de Luís da Câmara Cascudo em dois idiomas: português e inglês. Esta estrutura esteve presente em todos os números da *Revista Mamulengo*.

Seu conteúdo era constituído por artigos que possuíam um carácter informativo sobre o teatro de bonecos no Brasil e em alguns países da Europa e da Ásia. Artigos referentes ao teatro de bonecos em âmbito nacional são assinados por artistas vinculados a ABTB. Já os artigos referentes ao teatro de bonecos no exterior eram escritos por membros associados vinculados a UNIMA. A forma como os artigos eram organizados no interior de cada volume possuem um padrão comum. O conteúdo dos artigos era dividido em colunas e as imagens utilizadas no corpo do texto reproduzidas em preto e branco.

Além desses artigos, há espaço para entrevistas com membros da UNIMA e/ou importantes tiriteiros estrangeiros e do Brasil. Por meio destas entrevistas é possível identificar a trajetória desses artistas, suas opiniões acerca do teatro de formas animadas, a ameaça de desaparecimento do teatro de bonecos popular em diferentes países.

Outro aspecto a destacar sobre o conteúdo contido nas Revistas é a transcrição de cenas de alguns espetáculos. Como mencionado anteriormente, os diálogos desses espetáculos são improvisados. Os textos apresentados na revista resultavam da transcrição feita por estudiosos que assistiam as apresentações. Os estudiosos tinham a preocupação em transcrever os diálogos da forma como eram pronunciados. Os números da Revista tinham espaços destinados para informes sobre a ABTB e da própria UNIMA. Entre esses informes eram destacados os resultados das assembleias, relatórios de eventos, informes sobre congressos e festivais e seus desdobramentos.

Alguns números forneciam dicas para quem desejava ingressar no teatro de bonecos. Fato que demonstra a preocupação da direção da ABTB em formar novos bonequeiros através de artigos que tratavam de temas como a construção de bonecos, montagem de peças e informações ligadas ao perfil do público e os cuidados necessários que devem ser tomados antes de fechar um contrato de apresentação.

A *Revista Mamulengo* não possui ficha catalográfica. Na pesquisa tivemos acesso apenas ao seu conteúdo digitalizado, impossibilitando a realização de uma descrição física do material, no que diz respeito ao tipo de impressão, papel utilizado, sua dimensão entre outros. Também não foi possível identificar o número de tiragem, pois em nenhuma publicação foi divulgado esses dados, assim como não consta no site da ABTB. Na revista também não era

mencionado dados sobre o local de origem dos seus sócios. Com isso não podemos verificar a participação dos membros nordestinos na publicação dos artigos.

Identificamos no boletim nº 3 (1982, p. 8) o quantitativo de sócios da ABTB que tinham realizado o pagamento da anuidade. Neste documento consta a presença de 77 sócios adimplentes. Entre esses, estava o nome de Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro. Esta estreita relação com a ABTB pode ter sido uma das razões que justificassem o fomento por parte do SNT as ações desenvolvidas pela ABTB durante as décadas de 1970 e 1980.

4.2. As Entidades dos Tiriteiros

Ao analisar o conteúdo dos 13 números da *Revista Mamulengo* foi possível identificar uma rede de entidades em torno do teatro de bonecos. Utilizaremos como fonte documental o conteúdo desses números, assim como os boletins produzidos pela ABTB para destacar o processo histórico de cada entidade e seus objetivos.

No segundo número da *Revista Mamulengo* (1974, p. 35) há um artigo de Malik, um dos fundadores da UNIMA, intitulado “Uma visão histórica: perspectivas da UNIMA”. Malik realiza um breve panorama sobre a trajetória histórica da União Internacional de Marionetes. Fundada em Praga no dia 20 de maio de 1929, após uma reunião que contou com a presença de 30 membros durante um congresso de marionetistas checos. No mesmo ano de sua fundação, a UNIMA conseguiu o apoio do Instituto Masaryk. Os funcionários deste instituto auxiliavam os membros da UNIMA na área contábil, na tradução de obras, assim como no trabalho de impressão e circulação das publicações.

De acordo com Malik as atividades realizadas pela UNIMA foram comprometidas devido aos conflitos durante a Segunda Guerra Mundial. Os contatos só foram restabelecidos após o fim da Guerra, no ano de 1945. Em 1957 a UNIMA voltou a realizar um Congresso. Em 1969 a União Internacional de Marionetes foi incorporada como membro do Instituto Internacional de Teatro, sistema de organização da UNESCO.

Malik menciona no artigo que durante a década de 1970 o número de associados da UNIMA aumentou em seis vezes. Outro fato citado pelo autor diz respeito a descentralização das atividades da UNIMA. Com as emendas aprovadas no seu estatuto na década de 1970, a UNIMA passou a ter 21 Centros independentes e 38 representantes da entidade espalhados em diversos países possibilitando uma atividade mais intensa com alguns centros produzindo os

próprios boletins. Analisando o site da UNIMA (2016) identificamos a presença de um mapa de atuação desta organização. De acordo com os dados do mapa identificamos um aumento significativo dos Centros da UNIMA. Ao todo são 74 Centros independentes espalhados pelos continentes americanos, europeu, africano, asiático e na Oceania.

Os objetivos propostos pela União Internacional de Marionetes são destacados no primeiro número da *Revista Mamulengo* (1973, p. 42). Entre eles estão:

Promover o contato entre tiriteiros de diversos países e nações a fim de contribuir para a troca de experiências e assim desenvolver a teoria a prática da Arte Tiriteira;
 Auxiliar na preservação das tradições vivas e desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial;
 Propagar o teatro de bonecos como meio de educação moral e estética;
 Assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em suas atividades tiriteiras, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas da UNIMA.

Estes objetivos norteavam as ações da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, sendo a *Revista Mamulengo* e, posteriormente, os boletins informativos os principais mecanismos de comunicação entre os seus associados. A partir da análise do primeiro número da revista identificamos a preocupação dos membros da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos em traçar um breve histórico sobre a atividade tiriteira no Brasil. Claudio Ferreira, profissional de teatro e marionetista, foi eleito o primeiro presidente da ABTB. Ferreira (1973, p. 7) discorre sobre a existência de três fases da atividade tiriteira. A primeira na década de 1940 com a Sociedade Pestalozzi do Brasil através da promoção de cursos e oficinas de teatro de bonecos. A segunda na década de 1960 com a organização de festivais em torno do teatro de formas animadas. Destaque para I, II e III Festivais realizados na Guanabara entre os anos de 1966 a 1968.

Claudio Ferreira relata que o III Festival teve a participação de tiriteiros de diversas localidades. Neste festival surge a ideia de congregar os grupos teatrais em uma associação. Na página 42 da mesma edição são descritas informações sobre a inauguração e as metas da ABTB.

Inaugurada no dia 27 de setembro de 1973 na Cidade do Rio de Janeiro, a solenidade que ocorreu no Palácio da Cultura onde foi divulgado ao público as principais metas da ABTB. Entre essas estavam a publicação da *Revista Mamulengo*, a promoção de cursos, a abertura de biblioteca, além da organização de bazares com o intuito de angariar recursos que seriam destinados para a aquisição de uma sede própria. Os membros da ABTB enxergavam na UNIMA uma espécie de agente norteador para as suas atividades.

Ainda no primeiro número da *Revista Mamulengo*, Claudio Ferreira salienta a importância de conseguir agregar todos os grupos de teatro de bonecos em uma entidade.

A ABTB nasceu do sonho acalentado por muito de nós. Havia a necessidade de união para ver nosso trabalho reconhecido a fim de que ao teatro de bonecos fosse atribuída e dispensada a atenção que merece tão difícil especialidade. Grupos e entidades de Portugal, França, Alemanha, Estados Unidos, Suíça, entre muitos países, pedem notícias do desenvolvimento do teatro de bonecos no Brasil. A América do Sul desperta para importância desse veículo de comunicação. O Brasil não pode se omitir. Sinto-me orgulhoso de ser o 1º presidente da diretoria da ABTB e ao mesmo tempo temeroso. A responsabilidade é grande demais. Sei que conto com companheiros em todo Brasil e muito de perto com a Carmosina Araújo (diretor-superintendente), Paulo Futscher (tesoureiro), e com os membros do Conselho Deliberativo: Oscar Bellan, Virgínia Valli, Clorys Daly, Elsa Milward Dantas e Daisy Schnabl. (FERREIRA, 1973, p. 8).

Identificamos por meio deste fragmento o primeiro desafio para esse movimento social cultural que desejava o reconhecimento do teatro de bonecos: a busca pela visibilidade. O que nos remete a lógica dos novos movimentos sociais. A partir de uma pauta compartilhada projetavam uma ação de construção identitária. Neste caso, era preciso aglutinar os grupos de teatro e criar uma identidade, ou seja, uma comunidade de sentidos. A criação da ABTB e a publicação da *Revista Mamulengo* seriam um dos mecanismos para atingir tal objetivo. Em um período no qual os sistemas de comunicações eram limitados e seus custos elevados, a publicação da revista, distribuída gratuitamente para seus sócios em todo país, funcionava como uma rede interligando bonequeiros de diferentes localidades.

No site da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos é possível identificar a presença de oito associações estaduais de teatro de bonecos vinculadas a ABTB. No entanto, as informações sobre essas são deficitárias. Algumas sequer possuem páginas na internet. Abaixo segue a lista das associações (ABTB, 2016):

- Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos (PE) – fundada em 1982;
- Associação Rio de Teatro de Bonecos (RJ) – fundada em 1984;
- Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais (MG) – fundada em 1985;
- Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (PR) - fundada em 1985;
- Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (RS) - fundada em 1987;
- Associação Baiana de Teatro de Bonecos (BA) – fundada em 1987;
- Associação Candanga de Teatro de Bonecos (DF) – fundada em 1997;
- Associação Potiguar de Teatro de Bonecos (RN) – fundada em 2009.

Analisando o ano de fundação dessas instituições, verificamos que a primeira associação estadual voltada ao teatro de bonecos foi criada em Pernambuco. Fato que

demonstra a importância desta prática cultural no Estado, assim como enfatiza o papel militante de grupos locais em torno do Mamulengo.

Criada no ano de 1982, a Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos (APTB) desenvolveu uma série de ações em torno do teatro de mamulengos com o intuito de congrega os grupos teatrais e bonequeiros locais. Entre essas ações destacam-se o I Festival Norte/Nordeste de Teatro de Bonecos (1986) e a Mostra Pernambucana de Teatro de Bonecos (1986, 1997, 1999, 2007, 2009, 2011), além da publicação de 10 números do jornal informativo “O Tiridá” veiculada 1986 a 2000. A APTB continua a promover cursos e oficinas de confecção de bonecos em madeira.

4.3. As Ações de Valorização do Mamulengo nos Documentos da ABTB

Os dois primeiros números da *Revista Mamulengo* apresentaram um caráter animador diante do cenário da criação da ABTB e da divulgação da prática do Teatro de Bonecos. No terceiro número publicado no ano de 1974, os responsáveis pelos artigos endossavam o discurso da UNIMA criticando a passividade dos seus membros.

Como vemos no artigo de Meschke (1974, p. 9) publicado na edição nº 3:

A marionete tradicional é esplendida fonte das verdadeiras tradições folclóricas primitivas, pura e rica como toda arte popular. Ela existe aqui e ali – mas por quanto tempo? [...] O teatro de bonecos tradicional é às vezes menosprezado ou apenas tolerado pela curiosidade, mesmo entre os marionetistas. Aqui, a UNIMA tem uma grande missão a realizar, iniciando uma vigorosa ação junto aos respectivos governos. A nobre e primitiva arte popular de bonecos está morrendo porque ninguém se preocupa com ela.

Nesta reclamação vemos a utilização de uma narrativa em defesa da preservação de um bem cultural fundamentada na ameaça de seu desaparecimento. Este recurso foi usado como elemento legitimador das reivindicações da UNIMA frente ao Estado, no qual o papel dos governos seria o de incentivo a este tipo de manifestação popular. O teor dos artigos desenvolvidos pelos membros vinculados a UNIMA influenciava diretamente o discurso dos associados da ABTB.

A “retórica da perda” utilizada pelos associados da ABTB estava voltada para as formas mais populares do teatro de bonecos, como o Mamulengo, Babau, João Redondo e do Cassimiro Coco. Práticas vinculadas a mestres e bonequeiros que se concentravam e, ainda se concentram, nas zonas rurais dos Estados da Região Nordeste. Para os dirigentes da ABTB, era preciso resgatar esses artistas, trocar informações, colocá-lo dentro do movimento.

Nesta perspectiva, Virgínia Valli (1974, p.4) enfatiza que:

Não basta recriar, em escolas e Universidades, a técnica do boneco caipira, com retoques mais ou menos eruditos, adereços e fulgores de tecnologia *prafentex*, falas mordenizadas a até *corrigidas* do linguajar popular. Antes de mais nada, é preciso ir ao encontro do mamulengueiro, tirá-lo do seu buraco, como o fizeram aqueles artistas há vinte anos atrás. Então, redescobriremos o *Ginu*, paupérrimo, quase cego, mas ainda vivo. Talvez também o Amendoim e, quem sabe? o próprio *Benedito* das comédias, sobrevivendo em carne e osso? Encontrá-los, para exibi-los aos jovens e mesmo aos não-jovens do Brasil que nunca ouviram falar em mamulengo e nem sabem o significado do termo, como se evidenciou da curiosidade testemunhadas pelos membros da ABTB ao introduzirem o nosso MAMULENGO 1 no sul do país. Não queremos usar o nome do MAMULENGO como um exotismo de múmia egípcia ou de vaso fúnebre de alguma cultura pré-letrada. Queremos poder usar um nome ainda significativo de alguma coisa em teatro de bonecos e poder oferecê-lo como expressão viva de uma arte.

Através do depoimento de Valli podemos listar a existência de dois grupos de atuação distintos, “unidos” por uma prática comum, neste caso, pelo teatro de bonecos. Contudo, cada grupo possui particularidades no que se refere à atividade tiriteira. No depoimento da Valli entendemos que o termo mamulengueiro representa o brincante popular da zona rural, forma mais recorrente de adesão à prática teatral. A outra representa os brincantes acadêmicos que aprendem a partir do contato com os Mestres e ressignificam os elementos do teatro de bonecos.

O discurso que denunciava a ameaça de desaparecimento do teatro de bonecos aumentava a “necessidade” de articulação dos grupos. Fato que fica evidente no informativo Nº. 02 da ABTB do ano de 1977, onde foi divulgado o resultado de uma tentativa frustrada de criar uma associação regional no Rio de Janeiro. De acordo com o informativo um encontro estadual foi organizado para discutir tal proposta. Na ocasião foram distribuídos entre 200 a 300 convites, porém, apenas 10 sócios compareceram ao encontro.

Neste informativo há um espaço intitulado “debate aberto” no qual os sócios da ABTB poderiam publicar opiniões e/ou sugestões de pautas. No espaço em questão, o sócio nº 53 - Antônio Bernardo Andrade Rocha - expôs a sua preocupação com o pouco envolvimento dos associados e desabafa:

Estou muito preocupado com a existência da ABTB. Ela que se propõe a nos ajudar como representante de uma classe, o que é ótimo, pois estamos precisando muito disso; que está interessada em saber a realidade do Teatro de Bonecos no país; em fazer pesquisas; nos informar e formar; organizar um Centro de Estudo; um “Museu”, e muitas outras coisas que foram romanticamente sugerida no Encontro em Brasília, por nós. Não podemos ter uma ABTB somente para encontros de grupos dispostos a comparecer com seus trabalhos em qualquer ponto do país com passagem e estadia.

Estou realmente preocupado. A Associação não pode existir simplesmente para isso; distribuir carterinhas, e uma vez encontrar-se com dinheiro das “instituições”.

Estou preocupado. Acho que o próximo encontro vai ser muito importante e por isso lanço um apelo aos grupos do Rio. Vamos ajudar a ABTB, a nossa ABTB, ou ela não terá o direito de continuar existindo. (BOLETIM INFORMATIVO, 1977, p. 2).

Ao realizar a crítica da fonte observamos a proposição do associado em promover ações em torno do teatro de bonecos em todo país, por intermédio de cursos, festivais e com a possibilidade de criar aparatos culturais valorizando essa prática de caráter popular, predominante na região nordestina, em um período marcado pela supressão de direitos.

O conflito interno denunciado pela falta de participação dos associados é outro aspecto abordado neste depoimento. Entendemos que o termo “classe” utilizado pelo associado não tem a conotação de classe social presente nos movimentos sociais clássicos, mas sim faz alusão a busca pela criação de uma comunidade de sentido.

Na visão desse associado o movimento para existir teria que adquirir uma integração para endossar o discurso pela defesa do teatro de bonecos no Brasil, legitimando as ações “românticas” que a ABTB desejava implantar, apesar do curto período de formação. Identificamos por meio da fonte que a mudança nesse sentido deveria partir dos próprios associados. Esses agentes seriam o que Paul Ricoeur (2007) nomeia de os *próximos*. Seriam os responsáveis pela continuidade da tradição do teatro de bonecos e, conseqüentemente, pela existência da própria ABTB.

Ainda sobre as “atitudes românticas” citadas no boletim pelo associado. No que diz respeito a criação de museu por parte da ABTB tendo como base os artigos da *Revista Mamulengo* não identificamos qualquer referência ou indício sobre o assunto.

No artigo de Modesto (1978, p. 14) intitulado “PROJETO E EXECUÇÃO DE UMA I EXPOSIÇÃO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO” publicado na edição nº 7 da *Revista* menciona a organização de uma exposição que ficaria aberta ao público durante o VII Festival Nacional da ABTB realizado em Petrópolis – RJ. De acordo com a autora o Festival teve a participação de 135 tiriteiros do país. O acervo exposto era fruto das coleções pessoais dos associados. No artigo foram listadas as peças de cada colecionador. Destaque para a coleção do grupo Mamulengo Só-Riso que continha peças de 4 Mestres, compondo a maior do acervo da exposição.

Na edição de nº 11 da *Revista Mamulengo* há um artigo intitulado “PROJETO Museu Animado” (1982, p. 20). Não é possível identificar a sua autoria. Neste artigo é apresentado um projeto desenvolvido pelo Alcídio M de Souza em conjunto com três

bonequeiros (Manoel Kobachuk, Maria Luíza Lacerda e Eugênio Santos) e o músico Ronaldo Mota. O projeto, voltado ao público escolar (infantil), foi implantado numa das galerias do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. No entanto, a ABTB não aparece como idealizadora de tal iniciativa.

No editorial da *Revista Mamulengo* nº 8, Fernando Augusto dos Santos, o diretor da ABTB, comemora o sucesso das ações da ABTB fomentadas pelo Serviço Nacional de Teatro, exaltando as ações dos bonequeiros associados, resultando no amadurecimento do movimento.

Sobre o movimento, Santos (1979, p. 3) enfatiza a importância de uma ação conjunta para o devido reconhecimento do teatro de bonecos no país:

[...] É que se avançamos no sentido de uma maior abertura de espaço e um conseqüente reconhecimento do público para com a nossa arte, devemos estar convictos de que por maior que seja a contribuição individual que cada um possa dar através do seu próprio trabalho, jamais conseguiremos isoladamente firmar perante o público e a cultura brasileira o teatro de bonecos e conseqüentemente nossa própria condição de bonequeiros. Nenhum grupo sozinho, por melhor e mais elaborado que seja o seu trabalho, conseguirá tirar o teatro de bonecos da condição de teatrinho, subproduto do teatro oficial, arte menor, fadada a permanecer atrás das mesas de doces dos aniversários burgueses de nossa sociedade. É preciso mais do que nunca que estejamos unidos, ligando as energias dos nossos trabalhos, no desejo e intenção maiores de romper os preconceitos que cerceiam a arte fiteira, lutando para sermos reconhecidos como artista e criadores que somos.

Ao analisarmos este documento fica evidente o empenho desses bonequeiros pelo reconhecimento de suas práticas culturais e a valorização do teatro de bonecos como elemento da cultura brasileira. O isolamento dos grupos dificultaria a criação de uma identidade social dentro do movimento da ABTB. Outro aspecto relevante a destacar é o preconceito em torno do teatro de bonecos visto como “subproduto do teatro oficial”. O preconceito citado no documento não nos permite afirmar se era propagado pelo fato de serem usados bonecos como atores. Os bonecos comumente associados ao público infantil poderia despertar algum tipo de estranhamento, em especial, do público adulto. Outra possibilidade pode estar atrelada ao caráter popular do teatro de bonecos vista como arte menor por parte de artistas vinculados ao “teatro oficial”.

No artigo de Airton Andrade Leite (1982, p. 31) intitulado “MAMULENGO POPULAR: ALGUMAS REFLEXÕES” presente na edição nº 11 da *Revista* é destacada a necessidade da proposição de políticas públicas por parte da ABTB que estimulasse o Mamulengo:

Partimos do princípio de que não é a melhor atitude ficar de braços cruzados enquanto no dia-a-dia pioram cada vez mais as condições de

sobrevivência do mamulengo popular. E, é ao pensar em criar e implementar uma política cultural e de educação artístico-popular que estimule e evite a folclorização e/ou desaparecimento do mamulengo popular [...] Além disso, mesmo se considerando as limitações existentes, acreditamos que o estabelecimento de uma política cultural de estímulo e desenvolvimento do gosto estético-popular pelo mamulengo deve estar sujeita à interferência, além de outros, do próprio mamulengueiro. Devemos estimulá-los a organizarem-se para cuidar, eles próprios, do que lhes interessa. Afinal, porque subestimarmos a capacidade destes brasileiros que teriam que continuar tutelados. Ainda acreditamos que a ABTB deve tomar uma posição ativa nesse debate [...].

Analisando este documento, Airton Andrade Leite procura apontar uma direção a ABTB. Denunciar a falta de apoio e a ameaça de desaparecimento do mamulengo popular não resolveria o problema. Era preciso uma mobilização conjunta em prol do teatro de bonecos, reunindo o mamulengueiro popular e o acadêmico.

A busca pela valorização do teatro de bonecos presente no depoimento de Fernando Augusto dos Santos, assim como a demanda por políticas públicas de incentivo ao mamulengueiro popular presente no depoimento de Airton Andrade Leite, assinalam a conjuntura na qual definimos como ações de um Movimento Social Cultural.

Ao estudar os 13 números da *Revista Mamulengo* foi possível constatar a preocupação da ABTB e de seus associados em divulgar o teatro de formas animadas através de congressos e festivais. No entanto, poucos artigos tinham o mamulengueiro da zona rural como foco da discussão. Eram abordados aspectos referentes aos seus espetáculos, mas não as suas opiniões.

Com a diminuição das receitas e o atraso no repasse das mesmas por parte do Serviço Nacional de Teatro destacada na edição de nº 11 e, posteriormente, após o fim da parceria com o Governo Federal anunciada na edição de nº 12 devido aos problemas econômicos enfrentados pelo país na década de 1980, limitou de forma significativa as ações da ABTB em âmbito nacional, entre elas a organização de eventos e a própria veiculação da *Revista Mamulengo*. O que ocasionou uma espécie de descentralização das ações da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, cabendo às associações estaduais e seus associados a realização das atividades e dos objetivos traçados pela UNIMA e ABTB.

Após cinco anos sem publicação, a edição da *Revista* de nº “14”, conta com o artigo “S.O.S. MAMULENGO!” de Virginia Valli (1989, p. 5). O texto apresenta a “realidade nua e crua” dos mamulengueiros populares do Nordeste, como a falta de interesse da população por conta da televisão, o pagamento de licença para poderem atuar no espaço público e a falta de apoio das prefeituras.

A ABTB continuou suas ações de divulgação do teatro de bonecos por meio dos boletins informativos. Eram informadas notícias sobre eventos realizados pelas filiais estaduais, de âmbito nacional e internacional, além de relatórios das reuniões entre outros assuntos.

As ações desenvolvidas pela ABTB tinham a finalidade de mobilizar os grupos de todas as regiões do país. A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos promoveu a realização e organização de eventos itinerantes, como festivais, congressos, cursos e oficinas entre os anos de 1975 a 1990. A troca de experiências, o contato mais estreito entre diferentes artistas, populares ou acadêmicos, permitiu o conhecimento da atividade tiriteira no país, principalmente, dos problemas enfrentados por estes. Este panorama possibilitou o estabelecimento de medidas a serem tomadas pela ABTB. Por meio de políticas públicas visando a consolidação do teatro de bonecos no país e, conseqüentemente, o projeto identitário de classe tiriteira.

A ABTB foi a responsável por solicitar junto ao IPHAN, no ano de 2004, a inclusão do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial brasileiro. Em 2007 o processo foi instaurado sendo definida como coordenadora geral do inventário a professora Izabela Brochado. As equipes técnicas foram responsáveis pelo mapeamento das informações nos estados onde o teatro de bonecos popular é praticado com mais intensidade: Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e no Distrito Federal. O trabalho foi dividido em duas etapas – levantamento documental e pesquisa de campo. As atividades foram iniciadas em 2008 sendo finalizadas em 2014.

De acordo com Brochado (2015) a falta de apoio e do reconhecimento desses artistas perante os órgãos públicos fizeram com que Mestres e bonequeiros abandonassem o teatro de bonecos ou, em alguns casos, realizem transformações significativas nesta prática cultural.

Esta autora aponta no dossiê interpretativo que as principais mudanças dizem respeito à redução do tempo das apresentações, assim como a substituição da música ao vivo pela reprodução em CDs. A primeira visa à diminuição dos custos desses espetáculos para os contratantes, enquanto a segunda almeja o aumento do faturamento dos brincantes.

No dia 13 de abril de 2015, por unanimidade o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Resultado de uma rede de esforços.

O caso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos exemplifica a luta travada por diversos tiriteiros e grupos sociais espalhados em todo país acerca do patrimônio cultural. Este que definimos como elementos detentores de carga simbólica construída e ressignificada

ao longo do tempo por indivíduos ou grupos sociais. No qual o patrimônio é utilizado na construção identitária de grupo, onde bens e práticas culturais compartilhadas representam mecanismos difusores de suas memórias.

Essa rede de agentes que classificamos como movimento social cultural demonstra o esforço pela valorização do teatro de formas animadas e o reconhecimento oficial do Estado firmado com o compromisso de políticas públicas de salvaguarda.

De maneira distinta dos movimentos sociais clássicos, Touraine (2006) e Gohn (2012) descrevem que os movimentos culturais buscam a valorização identitária de agentes sociais que compartilham práticas culturais não hegemônicas.

A proposta da ABTB vista pela ótica de um movimento social cultural que buscou o reconhecimento do teatro de bonecos, não visou uma ruptura de uma ordem existente como ocorrem nos conflitos envolvendo os velhos/tradicionais movimentos sociais. Isso significa que o reconhecimento do teatro de bonecos como patrimônio imaterial não impede a possibilidade de outras manifestações de caráter popular também sejam agraciadas pelas políticas de salvaguarda do Estado. Muito menos na desqualificação de uma prática cultural em detrimento do seu reconhecimento.

Entendemos que as ações desenvolvidas pela ABTB através da organização de festivais, oficinas, exposições, além da publicação da *Revista Mamulengo* legitimaram o pedido de solicitação pelo reconhecimento oficial do teatro de bonecos popular do Nordeste junto ao IPHAN. Pedido este que representa a reivindicação de políticas públicas que atendam as necessidades dos praticantes desta prática cultural.

O reconhecimento do teatro de bonecos como patrimônio imaterial brasileiro em 2015, pode representar um novo impulso para esta prática cultural. Prova disto é que nos dias 11 a 13 de dezembro de 2015 ocorreu na cidade de Olinda – PE o I Seminário de Mestres do Mamulengo – Patrimônio por eles mesmos. Evento aberto ao público que contou com a presença de mestres e bonequeiros dos estados de Pernambuco, Bahia, Ceará, Paraíba e do Rio Grande do Norte. Oportunidade para trocar experiências, estreitar laços entre os brincantes.

Ao obter políticas públicas para a preservação do Mamulengo com registro do bem, a ABTB alcança mais uma meta na valorização da prática de teatro de bonecos popular, esta que é a sua principal meta traçada no início dos anos de 1970.

Dada a relação próxima com outras manifestações populares, como o bumba meu boi e o pastoril, as ações da ABTB pode incentivar representantes dessas e de outras manifestações culturais a reivindicarem políticas de salvaguarda.

Neste sentido, as ações desenvolvidas pela ABTB que culminaram com o reconhecimento oficial do teatro popular de bonecos podem ser pensadas como resultados de ações movidas por grupos ligados a concepção de movimento social cultural. Ou seja, através de uma ação coletiva organizada, na qual o teatro de bonecos popular do Nordeste foi utilizado como um bem cultural mobilizador de uma identidade social. A possibilidade de seu desaparecimento implica numa série de ações que promovam a sua continuidade.

Em Pernambuco, Estado no qual o teatro de bonecos popular é chamado de Mamulengo, paralelamente as ações desenvolvidas pela ABTB, um grupo de atores liderados por Fernando Augusto Gonçalves, Luiz Maurício Carvalheira e Nilson de Moura denunciavam, na década de 1970, a ameaça de desaparecimento de tal prática cultural nos principais jornais locais. O grupo Mamulengo Só-Riso passou a investir em pesquisa, cursos e oficinas em torno do teatro de mamulengo.

Ao longo de suas atividades de pesquisas, o grupo teatral identificou que os bonecos dos Mestres mamulengueiros falecidos estavam sendo vendidos e, em alguns casos, descartados por seus herdeiros. Desta forma, o grupo passou então a recolhê-los ou comprá-los montando um acervo. (BROCHADO, 2015).

O projeto foi consolidado no ano de 1994 com a inauguração do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, localizado na Cidade de Olinda. Nesta perspectiva, o que leva um grupo de teatro a propor um museu? Quais os objetivos e interesses por trás dessas ações? Esses questionamentos nortearão as discussões do próximo capítulo.

5. MAMULENGO SÓ-RISO COMO MOVIMENTO SOCIAL CULTURAL

O Estado de Pernambuco é reconhecido por sua diversidade cultural, em especial, pelos bens e práticas de cunho popular que simbolizam o patrimônio imaterial do Estado. Na lista de bens registrados pelo IPHAN (2016), Pernambuco é a unidade federativa que possui a maior quantidade de bens inscritos como patrimônio imaterial. Ao todo são oito bens registrados, entre eles estão o frevo, maracatu, cavalo marinho, pastoril e o teatro de mamulengos.

Para analisar as ações do grupo Mamulengo Só-Riso que culminaram na criação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá – utilizaremos o conceito de movimento social cultural que definimos como sendo as ações de grupos de indivíduos que compartilham práticas culturais comuns e se mobilizam coletivamente para demandar por políticas públicas.

Porém, antes de descrever a trajetória do grupo teatral é preciso abordar a política cultural do Estado de Pernambuco e da Prefeitura da Cidade do Recife nos anos de 1960. De acordo com Carvalheira (2011) houve na década de 1960 uma mobilização por parte dos intelectuais e artistas pernambucanos em prol da cultura popular. Destaque para o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o Movimento de Cultura Popular (MCP).

O Movimento de Cultura Popular idealizado por Germano Coelho foi um dos principais mecanismos difusores da cultura local. O projeto foi aprovado no dia 13 de maio de 1960. No livro lançado por ocasião da comemoração ao cinquentenário do MCP, Coelho (2012) alega que o projeto foi desenvolvido para atender um pedido pessoal de Miguel Arraes, Prefeito da Cidade do Recife naquele período.

Miguel Arraes, recém eleito prefeito do Recife, convocou o encontro. Queria ouvir professores, intelectuais, artistas e operários. E, abriu a reunião dizendo: “O Recife tem milhares de crianças sem escola. E a Prefeitura não tem, no seu orçamento, recursos para educação. Nem, na sua estrutura administrativa, pessoal para o ensino, nem órgão específico educacional. E, no entanto, quero começar este ano, atendendo as crianças do Recife. Mobilizando alunos. Iniciando aulas. Abrindo escolas. Quero trabalhar com classes populares; com elas e para elas. Este é o problema, que vamos discutir agora”. (COELHO, 2012, p.1).

Nesta reunião, cuja data não é divulgada pelo autor do livro, o Prefeito da Cidade do Recife solicita que Germano Coelho, Doutor em Direito, apresente uma proposta para solucionar tais problemas. Segundo Coelho (2012, p. 17) a finalidade do MCP visava:

“1 - Promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos;
2 - Atender ao objetivo fundamental da educação que é o de desenvolver plenamente todas as virtualidades do ser humano, através da educação

integral de base comunitária, que assegure, também, de acordo com a Constituição, o ensino religioso facultativo;
3 - Proporcionar a elevação do nível cultural do povo preparando-o para a vida e para o trabalho;
4 - Colaborar para a melhoria do nível material do povo através da educação especializada;
5 - Formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir os múltiplos aspectos da cultura popular”.

Por meio deste documento é possível verificar a abrangência de questões socioculturais que o Movimento de Cultura Popular possuía. As ações do MCP permeavam campanhas de saúde, abertura de escolas, programas de alfabetização de adultos e incentivos de práticas culturais com a criação do Teatro de Cultura Popular. O MCP contava com a colaboração de importantes intelectuais e personalidades da cultura local, como Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Capiba, Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, entre outros.

Segundo Carvalheira (2011, p. 64) devido à oposição de ideias políticas e o modo como a arte era tratada dentro do movimento, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna rompem laços com o MCP. Recebendo o apoio do Governo do Estado, forte opositor do Prefeito Miguel Arraes, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna fundam no ano de 1961 o Teatro Popular do Nordeste (TPN), cujas atividades ocorriam paralelamente as ações do MCP.

Ainda de acordo com este autor o TPN reunia diversos atores profissionais que fizeram parte do extinto Teatro de Estudantes de Pernambuco. O TPN funcionava como uma companhia de teatro na qual encenava peças de cunho regionalista, além de releituras de clássicos do teatro através de uma linguagem popular. O TPN também atuava no processo de formação de nossos atores.

Neste sentido, Hermilo Borba Filho incorporou, dentro da proposta do TPN, folguedos como o Bumba meu boi e o Mamulengo. Com isso, importantes mestres do teatro de mamulengos passaram a transmitir seus conhecimentos para estudantes universitários interessados no teatro de formas animadas. O público alvo do TPN era os alunos da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Católica de Pernambuco. Nos cursos ministrados pelos mestres eram ensinados desde o processo de fabricação dos bonecos às formas de manuseios e a arte da improvisação. Entre esses mestres, destaca-se a figura de Januário de Oliveira, popularmente conhecido como Mestre Ginu, cuja personagem principal de seu teatro era o Professor Tiridá.

Segundo Carvalheira (2011, p. 96) o TPN organizou no ano de 1969 um curso que reuniu um público de 3 mil estudantes de 10 colégios da Cidade do Recife e da Universidade Católica de Pernambuco. O curso consistia em debates sobre o teatro, capacitação de

educadores, além de encenação de peças. No ano seguinte, o curso passou a ser patrocinado pela Universidade Católica de Pernambuco, pelo Centro Educacional de Comunicações Sociais do Nordeste (CECOSNE), assim como por colégios e pela Conferência dos Religiosos do Brasil. O curso era dividido nos módulos de História do Teatro, Dramaturgia, Teoria do Teatro e Espetáculos Populares do Nordeste. Neste mesmo ano, Hermilo Borba Filho foi contratado junto ao CECOSNE para dirigir o espetáculo de teatro de bonecos HAJA PAU. Hermilo Borba Filho leva a proposta para o TPN onde a peça ficou em cartaz durante três meses. Todavia, após a temporada de BUUUM, o Teatro Popular do Nordeste encerra suas atividades no ano de 1970.

Após o fim das atividades do TPN o Centro de Estudos de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE), fundado em 1968, como órgão de extensão da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE) continuou as atividades de incentivo ao teatro de formas animadas, em especial, ao Mamulengo através de cursos e oficinas. No ano de 1969, o CECOSNE, coordenado pela Madre Escobar, funda o Teatroneco cujas apresentações teatrais eram realizadas através de bonecos manipulados pelos alunos do Curso de Comunicação Social da UFPE.

A trajetória do grupo Mamulengo Só-Riso, principal proponente para a criação de um museu que atuasse na divulgação e preservação do teatro de mamulengo, está atrelada diretamente com os agentes que coordenavam e/ou participavam dessas redes. Como veremos adiante, esses personagens contribuíram tanto no processo de formação e no incentivo às pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo quanto na viabilidade do Museu do Mamulengo.

5.1. Mamulengo Só-Riso

A pesquisa histórica nos aponta que o grupo de teatro Mamulengo Só-Riso foi idealizado pelos atores Fernando Augusto Gonçalves e Luiz Maurício Carvalheira no ano de 1969. No interior do TPN, Fernando Augusto e Luiz Maurício Carvalheira participaram de alguns espetáculos teatrais dirigidos por Hermilo Borba Filho.

Esses atores desenvolveram outras funções no Teatro Popular do Nordeste. Fernando Augusto Gonçalves atuou como assistente de direção em alguns espetáculos. Luiz Maurício Carvalheira ministrava as aulas de Teoria do Teatro nos cursos oferecidos pelo TPN.

Com o encerramento das atividades do TPN no ano de 1970, Fernando Augusto Gonçalves e Luiz Maurício levam a proposta do grupo Só-Riso para o CECOSNE, onde passaram a apresentar espetáculos pelo país de forma amadora. Espetáculos que passaram a contar com a participação do ator Nilson de Moura.

Figura 10. Formação inicial do grupo Mamulengo Só Riso em 1975.



Fonte: APTB, 2016.

No ano de 1975, o trio decide não participar das atividades do CECOSNE após desentendimentos com as mães que os coordenavam. Com isso, o grupo de teatro Mamulengo Só-Riso é criado. Atuando de forma independente, o grupo escolhe a Cidade de Olinda para instalar sua sede própria. A formação inicial ainda contava com a presença de Ari Luiz da Cruz e Tereza Eugênia Veloso, como pode ser observada na Figura 10, onde sentados no chão estavam Ari Luiz (esquerda), Maurício Carvalheira (centro) e Nilson de Moura (direita). No sofá estavam Fernando Augusto (centro) e Tereza Eugênia Veloso (direita).

Desde então o Mamulengo Só-Riso assumiu um caráter profissional. A primeira apresentação do grupo pós-profissionalização ocorreu no dia 12 de junho de 1975 na Cidade de Juazeiro do Norte – CE. A estreia em Pernambuco foi realizada no mês de outubro do mesmo ano, em uma apresentação destinada ao reitor, pró-reitores e funcionários da Universidade Federal de Pernambuco que, através do seu Departamento de Extensão Cultural, passou a patrocinar o grupo teatral.

Os integrantes do Mamulengo Só-Riso desenvolviam todo processo de montagem dos seus espetáculos. Cada integrante tinha uma função específica dentro dos espetáculos, além do manuseio dos bonecos. A confecção dos bonecos era de responsabilidade de Tereza

Eugênia Veloso e do diretor do grupo Fernando Augusto Santos que também confeccionava os figurinos dos bonecos. Luiz Maurício Carvalheira era o assistente de direção. Ari Luiz era o responsável pela elaboração dos cenários. Pedro Celso realizava a parte da sonoplastia e percussão. Nilson de Moura elaborava as pesquisas e desenvolvia os argumentos e a estrutura do roteiro.

Entre os espetáculos criados pelo Mamulengo Só-Riso foram destaque “O carnaval da Alegria” (1975), voltado para o público infantil. Para o público adulto “A Festa no Reino da Mata Verde” (1975) e o espetáculo “Olinda, Holanda Olindamente Linda” (1989). O espetáculo “Folgazões & Foliões, Foliões & Folgazões” (2000) era destinado tanto para o público infantil quanto adulto. O Mamulengo Só-Riso também apresentava espetáculos consagrados como “As aventuras de uma viúva alucinada” de Mestre Ginu.

Em entrevista para Leidson Ferraz (2011) Fernando Augusto Gonçalves explica que a formação inicial do grupo durou pouco, devido a indisponibilidade de tempo de alguns integrantes, inviabilizando a participação nas turnês pelo país:

Quando o Mamulengo começou a circular pelo país, Ari e Gena não podiam viajar porque eram estudantes de Comunicação, então passamos a treinar outras pessoas. Depois de Pedro Celso, vieram Gilberto Maymone, João Batista Dantas, Marco Camarotti, Beto Diniz, Walther Holmes e Carlos Carvalho (...) Uziel Lima, Marcondes Lima, Isabela Lins e Isolda Pedrosa são da safra do espetáculo Olinda Olanda Olindamente Linda, que permaneceu até irmos para a França. (FERRAZ, 2011, p. 90).

Ainda de acordo com o relato do diretor do grupo Só-Riso fizeram parte da equipe os atores Raimundo Bento, Célia Rodrigues, Edes di Oliveira, Bianca Aquino, Éder Feitosa, Luciano Pontes, Eddie Ferreira, Romualdo Freitas, Edjalma Freitas, Alexandre da Silva, Henrique Ponzi, além de Fernando Lopes e Edilson do Vale manipuladores do Município de Glória do Goitá.

Uma das razões apontadas por Fernando Augusto Gonçalves para a substituição dos membros seria a dificuldade financeira para manter a equipe. Outro fator diz respeito a parte física dos atores que, devido ao esforço empregado na manipulação dos bonecos, não atuavam por muito tempo na equipe. Com isso, o grupo era constantemente renovado. Para tal, novos atores precisavam ser treinados, ou seja, capacitados para desempenhar a arte da manipulação dos bonecos.

Os integrantes do Mamulengo Só-Riso ocuparam cargos em importantes entidades do teatro de bonecos. Fernando Augusto foi coordenador do Teatroneco promovido pelo Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE) na década de 1970, além

de presidir a APTB e o Conselho Nacional da ABTB, esta última entre os anos de 1980-82, tendo Nilson de Moura como tesoureiro da entidade no ano de 1982.

Em relação a equipe inicial, Fernando Augusto Gonçalves relata que Nilson de Moura permaneceu no grupo até setembro de 1994, quando veio a falecer. Neste período de quase duas décadas no grupo, Nilson de Moura desenvolveu pesquisas, elaborou roteiros de peças, atuou no processo de formação de novos atores. Também ministrou cursos e oficinas por todo país, além de ter dirigido alguns espetáculos de teatro. Cabia a Nilson de Moura a manipulação da personagem principal do Só-Riso, o Professor Tiridá, homenagem do grupo ao Mestre Ginu.

Luiz Maurício Carvalheira deixou o grupo entre os anos de 1979 a 1984, período no qual foi realizar o mestrado em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em 1984 foi contratado pela Universidade Federal de Alagoas para o cargo de Professor de Teatro no Departamento de Artes. Neste período retoma sua participação em alguns espetáculos. Permanece no grupo até o ano de 1990 quando vai para o Rio de Janeiro a convite do ator Marcos Frota para participar de atividades circenses. Luiz Maurício Carvalheira faleceu no Rio de Janeiro ano de 2002.

Além dos espetáculos, o Mamulengo Só-Riso também oferecia cursos e oficinas para quem desejasse aprender a técnica do teatro de bonecos. Essas ações também eram divulgadas no Diário de Pernambuco. Na reportagem de Maria Luiza Rolim do dia 21 de julho de 1976 são mencionadas as atividades propostas pelo grupo Só-Riso visando o processo de formação:

Paralelamente aos espetáculos, o grupo tem realizado cursos sobre o Teatro de Bonecos e cultura popular nordestina, para estudantes, professores e interessados. Mantém ainda um setor especializado na criação e feitura de bonecos, máscaras, apetrechos de cena e objetos artesanais, na Rua 13 de maio, 117, Ribeira, Olinda, endereço do grupo para contatos. (ROLIM, 1976, p. 3).

Através da crítica documental podemos constatar que o grupo Mamulengo Só-Riso atuava pela perpetuação da arte do teatro de bonecos de diferentes formas. Além da encenação, seus integrantes realizavam a produção de bonecos e dos espetáculos. A equipe também tinha a preocupação em formar pessoas interessadas em aprender o ofício.

Na edição Nº 5 da *Revista Mamulengo* (1976) foi publicado um artigo sobre o Mamulengo Só-Riso por Marcus Accyoli, diretor do departamento de extensão cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Neste artigo Accyoli (1976, p. 59) discorre sobre a realização de excursões do grupo para a realização dessas atividades nos Estados do Piauí e em Manaus:

Patrocinado pela Fundação Cultural de Teresina, o grupo Só-Riso viajou para o Piauí onde deu espetáculos e cursos para professoras, algumas destas dirigindo-se até a cavalo para assistir às aulas. Os espetáculos foram no Teatro 4 de setembro, durante a semana da criança.

Do Piauí seguiram para Amazonas a convite da Fundação Cultural do Amazonas. Depois de estrear no famoso Teatro Amazonas, passaram por uma experiência única na vida de um tiritreiro: excursão selva a dentro em lugares distantes 3 dias de barco da “civilização” e o público indígena não deixava o espetáculo acabar, arrancando os bonecos das mãos dos artistas. (ACCYOLY, 1976, p. 60).

Como vemos o Mamulengo Só-Riso era solicitado para realizar espetáculos pelo país. Estes eram acompanhados de cursos em torno da produção e manipulação de bonecos. O grupo também promovia essas atividades nos eventos organizados pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

Ao longo de suas atividades de pesquisa em torno do teatro de bonecos, iniciadas no final da década de 1960, os integrantes do Mamulengo Só-Riso identificaram que os bonecos dos mestres mamulengueiros falecidos estavam sendo vendidos e, em alguns casos, descartados por seus herdeiros.

Fernando Augusto Gonçalves relata a situação se utilizando da retórica da perda que, como vimos no capítulo 2, era comumente utilizado pelos agentes do campo da preservação patrimonial para justificar suas ações:

Como nossa pesquisa abrangeu não só a dramaturgia, mas também, a iconografia, pensamos num local que abarcasse as vinte e três coleções de bonecos que salvamos da dispersão, totalizando mil e quinhentas peças dos mais importantes mestres do Nordeste que estavam ao longo dos anos sendo vendidas pelos antiquários como objeto de decoração. Bonecos importantíssimos que são o testemunho de cinquenta a sessenta anos de trabalho de cada bonequeiro, ou seja, a maior e mais importante coleção de bonecos populares das Américas. (FERRAZ, 2011, p. 94-95).

Diante desta situação descrita que, na visão de Fernando Augusto Gonçalves, condenava os objetos culturais a dispersão, o grupo Mamulengo Só-Riso passou a adquirir, com recurso próprio, pequenas coleções com a intenção de preservar, documentar e difundir a arte do Mamulengo como manifestação da cultura regional. O local pensado pelo grupo Só-Riso para abrigar as coleções adquiridas tinha, como pré-requisito, estar situado no Sítio Histórico da Cidade de Olinda cuja discussão será retomada adiante.

O primeiro indício encontrado em nossa pesquisa referente a existência do acervo do Mamulengo Só-Riso foi divulgado na *Revista Mamulengo* nº 7 por meio do artigo de Modesto (1978, p. 14) com o título “PROJETO E EXECUÇÃO DE UMA I EXPOSIÇÃO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO”, mencionado anteriormente. Neste evento organizado pela ABTB realizado na Cidade de Petrópolis – RJ, o Mamulengo Só-Riso levou para o evento

cerca de 124 bonecos (bonecos de pano, vara e luva) pertencentes a 4 coleções de Mestres, entre esses João Caetano de Oliveira – Mamulengo Pacaru (14 bonecos), João Clementino (37 bonecos), Maximiano P. Dantas (23 bonecos) e Zé da Burra (50 bonecos).

Na edição do dia 12 de março de 1978 do Jornal do Brasil (RJ) foi publicada uma reportagem sobre o VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, intitulada “FESTIVAL DE TÍTERES, FANTOCHES, MARIONETES, MAMULENGOS E BONECOS” (1978, p. 5B). Nesta foi mencionada que o VII Festival estava dividido em dois eixos distintos. O primeiro referente as apresentações de espetáculos de grupos do Nordeste, entre eles o Laborarte de São Luís (MA), Só-Riso de Olinda (PE) e o Mamulengo (BA), além de grupos do Estado do Rio de Janeiro, São Paulo e de Brasília. Também foi citada a apresentação de grupos estrangeiros.

O outro eixo assinalado faz alusão a apresentação de cursos, seminários, ciclos de estudos, laboratórios de textos, além da I Exposição Brasileira de Bonecos. Sobre a exposição, Manuel Kobachuk, presidente da ABTB relata ao Jornal do Brasil que:

Já foram reunidos 150 mamulengos autênticos, de mamulengueiros populares do Nordeste, a maioria já falecida. Serão mostrados também bonecos javaneses, hindus e de vários grupos brasileiros atuais. Filmes e slides mostrando a confecção dos bonecos, cenas dos espetáculos e outros assuntos relacionados com o teatro de bonecos serão projetados. Todo o material reunido ficará a disposição dos participantes e do público no Centro de Informações Tiridá – nome do personagem do famoso mamulengueiro Januario de Oliveira, o Janu. (JORNAL DO BRASIL, 1978, p. 5B).

Ao confrontarmos as informações referentes à exposição noticiadas pelo Jornal do Brasil e pela *Revista Mamulengo* foi possível verificar que a maior parte dos bonecos expostos pertencia ao Mamulengo Só-Riso. O valor simbólico atribuído aos bonecos reunidos pelos organizadores do evento é outro dado a ser analisado. Ao destacar a autenticidade dos bonecos confeccionados por mamulengueiros populares do Nordeste identificamos a valoração por parte dos acadêmicos em torno dos objetos expostos. O fato da maior parte dos mamulengueiros serem falecidos reforça o simbolismo dessas coleções, afinal, ao expor tais bonecos os organizadores do evento buscavam divulgar a história do teatro de formas animadas no Brasil, além de preservar a memória de seus praticantes.

Sobre esta prática de reunir objetos do teatro de bonecos popular, Fernando Augusto Gonçalves expôs no documento “Projeto Espaço Tiridá” que o grupo Mamulengo Só-Riso passou a adquirir tais coleções a partir do final dos anos de 1960:

Desde os fins da década dos 60 começamos a reunir um acervo de mamulengos populares e adereços cênicos ligados ao espetáculo de mamulengo, que sem nenhuma dúvida é na atualidade o que há de mais

significativo no gênero em nosso país e na América Latina, constituindo-se sem exagêros, num acervo único em todo mundo. Sua importância é de conhecimento geral dos bonequeiros e especialistas brasileiros assim como da quase unanimidade das mais expressivas personalidades do Teatro de Bonecos mundial. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 10).

Neste parágrafo observamos que o autor do “Projeto Espaço Tiridá” justifica a importância do acervo reunido se utilizando da origem das peças confeccionadas por mamulengueiros populares e pelo reconhecimento de intelectuais. Neste ponto é possível verificar a figura do acadêmico atestando autenticidade ao popular. Outro aspecto é o reconhecimento dos especialistas em bonecos, fato que atesta a importância da coleção e legitima o pedido de criação de um espaço que promovesse a sua exposição em caráter permanente.

Fernando Augusto Gonçalves descreve a construção do acervo como uma luta contra de uma rede de antiquários de Recife, Rio de Janeiro e de São Paulo, além de atravessadores que, ao identificar a difícil realidade das famílias de mestres falecidos, compravam os bonecos a preços baixos e os revendiam a preços elevados.

A importância da reunião desse acervo cresce na medida em que a sua aquisição foi na maior parte das vezes em luta contra uma verdadeira conexão de intermediários que em conexão com antiquários do Recife, Rio e São Paulo armaram um esquema de espoliação quase completa das coleções mais antigas de bonecos, cujos mestres já haviam falecido, valendo-se das dificuldades econômicas que normalmente cerceiam a vida dessas famílias. Essas coleções são esfaceladas, divididas e vendidas por preços muito elevados nos antiquários. Perdia-se e ainda perde-se com isso um patrimônio inestimável, esfacelando-se conjuntos inteiros nas mãos dos turistas, perdendo-se a possibilidade de reuni-las num acervo maior de imensurável valor plástico-teatral. Muitas vezes, contando com escassos recursos advindos da venda de nossos espetáculos, adquiríamos aos poucos, dos próprios antiquários ou de atravessadores variados, grupos de bonecos. Dessa forma, com enormes dificuldades e grande obstinação fomos assim procedendo, até conseguir compor algumas das coleções existentes, anteriormente esfaceladas, como é o caso das valiosas coleções dos Mestres Pedro Rosa, de Lagoa do Itaenga (falecido) e Luiz da Serra. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 12).

Nessa fala do principal articulador do “Projeto Espaço Tiridá” os bonecos pertencentes ao teatro de mamulengos são (res)significados pelos agentes do Mamulengo Só-Riso. Depois de terem vivido o tempo de sua função original passam a ser vistos como patrimônio de uma comunidade e o seu “esfacelamento”, a venda avulsa das peças representa uma grande perda para a compreensão do conjunto da obra de um mestre mamulengueiro. Mais uma vez, a “retórica da perda” é utilizada como um recurso legitimador das ações desenvolvidas pelo grupo.

No documento “Projeto Espaço Tiridá” é descrito um breve histórico da constituição do acervo adquirido até aquele período pelo Mamulengo Só-Riso. Neste documento (1982, p. 10) é mencionado a participação do grupo no Festival Internacional de Marionetes organizado pela UNIMA em Washington no ano de 1980.

Patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Mamulengo Só-Riso apresentou na ocasião o espetáculo Festança, além de organizar uma exposição intitulada “MAMULENGO: ESTÓRIAS E HISTÓRIAS”, na qual expôs parte de seu acervo. Neste documento, Fernando Augusto Gonçalves aponta a razão que motivou o grupo Mamulengo Só-Riso a propor a criação de um espaço para a salvaguarda de objetos que retratem o teatro de bonecos popular do Nordeste:

A partir desta exposição tivemos tentadoras ofertas de compra do acervo por parte de museus de bonecos dos Estados Unidos e da Europa, assim como da “PUPPETEERS OF AMERICA”, do “DETROIT INSTITUTE OF ARTS”, do “NATIONAL PUPETRY INSTITUTE” e do conhecido colecionador Alan G. Cook. Todas as ofertas de compra de coleção serviram sobretudo para firmar nossa disposição de mantê-la em nosso país como patrimônio da arte popular brasileira. Estimulou-nos mais ainda a lutar por um espaço público na cidade de Olinda- onde fosse criado o MUSEU DO MAMULENGO que abrigasse todo acervo, numa homenagem a nossa cidade – patrimônio nacional e mundial da humanidade, que sem grandes dúvidas deu origem no Brasil, no séc. XVI através do seu presépios mecanizados, ao próprio brinquedo do mamulengo, sendo portanto o berço histórico dessa arte. Acrescente-se isso ao fato do Mamulengo Só-Riso ter aqui sido criado e numa atitude de resistência aqui ter se mantido apesar da completa falta de apoio das autoridades municipais e das grandes dificuldades de mercado de trabalho para um grupo profissional como é o nosso caso. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 11).

Analisando o “Projeto Espaço Tiridá” notamos que a partir do momento em que há o interesse de colecionadores estrangeiros na aquisição da coleção do grupo, para que a mesma fizesse parte da exposição de museus nos Estados Unidos e na Europa, os integrantes do Mamulengo Só-Riso fundamenta a ideia de criar um museu brasileiro voltado para o teatro de bonecos popular.

Assim podemos aventar a hipótese de que a criação do Museu do Mamulengo foi a forma encontrada pelo Só-Riso para manter coleção no país, no qual funcionaria como um local de enunciação para buscar o reconhecimento do seu patrimônio cultural junto aos órgãos públicos.

Como já mencionado, ao lado da produção dos espetáculos e da promoção de cursos e oficinas, os integrantes do Mamulengo Só-Riso realizavam pesquisas em torno do teatro de bonecos. Algumas delas foram transformadas em livros, como, “MAMULENGO: um povo em forma de boneco” de Fernando Augusto Gonçalves Santos publicado em 1979 pela

Funarte (MEC) e a dissertação de mestrado de Luiz Maurício Carvalheira intitulado “Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro de Estudante de Pernambuco” publicado pela Fundarpe e reimpresso pela Cepe em 2012.

O grupo participou de inúmeros festivais e congressos. Além de representar o país no XIII Festival Internacional de Bonecos realizado em Washington no ano de 1980, o Só-Riso também se apresentou no 10º Festival Mondial des Théâtres des Marionnettes (Festival Mundial de Teatros de Fantoques), realizado no ano de 1994 em Charleville-Mézières na França. Em 1996 participou do 12º Festival de la Cultura Caribeña, realizado em Santiago de Cuba.

O Mamulengo Só-Riso devido a pluralidade de ações em torno do teatro de bonecos popular do Nordeste se transformou em uma grande referência no gênero teatral no país, sendo contemplado no ano de 2009 com a Ordem do Mérito Cultural do Governo Federal (ASSOCIAÇÃO PERNAMBUCANA DE TEATRO DE BONECOS, 2016).

5.2. Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco

No tópico anterior procuramos mostrar o processo de formação do grupo Só-Riso, assim como descrever as ações realizadas por seus integrantes em torno do teatro de bonecos. Nesta perspectiva, como o trabalho do Mamulengo Só-Riso era retratado nos veículos de comunicação local?

Para isto, analisaremos as matérias sobre o Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco entre os anos de 1970 e 1980. A escolha pelo jornal ocorreu pelo fato de ser o veículo de maior circulação do Estado de Pernambuco. Em relação ao recorte temporal estabelecido, buscamos analisar o período que abrange o processo de fundação/consolidação do grupo Mamulengo Só-Riso e a elaboração do “Projeto Espaço Tiridá” que prevê a criação do Museu do Mamulengo.

Ao longo da pesquisa identificamos que, um ano após a profissionalização do grupo, o Só-Riso passou a ganhar destaque nos principais jornais da cidade do Recife como também em algumas publicações da *Revista Mamulengo* produzida pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

O conteúdo divulgado nessas notícias pode ser dividido em dois eixos temáticos. O primeiro faz alusão às reportagens e notas de divulgação dos espetáculos do grupo Mamulengo Só-Riso pelo Brasil e no exterior. O segundo eixo representa entrevistas e artigos

em que seus integrantes se utilizavam da estratégia discursiva da ‘retórica da perda’ para dar legitimidade a sua atividade profissional de artistas do teatro de bonecos, como veremos a seguir.

A primeira notícia referente ao grupo Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco foi veiculada no dia 02 de junho de 1976, por meio de uma nota de Roseneide Barbosa para a coluna Cena Aberta (1976, p.9). Na nota intitulada “Só-Riso”, a colunista descreve de forma sucinta o processo de formação do grupo.

A reportagem do dia 21 de junho de 1976 do Diário de Pernambuco aborda a ameaça de desaparecimento do teatro de mamulengos no Estado de Pernambuco, cujo título da matéria trazia “MAMULENGO - Uma tradição folclórica que desaparece dos parques públicos”. Na reportagem o grupo Só-Riso foi citado na matéria. Abaixo trechos da reportagem escrita pelo jornalista Elias Roma Filho:

Com a chegada das festas juninas nos pontos turísticos e logradouros públicos recifenses, uma ausência é notada: Onde está o Teatro de Mamulengo?

Agora, como nas tradicionais festas de fim de ano, os parques de diversões – em sua maior parte – estão desfalcados de uma atração que tão bem caracteriza parte do folclore artístico nordestino.

Ainda é tempo de o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação incentivar as apresentações do Teatro de Mamulengo no Estado de Pernambuco, através de promoções ou de apoio aos poucos artistas da especialista que ainda existem aqui. (ROMA FILHO, 1976, p.3).

A partir da leitura deste documento é perceptível a crítica feita pelo jornalista Roma Filho ao Departamento de Cultura da Secretaria de Educação na gestão do Governador Moura Cavalcanti pela falta de apoio do Estado aos artistas mamulengueiros. Sem apresentar dados que atestem a falta de apoio por parte do Estado, Roma Filho sugere a promoção de eventos com a presença do Teatro de Mamulengo, uma forma de incentivar os artistas que ainda realizavam apresentações.

Em outro trecho da mesma reportagem Roma Filho (1976) discorre sobre a história do teatro de mamulengo, mencionando a trajetória do grupo Só-Riso e o perfil do público para o qual se apresentava.

O Grupo “Só-Riso”, fundado em 1975 com características profissionais – antes seus componentes atuavam como amadores – é uma das poucas instituições especializadas no ramo que mantém firme o trabalho de divulgação do mamulengo em nosso país.

Atuam para público de toda espécie, desde adultos esclarecidos aos mais humildes e plateias ignorantes das cidades na área rural ou ainda, para as crianças, por sinal um público que exige muito dos mamulengueiros. (ROMA FILHO, 1976, p. 3).

O teatro de mamulengo, assim como as demais manifestações populares, possui como singularidade a oralidade pela qual a tradição foi construída e ressignificada ao longo de sua historicidade. No terceiro capítulo vimos que o Mamulengo é praticado, em sua maior parte, por pessoas não letradas, sobretudo, nas áreas rurais. Identificamos nesta reportagem um discurso que, ao mesmo tempo em que enaltece o trabalho de divulgação do mamulengo desenvolvido pelo grupo, distingue o grupo profissional com formação acadêmica da plateia a qual pertence os brincantes do teatro popular.

Por fim, o jornalista Elias Roma Filho encerra a matéria, do dia 21 de junho de 1976, da seguinte maneira:

Cabe ao Departamento de Cultura de Pernambuco, sob o comando do confrade Leonardo Silva, estimular o Mamulengo em Pernambuco, com promoções que reúnam os melhores (são poucos em nosso Estado) e os mais humildes mamulengueiros, antes que essa tradição desapareça por completo dos nossos meios folclóricos. (ROMA FILHO, 1976, p. 3).

Por meio da análise documental é possível observar por parte do jornalista e crítico de teatro a utilização de um discurso que coloca em situação de risco a continuidade do Mamulengo no Estado de Pernambuco. Roma Filho sugere ao Departamento de Cultura de Pernambuco promoções que estimulem os “melhores e os mais humildes mamulengueiros”. Na reportagem o único grupo retratado por Roma Filho é o Só-Riso. Este fato nos indica que o jornalista considerava o grupo como um dos melhores do Estado de Pernambuco o que justificava a reivindicação de promoções para o referido grupo teatral.

No dia seguinte a publicação de Roma Filho (1976) foi publicada no Diário de Pernambuco dois artigos sobre o Teatro de Mamulengo. No artigo “Turismo tem roteiro até o dia 29” foi exposto que:

A Empresa de Turismo de Pernambuco e EMETUR estão promovendo desde o dia 12 a apresentação de mamulengo em arraiais montados em alguns pontos da cidade, devendo os festejos prosseguirem até a noite de 29, quando serão realizadas festas em homenagem a São Pedro. O coordenador técnico da Empetur, José Ricardo de Almeida, informou que estão sendo contratados os mamulengos mais autênticos e populares, em lugar dos sofisticados, já que o objetivo das duas empresas de turismo é revitalizar o São João, atingindo todas as camadas sociais. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1976, p. 3).

Através deste documento identificamos uma espécie de resposta da EMPETUR a matéria publicada pelo Diário de Pernambuco do dia anterior. Nesse argumento é possível perceber a produção de uma dicotomia entre o mamulengo popular e os grupos acadêmicos, descritos pelo coordenador como sofisticados.

O Mamulengo popular seria aquele praticado pelos artistas sem formação oriundos das zonas rurais do Estado. Neste grupo se enquadrariam os mestres mamulengueiros que

executam sua arte nas feiras livres e nas festas de rua. Estes artistas populares se autodenominam “brincantes do Mamulengo” e não como profissionais.

Já os grupos sofisticados seriam aqueles formados por artistas com formação acadêmica e técnica apurada. É neste grupo que se enquadraria o Mamulengo Só-Riso, Giramundo entre outros.

Intrigado com o conflito de informação entre a ameaça de desaparecimento ocasionado pela falta de incentivo por parte do Estado e os constantes anúncios de apoio aos mamulengueiros populares por parte das empresas de turismo, realizamos uma consulta das notícias veiculadas no Diário de Pernambuco através da base de dados da Hemeroteca Nacional. Nessa pesquisa por termo utilizamos como palavra-chave o vocábulo “mamulengo”. No recorte temporal 1960-1969, período em que o Só-Riso foi idealizado, detectamos que o termo “mamulengo” aparece em 190 ocorrências distribuídas em anúncios, artigos e matérias do Diário de Pernambuco.

Constatamos que as notícias referentes ao teatro de “mamulengo” eram mais recorrentes nos meses de junho e dezembro (períodos de festas religiosas), assim como nas semanas do dia do folclore e do dia das crianças, datas em que as apresentações ocorrem de forma mais intensa. Uma análise quantitativa nos leva a média de 19 anúncios por ano. Considerando os quatro meses em que as festividades mobilizam os grupos de teatro de Mamulengo, teremos uma estimativa próxima de cinco notícias por mês, ou seja, um espetáculo noticiado por semana em cada um dos quatro meses de festejos populares. Por meio dessas análises verificamos que as apresentações de teatro de mamulengos eram noticiadas.

A maior parte das notas veiculadas pelo Diário de Pernambuco eram anúncios de espetáculos promovidos por grupos de artistas populares por intermédio do apoio do governo estadual ou municipal. Fato que testemunha em favor do argumento do agente da Empresa de Turismo do Estado. Nos anúncios não é possível identificar o local de origem desses artistas.

Também encontramos notícias sobre a divulgação do lançamento dos livros “Fisionomia e espírito do Mamulengo” e “Espetáculos Populares do Nordeste de Hermilo Borba Filho,” assim como a realização de festivais de mamulengo e cursos em torno da cultura popular. Estes lançamentos denotam que os pesquisadores desta prática cultural, ligados aos “grupos sofisticados” também recebiam incentivos dos órgãos públicos.

Ou seja, aceitando a distinção proposta pelo Agente do Estado – grupos populares e grupos sofisticados – verificamos nas matérias do Diário de Pernambuco que todos tinham

seu espaço de atuação. O que nos leva a acreditar na hipótese que esses segmentos estariam disputando maior atenção do Estado.

Em todo este recorte temporal não há nenhum artigo ou nota no Diário de Pernambuco que denuncie a falta de apoio ou a ameaça de desaparecimento do teatro de mamulengo. A notícia mais próxima dessa abordagem foi veiculada no exemplar do dia 25/11/1965. Na coluna não assinada “COISAS DA CIDADE”, com o título “MAMULENGO.” Nela é mencionada a cobrança do pagamento de uma licença de Cr\$ 5 mil por parte do mamulengueiro a cada apresentação realizada em espaços públicos ou privados. Situação que na visão de quem escreveu poderia desestimular seus praticantes. O texto é concluído da seguinte forma “O mamulengo para que sobreviva precisa de subvenção da Prefeitura e não de contribuir para lhe engrossar as burras” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1965. p.6).

Em relação ao recorte 1970-1979 detectamos como número de ocorrências para o termo “mamulengo”, na base de dados da Hemeroteca Nacional, um montante de 849. Assim como no recorte anterior, os meses de maior veiculação de notícias sobre mamulengo continuaram a ser os meses de junho e dezembro devido às festas religiosas que ocorrem nestes meses, assim como os meses de agosto e outubro devido a Semana do Folclore e do das crianças respectivamente. A maior parte das notícias era notas sobre apresentações de espetáculos, seja em teatros ou nas praças e pátios de Igrejas.

Levando em consideração a estimativa deste recorte, verificamos uma média anual próxima das 85 ocorrências. Dividindo esta média pelos quatro meses em que as apresentações ocorriam com mais frequência teremos um número aproximado de 21 ocorrências mensal, ou seja, cinco anúncios sobre apresentações de Mamulengo por semana. Um aumento significativo de anúncios comparado ao recorte anterior.

No recorte 1970 a 1979 também notamos que a narrativa de desaparecimento do Mamulengo ocorria, apenas, nas reportagens onde o Mamulengo Só-Riso era retratado. Este fato nos sugere que tal ameaça fosse uma das estratégias encontradas pelos integrantes do grupo Só-Riso para receber apoio por parte do Estado. As notícias mais próximas dessa abordagem mencionavam a necessidade de reanimar os folguedos populares visando o setor turístico, assim como a evasão de mamulengueiros devido a novas formas de divertimento. Outro aspecto identificado nas matérias sobre o teatro pernambucano era a falta de casas de espetáculos para apresentações de grupos amadores e/ou profissionais. Por outro lado, também era relatado o pouco interesse do público em frequentar os espaços já existentes. No entanto, o discurso de desaparecimento do folguedo não era citado nessas matérias.

No dia 21 de julho de 1976 o Diário de Pernambuco publicou, no seu primeiro caderno, uma página inteira sobre o grupo Mamulengo Só Riso, cuja matéria recebe o título “Mamulengo Só-Riso dedica espetáculo a memória de Hermilo, seu incentivador”, o que nos mostra o papel de destaque adquirido pelo grupo perante a crítica um ano após a sua profissionalização.

Após descrever uma pequena sinopse da peça, pontuando as personagens interpretadas por cada ator, Maria Luiza Rolim, responsável pela redação da matéria em questão, abordou inúmeros aspectos relacionados ao teatro de mamulengos, desde a origem desconhecida perpassando pelas características dos bonecos e pelo perfil dos mamulengueiros. Ainda foram destacadas informações sobre a história do grupo Mamulengo Só-Riso.

O texto da jornalista, dado ao emprego das aspas em inúmeros fragmentos da reportagem, resulta basicamente na transcrição de uma entrevista ligada a algum integrante do grupo. Porém, o mesmo não é citado em nenhum momento da reportagem. Adotando como critério a hierarquia, partimos da hipótese que a reportagem fora feita com o diretor do grupo, neste caso, com o ator Fernando Augusto Gonçalves.

Do mesmo modo que ocorreu na reportagem do Roma Filho (1976), a ameaça de desaparecimento do teatro de mamulengos também foi citada pelo Mamulengo Só-Riso na matéria da Maria Luiza Rolim:

Vivendo sua fase de decadência, o Mamulengo [teatro] clama por ajuda, para que não desapareça com ele um dos aspectos mais poéticos e mágicos da cultura popular nordestina. Olinda é o berço dessa tradição. Procuramos assimilar as qualidades essenciais do mamulengueiro popular e perpetuar a arte do Mamulengo – recriando, a nosso modo, esse folgado – quando transfiguramos a realidade (através da “brincadeira” teatral) dentro do mesmo espírito que o anima. (ROLIM, 1976, p. 3).

Por meio da crítica documental percebemos que, mais uma vez, foi utilizada a ameaça de desaparecimento do Mamulengo. Considerando todo movimento existente em torno do teatro de mamulengo na década de 1960, assim como a criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) na década de 1970 e os festivais organizados com o apoio do SNT, além da contratação de artistas populares por conta das prefeituras e do governo estadual para os festejos de cunho folclórico na região metropolitana do Recife e no interior do Estado, nos fica o questionamento: se ameaça existia de fato, porque outros grupos teatrais ou ícones da cultura local não discutiam tal temática em reportagens?

Como vimos no segundo capítulo, a “retórica da perda”, categoria de pensamento proposta por Gonçalves (2002), funciona como uma estratégia discursiva que coloca um bem

cultural em situação de risco para que o mesmo passe a ser valorizado por diversos segmentos da sociedade, em especial, dos órgãos públicos. Ao colocar o teatro de mamulengo em risco de desaparecimento, os integrantes do Mamulengo Só-Riso vislumbravam o apoio de entidades em torno do folgado popular e, conseqüentemente, uma posição de destaque dentro do movimento teatral, pois a atuava tanto na apresentação de espetáculos quanto no processo de formação de novos atores por meio de cursos e oficinas.

Na edição do dia 17 de março de 1977, na Seção “Diário Feminino” da colunista Zenaide Barbosa, o grupo é retratado em uma nota intitulada “Só-Riso neste fim-de-semana” na qual foram destacadas as apresentações do grupo teatral em sua nova temporada no Recife, anunciadas pelo Diário de Pernambuco no dia 13 de março. Entre as apresentações, o “Carnaval da Alegria” voltado para o público infantil e a “Festança no Reino da Mata Verde” destinado ao público adulto. Nesta nota, a colunista Zenaide Barbosa destacou a participação do Mamulengo Só-Riso no VI Festival Nacional de Bonecos no qual ficou entre os dois melhores do país, assim como lista os Estados Federativos nos quais o grupo realizou apresentações, entre esses, Minas Gerais, Piauí, Ceará, Amazona e no Distrito Federal.

A edição do dia 22 de agosto de 1977 reservou a primeira página da seção “Viver” escrita por Valdi Coutinho que traz no seu título “Só-Riso: um sucesso no Brasil, vive sem apoio em Pernambuco”. Nela, Coutinho entrevista Fernando Augusto Gonçalves que ressalta a dificuldade que o grupo encontrava para realizar suas atividades no Estado devido a falta de apoio, cuja exceção fora o Departamento de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco por intermédio de Marcus Accioly.

Na matéria Fernando Augusto Gonçalves revela o interesse de entidades de outros estados em apoiar as atividades desenvolvidas pelo grupo.

De forma alguma queríamos que isso acontecesse, uma vez que temos raízes profundamente fincadas em Pernambuco, particularmente em Olinda. Entretanto, a cada dia a sobrevivência do trabalho torna-se impossível. Ao passo que no sul, por exemplo, onde tudo indica somos mais conhecidos do que aqui, teríamos maiores possibilidades de desenvolver nosso trabalho, sem estarmos a depender até da alimentação como no caso atual. (COUTINHO, 1977, p 1B).

O depoimento dado por pelo diretor do Mamulengo Só-Riso evidencia as dificuldades encontradas pelo grupo para desenvolver a sua arte em Pernambuco. Este fato pode estar diretamente relacionado com a política de valorização dos artistas populares em detrimento dos artistas acadêmicos por parte da EMPETUR e EMETUR no estado.

Neste sentido, Valdi Coutinho endossa a falta de interesse das autoridades locais em relação ao trabalho desenvolvido pelo Mamulengo Só-Riso e a possibilidade do mesmo deixar o Estado de Pernambuco para dar continuidade as atividades em outro centro do país.

Enquanto as autoridades locais não se sensibilizam diante do trabalho do Só-Riso, seus integrantes fazem mais uma tentativa de evitar a fuga para outro centro onde seja devidamente valorizado. Além dos espetáculos, desenvolve todo um trabalho artesanal de criação de bonecos, e intensa programação de cursos de teatro de bonecos, para professores e artistas interessados em vários Estados, com exceção de Pernambuco, pois nem para isso foram convidados pelas autoridades educacionais locais. (COUTINHO, 1977, p 1B).

Sem o apoio das autoridades locais, o Mamulengo Só-Riso busca a mobilização de grupos teatrais em torno do teatro de bonecos. No dia 21 de outubro de 1977, o grupo Só-Riso mais uma vez foi abordado por Valdi Coutinho, através de uma nota intitulada “Uma sugestão” na coluna “CENA ABERTA”. Nesta, Coutinho destaca a iniciativa de Fernando Augusto Gonçalves em congregar os grupos de teatro em torno de um movimento:

Na última reunião da Federação do Teatro de Pernambuco, o mamulengueiro Fernando Augusto, do Mamulengo Só-Riso, deu uma excelente sugestão: que os grupos de Pernambuco aproveitassem as noites de segunda-feira, que são livres para o pessoal do teatro (não há espetáculos), para dar apresentações especiais para a classe, com a finalidade de congregar e unir a todos no mesmo recinto, diante de um mesmo trabalho, e usufruir de todos os resultados positivos que adviriam dessa oportunidade.

Além da troca de experiências artística, esses encontros poderiam servir como um vetor para congrega-los em torno de uma classe tiriteira, ou seja, na união de vários grupos como ocorria na ABTB. Contudo, não identificamos nenhum desdobramento dessa reunião. Essa nota evidencia o desejo do diretor do Mamulengo Só-Riso em fortalecer os grupos locais.

Devido ao sucesso obtido pelo grupo Só-Riso com as apresentações pelo país, inúmeras notas foram divulgadas no Diário de Pernambuco no final dos anos 70 e no início da década de 1980. A maior parte dessas é anúncios sobre apresentações, inclusive no exterior. A presença dos seus integrantes em projetos financiados pelo Serviço Nacional de Teatro, como o Mambembão, além da atuação do grupo na Associação Brasileira de Teatro de Bonecos também eram retratadas. Algumas notas faziam alusão a participação em festivais e divulgação das publicações dos seus componentes.

Em oposição a ameaça de desaparecimento do mamulengo denunciada pelo Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco observamos um aumento significativo do número de anúncios sobre apresentações em teatros, praças públicas, assim como em clubes

privados. Além disso, somadas as notícias de surgimento de grupos teatrais e das políticas de incentivo ao teatro por parte do SNT a nível nacional e das políticas locais através da Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR) e da Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR).

Neste caso temos uma contradição estabelecida. Enquanto um único grupo denunciava o risco de desaparecimento do teatro de bonecos no Estado de Pernambuco, identificamos uma série de festividades e/ou eventos em que as apresentações de mamulengos eram financiadas pelo Estado.

Por meio da análise das fontes citadas, identificamos o uso recorrente por parte do Mamulengo Só-Riso de argumentos que destacavam a falta de apoio por parte das autoridades locais aos mamulengueiros seja acadêmicos ou não, assim como a dispersão dos objetos pertencentes ao teatro de bonecos resultado das ações de antiquários. Esse panorama colocava, na visão do grupo, em risco a continuidade do folguedo em Pernambuco.

A denúncia do desaparecimento do teatro de mamulengo feita pelo diretor do Mamulengo Só-Riso pode ser entendida a partir da estratégia que Gonçalves (2002) nomeou de “Retórica da Perda”. Ou seja, ao denunciar o risco de desaparecimento do folguedo no Diário de Pernambuco, jornal de maior circulação do Estado, buscava-se criar uma sensibilidade em torno desta prática cultural, buscava-se aglutinar força política e recursos financeiros para as ações propostas pelo Mamulengo Só-Riso.

Utilizando a estratégia discursiva pautada na ameaça de desaparecimento, o grupo Mamulengo Só-Riso decidiu mobilizar diversos órgãos em prol da salvaguarda do mamulengo nordestino. Foi no contexto da década de 1980 que o grupo desenvolve a ideia de criar Espaço Tiridá.

5.3. Espaço Tiridá e o Museu do Mamulengo: a busca por parcerias.

O objetivo da nossa pesquisa é compreender o processo histórico de criação do Museu do Mamulengo. Ao longo do capítulo nos debruçamos sobre a história do Mamulengo Só-Riso e como mesmo foi retratado no Diário de Pernambuco. Com este cenário delineado, analisaremos a proposição de criação do Museu do Mamulengo.

Ao consultar a documentação referente ao museu no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco encontramos o “Projeto Espaço Tiridá” elaborado pelo grupo Só-Riso em dezembro de 1982.

O Professor Tiridá é o principal personagem do Mamulengo do mestre Ginu. Nas histórias, o Tiridá é reconhecido por sua irreverência e esperteza ao trapacear seus adversários, entre eles, o dono de engenho, fazendeiro e o próprio diabo. Os integrantes do Mamulengo Só-Riso tiveram contato com o mestre Ginu no período do TPN. A referência ao nome Tiridá pode ser entendida como uma homenagem do grupo ao Mestre que lhe passou ensinamentos, ou seja, o reconhecimento e a valorização do artista popular pelos acadêmicos.

Figura 11. Professor Tiridá (réplica). Personagem ícone do Mamulengo do mestre Ginu.



Fonte: Jorge Veloso, 2016.

O projeto contém vinte duas páginas redigidas em máquina datilográfica. O tipo de papel utilizado foi o ofício. O documento é dividido em cinco sessões: introdução, objetivo geral, justificativa, atividades projetadas e as considerações.

Na introdução do projeto é explicada a proposta do Mamulengo Só-Riso em congregar diversos órgãos para viabilidade do “Espaço Tiridá”:

A proposta de criação do “Espaço Tiridá” só poderá ser compreendida na perspectiva de um “ir fazendo” num processo de implantação lenta que exige a conjugação de esforços múltiplos por parte do Mamulengo Só-Riso, dos mamulengueiros do Nordeste, dos bonequeiros brasileiros, da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos -, dos órgãos culturais municipais, estaduais, federais e sobretudo, por parte da comunidade olindense, principal beneficiada com a existência desse

espaço que é proposto num “vir a ser”. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p.4).

Através da crítica documental identificamos alguns argumentos para a construção do “Espaço Tiridá”. O primeiro é a estratégia do “ir fazendo”. Os integrantes do Mamulengo Só-Riso pareciam ter consciência da dificuldade para a construção do amplo aparato cultural que estava propondo. Para tal era preciso a “conjugação de esforços múltiplos”, ou seja, conseguir mobilizar diferentes instituições e grupos sociais numa ação conjunta em prol do teatro de mamulengos.

Ainda na introdução do projeto é ressaltado o papel do Mamulengo Só-Riso na divulgação do teatro de mamulengo, preocupação dos integrantes do grupo desde a sua profissionalização:

Desde sua criação em 1975, o Só-Riso teve sempre presente a consciência da necessidade de redimensionar, numa amplitude maior, o papel de um grupo de tiriteiro cuja raiz está plantada na própria existência do mamulengo como fenômeno cênico que se processa no contexto nordestino, atingindo por sua importância uma dimensão nacional e por que não dizer internacional. Sabemos tratar-se de uma das últimas, dentre as poucas formas de titireteria popular ainda sobreviventes no mundo. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 4).

Através da leitura deste documento percebemos que o Mamulengo Só-Riso realiza uma espécie de autopromoção com o intuito de legitimar-se perante as instituições contatadas para a criação do Museu do Mamulengo. Ao intitular-se como “uma das últimas formas de titireteria popular”, o grupo Só-Riso mais uma vez utiliza um discurso que versa sobre o risco de desaparecimento do teatro de mamulengo, enaltecendo a militância da companhia teatral.

Os objetivos propostos pelo grupo para a criação do “Espaço Tiridá” eram:

Criar um espaço de revitalização do mamulengo que centralize as informações, a documentação fonográfica e iconográfica, servindo como pólo aglutinador dos mamulengueiros;
Levantar subsídios para a formulação e implantação de uma política de apoio e incentivo ao teatro de bonecos popular do Brasil;
Coletar, registrar, catalogar, classificar, conservar e divulgar o acervo dramático e plástico que constitui o fenômeno do mamulengo;
Produção artística de espetáculos de bonecos feita pelo SÓ-RISO.
(MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 6).

Podemos observar o papel de destaque que o Mamulengo Só-Riso assumiria com a efetivação do Espaço Tiridá. Os objetivos propostos perpassavam pela ação do grupo, afinal grande parte da documentação foi resultado das pesquisas realizadas por seus integrantes, assim como o acervo a ser exposto e a produção dos espetáculos desenvolvidos pelo grupo.

Na justificativa do projeto a “retórica da perda” é utilizada novamente pelo Mamulengo Só-Riso acentuando o caráter de urgência para a construção do Espaço Tiridá diante do risco de desaparecimento do teatro de mamulengo:

A urgência de uma tomada de decisão com relação à questão de sobrevivência do mamulengo. Cada dia tornam-se mais precárias as condições de sobrevivência dos mamulengueiros. Torna-se imperioso estimulá-los a organizarem-se a fim de que possam discutir seus problemas, levantando as principais dificuldades com as quais se defrontam. O espaço Tiridá propõe-se a ser o centro aglutinador dos mamulengueiros propiciando e estimulando círculo de discussão que possam oferecer subsídios indispensáveis à formulação e implementação de uma política cultural que se distinga do paternalismo estéril com o que o mamulengo vem sendo tratado pelos mais diversos organismos culturais. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 7).

Ao analisar esta fonte constatamos a preocupação por parte dos integrantes do Mamulengo Só-Riso com as condições de sobrevivência dos mamulengueiros. Situação esta abordada por Hermilo Borba Filho (1987) desde a década de 1960 quando o autor alertava sobre o fato de que não dava para sobreviver do teatro de mamulengo, sendo esta uma atividade secundária dos tiriteiros, cuja principal fonte de renda era proveniente da agricultura, corte de cana-de-açúcar ou da carvoaria.

Neste projeto foi possível verificar que a criação do Museu do Mamulengo era uma das inúmeras propostas que o Mamulengo Só-Riso idealizou ao propor a construção do Espaço Tiridá. Entre tais propostas estavam:

A criação do Museu do Mamulengo;
 A instalação do centro de documentação e pesquisa;
 A realização de círculo de discussões;
 A criação de biblioteca especializada;
 A realização de oficinas de bonecos;
 A criação de uma loja de bonecos;
 A construção de uma sala de espetáculos e cursos;
 Hospedaria para estagiários. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 9).

Como podemos observar o “Projeto Espaço Tiridá” previa a construção de um local que funcionasse como museu para expor as coleções de bonecos reunidas pelo Mamulengo Só-Riso, mas que também abrigasse um centro de pesquisa e uma sala de teatro voltada para apresentações de espetáculos e formação de novos atores. Fica evidente que o intuito do grupo Só-Riso era a criação de um aparato cultural que congregasse os artistas mamulengueiros, pesquisadores e a comunidade local. Havia a preocupação por parte dos integrantes do grupo com os aspectos de cunho informativo pautados em pesquisas e círculo de discussões, assim como no processo formativo através das oficinas e cursos. Para viabilizar a construção do “Espaço Tiridá” com tamanha amplitude era necessário à adesão de outras instituições por meio de parcerias.

No texto do “Projeto Espaço Tiridá” cada uma dessas atividades foi descrita como parte de uma ampla ação de preservação e valorização da manifestação artística conhecida como teatro de mamulengos. No Museu ficaria em exposição o acervo de bonecos e adereços reunidos pelo Mamulengo Só-Riso, cujo processo será abordado a diante. O centro de documentação e pesquisa contaria com um acervo de fotografias, vídeos e entrevistas realizadas pelo grupo, além de uma biblioteca especializada.

O projeto ainda previa a integração de bonequeiros e mamulengueiros através de círculos de discussão nos quais seriam discutidos os problemas enfrentados pelos artistas e possíveis alternativas para solucioná-los. Abordado anteriormente, vimos que a maior parte dos mamulengueiros residia na Zona da Mata e no Agreste de Pernambuco. Não fica claro no documento como esse círculo de discussão proposto no projeto para ser sediado na Cidade de Olinda ajudaria esses mamulengueiros.

Nas oficinas os mestres ministrariam cursos para o público interessado em aprender os processos de confecção e manipulação dos bonecos, assim como estavam previstas a criação de uma loja para a venda de bonecos e a abertura de uma sala para apresentação de peças.

No relatório de atividades encaminhado ao INACEN do ano de 1984, o Mamulengo Só-Riso reitera a dificuldade para reunir os órgãos públicos na criação do Espaço Tiridá que abrigaria o Museu do Mamulengo.

Quando no final de 1982 o “Mamulengo SÓ-RISO” propôs às instituições culturais, aos bonequeiros e, de modo específico, ao INACEN a implantação do “ESPAÇO TIRIDÁ”, sabia que iniciava um longo, e tortuoso e nem sempre compreendido processo de lutas para atingir os seus objetivos.

Não que esses objetivos fossem inviáveis ou delirantes ou que nós, equipe do SÓ-RISO, fôssemos incapazes de executar ou gerir essa proposta. Tratava-se de ideal antigo, maturado, cuja situação real de completa indigência do mamulengo nos impelia, como ato de responsabilidade, a propor. Proposta elaborada e lançada como tiro no ar, espalhado em várias direções, sem termos nenhuma certeza de que a quem poderíamos atingir. Importava-nos lançar o grito, o desafio e ver que respostas colheríamos diante da nossa proposta, quase um apelo, quase uma denúncia.

A partir do seu lançamento, grande parte do nosso esforço, do nosso tempo de criação artística - posto que não somos administradores culturais e sim artistas tiriteiros - foi e tem sido gasto junto às instituições municipais, estaduais e federais, tentando sensibilizá-las a participarem do projeto. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1984, p.4).

Ao analisar tal documento é perceptível o discurso romântico utilizado por parte do Mamulengo Só-Riso no que se refere às tentativas de sensibilizar outros órgãos e, assim, conseguir consolidar o Projeto em questão. Os componentes do grupo, apesar de não

pertencer ao segmento de administradores culturais estavam engajados na implantação do Museu. Novamente o grupo Só-Riso realiza uma autopromoção ao destacar a iniciativa da proposta diante da “real de completa indignação do mamulengo”.

Outro aspecto a ser analisado diz respeito ao encaminhamento da proposta visando a busca de parcerias para a criação do Espaço Tiridá. Os integrantes do Mamulengo Só-Riso, sobretudo, o seu diretor, aparentavam possuir um conhecimento amplo sobre políticas culturais. Ao propor a criação do Espaço Tiridá para essas instituições, o Mamulengo Só-Riso poderia até não ter a certeza de quem ingressaria ao projeto, mas sabia como cada órgão contribuiria para a efetivação da proposta, tendo em vista que era preciso ter tanto o apoio para o financiamento das ações a ser desenvolvidas quanto na parte burocrática do processo regulamentação/construção do Espaço Tiridá, em especial, a criação do Museu do Mamulengo.

No ano de 1984 o “grito” citado pelo Só-Riso começa a ser “ouvido”, após o intervalo de dois anos da elaboração do Projeto Tiridá. O primeiro parceiro que o Mamulengo Só-Riso conseguiu sensibilizar foi o Instituto Nacional de Artes Cênicas. Através do apoio de Orlando Miranda, então presidente do INACEN, cuja relação com o teatro de bonecos era estreita desde o período em que foi diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Também no ano de 1984 o Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), por meio da Fundação Nacional Pró-Memória, acena favoravelmente a proposta da criação do Museu do Mamulengo, primeira etapa do Espaço Tiridá. O INACEN em parceria com a Fundação Pró-Memória firma o compromisso para a aquisição onde funcionaria o Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo.

5.4. A escolha do lugar

Por meio das propostas e objetivos propostos do projeto, identificamos o desejo dos integrantes do Mamulengo Só-Riso em aglutinar dentro de um espaço físico diversos grupos de mamulengueiros. A Cidade de Olinda - PE foi escolhida para sediar o Espaço Tiridá. Tal escolha foi justificada pelo grupo Só-Riso a partir do pressuposto de que teria sido na referida cidade o início da prática de teatro de bonecos, ainda no período colonial, pelos frades Franciscanos. Vale destacar que a sede do grupo também funcionava em Olinda.

O primeiro indício sobre as razões da escolha do local para abrigar o Espaço Tiridá foi encontrado no “Projeto Espaço Tiridá” encaminhado a FUNDAJ no ano de 1982.

O Espaço Tiridá será instalado em imóvel que está sendo adquirido na Cidade de Olinda, local privilegiado da área do sítio histórico. O projeto de adaptação desse imóvel será implantado em módulos à medida que as atividades previstas possam ter condição de serem viabilizadas.

Como projeto o Espaço Tiridá se pretende espaço globalizador e irradiador do mamulengo, atuando como centro de interesse e pesquisa para os próprios mamulengueiros, para os bonequeiros do Brasil, pesquisadores, professores, alunos e comunidade em geral. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p.5).

Na análise deste documento percebemos que a escolha do imóvel a ser adquirido teve como um dos pré-requisitos a posição privilegiada de estar situado no sítio histórico da Cidade de Olinda. O que denota a preocupação dos agentes envolvidos no Espaço Tiridá em dar visibilidade ao teatro de bonecos popular.

De acordo com Eliane Nascimento (2008, p. 277) a Cidade de Olinda, tombada pelo IPHAN em 1968, foi elevada a Monumento Nacional no ano de 1980, através do Projeto de Lei nº 1.440 do então Deputado Federal Fernando Coelho, irmão do Prefeito de Olinda Germano Coelho no período 1978-1982. Segundo a autora, na primeira gestão de Germano Coelho foi elaborado um projeto visando o reconhecimento da Cidade de Olinda como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. No projeto estavam envolvidos a Prefeitura do Município de Olinda, intelectuais e políticos, entre esses estavam Aloísio Magalhães e o próprio Fernando Coelho. No dia 14 de fevereiro de 1982, por unanimidade, Olinda recebe o título de Cidade Patrimônio da Humanidade da UNESCO.

A escolha da Cidade de Olinda para abrigar o Espaço Tiridá e, conseqüentemente, o Museu do Mamulengo também pode ser entendida como uma estratégia por parte dos integrantes do Mamulengo Só-Riso para consolidar parcerias seja com órgãos públicos ou privados devido à visibilidade que o museu teria por estar situado na parte tombada da cidade Olinda. O Museu do Mamulengo contemplava Olinda com mais um aparato cultural, simultaneamente o museu se transformaria em um importante ponto turístico devido a sua localização no sítio histórico da cidade.

Levando em consideração que a maior parte dos mamulengueiros do Estado residia e, ainda reside, no Agreste e na Zona da Mata de Pernambuco, por que criar um polo aglutinador distante do local de origem desses artistas? Esta iniciativa implantada na Cidade de Olinda, que recebera no ano de 1982 o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, seria viável? Até que ponto o fato da Cidade de Olinda ser “parada obrigatória” na rota turística do Estado pesou na escolha do local?

Em entrevista para Leidson Ferraz (2011), Fernando Augusto Gonçalves expôs as dificuldades para conseguir viabilizar a compra da casa que funcionaria como sede do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá:

Mas até mesmo para escolherem a casa foi difícil. Toda a novela começou quando conseguimos sensibilizar Aloísio Magalhães, na época, secretário de cultura do Ministério de Educação e Cultura – MEC -, mas quando ele resolveu comprar a casa, em 1982, faleceu antes disso. Nossa esperança só não diminuiu porque o próprio Aloísio tinha estruturado o projeto junto ao Ministério. Em 1984, fui convidado para participar da mesa de debates no I Encontro Nacional de Política Cultural, em Belo Horizonte. Lá, encontrei Marcos Vilaça, então secretário de cultura do MEC. Num discurso, quando ele falou de sua terra natal, Nazaré da Mata, e da lembrança de infância dos mamulengos nas feiras, aproveitei a deixa e disse: “o senhor não me conhece, mas fui muito amigo de Aloísio Magalhães. Ele tinha um sonho que era nos dar uma casa para abrigar um acervo de bonecos em Olinda. Com a morte dele, o assunto vem sendo esquecido e precisamos da sua intervenção”. Ou seja, fiz um apelo quase chorando. Ele então resolveu finalmente comprar a tal casa. (FERRAZ, 2011, p. 95).

Através deste relato identificamos o que Maria da Glória Gohn (2012) intitula de “estrutura de oportunidades políticas”, ou seja, momentos propícios para o angariamento de pautas. No caso específico vemos que os integrantes do Só-Riso conseguiram o apoio de Aloísio Magalhães. Este tivera proximidade com o teatro de mamulengos no período que compusera junto com Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna o Teatro de Estudantes de Pernambuco. O fato de Aloísio Magalhães ter elaborado o projeto junto à secretaria de cultura somada ao fato de Marcos Vilaça ser de Nazaré da Mata, um dos principais centros da atividade mamulengueira em Pernambuco, contribuíram para a liberação da verba destinada à compra da casa.

A escolha de um imóvel para sediar o Museu do Mamulengo, tendo como pré-requisito a sua localização no Sítio Histórico da Cidade de Olinda no ano mesmo ano que recebe o título da UNESCO é mais um indício que reforça a configuração de uma “estrutura de oportunidade política” que o grupo Só-Riso soube aproveitar para viabilizar a construção da primeira etapa do Espaço Tiridá. Isto não significa que o processo da compra da casa tenha ocorrido sem dificuldades.

No relatório de atividades desenvolvidas pelo Mamulengo Só-Riso nos anos de 1983-84, destinado a Orlando Miranda, Presidente do INACEN, Fernando Augusto Gonçalves comunica o aval de Marcos Vilaça, secretário de cultura do MEC, para a procura do imóvel.

Durante a realização do Encontro Nacional de Política Cultural, realizado em Belo Horizonte, no mês de abril passado, tivemos finalmente um pronunciamento do Sr. Secretário de Cultura, Prof. Marcus Vinícius Vilaça, que nos autorizou a procurar imóvel, no Sítio Histórico de Olinda,

o qual seria adquirido com recursos do INACEN e da Fundação Pró-Memória. Esse imóvel, uma vez adquirido e adaptado às funções aqui se destina, seria cedido ao “Mamulengo SÓ-RISO”, através de comodato para a instalação física do projeto. [...]

Alentados com a novidade, passamos a procurar, juntamente com funcionários do escritório da Pró-Memória de Olinda, um imóvel que atendesse ao perfil das necessidades do projeto e às limitações de recursos colocados à disposição da SEC.

Depois de mais de dois meses de procura, encontramos uma casa na Rua do Amparo, que atende aos requisitos estabelecidos pela SEC de recursos financeiros e valor histórico. Evidentemente, a referida casa terá de ser restaurada e adaptada para abrigar as instalações do projeto. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1984, p. 6).

Como lemos o imóvel a ser adquirido não tinha sido projetado para abrigar um acervo museológico. O mesmo passaria por uma série de reformas que daria suporte as atividades previstas no Projeto Espaço Tiridá.

Enquanto aguardava a tramitação para a compra do imóvel nº 59 da Rua do Amparo oriundo da parceria entre o INACEN e a Fundação Pró-Memória, o Mamulengo Só-Riso dava prosseguimento às outras etapas do projeto referente ao acervo por meio da realização dos serviços de restauro, classificação e catalogação das peças.

Sobre a realização desta etapa do projeto, o grupo relatou as dificuldades no relatório de atividades encaminhado ao INACEN:

Sistematizamos nosso trabalho dividindo-o em diferentes etapas, criando instrumentos de investigação próprios, que escapam dos manuais de museologia, devido à especificidade da temática e a natureza desse futuro museu. Salientamos, contudo, que a participação de um competente museólogo em muito nos teria ajudado no trabalho desenvolvido até a fase atual, sendo a sua assessoria a partir de agora absolutamente imprescindível. Quem sabe o INACEN pudesse estabelecer contato junto a Fundação Pró-Memória, objetivando conseguir em seu corpo técnico uma pessoa que prestasse essa assessoria tão necessária a continuação dos estudos sobre o acervo. (MAMULENGO SÓ-RISO, 1984, p. 8).

Após o conhecimento das dificuldades encontradas pelo Mamulengo Só-Riso referente aos trabalhos com o acervo, o INACEN encaminha um convite a Fundação Joaquim Nabuco para o assessoramento das atividades. No ano de 1984 a FUNDAJ ingressa ao projeto para a criação do Museu do Mamulengo.

Na apresentação do “Projeto Museológico” elaborado por Mario de Souza Chagas é descrita a função da FUNDAJ no processo de criação do Museu do Mamulengo:

Ao aceitar o convite, formulado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas e ratificado pela Fundação Pró-Memória e pelo Grupo Mamulengo Só-Riso, para o Assessoramento Técnico na Implantação do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, o Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco considera que esta proposta está em perfeito acordo com o objetivo institucional de propiciar apoio técnico-científico às iniciativas culturais, notadamente nas áreas de documentação e museologia, que se implantem nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Apoio este que se

traduz tanto através do “fazer próprio”, quanto através da capacitação de recursos humanos e da transferência de conhecimento e tecnologia. (CHAGAS, 1984, p. 3).

Por meio da crítica documental observamos que caberia a FUNDAJ a elaboração do projeto museológico e museográfico, assim como a capacitação de pessoas para o funcionamento do Museu do Mamulengo.

Também identificamos a participação da Fundação Joaquim Nabuco na aquisição dos bonecos de mamulengo da Coleção Fernando Augusto Gonçalves – Mamulengo Só-Riso via patrocínio nos anos de 1988 e em 1990 cuja discussão será retomada no capítulo seguinte.

No dia 17 de agosto de 1984 foi assinado um convênio intermediado pela Subsecretaria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN - entre a Fundação Nacional Pró-Memória, representado Dr. Marcus Vinícius Vilaça, e o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN – representado por seu Presidente Orlando Miranda, cuja relação com o teatro de bonecos era estreita desde o Serviço Nacional de Teatro (SNT). O intuito deste convênio era a formalização da compra do imóvel nº 59, situado na Rua do Amparo, Sítio Histórico da Cidade de Olinda, para o uso do grupo Mamulengo Só-Riso. O valor do imóvel, orçado em Cz\$ 20.000.000,00 (vinte milhões de cruzeiros), foi dividido igualmente entre a Fundação Pró-Memória e o INACEN.

PARAGRÁFO ÚNICO

O imóvel descrito no caput desta cláusula será destinado para o uso do grupo MAMULENGO SÓ-RISO, em conformidade com o exercício das atividades das artes cênicas do ESPAÇO TIRIDÁ, projeto do INACEN responsável pela política em favor do mamulengo popular do nordeste brasileiro.

No convênio de aquisição do imóvel nº 59 da Rua do Amparo destinada ao Mamulengo Só-Riso fica determinada nas cláusulas 2ª, 3ª e 4ª as atribuições da Fundação Pró-Memória, do INACEN e do SPHAN, respectivamente.

A Fundação Pró-Memória caberia adquirir em seu nome o imóvel supracitado, assim como arcar com as despesas cartorárias. O INACEN ficaria responsável pela posse à administração do imóvel, além de regulamentar a ocupação do mesmo por parte do Mamulengo Só-Riso. O SPHAN seria o órgão responsável por fiscalizar o cumprimento do acordo firmado entre as partes envolvidas. Por meio da análise dessas cláusulas fica evidente que a aquisição do imóvel para as ações do Projeto Tiridá não pertenceria ao Mamulengo Só-Riso. Tão pouco é descrita a função do grupo no convênio.

A oitava cláusula do convênio (BRASIL, 1984, p.2) é referente ao prazo de validade do mesmo. Neste fica acordado que “O presente instrumento vigorará por prazo

indeterminado, enquanto for do interesse do INACEN dar ao imóvel a finalidade prevista no parágrafo único da cláusula primeira deste Convênio”.

Ao consultar o arquivo da Casa do Patrimônio - IPHAN, localizado no bairro da Soledade – na Cidade do Recife, encontramos uma vasta documentação sobre o imóvel adquirido no ano de 1984 pelo INACEN para sediar o Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo. Esses documentos são posteriores a inauguração do Espaço Tiridá, mas nos fornece informações sobre o processo de restauração do imóvel nº 59.

No Projeto realizado pelo Conselho de Preservação dos Sítios Históricos é descrito o processo de restauração do imóvel. De acordo com este documento:

Depois de 1984 o imóvel foi adquirido para nele se instalar as atividades das artes cênicas do Espaço Tiridá. Por somente se encontrar disponível no imóvel adquirido o prédio principal, a dependência se encontrava invadidas por terceiros, o projeto arquitetônico, na altura, somente foi viabilizado para aquele trecho disponível. A dependência seria alvo de estudo posterior, inclusive porque não se podia paralisar a ação no principal por conta da situação da dependência invadida. No projeto realizado pelo Escritório Técnico da Pró-Memória, de Olinda, não constou o uso da dependência vez que tal envolvia demora. Por uma questão talvez orçamentária ou diante da dificuldade de acesso à dependência ela constou como área a demolir, embora desde o início houvesse o interesse de usar como área de apoio, reserva técnica e outros serviços do espaço Tiridá – Museu do Mamulengo. Em 1985 aquele projeto arquitetônico referido acima foi concluído. Os trabalhos de restauração e adaptação do imóvel principal para o Museu do Mamulengo foram iniciados em 1986 e se prolongaram até o ano de 1992. Esta fase de construção foi de responsabilidade do Escritório Técnico de Olinda da Pró-Memória. De 1992 até novembro de 1994 a responsabilidade passou para a Prefeitura de Olinda. Aos 14 de dezembro de 1994 foi inaugurado o Espaço Tiridá- Museu do Mamulengo. (CONSELHO DE PRESERVAÇÃO DOS SÍTIOS HISTÓRICOS, 1996, p. 1).

Por este documento constatamos um hiato de dez anos entre a compra do imóvel e a data de inauguração do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá. O que nos mostra a dificuldade para a execução da obra. Outro aspecto que pode ser observado é o fato do prédio anexo ter sido invadido, ou seja, a parte do imóvel que funcionaria como reserva técnica, sala de vídeo, biblioteca não foi reformada. Uma parte considerável do Projeto Espaço Tiridá foi impossibilitada a princípio. Também é possível verificar a participação dos órgãos parceiros na construção do Museu, como o IPHAN através da Fundação Pró-Memória e a Prefeitura da Cidade de Olinda.

A Prefeitura da Cidade de Olinda adere ao projeto de construção do Espaço Tiridá no ano de 1992, durante o segundo mandato do Prefeito Germano Coelho. Além de ficar responsável pelo término das obras, caberia a Prefeitura o pagamento das despesas do museu, como contas de luz, água, telefone, além do pagamento da folha salarial dos funcionários e os

gastos com a manutenção do imóvel. No ano de 1993 a Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco (FUNDARPE) foi incorporada ao Projeto Espaço Tiridá. Esta última atuaria no fomento das atividades desenvolvidas pelo Só-Riso, através de materiais para serem utilizados em cursos, oficinas e nas ações de publicidade por meio de folders.

Após destacarmos a história do Mamulengo Só-Riso, vimos como se deu a repercussão do trabalho do grupo no Diário de Pernambuco. Ora divulgando os seus espetáculos ora denunciando a falta de apoio aos grupos de teatro em Pernambuco, o Mamulengo Só-Riso adquiriu reconhecimento junto aos críticos pela qualidade dos espetáculos apresentados, mas também, pela militância de seus integrantes em prol do teatro de bonecos popularmente chamado de Mamulengo. Ao analisarmos as matérias sobre o Mamulengo Só-Riso no Diário de Pernambuco, verificamos que a estratégia narrativa fundamentada na ameaça de desaparecimento do mamulengo foi o recurso utilizado pelo grupo para ganhar visibilidade e com isso buscar apoio junto aos órgãos públicos e privados.

A congregação deste conjunto de agentes possibilitou a inauguração do Museu do Mamulengo cuja temática iremos abordar no sétimo capítulo. A documentação referente ao Espaço Tiridá nos indica a presença de diversos órgãos reunidos pelo Mamulengo Só-Riso. O INACEN e a Fundação Pró-Memória adquiriram o imóvel nº 59 da Rua do Amparo cedido ao grupo Só-Riso para as atividades do Museu. A FUNDAJ foi o órgão responsável pelo assessoramento técnico do Museu do Mamulengo, atuando na elaboração dos projetos museográfico e museológico, assim como nas ações de restauro, desinfecção e catalogação do acervo, temática que iremos tratar no próximo capítulo. A Prefeitura do Município de Olinda e a FUNDARPE ingressam a iniciativa posteriormente. A PMO seria a responsável por administrar o prédio e pelo pagamento de funcionários e serviços básicos, como água, luz e telefone. A FUNDARPE financiaria algumas ações desenvolvidas pelos integrantes do Grupo Só-Riso, responsável pelas propostas de atividades do Museu do Mamulengo.

Considerando o texto do “Projeto Espaço Tiridá” como marco inicial do processo de criação do Museu do Mamulengo no ano de 1982 até a sua inauguração em 1994, verificamos um recorte temporal de doze anos para que o grupo Mamulengo Só-Riso conseguisse mobilizar os órgãos públicos em torno de tal proposta. O que denota, por um lado, a persistência do grupo Só-Riso em efetivar a primeira etapa do Espaço Tiridá, assim como evidencia a dificuldade para a viabilização de políticas públicas em torno do patrimônio cultural não consagrado oficialmente até então.

A descrição do processo de aquisição da sede do Museu do Mamulengo demonstra a força de um grupo social (Mamulengo Só-Riso) na articulação de uma ampla rede de órgãos

do Estado (INACEN, FUNDAJ, IPHAN, PMO). Ou seja, vemos um movimento social (Touraine, 2006; Gohn, 2012) em defesa de objetos culturais, aquilo que chamamos antes de Movimento Social Cultural.

O que foi posto em discussão neste processo foi a valorização de uma prática cultural – o teatro de Mamulengo – como semióforo (Pomian, 2010) representativo de uma identidade cultural, como elemento simbólico que transcende seu valor imediato e passa a representar uma comunidade de sentidos, uma identidade social (Anderson, 2008).

O Museu do Mamulengo é, portanto, o resultado da ação de um grupo social pela legitimação de suas práticas culturais como patrimônio cultural, fortalecendo o elemento identitário dos atores sociais envolvidos em tal iniciativa.

6. A CONSTRUÇÃO DO ACERVO DO MUSEU DO MAMULENGO.

No quinto capítulo abordamos a trajetória do Mamulengo Só-Riso, desde o processo de formação do grupo até a proposição do Espaço Tiridá. Destacamos a preocupação do grupo com a dispersão dos objetos pertencentes ao teatro de mamulengo ocasionadas pelas ações de antiquários. Este fato levou os integrantes do Mamulengo Só-Riso a adquirir pequenas coleções com recursos advindos das apresentações realizadas pela companhia ou por doações dos próprios mamulengueiros e artistas locais.

A documentação sobre a formação do acervo do Mamulengo Só-Riso é escassa e dispersa. Como mencionamos anteriormente, a primeira notícia encontrada referente à temática foi à exposição de bonecos na Cidade de Petrópolis no ano de 1978.

Ao consultar o “Projeto Espaço Tiridá” (MAMULENGO SÓ-RISO, 1982, p. 7) é exposto que o grupo possuía, naquele período, um número superior a 600 peças. Porém, no documento não são informados dados sobre a origem dessas peças, tão pouco os mestres que as confeccionaram nem o valor empregado na aquisição das mesmas.

Também no arquivo da FUNDAJ encontramos o “Relatório de Atividades” (MAMULENGO SÓ-RISO, 1984) encaminhado ao INACEN. Neste documento Fernando Augusto Gonçalves descreve as ações desenvolvidas com os recursos advindos do Instituto Nacional de Artes (INACEN) na esfera de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros). De acordo com o relatório, essa verba foi destinada para custear os serviços de identificação, classificação, restauração e catalogação do acervo.

Neste sentido, o diretor do Mamulengo Só-Riso aborda a dificuldade de obter informações sobre os autores das peças adquiridas junto aos antiquários e/ou atravessadores, tendo em vista que esses objetos eram comercializados em lotes. Alguns destes sem identificação, o que acarretava, segundo o relatório, um trabalho minucioso de comparação entre as peças, com a finalidade de identificar seu criador.

Quanto a tipologia das peças reunidas pelo Mamulengo Só-Riso, os bonecos foram classificados em: bonecos de luva, bonecos de luva e fio, bonecos de vara, bonecos de vara e fio, bonecos tipo demi-baton, bonecos para ventriloquia, “casas de farinha” (peças mecanizadas), esculturas, esculturas móveis, além de adereços cênicos.

No que diz respeito ao trabalho de restauração, Fernando Augusto Gonçalves relata a dificuldade encontrada pela equipe dada a falta de equipamentos necessários para lidar com diferentes tipos de materiais, em especial, no restauro da pintura. Nesta etapa o grupo Só-Riso realizou um trabalho de recomposição das peças, seja nas articulações dos bonecos como na

parte dos figurinos (adereços e roupas) e nos cabelos de alguns bonecos cujo material utilizado é a crina de cavalo. Também foi realizada uma triagem das peças que necessitavam de serviços de imunização com mais urgência, a fim de não comprometer as demais peças da coleção.

Após a realização dessas etapas, o grupo Só-Riso desenvolveu a catalogação do acervo. Para tal, foram criadas fichas de identificação que atendessem as informações obtidas por meio das pesquisas. Tais fichas continham o nome da personagem ou função dentro do espetáculo, a data de fabricação, nome do mamulengueiro e o estado de conservação da peça.

No relatório de atividades ainda é mencionado o fato de o grupo ter adquirido novas coleções. Entre essas estão os bonecos de Mestre Solon e Saúba (Pernambuco) e dos Mestres Boca Rica e Nino (Ceará). Também foi incorporada a coleção dos Mestres Ginu e Manoel do Amendoim cedidas pelo artista Antônio Carlos Nóbrega. A catalogação identificou que o grupo Só-Riso conseguiu reunir cerca de 820 bonecos distribuídos em 17 coleções.

Por meio do “Relatório de Atividades” verificamos, pela primeira vez, a quantidade exata de peças reunidas pelo Mamulengo Só-Riso até o ano de 1984, assim como os nomes dos mestres e o local de atuação desses artistas. Todavia, da mesma maneira que ocorreu no “Projeto Espaço Tiridá” não é possível identificar o valor empregado pelo grupo na aquisição das peças.

Ao consultar o arquivo público Municipal Antônio Guimarães, situado no sítio histórico da Cidade de Olinda, encontramos uma pasta sobre o Museu do Mamulengo. Nesta pasta não há muitos documentos. Os poucos existentes não são datados e/ou assinados o que dificulta a identificação do período e dos agentes que os produziram. Encontramos nesses documentos breves informações sobre o espetáculo do teatro de mamulengo, assim como informações básicas sobre os mamulengueiros cujas peças compõem o acervo do Museu do Mamulengo.

Um documento assinado por Isolda Pedrosa, primeira diretora do Museu do Mamulengo e ex-integrante do Mamulengo Só-Riso, cujo título “MUSEU DO MAMULENGO – ESPAÇO TIRIDÁ” nos aponta um breve histórico sobre o acervo.

Neste documento, a então diretora relata detalhes sobre a venda da coleção do Mamulengo Só-Riso.

Estas peças foram adquiridas pelo Grupo Mamulengo Só-Riso na década de 70, pois as mesmas estavam sendo negociadas por familiares dos mamulengueiros para colecionadores, antiquários, etc, eles compravam através de espetáculos feitos na época. Para a montagem do espetáculo Olinda, Holanda, Olindamente Linda, em 1989, as peças foram vendidas para a Itapessoca, do Grupo João Santos e do Banco do Nordeste, através

da Lei de Incentivo à Cultura, com a ressalva que fossem doadas a Fundação Joaquim Nabuco para a guarda e que, após a inauguração do Museu, fossem repassadas para o Museu, através do termo de Condordato [comodato], para que não saíssem de Pernambuco. (PEDROSA, 1996-7)

Nesse depoimento é possível averiguar uma divergência de dados sobre o início da aquisição das peças por parte do Só-Riso. De acordo com Fernando Augusto Gonçalves, diretor do Mamulengo Só-Riso, as ações de reunir o acervo foram iniciadas no final da década de 1960, período no qual o atuava no TPN juntamente com Luiz Maurício Carvalheira. Segundo Isolda Pedrosa o acervo foi reunido a partir da década de 1970.

Levando em consideração o ano de profissionalização do grupo Mamulengo Só-Riso datado em 1975 e que os bonecos eram adquiridos com os recursos obtidos dos seus espetáculos, como fora relatado no Projeto Espaço Tiridá, a hipótese mais provável para o início da aquisição do acervo é mesmo a década de 1970. Neste caso é possível que Fernando Augusto Gonçalves tenha recuado o período pensando em incluir iniciativas pessoais anteriores a criação do grupo.

A lei de incentivo a cultura citada pela diretora do Museu é a Lei nº 7.505 de 02 de julho de 1986. Criada durante o governo de José Sarney, a lei estimulava benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos nas ações de caráter cultural ou artístico.

Apesar de não identificarmos a data em que o documento foi redigido por Isolda Pedrosa, a sua análise foi importante, pois nos forneceu dados desconhecidos, sobretudo, no que diz respeito a venda da coleção do Mamulengo Só-Riso para a Fundação Joaquim Nabuco via patrocínio. Com o intuito de estudar tal processo, buscamos informações no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco.

Desta forma vemos que Fernando Augusto Gonçalves, ao mesmo tempo em que mobilizava esforços junto aos órgãos públicos para a aquisição do imóvel, também atuava para viabilizar a venda do acervo do grupo Só-Riso para que este viesse a ser o acervo do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo.

6.1. Transferência do acervo para a Fundação Joaquim Nabuco

Consultando o arquivo da Fundação Joaquim Nabuco, identificamos que a relação entre a FUNDAJ e o acervo advindo da coleção do Mamulengo Só-Riso é anterior ao processo de aquisição via patrocínio.

O “Ofício INDOC/MUHNE N. 01805” assinado pela Diretora do Museu do Homem do Nordeste Maria Christina A. Mattos de Oliveira em novembro de 1987, indica o recebimento de Cz\$ 300.000,00 (trezentos mil cruzados). Estes recursos foram liberados pela Coordenadoria do Sistema Nacional de Museus destinados para serviços de documentação e restauração do acervo de bonecos que a FUNDAJ iria adquirir junto ao grupo Só-Riso em caráter provisório, tendo em vista que o mesmo seria repassado, em definitivo, para a instalação do Museu do Mamulengo.

Durante o período que o acervo destinado ao Museu do Mamulengo ficou sob a responsabilidade da Fundação Joaquim Nabuco, as peças foram depositadas na reserva técnica do Museu do Homem do Nordeste para a realização dos serviços de desinfecção, restauração e catalogação.

Com essa verba a FUNDAJ adquiriu materiais para a elaboração e impressão de fichas de registros usadas para o tombamento da Coleção Fernando Augusto Santos – Mamulengo Só-Riso, além do pagamento de funcionários para as atividades de registro, análise do estado de conservação e manutenção, assim como para as ações de tratamento de imunização e restauração das peças.

A liberação dessa verba mostra que mais uma instituição foi mobilizada para a efetivação do Espaço Tiridá. Neste sentido, a transferência do acervo para a FUNDAJ pode ser entendida como algo planejado estrategicamente pelo grupo Só-Riso, a afinal o acervo já se encontrava nas dependências da FUNDAJ antes mesmo do processo de aquisição da coleção.

No arquivo da FUNDAJ também encontramos a documentação referente à compra da coleção citada pela diretora do Museu do Mamulengo. Neste processo está explicitado que a coleção do Mamulengo Só-Riso foi dividida em três lotes totalizando um conjunto de 960 peças.

Nesta perspectiva, identificamos a existência de um termo de opção de compra, além de três contratos referentes à transferência do “Acervo Fernando Augusto Santos – Mamulengo Só-Riso” para a FUNDAJ. Os Dois primeiros lotes foram vendidos separadamente e repassados à Fundação Joaquim Nabuco. Já o terceiro lote foi doado pelo diretor do Mamulengo Só-Riso à FUNDAJ.

O termo de opção de compra do primeiro lote, assinado por Fernando Augusto Gonçalves no dia 31 de março de 1988, garantia a Fundação Joaquim Nabuco a preferência, mediante patrocínio, da aquisição dos segundo e terceiro lote da coleção reunida pelo grupo Só-Riso. Tal termo teria validade de seis meses após assinatura. Caso não houvesse patrocínio

até o fim da vigência do termo, o acervo seria doado pelo Mamulengo Só-Riso à Fundação Joaquim Nabuco.

No contrato do dia 31 de março de 1988, Fernando Augusto [Gonçalves] dos Santos (vendedor) vende para a FUNDAJ (parte adquirente patrocinada) um terço do seu acervo – equivalente a 320 peças – mediante um pagamento de Cz\$ 10.950.000,00 (Dez milhões, novecentos e cinquenta mil cruzados) por meio da Itabira Agroindustrial S. A (patrocinadora).

A Itabira Agroindustrial S. A é uma empresa de capital privado que atua no ramo de cimento pertencente ao Grupo João Santos. Vale ressaltar que na década de 1930, João Santos antes de investir no ramo de cimento, possuía usinas de cana-de-açúcar no Município de Goiana situado na Zona da Mata do Estado de Pernambuco. Nas áreas de cultivo de cana-de-açúcar o teatro de mamulengo é praticado de forma mais intensa como destacamos no terceiro capítulo. João Santos poderia ter tido contato com o teatro de bonecos durante este período e sensibilizado com a ideia do “Espaço Tiridá”. No entanto, apesar de destacar o valor histórico da coleção, não identificamos no contrato de venda nenhum dado que evidencie outro interesse por parte da Itabira Agroindustrial S. A na compra do lote que não seja a dedução fiscal incentivada da Lei nº 7.505.

Este contrato possuía oito cláusulas, nas quais foram firmadas acertado o repasse do acervo adquirido pela da FUNDAJ para o Museu do Mamulengo, além de algumas obrigações por parte do Mamulengo Só-Riso para com a patrocinadora. Caberia ao grupo teatral mencionar os agradecimentos à patrocinadora na publicação de matérias sobre a inauguração do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo no Diário de Pernambuco e no Jornal do Commercio, veículos de maior circulação no estado, assim como na inauguração do espetáculo “Olinda, Holanda, Olindamente Linda”. A patrocinadora deveria ser mencionada em panfletos distribuídos no Museu do Mamulengo e teria o direito de utilizar, no prazo de um ano, os bonecos do acervo adquirido em anúncios publicitários ou peças do Mamulengo Só-Riso mediante cachê estipulado no contrato.

No primeiro lote consta a presença de peças que englobam 11 coleções, como pode ser observada na tabela abaixo.

Tabela 2. Discriminação das peças referentes ao 1º lote do “Acervo Fernando Augusto dos Santos – Mamulengo Só-Riso”. Fonte: FUNDAJ, 1988.			
Coleção do Mestre	Bonecos	Pertences de cena/ esculturas	Total de peças
Pedro Rosa	38	03	41
Luiz da Serra	30	03	33
Solon	40	15	55
Bate-Queixo	20	05	25
Severino Bilu	10	X	10

Maximiano P. Dantas	20	03	23
Manoel Amendoim	20	X	20
Antônio Pequeno	07	X	07
Autor não identificado	30	X	30
Saubá	36 (casa de farinha com 16 bonecos)	15	51
Zé da Burra	25	X	25
TOTAL	276	44	320

No dia 18 de agosto de 1988, seis meses após a assinatura do contrato de venda, foi publicada uma nota no Diário de Pernambuco (1988, p. 8A) intitulada “Fundação adquire bonecos”. Na nota é divulgado que a Fundação Joaquim Nabuco adquire um conjunto de 960 peças do acervo Mamulengo Só-Riso mediante o patrocínio do Grupo João Santos incentivado pela Lei Sarney. O anúncio do patrocinador atende a cláusula do contrato que estabelecia a veiculação de agradecimento.

Entretanto, não é mencionado na mesma que a FUNDAJ teria que repassar as peças para o Museu do Mamulengo. Um trecho da nota nos fornece indícios sobre o motivo pelo qual Fernando Augusto teria vendido o acervo à Fundação Joaquim Nabuco:

A iniciativa privada facilitou a realização do sonho do museu pois, com a venda das peças a uma instituição do Ministério da Cultura, sediada aqui, com experiência em museologia, como é o caso da Fundaj. “acredito que tenha todas as condições de passar a existir o Espaço já que a casa existe”, afirma Fernando, “tem possibilidades para seguir em frente com o próprio projeto Museu de Bonecos, único do Brasil inteiro”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1988, p. 8A).

A Fundação Joaquim Nabuco, vinculada ao Ministério da Cultura, estava envolvida no assessoramento técnico do “Espaço Tiridá” que previa a elaboração do projeto museológico e museográfico do Museu do Mamulengo. A FUNDAJ também seria a responsável por realizar a imunização do acervo e todo processo de registro.

Desse modo, ter o acervo armazenado nas dependências da FUNDAJ representava uma situação vantajosa para o Mamulengo Só-Riso que, além de obter recursos com a venda dos bonecos e, assim, poder investir em outras ações do Projeto, também teria uma garantia legal que o acervo estaria sob os cuidados de uma instituição de referência, em especial, no que diz respeito a conservação das peças.

Outro aspecto a destacar é que no período de aquisição do acervo pela FUNDAJ, a instituição era a única parceira, a nível local, que estava engajada no Projeto Espaço Tiridá naquele momento. O INACEN e o Pró-memória eram apoios vindos de Brasília. A FUNDARPE, órgão do Governo do Estado, e a Prefeitura do Município de Olinda inserem-se ao projeto no ano de 1993.

O documento referente a transferência do segundo lote do acervo para a FUNDAJ é também um contrato de doação nos termos da Lei de incentivo à cultura nº 7.505 de 1986, firmado em 09 de setembro de 1988. Ou seja, posterior a data da nota publicada pelo Diário de Pernambuco sobre a compra do acervo por parte da FUNDAJ.

Neste segundo contrato de doação o Banco do Nordeste do Brasil S. A. doa a FUNDAJ, para fins de incentivo a cultura pautado nos termos da Lei nº 7.505, uma quantia no valor de Cz\$ 26.466.108,00 (vinte e seis milhões, quatrocentos e sessenta e seis mil, cento e oito cruzados) para a aquisição do segundo lote do “Acervo de Fernando Augusto Santos – Mamulengo Só-Riso”, correspondente a um lote de 320 peças.

Ao realizar a análise das sete cláusulas deste contrato de doação, identificamos que as mesmas sinalizam os compromissos da Fundação Joaquim Nabuco (adquirente patrocinada) para com o Banco do Nordeste do Brasil S. A. (patrocinador), entre eles, o valor da doação, a finalidade pela qual foi destinada, como também a devolução imediata com as devidas correções monetárias caso a compra não fosse concluída e/ou não comprovada dentro do prazo estipulado.

Na quarta cláusula do contrato fica determinado que a FUNDAJ realizasse a divulgação, nos dois jornais de maior circulação do Recife sobre a inauguração do museu divulgando o nome do patrocinador, assim como a presença do nome do Banco do Nordeste do Brasil em cartazes promocionais do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo. Também fica acordado que, mediante o interesse do Banco, fotografias do acervo sejam cedidas gratuitamente para anúncios publicitários. O Acervo adquirido constitui um total de 320 peças, entre essas, bonecos, adereços, cabeças e esculturas, distribuídas em 15 coleções como constam na tabela abaixo.

Coleção do Mestre	Bonecos	Pertences de cena/ esculturas	Total de peças
Pedro Rosa	25	05	30
Luiz da Serra	49	03	52
Solon	14	19 (esculturas)	33
Maximiano P. Dantas	24	X	24
Antônio Pequeno	05	01 (escultura)	06
Saúba	05	13 (esculturas)	18
Zé da Burra	13	X	13
Bate-Queixo	22	03	25
João Nazário	14	X	14
Antônio Biló	14	X	14
Boca-Rica	08	X	08
Manoel Marcelino	51	X	51
Zé Lopes	06	02 (cabeças)	08
Mané Pacarú (coleção)	15	04	19
João Galego	05	X	05

TOTAL	270	50	320
-------	-----	----	-----

Comparando as tabelas é possível identificar que a parte referente ao segundo lote do acervo contém peças de sete novas coleções, totalizando um universo de 18 coleções reunidas pelo Mamulengo Só-Riso.

Outro aspecto a destacar é a diferença do valor pago entre os lotes tendo em vista que o número de peças era o mesmo. O valor gira na casa dos Cz\$ 15.516.108,00 (quinze milhões, quinhentos e dezesseis mil, cento e oito cruzados). Não encontramos na documentação justificativa para tal diferença. Trabalhamos com a hipótese da alta taxa de inflação que o país vivia no ano de 1988. Outra razão pode ser atribuída ao valor histórico de determinadas coleções.

Ainda sobre os valores da venda dos dois lotes, o Mamulengo Só-Riso recebeu um montante de Cz\$ 37.416.108,00 (trinta e sete milhões, quatrocentos e dezesseis mil, cento e oito cruzados). Considerando que o imóvel nº 59 da Rua do Amparo, situado no sítio histórico da Cidade de Olinda, adquirido pelo INACEN em parceria com a Fundação Pró-Memória foi orçado no valor de Cz\$ 20.000.000,00 no ano de 1984, podemos ter uma dimensão de como a coleção do Mamulengo Só-Riso era valiosa.

O terceiro lote faz alusão à transferência do acervo para a Fundação Joaquim Nabuco por meio de um termo de doação realizado pelo próprio Fernando Augusto. Neste, o conjunto de 320 peças equivalentes a terceira parte do “Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos – Mamulengo Só-Riso” é repassado para a FUNDAJ, cumprindo o acordo firmado no termo de opção de compra. O termo de doação foi firmado no dia 14 de fevereiro de 1990, cujas peças estão discriminadas na tabela 4.

Tabela 4. Discriminação das peças referente ao terceiro lote do “Acervo Fernando Augusto dos Santos – Mamulengo Só-Riso”. Fonte: FUNDAJ, 1990.			
Coleção do Mestre	Bonecos	Pertences de cena/ esculturas	Total de peças
Luiz da Serra	44	X	44
Solon	12	05	17
Pedro Rosa	19	02	21
Bate-Queixo	23	11	34
Manoel Marcelino	25	X	25
Saúba	X	01 (escultura)	01
Maximiano P. Dantas	11	08	19
Antônio Biló	48	X	48
Zé da Burra	14	03	17
Autor não identificado	07	X	07
Mané Pacarú (coleção)	10	01 (mala)	01
Seu Baixa	24	X	24
Manoel Amendoim	03	X	03
José Justino	21	X	21

Neilton Guedes	08	02 (cabeças)	10
Samuel de Feira Nova	08	X	08
Anônimo Séc. XIX	06	X	08
Natanael de Oliveira	01	01 (cabeça)	02
Nino	X	01 (escultura)	01
Tonho	01	X	01
TOTAL	285	35	320

Ao realizar a análise da tabela 4 identificamos a presença de sete novas coleções, entre elas uma coleção de peças do século XIX, sem dúvida a mais valiosa individualmente. A soma dos três lotes totaliza um conjunto de 960 peças divididas em 25 coleções, sendo possível identificar o autor (Mestre) de 23 dessas.

Poucos dias antes da assinatura do termo de doação (05/02/1990), Fernando Augusto escreve uma carta destinada à Fernando de Mello Freyre, Presidente da Fundação Joaquim Nabuco. Nela Fernando Augusto justifica o atraso no repasse das peças. Ao abordar sobre o processo de composição do acervo, o diretor do Mamulengo Só-Riso retrata que:

Ao doarmos à FUNDAJ este último lote cumprimos nosso compromisso. Está integrado na sua totalidade o Acervo “Fernando Augusto Santos” composto de 960 peças. Acervo reunido ao longo de 20 anos de luta, de idealismo, de sacrifícios financeiros de toda ordem e, sobretudo, de paixão pelos bonecos – seres de encantamento tal que, invertendo os papéis, passaram a manipular nossas vidas. (...)

A batalha dos anos vividos a reunir tal acervo é tão grande quanto a vivida junto aos órgãos do MEC e posteriormente do MINC, para conseguir um espaço próprio, onde ele pudesse ser exposto na sua dignidade e grandeza, se constituindo como um Museu singular do país, aberto à comunidade, aos artistas, pesquisadores, educadores e bonequeiros de todo o mundo. (SANTOS, 1990, p. 2).

Identificamos neste depoimento que o acervo está vinculado, apenas, ao nome de Fernando Augusto Gonçalves. Na análise da documentação verificamos uma alternância dos nomes entre o grupo Só-Riso e do seu diretor quanto a posse dos bonecos. Nas primeiras notícias referentes a coleção de bonecos, temática abordada no capítulo 5, o acervo era nomeado como Coleção Mamulengo Só-Riso. Durante a tramitação da aquisição do mesmo pela FUNDAJ há uma inversão de nomes, sendo incorporado o nome de Fernando Augusto Gonçalves dos Santos à frente do grupo que coordenava. Esta inversão pode ser interpretada de duas maneiras. A primeira seria que o acervo reunido pertenceria apenas a Fernando Augusto Gonçalves. A segunda seria que o acervo reunido pelo grupo Só-Riso, ao ser negociado, deveria estar no nome de uma pessoa jurídica. Como Fernando Augusto Gonçalves era o diretor do grupo e o principal articulador do Projeto Espaço Tiridá, o acervo recebeu seu nome. Acreditamos na segunda hipótese, pelo fato de que tais bonecos eram adquiridos com os recursos da venda dos espetáculos do Mamulengo Só-Riso, como o próprio

Fernando Augusto Gonçalves relatou no Projeto Espaço Tiridá (1982) e na entrevista com Leidson Ferraz (2011) abordadas no capítulo anterior.

Também verificamos o discurso militante e, até certo modo, romântico por parte do diretor do Mamulengo Só-Riso. Também é perceptível o seu desejo de congregiar diversos nichos sociais dentro do Museu. Ao abordar os termos dignidade e grandeza entendemos como uma forma discursiva por parte de Fernando Augusto Gonçalves de elevar a arte popular, representada pelos objetos do Teatro de Mamulengos, transformando-os em patrimônio cultural.

Ao utilizar os termos “luta” e “sacrifícios”, o diretor do Mamulengo Só-Riso procura qualificar e valorizar as ações do grupo na institucionalização do acervo em parceria com FUNDAJ e patrocinadores. Também é mencionada a dificuldade para a obtenção do espaço que abrigasse as vinte e cinco coleções reunidas ao longo de duas décadas.

6.2. Acondicionamento do acervo nas dependências da Fundação Joaquim Nabuco

Como mencionado anteriormente, os dois primeiros lotes da Coleção foram adquiridos pela FUNDAJ mediante patrocínio no ano de 1988. No dia 28 de julho de 1989, a diretora do Museu do Homem do Nordeste - Maria Christina A. Mattos de Oliveira solicita a diretora de restauração da FUNDAJ a desinfestação de 640 peças, referente aos dois primeiros lotes, em caráter de urgência devido aos ataques de polia em algumas peças com o risco de comprometer a coleção.

No dia 24 de outubro de 1989, Ciema Mueller, diretora do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), comunica a diretora de restauração da FUNDAJ o pedido de suprimentos de fundos para a compra do material necessário para a desinfecção da coleção.

No dia 20 de novembro de 1989, devido ao não atendimento das solicitações, Ciema Mueller encaminha outro pedido para a diretora do setor de restauração da FUNDAJ. A diretora do MUHNE, responsável pelo órgão destinado a salvaguarda do acervo do Museu do Mamulengo ressalta o caráter de urgência diante do risco de deterioração das peças e o não cumprimento do acordo por parte da Fundação Joaquim Nabuco:

Vimos por meio deste encarecer a V. As. Providências urgentes no sentido de desinfestar a coleção Mamulengo Só-Riso [...]
A urgência das referidas providências justifica-se não só para impedir a deterioração física das peças, mas, também, para garantir ao Museu, e, por extensão, a FUNDAJ condições de honrar sua parte no referido

convênio, qual seja a de manter íntegra o acervo que oportunamente será transferido ao Espaço Tiridá. (MUELLER, 1989, p. 1).

O não cumprimento das solicitações de desinfecção por parte do Núcleo de Restauração está atrelado à falta de recursos. Com isso, o Museu do Homem do Nordeste transfere NCz\$ 245,00 (duzentos e quarenta e cinco novos cruzados) para a compra de materiais necessários para a desinfecção do acervo.

No dia 25 de julho de 1991, Ciema Mueller encaminha um documento para o Superintendente do INDOC da Fundação comunicando a situação do acervo acomodado nas dependências do Museu do Homem do Nordeste. No documento em questão, a diretora do MUHNE relembra que o acervo não pertence a FUNDAJ:

[...] Por conseguinte, trata-se, de acervo que não pertence a Fundação, o qual, por força de contrato, cabe-lhe custodiar, isto é, preservar sua integridade física e promover o registro que efetivamente o transforma em acervo museológico.

No entretanto as 1.064 peças que integram a coleção estão infestadas por cupins que ameaçam destruí-las, posto que a madeira com que foram esculpidos os bonecos por qualidade – peroba-, uma das mais fáceis de se deixar consumir por esta praga. (MUELLER, 1991, p. 1).

Como mencionado anteriormente, a Fundação Joaquim Nabuco adquiriu a coleção de 960 bonecos advindas do Mamulengo Só-Riso. Confrontando os contratos referentes aos lotes e o documento encaminhado por Ciema Mueller em 1991 é possível verificar o aumento do Acervo de Fernando Augusto Santos – Mamulengo Só-Riso nas dependências da FUNDAJ. Todavia, não constam, no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco, documentos referentes a essas peças. O que nos leva acreditar na hipótese de que a diferença de 104 peças seja fruto da doação de terceiros ao Museu do Mamulengo. Como a FUNDAJ era a responsável pelo assessoramento técnico do acervo e realizava as ações de imunização, classificação e catalogação do acervo nas dependências do Museu do Homem do Nordeste, é provável que as 104 peças tenham sido encaminhadas para a instituição. Em relação ao registro das peças citado por Ciema Mueller, identificamos que o mesmo ocorreu entre os anos de 1988 e 1990.

Outro fato a ser analisado no documento encaminhado pela diretora do Museu do Homem do Nordeste (1991, p. 1) é o tipo de madeira utilizado na fabricação dos bonecos. Como lemos nos livros de Hermilo Borba Filho (1987), Fernando Augusto dos Santos (1979) e no próprio Dossiê Interpretativo (2015), a madeira utilizada no fabrico dos bonecos, na maior parte dos casos é o mulungu e não peroba como mencionado pela diretora do Museu do Homem do Nordeste. Pelo fato da peroba ser uma espécie de madeira muito utilizada na construção civil por sua durabilidade e resistência a pragas, acreditamos que tenha ocorrido

um equívoco por parte da diretora do Museu do Homem do Nordeste quanto a classificação da matéria-prima utilizada no fabrico dos bonecos.

Ainda na análise deste documento, Ciema Mueller solicita o pagamento de horas extras aos funcionários do setor de manutenção do Museu do Homem do Nordeste, visto que o LABORARTE, setor de restauro da FUNDAJ, não possuía funcionários suficientes para a realização das atividades de desinfecção do milheiro do acervo.

A documentação sobre os serviços de desinfecção e restauro do acervo são escassas. O documento Memo n.28/99 datado de 30 de junho de 1999, encaminhado do setor de restauro para a Coordenação de Museologia da Fundação nos indica que esses serviços eram desenvolvidos dentro da FUNDAJ.

Neste documento é descrita uma espécie de treinamento ocorrida no mês de março do ano corrente para a capacitação de dois funcionários do Museu do Mamulengo nas atividades de restauro e desinfecção do acervo contra pragas. No lote de 24 peças utilizadas para tal atividade foi possível recuperar 23. Uma peça foi descartada devido ao estrago provocado pelos cupins. O que demonstra a necessidade de serviços de monitoramento do acervo, além de recursos para compra de materiais no combate das pragas e no pagamento de funcionários para a realização de tais atividades.

Sobre este treinamento, atentamos o fato de que, no ano de 1999, cinco anos após a inauguração do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, parte do acervo destinado a instituição ainda estar sob a responsabilidade da Fundação Joaquim Nabuco. Nos contratos havia cláusulas que determinavam a transferência do acervo para as dependências do Museu do Mamulengo, assim que este fosse inaugurado. O que não veio a ocorrer. O processo de transferência do acervo da FUNDAJ para o Museu do Mamulengo será abordada no próximo capítulo.

Ao longo deste capítulo evidenciamos os processos burocráticos referentes à coleção de bonecos e objetos de cenas reunidos pelo Mamulengo Só-Riso ao longo de duas décadas de trabalho e pesquisa em torno do teatro de formas animadas.

Identificamos a perspicácia do diretor do grupo Fernando Augusto que, da mesma forma que ocorreu no processo da compra do imóvel nº 59, conseguiu articular parcerias para viabilizar a composição do acervo do Museu do Mamulengo.

Nesse processo podemos analisar as ações do Grupo Só-Riso por meio do que Maria da Glória Gohn (2012) nomeou de “estrutura de oportunidades políticas”. Em 1986 é criada a Lei nº 7.505 de incentivo a cultura. Com isso, diversas empresas privadas passaram a financiar, por meio de doações, determinadas ações em espaços culturais, como os museus.

Desse modo, no ano de 1988, dois anos após a criação da referida Lei, um conjunto de 640 peças reunidas pelo Mamulengo Só-Riso foi vendido para a FUNDAJ com a ressalva de que fossem repassadas para o Museu do Mamulengo após a sua inauguração. Entre os agentes que financiaram a aquisição do acervo estavam a Itabira Agroindustrial S. A e o Banco do Nordeste do Brasil S. A. Na documentação analisada não encontramos elementos que justificassem tais doações, o que nos leva a acreditar na hipótese de que tais parcerias tenham sido firmadas com o intuito da dedução fiscal incentivada da Lei nº 7.505.

Com as parcerias estabelecidas, além de receber uma quantia superior a casa dos trinta milhões de cruzeiros, o Mamulengo Só-Riso contaria com o apoio da FUNDAJ nos serviços de imunização, restauro e classificação do acervo.

Estava assim assegurado que o acervo reunido ao longo de décadas pelos membros do Mamulengo Só-Riso estaria a salvo da venda para colecionadores estrangeiros. Ele seria concebido como acervo do Museu do Mamulengo sediado no Centro Histórico de Olinda, patrimônio da Humanidade.

Após conseguir viabilizar a compra do imóvel e as questões burocráticas do acervo, analisaremos no próximo capítulo a repercussão da inauguração do Museu do Mamulengo nos principais jornais do Estado, além de abordar os desdobramentos após a inauguração do primeiro museu da América Latina destinada salvaguarda do teatro de bonecos popular do Nordeste.

7. INAUGURAÇÃO E REGULAMENTAÇÃO DO MUSEU DO MAMULENGO

Nesta pesquisa estamos analisando o processo de criação do Museu do Mamulengo. No capítulo 5 procuramos destacar as ações desenvolvidas pelo grupo Só-Riso em torno do teatro de bonecos, em especial, a proposição do “Projeto Espaço Tiridá”. Ainda no quinto capítulo abordamos o processo que culminou na aquisição do imóvel para sediar as atividades do Espaço Tiridá. No capítulo 6 descrevemos como a coleção do grupo Mamulengo Só-Riso foi adquirida pelo Estado para se transformada no acervo do Museu do Mamulengo.

Neste capítulo temos o interesse em analisar a forma como a inauguração do Museu foi retratada nos principais jornais do estado, além de verificar a atuação dos órgãos envolvidos na administração do museu e os desdobramentos após sua inauguração.

A primeira etapa do Projeto Espaço Tiridá proposto pelo grupo Mamulengo Só-Riso foi inaugurada no dia 14 de dezembro de 1994. Dez anos após a compra do imóvel nº 59 da Rua do Amparo. Essa inauguração é lembrada por Fernando Augusto na entrevista à Leidson Ferraz, publicada em 2011.

A inauguração só aconteceu, acredite, em 1994, quando fomos para o X Festival Mondial des Théâtres des Marionnettes, na França. Como houve uma exposição monumental com bonecos brasileiros lá, organizada e financiada pelo governo francês, mas com curadoria da Magda Modesto e minha – ainda assumi a função de conselheiro científico da exposição -, fui a pessoa que mostrou tudo para o ministro da cultura da França. Ao final da visita, ele me perguntou: “onde esses bonecos ficam expostos no Brasil?”. Bom, como não tenho papas na língua, respondi imediatamente: “não estão expostos porque há anos eu luto para poder ter um lugar para eles. A casa já está comprada, mas há mil empecilhos para deixá-la em funcionamento”. E contei tudo resumidamente. A partir da intervenção do governo francês o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá foi inaugurado em 1994, na Rua do Amparo. (FERRAZ, 2011, p. 95).

Por meio da crítica documental observamos que o diretor do Mamulengo Só-Riso aproveitou a “estrutura de oportunidade política”, ou seja, o momento oportuno para relatar as dificuldades na implantação do museu com o intuito de acelerar sua viabilidade. Porém, não encontramos na documentação consultada nenhum indício que relacione a intervenção do governo francês à inauguração do Museu do Mamulengo.

Vejam então como os principais jornais locais e o Diário Oficial do Município da Cidade de Olinda veicularam a inauguração do Museu.

7.1 A Repercussão sobre a Inauguração do Museu do Mamulengo

No dia da inauguração do Museu do Mamulengo, o Diário de Pernambuco publicou no caderno Viver a matéria de Lydia Barros intitulada “Templo dos mamulengos”. Na reportagem a inauguração do Museu do Mamulengo é descrita como um “marco para Pernambuco”.

A inauguração do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo é um marco para Pernambuco, que passa a sediar o primeiro centro de referência internacional sobre o mamulengo brasileiro; uma casa voltada à arte do boneco, com um rico acervo de mais de mil peças de grandes mestres antepassados e contemporâneos. É também a materialização de um sonho alimentado durante doze anos pelo mamulengueiro Fernando Augusto, que protagonizou uma verdadeira cruzada nos corredores e gabinetes oficiais em busca de aliados, numa luta que tinha como finalidade a memória dessa que é uma das maiores expressões do teatro popular nacional. (BARROS, 1994, p. 6D).

Como vemos, o Museu do Mamulengo foi retratado como um centro de referência a nível internacional. Por meio da reportagem percebemos a valorização do espaço recém-criado como um ‘templo’, ou seja, um espaço de consagração. O teatro de mamulengo que, até então, era apresentado através de um cunho regional é reconfigurado pela reportagem ganhando a conotação de manifestação da cultura nacional.

Ao mesmo tempo a inauguração do Espaço Tiridá é atribuída como a “materialização de um sonho” do diretor do Mamulengo Só-Riso. Nas ações junto aos órgãos oficiais Fernando Augusto Gonçalves aparece como o principal articulador do Espaço Tiridá. Vale lembrar que foi o diretor do Mamulengo Só-Riso quem conseguiu reunir diversos órgãos e instituições privadas para a efetivação do museu.

Na matéria de Lydia Barros também é abordado o simbolismo da data escolhida para a inauguração do Museu do Mamulengo.

A oportunidade de abrir o Espaço no dia em que Olinda comemora o título de Cidade de Patrimônio Histórico e Artístico da Humanidade, coincidindo com as despedidas do governo Itamar, para um projeto que submetido à análise de três mandatos federais consecutivos, torna irreversível desse pólo de produção e reflexão [reflexão] sobre o Mamulengo. (BARROS, 1994, p. 6D).

Ao consultar o Diário Oficial do Município de Olinda do mês de julho de 1994, encontramos uma matéria escrita pela Assessora de Comunicação da Prefeitura, Mariza Pontes (1994, p. 16) com o título “Itamar promete tratamento diferenciado para Olinda”. Nesta matéria é descrita uma série de benefícios oferecidos às Cidades Históricas de Olinda (PE), Ouro Preto (BH) e Salvador (BA), além de Brasília, como a melhoria de serviços nos

sítios históricos visando o turismo e renegociações das dívidas com a União. O encontro contou com a presença de Nascimento e Silva, então, Ministro da Cultura.

A data escolhida para a inauguração do Museu pode não ter sido uma simples “coincidência”. A escolha do dia 14 de dezembro, além de rememorar a data em que a Cidade de Olinda comemora o título de Patrimônio Histórico e Artístico da Humanidade por parte da UNESCO pode estar atrelada a uma possível “pressão” por parte do Ministro da Cultura visando entregar na sua gestão um aparato cultural à sociedade e, conseqüentemente, ser lembrado por tal fato histórico.

Na matéria de Lydia Barros também foi mencionada que as ações do Espaço Tiridá seriam norteadas em várias frentes. A primeira, através do Museu do Mamulengo onde ficariam expostos os bonecos “garimpados” pelo grupo Só-Riso ao longo de duas décadas. A segunda etapa funcionaria com a instalação do Centro de Documentação. Neste, as entrevistas, gravações e obras publicadas sobre o teatro de bonecos estariam a disposição de pesquisadores. Ainda foi citada a compra de uma casa para a realização de outras atividades organizadas pelo Mamulengo Só-Riso:

O Projeto Espaço Tiridá não se esgota na casa 58 da rua do Amparo. Na mesma rua, o Mamulengo Só-Riso, em parceria com o Ministério da Cultura e a Prefeitura de Olinda, promete instalar sua sede onde, em caráter permanente, serão realizados cursos e oficinas para atores, mamulengueiros ou interessados, e, ainda, inaugurado um pequeno teatro – com capacidade máxima para 100 pessoas –, palco aberto aos grupos locais ou visitantes. (BARROS, 1994, p. 6D).

O Espaço Tiridá não tinha sido inaugurado em sua plenitude devido a escassez de recursos e problemas de ordem burocrática e estrutural do imóvel nº 59 da Rua do Amparo e não nº 58 como descrito na matéria Diário de Pernambuco. O fato da sede do Espaço Tiridá ser temporária pode ter levado o grupo Só-Riso a buscar parcerias que viabilizasse a aquisição de uma sede própria com o intuito de ampliar e, de certa forma, garantir as atividades desenvolvidas pela companhia teatral.

Por meio da crítica documental identificamos que os integrantes do Mamulengo Só-Riso também tinham a preocupação de formar pessoas interessadas no teatro de formas animadas. A instalação dessa sede permitiria ao grupo atuar tanto no processo de informação, por meio da exposição do acervo e do centro de documentação e pesquisa que funcionariam no Museu do Mamulengo, quanto no processo de formação através de cursos e oficinas dentro do Espaço Cultural Mamulengo Só-Riso. Local que congregaria atores e mamulengueiros em prol da divulgação do teatro de mamulengos.

No final da reportagem foram relatados os motivos que definiram a escolha da Cidade de Olinda para sediar o Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo.

Olinda agora está no centro das atenções dos bonequeiros nativos. Foi escolhida para sediar o projeto por ter sido o berço, segundo fundamentação teórica de Hermilo Borba Filho, da arte do mamulengo no Nordeste; por continuar sendo o local de “resistência” do Só-Riso e por ser definitivamente, a cidade dos bonecos para todo território nacional. Hoje mesmo, quando estiver sendo selado o “pacto” entre todos os envolvidos no projeto, criaturas gigantes estarão recepcionando os convidados, ao som da banda Henrique Dias, mostrando por que a cidade tem uma intimidade com a arte da manipulação. (BARROS, 1994, p. 6D).

Ao analisar esta fonte documental identificamos alguns aspectos que merecem ser destacados. O primeiro faz alusão ao “mito de origem”. Mais uma vez a Cidade de Olinda é apontada como o berço de origem para a prática de teatro de bonecos no país, cuja fundamentação teórica foi atribuída, pela reportagem, à Hermilo Borba Filho. Como mencionamos no Capítulo 3, o ‘mito de origem’ do teatro de bonecos no Brasil foi proposta pelo Folclorista Pereira da Costa e apropriada por Hermilo Borba Filho no seu livro *Fisionomia e o espírito do mamulengo* de 1966.

Outro aspecto a ser observado é a participação dos bonecos gigantes e da banda de frevo Henrique Dias em detrimento das apresentações de teatro de mamulengos. O mês de dezembro é um dos períodos em que os brincantes do teatro popular de bonecos mais realizam apresentações devido ao período de festa natalina. Tendo em vista que o objetivo do Espaço Tiridá estava voltado para a divulgação e perpetuação do mamulengo, este “ameaçado” de desaparecer, seria mais coerente apresentações de teatro de bonecos. O fato é que em nenhum momento da reportagem foi mencionada à participação ou a presença de bonequeiros e/ou mestres mamulengueiros no ato da inauguração.

Através da reportagem verificamos que a cláusula dos contratos de venda do 1º e 2º lotes do acervo, no que estabelece a publicação dos nomes dos patrocinadores (Itabira Agroindustrial S. A e Banco do Nordeste do Brasil) nas matérias sobre a inauguração do Museu nos jornais de maior circulação do Estado não foi cumprida.

A inauguração do Museu do Mamulengo também foi repercutida no *Jornal do Commercio* que divulgou uma nota intitulada “Olinda inaugura hoje o Museu do Mamulengo”:

Berço das mais puras manifestações populares do Nordeste, Olinda ganha hoje o primeiro museu totalmente dedicado ao teatro de marionetes da América Latina. Nele estarão expostos mais de mil peças antigas, entre cerâmicas e bonecos de madeira, doados pela Fundação Joaquim Nabuco e pelo grupo de bonecos Mamulengo Só-Riso. A inauguração do Museu do Mamulengo que vai funcionar na Rua do Amparo, 58, Cidade Alta, faz parte da primeira fase de instalação do Espaço Tiridá, cujas atividades

vão incluir, além do museu, um centro de documentação e difusão do teatro de marionetes com a implantação de videoteca e biblioteca especializadas, bem como o funcionamento de cursos de manipulação e produção de bonecos e de um teatro. (JORNAL DO COMMERCIO, 1994, p. 3C).

Por meio da crítica documental percebemos que o grupo Mamulengo Só-Riso tinha o interesse em divulgar o teatro de mamulengo, mas também a preocupação de formar novos bonequeiros. A ideia do Espaço Tiridá visava o desenvolvimento de ações informativas, através da instalação do Museu do Mamulengo, assim como formativas promovendo cursos de manipulação e produção de bonecos.

Sobre a composição do acervo museológico não foi citado na nota o nome dos patrocinadores como previsto na cláusula dos contratos, muito menos foi feita alusão à doação da coleção por parte de mestres ou de artistas como Antônio Carlos Nóbrega e Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho.

Na referida nota também foi abordado o caráter dinâmico com que os integrantes do Mamulengo Só-Riso concebiam o Museu do Mamulengo:

[...] para tornar viável a instalação do espaço, adiantou que a idéia é tornar o Museu do Mamulengo um espaço dinâmico, integrado ao calendário cultural do Nordeste. Para isso, explica, uma das propostas do grupo é promover eventos que coincidam e se integrem as festas populares mais tradicionais da região, como o Natal, Carnaval e o ciclo junino.

Para a festa de inauguração, prevista para começar às 18h, estão programadas a exibição da Banda Henrique Dias e dos bonecos gigantes, além de exposição fotográfica mostrando os principais mamulengueiros da região. (JORNAL DO COMMERCIO, 1994, p. 3C).

Do mesmo modo que ocorreu na matéria do Diário de Pernambuco, a nota publicada pelo Jornal do Commercio não fez nenhuma alusão à participação de bonequeiro/mestre mamulengueiro no ato da inauguração, muito menos de uma possível contribuição desses artistas para a criação do Espaço Tiridá.

No Diário Oficial do Município de Olinda do mês de novembro de 1994 foi publicada uma matéria sobre a inauguração do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo. Escrita por Audicéia Rodrigues, Assessora de Comunicação da Prefeitura, a matéria traz no título “Olinda ganha primeiro espaço de bonecos da América Latina”.

O teor do conteúdo não difere das reportagens publicadas pelo Diário de Pernambuco e pelo Jornal do Commercio. O que distingue é o agente proponente das ações.

Fiel à tradição de promover e preservar a cultura popular nordestina, a Prefeitura de Olinda inaugurou em dezembro o primeiro espaço da América Latina totalmente dedicado ao teatro de marionetes: o Espaço Tiridá. Nele, outro feito histórico no currículo cultural da cidade; o funcionamento do Museu do Mamulengo, também único das Américas.

Instalado na Rua do Amparo, 58, Cidade Alta, o museu tem um acervo de aproximadamente mil peças antigas, entre cerâmicas e bonecos de madeira doados pelo Grupo Mamulengo Só-Riso e pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). (OLINDA, 1994, p. 1).

Tanto na reportagem publicada pelo Diário de Pernambuco quanto na nota veiculada no Jornal do Commercio, Fernando Augusto Gonçalves, representando o Mamulengo Só-Riso, aparece como o principal responsável pela criação do Espaço Tiridá. Em contrapartida, na publicação do Diário Oficial do Município de Olinda, a Prefeitura assume o “papel de protagonista” ao ser retratado como o agente que inaugurou o Museu.

Em outro trecho da matéria publicada no Diário Oficial do Município é divulgado as propostas do Museu do Mamulengo:

Além da exposição fixa das peças, o Museu do Mamulengo vai abrigar uma série de eventos cíclicos que coincidirão com as principais festas populares do Brasil, como o Natal, Carnaval e São João. Outra proposta para dinamizar as atividades do Espaço, segundo o representante do Mamulengo Só-Riso, Fernando Augusto Gonçalves, que vai coordenar o projeto, é a instalação de um centro de documentação e difusão do folguedo, o que inclui o funcionamento de videoteca [videoteca] e biblioteca. Um centro produtor de bonecos também deve funcionar no museu. (OLINDA, 1994, p. 1).

Apesar de mencionar que o coordenador das atividades do Espaço Tiridá seria o diretor do Mamulengo Só-Riso, o texto não destaca a participação efetiva do grupo de teatro em tal projeto. Muito menos faz alusão à participação dos mestres mamulengueiros nos eventos realizados no Museu do Mamulengo durante as festividades do natal, carnaval e do São João.

Figura 12. Fachada da primeira Sede do Museu do Mamulengo.



Fonte: Prefeitura Municipal de Olinda, 1994.

Ao analisarmos o conteúdo das matérias sobre a inauguração, assim como a figura 12, identificamos que o termo “Espaço Tiridá” precede o nome do Museu do Mamulengo, o que reforça que a instituição museológica fazia parte de uma série de ações proposta pelo grupo Só-Riso.

Também foi retratado na matéria do Diário Oficial o pioneirismo do Museu, sua localização, o acervo advindo de doação por parte do Mamulengo Só-Riso e pela Fundação Joaquim Nabuco, além das próximas etapas do Espaço Tiridá com a instalação de um Centro de Documentação e a aquisição de um imóvel para a implantação do Espaço Cultural Mamulengo Só-Riso destinado a realização de cursos de manipulação de bonecos e de um teatro. Para a viabilização desse espaço é descrito que a Prefeitura de Olinda estaria buscando verbas junto ao Governo Federal para a reforma do imóvel.

No fim da matéria foi citado o Convênio firmado entre os diferentes órgãos para a criação do Espaço Tiridá e as obrigações da Prefeitura de Olinda no acordo, como a manutenção do prédio e a coordenação das atividades a serem desenvolvidas no Espaço em parceria com o Mamulengo Só-Riso.

7.2. Espaço Tiridá na Legislação Municipal de Olinda e a Formação do Conselho Diretor.

Ao consultar o Diário Oficial do Município de Olinda, verificamos que o então Prefeito da Cidade de Olinda, Germano Coelho, sancionou a Lei Nº 4997/95 no dia 12 de abril de 1995. Nesta foi instituída toda a estrutura organizacional do Poder Executivo do Município. O inciso IV do 5º artigo é dada a institucionalidade das unidades semiautônomas:

Unidades Semi-autônomas, instituídas pelo Poder Executivo no contexto da estrutura organizacional de qualquer dos seus órgãos, como unidades administrativas e ou orçamentárias da Administração Direta, sem personalidade jurídica própria, mas com autonomia relativa para a consecução dos objetivos e metas específicos. (OLINDA, 1995, p.2).

No Diário Oficial do mês de outubro de 1995, Germano Coelho através do Decreto Nº 127/95 institui uma ementa à Lei 4997/95 no que diz respeito as Unidades Semi-autônomas (USA). No referido Decreto o Prefeito de Olinda elenca seis considerações para a institucionalização das USAs:

O PREFEITO DE OLINDA no uso das suas atribuições legais, e
1- Considerando o que lhe faculta a Lei 4.997 de 12 de abril de 1995.

2 - Considerando a necessidade de buscar formas mais modernas de gestão da coisa pública, inclusive através da introdução de práticas empreendedoras em espaços seletivos da administração municipal.

3 - Considerando os frutos já obtidos com a Reforma Administrativa, implantada pela Lei supra mencionada.

4 - Considerando a necessidade de alcançar resultados significativos em unidades específicas da Administração de Olinda, para as quais a Prefeitura não dispõe de todos os recursos necessários à sua realização.

5 - Considerando ser a instituição de Unidades Semi-autônomas, uma solução organizacional definida na Reforma Administrativa de Olinda, para dar, a segmentos da sua administração direta, maior autonomia, flexibilidade, possibilidade de gerar receita, firmar convênios, captar recursos e tomar outras iniciativas empreendedoras, sob a garantia do uso prioritário da receita própria, com as despesas operacionais dessas mesmas unidades.

6 - Considerando o bom estado de organização que algumas unidades administrativas alcançaram e a manutenção do controle global sob a responsabilidade dos respectivos Secretários Municipais. (OLINDA, 1995, p.1).

Analisando as considerações de nº 4 e 5, identificamos que a saída encontrada pela Prefeitura da Cidade de Olinda para viabilizar algumas unidades administrativas do município foi a instalação das USAs. O principal motivo alegado foi a falta de recursos por parte do Município para atender as necessidades e metas de cada setor. Com isso, a criação de Unidades Semi-autônomas seria uma solução viável para capitalizar recursos por meio de parcerias e convênios.

O Decreto Nº 127/95 possui 17 artigos. No Artigo 1º do Decreto são instituídas oito USAs vinculadas ao gabinete do Prefeito, a Secretaria do Patrimônio Cultural e Turismo (SEPACTUR), a Secretaria de Educação e à Secretaria de Administração. Em relação a SEPACTUR foram instituídas três Unidades Semi-autônomas: USA Laboratório Municipal de Preservação, USA Espaço Tiridá e a USA Arquivo Público Municipal. Do Artigo 2º ao Artigo 9º são descritas a finalidade de cada Unidade Semi-autônoma. A finalidade do Espaço Tiridá está descrita no Artigo 4º:

A Unidade Semi-autônoma Espaço Tiridá, tem por finalidade a administração do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, constituído de acervo museológico e documental de expressão artística do universo do mamulengo, com o objetivo de preservar, manter e divulgar este acervo e a arte do mamulengo. (OLINDA, 1995, p.1).

O Artigo 12º do Decreto prevê que o Cargo de Gerente de uma USA é obtido por meio de nomeação do Prefeito do Município de Olinda. Para administrar o Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo foi nomeada no dia 02 de maio de 1995, através do Ato Nº 510/95 publicado no Diário Oficial do mês de julho, Izolda Ferreira Pedrosa, integrante do grupo Mamulengo Só-Riso.

No Decreto Nº 154/96 publicado no Diário Oficial do mês de outubro de 1996, Germano Coelho sanciona uma Ementa que aprova o regulamento da estrutura organizacional da Secretaria do Patrimônio Cultural e Turismo. No Decreto são instituídas as finalidades de cada departamento, além das funções de cada cargo e dos aparatos culturais que compõem a estrutura da SEPACTUR.

O Espaço Tiridá é citado nos Artigos 54 e 55 do Decreto 154/96. O Artigo Nº 54 faz alusão aos seus princípios norteadores:

Art. 54 – O Espaço Tiridá é uma Unidade Semi-Autonôma da Secretaria do Patrimônio Cultural e Turismo, de direito público com semi-autonomia administrativa e financeira ligada diretamente com o Secretário, criada pela lei da Reforma Administrativa 4997/95 no dia 12 de abril de 1995 e opera de acordo com os seguintes princípios:

- I - Afirmar o teatro popular de bonecos como patrimônio cultural brasileiro, superando a dicotomia entre cultura erudita e popular;
- II - orientar-se pelos modernos conceitos da museologia contemporânea, criando um museu vivo e dinâmico capaz de produzir alterações significativas na prática dos mestres-mamulengueiros;
- III - afirmar-se junto à comunidade como centro irradiador da pluralidade de expressões artísticas que integram o universo do Mamulengo;
- IV - afirmar-se na rede pública de ensino gosto pela tradição dos bonecos, incentivando sua prática e divulgação. (OLINDA, 1996, p. 30).

A partir da leitura do primeiro princípio que visa a afirmação do teatro popular de bonecos como patrimônio cultural brasileiro, entendemos que o Museu funcionaria como um vetor para a divulgação desta manifestação cultural. Ao aproximar a comunidade do Espaço Tiridá, os agentes envolvidos no projeto enxergavam nessa ação uma alternativa viável para a preservação do teatro de bonecos. Ao incentivar a prática de teatro de bonecos junto ao público escolar, o Espaço Tiridá buscava desempenhar o papel de formar novos mamulengueiros.

O Artigo Nº 55 é referente às competências do Espaço Tiridá, entre elas:

Art. 55 – Ao Espaço Tiridá compete:

- I – Estudar, registrar, classificar, selecionar, conservar e expor o acervo museológico-documental, composto de mamulengos e adereços cênicos, além de fotografias, slides, vídeo, fotos [fitas] cassetes, livros, etc.
- II – promover a divulgação do seu acervo através de diversos meios e veículos;
- III – subsidiar a formulação e implantação de uma política cultural de apoio e valorização da arte do Mamulengo. (OLINDA, 1996, p. 30).

Por meio desses itens é perceptível que os agentes que conceberam o Espaço Tiridá tinham grandes pretensões, estas que iriam além da exposição do acervo museológico. O intuito era criar um Centro de Documentação fruto das pesquisas realizadas pelo Mamulengo Só-Riso desde a década de 1970, além de criar simpósios, festivais e círculo de discussões em

torno do Mamulengo. Para tanto era preciso ampliar o espaço do imóvel, através da reforma do prédio anexo.

No Diário Oficial do mês de outubro de 1996, através da matéria “Museu do Mamulengo terá centro de documentação” (1996, p. 40) foi divulgado que a Funarte iria providenciar de forma mais rápida a liberação de uma verba junto ao Ministério da Cultura para a realização da reforma do anexo da sede do Museu do Mamulengo. O valor em questão era o montante de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais). Com a conclusão das obras do anexo seria instalado o centro de documentação e pesquisa sobre o teatro popular de bonecos:

O centro de documentação, parte mais importante do novo espaço, explica a secretária do Patrimônio Cultural e Turismo de Olinda, Marieta Borges, vai reunir material bibliográfico, iconográfico e fonográfico sobre a história do teatro de bonecos no Brasil. Todos os dados já estão sendo automatizados, através de um programa da Unesco, destinado às bibliotecas e centros de documentação, utilizando o Microisis, que permite o lançamento de uma infinidade de registros, que podem ser agrupados em quantas bases de dados forem necessárias. (OLINDA, 1996, p. 40).

A partir deste documento fica evidente que a segunda etapa do Espaço Tiridá estava perto de ser efetivada, pois tanto a liberação da verba para o término das obras quanto o processo de catalogação e registro do acervo documental estavam próximas de serem concretizadas. O dia 14 de dezembro de 1996 é apontado na matéria como a data prevista para abertura do centro de documentação, após dois anos da inauguração do Museu. Em comemoração, o evento ainda contaria com apresentações de dois grupos internacionais de marionetes.

Mais uma vez não foi mencionada na matéria a participação de bonequeiros/mamulengueiros da região no evento. A ausência dessa informação não significa, necessariamente, que esses artistas não participaram de fato. Todavia, ao não serem mencionados em nenhuma notícia sobre o Museu do Mamulengo, nos leva a questionar até que ponto os artistas mamulengueiros estavam integrados, de fato, ao Espaço Tiridá, pois a presença dos mesmos não foi citada em nenhuma das matérias analisadas nesta pesquisa, seja nos jornais ou no próprio Diário Oficial.

Na matéria “Museu do Mamulengo terá centro de documentação” publicada no Diário Oficial (1996, p. 40) também foi mencionada a realização de uma reunião do Conselho Diretor que administrava o Espaço Tiridá. O Conselho era formado pelo grupo Mamulengo Só-Riso, a Prefeitura de Olinda, IPHAN, FUNDAJ e pela FUNARTE.

Resultado do Convênio Nº 02/95 de 04 de julho de 1995 firmado entre as partes citadas, o Conselho Diretor foi instaurado no dia 21 de julho de 1995. Ao consultar o arquivo

da Fundação Joaquim Nabuco, encontramos o Ofício N° 512/95 encaminhado pelo Prefeito da Cidade de Olinda, Germano Coelho, ao Presidente da FUNDAJ sobre a realização da reunião do Conselho com o objetivo de iniciar as atividades da segunda etapa do Projeto Espaço Tiridá.

Neste Ofício, Germano Coelho relata a participação dos órgãos envolvidos para a criação do Museu do Mamulengo:

Graças ao esforço conjunto do Ministério da Cultura – FUNARTE, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, desta Prefeitura de Olinda e do Mamulengo SÓ-RISO – que concebeu, articulou e promoveu a união dessas instituições -, o ESPAÇO TIRIDÁ – Museu do Mamulengo é hoje uma realidade, pioneira que engrandece Olinda, Pernambuco e o Brasil. (COELHO, 1995, p.1).

Como vemos neste ofício, uma das metas do Conselho Diretor era a viabilização do Plano de Ação que, além da reforma do anexo do Museu do Mamulengo para a instalação do Centro de Pesquisa e Documentação, previa a implantação do projeto museográfico, assim como a construção da reserva técnica e salas de vídeo. No plano também foi descrito a compra de equipamentos para a sala da diretoria e livros para compor o acervo do Museu. Ao todo foram previstas um conjunto de 14 ações discriminadas em um quadro contendo os objetivos, valor de cada uma, fontes para capitação e os resultados de cada ação.

Ao observar o “Plano de Ação”, verificamos a participação de cada órgão. O IPHAN participaria das ações referentes a reformas (casa principal e do anexo) cedendo recursos financeiros e técnicos para vistoria e elaboração dos projetos. Em relação a Fundação Joaquim Nabuco observamos que a instituição estaria envolvida nos processos referentes ao acervo e a execução do projeto museográfico. A Funarte, Fundarpe e a Fundação Vitae no financiamento das ações. A Prefeitura da Cidade de Olinda também participaria financiando as ações, além de ceder funcionários para a realização de serviços. O Mamulengo Só-Riso coordenaria as atividades, representada no Plano pelo item “seminário”. O valor total para a conclusão do Plano de Ação estava orçado, em 1995, em R\$ 194.255,00 (Cento e noventa e quatro mil, duzentos e cinquenta e cinco reais).

Na entrevista dada por Fernando Augusto Gonçalves a Leidson Ferraz em 2011, o diretor do Mamulengo Só-Riso, alega o não cumprimento das atribuições da maior parte das instituições envolvidas no Conselho Diretor do Museu do Mamulengo:

O corpo de funcionários é bancado pela prefeitura e quem administra o prédio é um conselho formado pela Funarte, Iphan, Fundação Joaquim Nabuco, Fundarpe e Mamulengo Só-Riso. Cada um tem suas atribuições,

mas ninguém cumpre nenhuma, só a prefeitura e nós. (FERRAZ, 2011, p. 96).

Através deste depoimento é perceptível o descontentamento por de Fernando Augusto Gonçalves com o Conselho Diretor. Todavia, ao relatar que “ninguém cumpre nenhuma” atribuição demonstra certo exagero por parte do diretor do Mamulengo Só-Riso. Ao longo da documentação analisada identificamos e citamos uma série de solicitações encaminhadas seja pela diretoria do Museu do Mamulengo ou pelo Prefeito Germano Coelho atendida por parte da FUNDAJ ou do IPHAN.

7.3. Transferência do Acervo para o Museu do Mamulengo

No arquivo da FUNDAJ encontramos documentos referentes a empréstimos de peças do acervo pela Fundação para serem utilizadas nas exposições do Museu do Mamulengo entre os anos de 1994 a 1998.

O primeiro é um termo de responsabilidade no qual Fernando Augusto Gonçalves solicita, em dezembro de 1994, o empréstimo de 180 bonecos discriminados numa lista através do número de tomo para a inauguração do Museu. O empréstimo teria validade de um mês, no intervalo do dia 13/12/1994 até o dia o dia 13/01/1995.

O pedido de empréstimo pode ser visto como um processo burocrático entre os órgãos envolvidos. Entretanto, com a iminente inauguração do Museu do Mamulengo, o acervo, em posse temporária da Fundação Joaquim Nabuco, deveria ter sido transferido para o Museu e não cedido por empréstimo.

O segundo documento faz alusão a renovação do primeiro empréstimo. Solicitado no dia 18 de abril de 1995, após três meses da expiração do prazo de vigência. Quem realizou o pedido foi o então Prefeito da Cidade de Olinda, Germano Coelho, através do Ofício nº 233/95-GP encaminhado a Antônio Carlos Duarte Montenegro, diretor do Museu do Homem do Nordeste. No ofício Germano Coelho solicita a renovação de empréstimo do lote cedido até a assinatura do termo de comodato de todo o Acervo Fernando Gonçalves Santos - Mamulengo Só-Riso.

Na mesma data, Germano Coelho encaminhou o Ofício nº234/95-GP solicitando o empréstimo de 22 peças a fim de completar a exposição do Museu do Mamulengo. O motivo do pedido era justificado pela participação do museu na campanha “Visite essa emoção” patrocinada pela Rede Globo em âmbito nacional.

Por meio da documentação verificamos uma série de pedidos de empréstimos entre os dias 18, 19 e 27 do mês de abril. Pedidos feitos pela Diretora do Museu, Isolda Pedrosa, pelo Prefeito de Olinda, Germano Coelho e por Fernando Augusto o que demonstra a interação entre a Prefeitura da cidade e o Mamulengo Só-Riso na gestão do museu.

Esses pedidos resultaram numa consulta interna por parte da FUNDAJ, em especial, entre os setores da Coordenação de Museologia e do Museu do Homem do Nordeste. No documento “Comunicação interna” datado em 13 de junho de 1995 consta que o MUHNE tem o registro de um total de 885 peças da coleção Fernando Augusto Gonçalves – Mamulengo Só-Riso. Consta na documentação que tinham sido repassadas ao Museu do Mamulengo, via empréstimo, um conjunto de 272 objetos.

No dia 09 de novembro de 1998, Isolda Pedrosa solicita um novo empréstimo à FUNDAJ, por meio do Ofício nº076/98 MET, com o intuito de criar uma exposição para o período natalino, intitulada “*Natal no Museu do Mamulengo*” uma visão religiosa e profana do ciclo natalino. Neste pedido é requerido o empréstimo de 6 bonecos.

Analisando a quantidade de empréstimos realizados, seja pela diretoria do Museu do Mamulengo ou pelo Prefeito da Cidade de Olinda é perceptível que o termo de comodato não foi cumprido no prazo estabelecido entre as partes. O acordo firmado previa a transferência do acervo após a inauguração do Espaço Tiridá.

Uma das hipóteses que levantamos para o não cumprimento do acordo pode estar relacionada com a não execução das obras no anexo do imóvel nº 59. Desse modo, não haveria espaço para acomodar todo o acervo nas dependências do Museu do Mamulengo.

Ao consultar o arquivo do Museu do Mamulengo identificamos a existência de um cadastro de parte do acervo. Finalizado no ano de 2014, este cadastro foi dividido em três volumes.

As fichas de inscrição são compostas pelo nome da peça, fotografia do objeto, estado de conservação do mesmo, peso, função da personagem no espetáculo, material de que é feito, além do número de tomo da Fundação Joaquim Nabuco e do próprio Museu. Abaixo segue uma tabela tendo como referência os dados do catálogo do Museu.

Tabela 5. Discriminação das peças referentes aos catálogos do Museu do Mamulengo. Fonte: Museu do Mamulengo, 2016.			
Coleção do Mestre	Estado de origem	Número de peças	Ano(s) do tombamento das peças pelo Museu do Mamulengo
Anônimos Séc. XIX	X	06	1996
Antônio Biló	Pombos - PE	16	1996-97, 2002 e 2014
Antônio Pequeno	Rio Grande do Norte - RN	13	1997 e 2014

Autor não identificado	X	36	1996-97 e 2014
Bate-Queixo	Recife - PE	76	1996-97-98, 2002 e 2014
Boca-Rica	Fortaleza - CE	08	1997-98 e 2014
João Galego	Carpina - PE	05	2014
João Nazário	Pombos - PE	14	1996-97-98 e 2014
José Justino	Recife - PE	20	1996-97 e 2014
Luiz da Serra	Vitória de Santo Antão - PE	123	1996-97-98, 2002 e 2014
Mané Pacarú	São Caetano - PE	23	1997 e 2014
Manoel Amendoim	Aliança - PE	21	1997 e 2014
Manoel Marcelino	Vitória de Santo Antão - PE	72	1996-97 e 2014
Maximiano Dantas	Caruaru - PE	57	1996-97-98 e 2014
Neilton Guedes	Pitimbu - PB	10	2014
Pedro Rosa	Lagoa do Carro - PE	86	1996-97-98-2002 e 2014
Samuel Feira Nova	Caruaru - PE	08	1996-97-98 e 2014
Saúba	Carpina - PE	33	1996-97, 2012 e 2014
Seu Baixa	Carpina	22	1997 e 2014
Severino Bilú	Pombos - PE	10	1996-97 e 2014
Solón	Carpina - PE	62	1996-97-98-99, 2012 e 2014
Tonho	Pombos - PE	40	1996-97, 2002 e 2014
Zé da Burra	Taquaritinga do Norte - PE	51	2014
Zé de Vina	Glória do Goitá - PE	Não identificado	Não identificado
Zé Lopes	Glória do Goitá - PE	08	1997, 2002 e 2014
TOTAL		820	

Por meio da análise desta tabela verificamos um total de 820 peças tombadas pelo Museu do Mamulengo até o ano de 2014. Quanto o local de origem das coleções, percebemos a predominância de Mestres oriundos da Zona da Mata e do Agreste pernambucano. Comparando as tabelas, identificamos a aquisição de peças do Mestre Zé de Vina, totalizando 26 coleções.

Sobre o número de coleções reunidas pelo grupo Mamulengo Só-Riso, vale destacar a doação dos bonecos confeccionados pelo Mestre Salustiano em julho de 2007 realizada pelos familiares do artista. Obtivemos o conhecimento deste fato através da matéria intitulada “Acervo de Salú ganha vida nova no Museu do Mamulengo” do Diário de Pernambuco veiculada no dia 30 de setembro de 2008. Na matéria não é mencionada o número exato de peças doadas, mas uma estimativa superior a vinte bonecos que passaram por um processo de restauração. A coleção passaria a ser exposta no museu em uma sala dedicada ao reportagem ao Mestre Salú, falecido no mês de agosto de 2008.

Por outro lado, observamos que as coleções do Mestre Ginu, doadas pelo artista Antônio Carlos de Nóbrega no ano de 1984, assim como a coleção dos bonecos de Mestre Salu não constam nos livros analisados, apesar desta última compor a exposição.

A cronologia dos anos referentes ao tombo das peças realizado no Museu do Mamulengo demonstra o lento fluxo de saída do acervo salvaguardado pela Fundação Joaquim Nabuco para as dependências do Espaço Tiridá. A documentação nos aponta que até o ano de 2003 o acervo em sua totalidade não havia sido repassado para o Museu do Mamulengo, como consta o Ofício nº 46/2003 – MET datado de 29 de outubro de 2003.

Neste documento, Tereza da Costa Rêgo, então diretora do Museu do Mamulengo, busca informações sobre o repasse de parte do acervo em posse da FUNDAJ.

Segundo é de vosso conhecimento o acervo de bonecos cedidos ao Museu do Mamulengo/Centro de Documentação Espaço Tiridá que foi adquirido de Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, está separado em duas partes. A primeira parte veio para o Museu e a segunda ficou sob a guarda desta instituição, pois, o nosso espaço físico estava muito reduzido no momento.

Fizemos o cadastro dos bonecos cuja cópia encaminhamos a essa Fundação Nabuco e gostaríamos de receber o restante para realizar o mesmo trabalho e acondiciona-los corretamente.

Gostaríamos de receber maiores informações de como fazer a transferência do acervo de forma legal. (MUSEU DO MAMULENGO, 2003).

Como lemos a hipótese levantada para o não cumprimento do acordo referente a transferência do acervo para o Museu do Mamulengo foi confirmada. A falta de espaço para acondicionar corretamente os bonecos, ocasionada pela não requalificação do anexo, foi a razão que inviabilizou a transferência total do acervo. Não encontramos documentos referentes ao andamento da transferência da segunda parte. Por meio da análise tabela 5, verificamos que algumas coleções ou parte delas foram repassadas ao Museu do Mamulengo nos anos de 2012 e 2014. De acordo com informações obtidas junto aos funcionários da instituição, apenas no ano de 2015 houve a transferência integral do acervo para o Museu do Mamulengo.

7.4. Requalificação e Regulamentação do Imóvel

Ao consultar o Diário Oficial da Cidade de Olinda, verificamos que no dia 10 de julho de 1995, através do Ato Nº 957/95 publicado no Diário Oficial do Município de Olinda do mês de agosto, Fernando Augusto Gonçalves Santos, diretor do Mamulengo Só-Riso, foi nomeado como diretor da Diretoria de Cultura da SEPACTUR. Na mesma edição do Diário Oficial, através do Ato Nº 1002/95, Fernando Augusto Gonçalves Santos também foi nomeado como Secretário Adjunto da SEPACTUR. Tanto a nomeação de Isolda Pedrosa para assumir a Unidade Semi-Autonôma Espaço Tiridá quanto a de Fernando Augusto Gonçalves

para a Secretaria de Patrimônio Cultural e Turismo mostra a ascensão de um grupo de artistas a cargos importantes na Prefeitura da Cidade de Olinda, nos quais possibilitariam maior autonomia para o desenvolvimento de ações em torno da cultura local, sobretudo, o prosseguimento das próximas etapas do Espaço Tiridá.

Esta equipe administrativa produz o “Memorial Justificativo Do Projeto De Adaptação Do Anexo Existente No Espaço Tiridá – Museu Do Mamulengo” elaborado pela Secretaria do Patrimônio Cultural e Turismo de Olinda (PREFEITURA DE OLINDA, 1996), por intermédio do seu Diretor Fernando Augusto Gonçalves foi ressaltado a importância da restauração do anexo para as atividades do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo.

De acordo com este documento, o prédio anexo passou dez anos invadidos por terceiros o que não permitia a sua utilização por parte do Mamulengo Só-Riso. Situação que perdurou até o ano de 1995. Com a saída dos moradores, o local seria readequado. O projeto previa a construção de uma sala da administração, biblioteca/Centro de Documentação, reserva técnica, sala de vídeo, oficina de restauro, depósito, sanitários e sala multiuso.

Consta anexado ao “Memorial Justificativo Do Projeto De Adaptação Do Anexo Existente No Espaço Tiridá – Museu Do Mamulengo” uma documentação fotográfica das casas situadas na Rua da Bica dos 4 Cantos, área na qual o anexo do Museu está situado. Neste os engenheiros da SEPACTUR relataram que o estilo arquitetônico das casas da Rua da Bica dos 4 Cantos não estava em consonância ao recomendado pelo IPHAN para as construções do polígono de tombamento da Cidade de Olinda. Este fato foi utilizado para justificar a utilização e a restauração da dependência para a implantação das outras ações do Espaço Tiridá.

Apesar da inauguração do Museu do Mamulengo ter ocorrido em 14 de dezembro de 1994 e de toda tramitação para o início do processo de requalificação do prédio anexo ao imóvel, apenas no dia 14 de setembro de 1996 o Termo de Cessão do imóvel nº 59 da Rua do Amparo foi assinado (IPHAN, 1996). Neste documento consta a participação do IPHAN como cedente do imóvel e o Município de Olinda, através do Prefeito Germano Coelho, como cessionário. A Fundação Nacional de Arte – FUNARTE – participou do contrato como interveniente. Levando em consideração o intervalo de tempo entre a data de inauguração do Museu e a assinatura do Termo de Cessão, temos um intervalo de um ano e seis meses. Não encontramos na documentação as causas para tal hiato uma vez que o imóvel fora adquirido para sediar o museu. Também não foi possível verificar a participação de Fernando Augusto Gonçalves como Diretor da SEPACTUR para viabilizar a finalização desta etapa do processo, mas é seguro que ela tenha ocorrido.

O Termo de Cessão possui um total de doze cláusulas. Nessas foram estabelecidas as obrigações por parte cessionário, além do prazo de validade e uma possível rescisão do acordo caso não seja cumprida as obrigações parte do Município de Olinda ou a partir do entendimento entre os envolvidos.

A primeira cláusula do Termo é referente ao objeto do contrato, no caso o imóvel:

O presente Termo tem por objeto a cessão de uso, pelo **IPHAN** ao **MUNICÍPIO**, do espaço físico do próprio nacional conhecido como Museu do Mamulengo, situado na Rua do Amparo, nº 59, Olinda-PE, com o objetivo de implementar e desenvolver as atividades decorrentes do Convênio celebrado entre a **Fundação Nacional de Arte – FUNARTE**, o ora **CEDENTE**, a **Fundação Joaquim Nabuco**, o ora **CESSIONÁRIO**, a **Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Artístico de Pernambuco e o Mamulengo Só-Riso** em 04.07.95, ou seja, desenvolver as atividades do denominado “Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo”. (IPHAN, 1996, p. 2)

Através desta cláusula é possível identificar a quantidade de órgãos envolvidos no processo de criação do Museu do Mamulengo. A congregação desses denota a dificuldade encontrada pelo Mamulengo Só-Riso para conseguir a efetivação de políticas culturais.

O Termo de Cessão de uso válido por cinco anos após a assinatura poderia ser renovado por meio de um termo aditivo, solicitado 30 dias antes do término do prazo. Caberia a Prefeitura da Cidade de Olinda zelar o imóvel, assim como custear os serviços de manutenção/conservação mediante aprovação de técnicos do IPHAN, além dos pagamentos das taxas de serviços utilizados, como água, luz, telefone e entre outros.

No Parágrafo Segundo da Quarta Cláusula que trata das obrigações do Município de Olinda sobre a manutenção/conservação do imóvel fica exposto que:

Finda a cessão de uso, reverterão ao patrimônio do CEDENTE, sem que caiba ao CESSIONÁRIO qualquer direito a indenização ou retenção, seja a que título for, todas as obras, benfeitorias, equipamentos e instalações que se integrarem de forma permanente ao imóvel. (IPHAN, 1996, p. 3-4).

Como vemos as melhorias realizadas no imóvel nº 59 da Rua do Amparo para abrigar as propostas do Espaço Tiridá caberiam a Prefeitura de Olinda que teria mais um aparelho cultural em pleno funcionamento no Sítio Histórico visando o setor turístico, enquanto o Mamulengo Só-Riso poderia desenvolver as atividades em torno do teatro de mamulengo.

Neste sentido, encontramos o documento INFORMAÇÃO Nº 018/EG/96/19ª SR-II/5ªCR/IPHAN/MinC, datado em 24 de setembro de 1996. Assinado pela então diretora Evelina Grunberg, o documento faz alusão a solicitação da reforma da casa nº 59 A, anexo do Museu localizado no fundo terreno. Baseada no projeto elaborado pelo Conselho de Preservação dos Sítios Históricos, Evelina Grunberg assina parecer favorável à reforma, tendo

em vista que não haveria alteração arquitetônica do prédio principal, assim como os recursos para tal reforma já haviam sido captados, oriundos da parceria entre a FUNARTE, a Prefeitura Municipal de Olinda e do Mamulengo Só-Riso. A única ressalva feita pela diretora era que a extensão do muro que liga o prédio principal ao prédio anexo fosse pintada da mesma cor visando à ideia de unidade entre os espaços.

No dia 15 de setembro de 2001 foi assinado o primeiro Termo Aditivo referente à Cessão de uso do imóvel (PREFEITURA DA CIDADE DE OLINDA, 2001). Neste contrato, o IPHAN (cedente) prorroga o empréstimo do imóvel cedido ao Município de Olinda, representado pela Prefeita Luciana Santos. O Termo Aditivo possui apenas duas cláusulas. A primeira faz alusão ao prazo de validade do empréstimo do imóvel que vigoraria do 15/09/2001 até o 31/12/2004. A segunda fazia referência ao cumprimento das cláusulas firmadas no ano de 1996.

Ainda sobre a reforma do prédio anexo, consta no arquivo do IPHAN o Ofício nº 143/2003 da Secretaria do Patrimônio, Ciência e Cultura da Prefeitura da Cidade de Olinda (SEPACC), datado em 29 de dezembro de 2003. Neste ofício, o Diretor da SEPACC, Alfredo de Carvalho encaminha ao Superintendente da 5º SR/IPHAN, Frederico Almeida, uma nova proposta de reforma do prédio anexo, aprovada pelo Conselho de Preservação na data de 23 de dezembro de 2003. No ofício, o diretor da SEPACC relata sobre uma alteração no projeto aprovado em 1996 durante a execução da obra, gerando um “imóvel estranho” comparado ao prédio principal. Com isso, o Diretor da SEPACC solicita uma apreciação técnica por parte do IPHAN em tal proposta.

Porém, antes da solicitação mencionada, o diretor da SEPACC através do Ofício nº 128/2003 datado em 04 de novembro de 2003, encaminhou uma cópia do Relatório de Vistoria e Projeto de Recuperação Estrutural do Museu do Mamulengo para o Superintendente da 5º SR/IPHAN aprovar a execução do mesmo. Neste Relatório elaborado pelos Professores do Departamento de Engenharia Civil da Universidade Federal de Pernambuco, Washington Amorim Jr. e José Inácio de Souza Leão Ávila foi apresentado fotos do imóvel, cuja estrutura apresentava rachaduras devido a acomodação do terreno dada presença de lençóis freáticos na área, assim como é descrita a presença de árvores de grande porte (um pé de mulungu e um sapotizeiro) no terreno entre o prédio principal e o anexo o que pode ter contribuído para o aparecimento das fissuras. A verba destinada para a realização dos serviços seria de responsabilidade da Prefeitura de Olinda.

Não encontramos documentos referentes a execução desses serviços. O fato é que a movimentação do terreno não cessou, levando a Defesa Civil da Cidade de Olinda interditar o

imóvel nº 59 da Rua do Amparo juntamente com outros prédios próximos ao Museu do Mamulengo na data de 02 de fevereiro de 2005.

O Jornal do Commercio (2005, p. 3) do dia 03 de fevereiro de 2005 veiculou a matéria “CASAS SECULARES INTERDITADAS”. Nesta reportagem, não assinada, foi retratado o problema das rachaduras nas casas 45, 49, 55 e 59 devido a movimentação do solo. Com o aumento do fluxo de pessoas ocasionado pelos desfiles carnavalescos, a Prefeitura da Cidade de Olinda solicitou a desocupação dos imóveis assim como o isolamento das mesmas com o intuito de evitar acidentes.

Após a retirada do acervo, o prédio passou por uma reforma. Todavia, com o término das obras, o local não sediará as atividades do Museu do Mamulengo. Em 14 de setembro de 2006 o Museu do Mamulengo foi reinaugurado no imóvel nº 344 da Rua de São Bento, localizado no Bairro do Varadouro, também no Sítio Histórico da Cidade. O imóvel nº 59 da Rua do Amparo foi destinado para a instalação da Casa do Patrimônio em Olinda inaugurada pelo IPHAN no ano de 2011.

7.5. Desdobramentos do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá

Ao longo dos capítulos relatamos que o Museu do Mamulengo fazia parte de um projeto maior proposto pelo grupo Mamulengo Só-Riso. O Projeto Espaço Tiridá era composto por um Centro de Documentação e um espaço cultural para realização de apresentações teatrais, cursos e oficinas. Contudo, algumas metas do Projeto não foram cumpridas.

Em outro trecho da entrevista, Fernando Augusto relata a Leidson Ferraz (2011) sobre a mudança da sede do Museu:

Em 2006, ele [museu] foi transferido para uma casa na rua de São Bento, bem melhor, mas eu queria que o museu fosse muito mais e que, principalmente, tivesse o centro de documentação, a reserva técnica e um rodízio de exposições. Infelizmente, até hoje, parte do acervo comprado a nós dorme no Museu do Homem do Nordeste, correndo sérios riscos. Sim, porque o boneco é um objeto muito precíval, que precisa passar por constantes processos de restauro para ser mantido. Toda essa luta levou anos das nossas vidas, e, para mim, não deixa de ser um grande espetáculo tudo isso que fizemos. (FERRAZ, 2011, p. 95).

Vale ressaltar que a mudança da sede não estava inserida no recorte desta pesquisa. Nosso objetivo foi historiar o processo para a criação do Museu. Contudo, recorreremos a este trecho da entrevista para contrapor a ideia de criação do Centro de Documentação do Espaço Tiridá anunciada no Diário Oficial do Município de Olinda abordado anteriormente.

Figura 13. Fachada da atual Sede do Museu do Mamulengo.



Fonte: Jorge Veloso, 2014.

De acordo com o depoimento de Fernando Augusto Gonçalves a nova sede parece ter uma estrutura melhor comparada ao imóvel nº 59 da Rua do Amparo. Porém, alguns dados precisam ser pontuados. O primeiro é referente a não efetivação do Centro de Documentação.

Figura 14. Parte do acervo bibliográfico do Museu do Mamulengo.



Fonte: Jorge Veloso, 2015.

Através da imagem é possível verificar a presença de duas estantes de livros e algumas pastas de documentos do Museu. No entanto, o acervo bibliográfico que foi inventariado não está registrado em nenhuma base de dados nem possuem dispositivos antifurto. O Museu também não conta com os serviços de bibliotecário e arquivistas. As pesquisas são acompanhadas por algum funcionário da instituição. O quadro citado denota que o Centro de Documentação do Espaço Tiridá, anunciado pelo Diário Oficial do Município de Olinda no ano de 1996, não foi efetivado.

Em relação ao acervo proveniente da Coleção Fernando Augusto Gonçalves – Museu do Mamulengo, como já mencionado anteriormente, foi transferido em definitivo para as dependências do Museu do Mamulengo no ano de 2015. A ausência de uma reserva técnica para acondicioná-lo corretamente na nova sede como pode ser observado na imagem da matéria “Mamulengo entre a celebração e o descaso” produzida pelo JC online do dia 01/06/2016.

Figura 15. Acondicionamento do acervo do Museu do Mamulengo



Fonte: André Nery/ JC Imagem, 2016.

De acordo com Teixeira e Ghizoni (2012, p. 49) além dos trabalhos constantes de imunização contra pragas, a forma como os objetos de madeira são acondicionados nos acervos podem contribuir para o aparecimento de fungos. Neste sentido, as autoras recomendam que os objetos sejam armazenados em ambientes climatizados. Caso não seja possível, os objetos devem ser mantidos em lugares secos, arejados e sem umidade.

Na imagem é possível observar que parte das peças que compõem o acervo museológico está acondicionada em caixas de isopor e de papelão, com pouca ventilação.

Alguns bonecos estão em cima de prateleiras sem nenhum tipo de proteção. O imóvel não possui equipamentos no controle de temperatura.

O Espaço Cultural Mamulengo Só-Riso citado no Diário Oficial do Município de Olinda (1994, p. 1) foi inaugurado no ano de 1996, na casa nº 177 da Rua 13 de maio, no Sítio Histórico da Cidade, próximo ao Museu de Arte Contemporânea (MAC). No local foram realizados encontros de mamulengueiros, cursos e apresentações de peças teatrais. Na matéria do JC online do dia 01 de junho de 2016, o Espaço Cultural Mamulengo Só-Riso foi abordado. Nela, Fernando Augusto Gonçalves, nomeado diretor do Museu do Mamulengo em 2015, afirma que o local está fechado devido à falta de recursos e que buscará verbas através da Lei Rouanet.

Como pôde ser observado ao longo do capítulo, o Museu do Mamulengo foi a única ação do Projeto Espaço Tiridá que se efetivou. Que ganhou forma de instituição oficial. Neste sentido, vimos a ação determinada das pessoas ligadas ao grupo de teatro Mamulengo Só-Riso que, atuando como um movimento social (Touraine, 2006) se utiliza de um momento de oportunidade (Gohn, 2012) para dar legitimidade pública ao seu projeto de reconhecimento e valorização da sua prática cultural como patrimônio cultural, como semióforo (Pomian, 2010) representativo de sua identidade cultural.

Entendemos essa articulação do grupo Mamulengo Só-Riso como ação de um “Movimento Social Cultural”. Para criar o Espaço Tiridá que funcionasse como um “polo aglutinador” de diversos grupos voltados para prática do teatro popular de bonecos e da comunidade local do sítio histórico de Olinda era preciso atuar de forma coletiva.

Para isso, os integrantes do Mamulengo Só-Riso mobilizaram uma rede de agentes. O IPHAN junto com o INACEN atuou na compra do imóvel nº 59 da Rua do Amparo, primeira sede do museu. A FUNDAJ no assessoramento técnico do projeto museológico e museográfico, assim como ficou responsável pelos serviços de desinfecção, restauração e catalogação do acervo. A FUNDARPE no fomento de atividades propostas no Plano de Ação do Espaço Tiridá. A Prefeitura do Município de Olinda, na figura do Prefeito Germano Coelho, ficou responsável pelo término das obras do prédio, além do pagamento da folha dos funcionários e de serviços.

Pressionando e articulando esse conjunto de órgãos e o poder público, temos a atuação dos membros do Mamulengo Só-Riso, sobretudo, de Fernando Augusto Gonçalves. Foi esse grupo social que reuniu o acervo, viabilizou a sede e finalmente pôs em funcionamento o Museu do Mamulengo no Centro Histórico de Olinda. Verificamos também que alguns integrantes do grupo Só-Riso assumiram cargos na Secretaria de Patrimônio e

Cultura da Prefeitura do Município de Olinda, o que denota o papel de destaque do grupo para a cultura local.

Contudo, o conjunto de agentes públicos reunidos no Conselho Diretor do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo não foi capaz de cumprir o Plano de Ação em sua totalidade. A divisão de atribuições entre os diversos órgãos demonstravam a dificuldade para a execução das etapas que incluíam a requalificação do imóvel principal e a reforma do prédio anexo.

Apesar de todos os percalços, como a falta de uma sede própria, os problemas estruturais do imóvel e a falta de equipamentos/funcionários, o Museu do Mamulengo oferece, além da exposição monitorada por funcionários, mostras de vídeos no auditório com capacidade para 40 pessoas e oficinas, gratuitas, com mestres mamulengueiros para alunos da rede pública de ensino.

O intuito dessas oficinas é despertar nas crianças o interesse na arte de confecção e manuseio dos bonecos. Nas oficinas são utilizadas como matéria-prima materiais recicláveis. Escolas da rede particular podem solicitar tal serviço, porém, os custos da contratação do Mestre mamulengueiro e dos materiais utilizados nas oficinas ficam a cargo das escolas.

Com a não realização de atividades no Centro de Produção Cultural, a oficina no Museu cumpre um dos objetivos proposto no “Projeto Espaço Tiridá” que é o de atuar no processo de formação de novos bonequeiros. Também promove a integração entre mestres e a comunidade local olindense.

Por fim, a mobilização do Mamulengo Só-Riso produziu ações de proteção e incentivos provenientes de políticas públicas. Logo, o Museu do Mamulengo pode ser visto como resultado da ação de um grupo social cultural na defesa de práticas culturais representativas de uma dada identidade social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o processo histórico que culminou com a criação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá foi um exercício complexo devido a gama de agentes envolvidos. Com o propósito de atingir os objetos propostos nesta pesquisa, nos debruçamos sobre a documentação referente ao Museu do Mamulengo nos arquivos das diversas instituições que contribuíram para a efetivação do projeto elaborado pelo grupo Mamulengo Só-Riso no ano de 1982.

Na construção do referencial teórico utilizamos textos do campo da História, Sociologia e Antropologia para estabelecer um arcabouço capaz de nos auxiliar na discussão entre a temática do patrimônio cultural e as estratégias dos movimentos sociais.

Após tratarmos a etimologia do termo “patrimônio”, percebemos a ampliação da concepção do conceito e como este foi utilizado no processo de formação dos Estados Nacionais. Estabelecemos o nosso entendimento para o termo ao defini-lo como elementos detentores de carga simbólica construída e ressignificada ao longo do tempo por indivíduos ou grupos sociais. Neste sentido, o patrimônio é utilizado no projeto de construção identitária de grupo, onde bens e práticas culturais compartilhadas por esses atores sociais representam mecanismos difusores de suas memórias.

Definido tal entendimento, nos debruçamos sobre textos da teoria dos movimentos sociais. Nesta perspectiva propomos a categoria de “movimento social cultural” para analisarmos as ações de grupos sociais em torno do teatro de bonecos popular no país. Nossa documentação evidenciou que o grupo de teatro Mamulengo Só-Riso foi o principal articulador do movimento social cultural que promoveu a criação do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo.

Ao relacionarmos a ideia de patrimônio cultural com o tema de história dos museus, buscamos discutir como políticos e intelectuais utilizaram o patrimônio para construir a identidade da nação brasileira e o papel dos museus neste processo. Debruçamo-nos sobre teóricos que trabalham a temática “história dos museus” e apresentamos uma revisão bibliográfica sobre o processo da formação de museus em nosso país, desde a chegada da Família Real Portuguesa até a formação do Estatuto de Museus no ano de 2009.

Por meio desta revisão bibliográfica verificamos que a maior parte dos museus criados tiveram o Estado como o principal agente proponente. Fato que não ocorreu com o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, cuja iniciativa partiu de um grupo de teatro que

enxergava na criação da instituição um lugar de enunciação, onde sua prática cultural fosse reconhecida como patrimônio cultural.

Neste sentido procuramos identificar quais narrativas legitimavam a construção de monumentos, o tombamento de bens e, em especial, a criação de museus no período deste estudo. Desse modo adotamos o entendimento de Gonçalves (2002) que identifica a utilização da ameaça de desaparecimento para legitimar a proteção de determinados bens ou práticas nos discursos Rodrigo Franco Melo de Andrade e Aloísio Magalhães. Estratégia nomeada como “retórica da perda” por José Reginaldo Gonçalves (2002). Identificamos, na análise da nossa documentação, uma estratégia semelhante sendo utilizada por Fernando Augusto Gonçalves na proposta de elaboração do Museu do Mamulengo. Constatamos que o diretor do grupo Só-Riso conseguiu utilizar de forma eficaz a “retórica da perda” do folguedo no estado, despertando a atenção de vários órgãos em torno da proposta de criação do Museu do Mamulengo. Um projeto ambicioso para o período dado à amplitude de ações projetadas pelos integrantes do Mamulengo Só-Riso.

Contudo, antes de analisarmos a proposta de criação do Museu do Mamulengo, fez-se necessária a realização de uma revisão bibliográfica sobre o teatro de mamulengo, afinal ocorreu o processo de musealização de objetos pertencentes a esta prática cultural. Assim, com o intuito de aproximar o leitor da temática, discorremos sobre o mito de origem do teatro de bonecos no Brasil, destacamos as principais características do mamulengo, como a musicalidade, as representações sociais, a relação entre público e os bonecos, sua relevância como prática cultural compartilhada por praticantes, espectadores e estudiosos desta manifestação de cunho popular.

Temos consciência de que todos os eventos históricos dessa Micro-História resultam de longos e delicados processos no interior das estruturas das instituições envolvidas. Por isso, tivemos a preocupação de explanar o momento histórico no qual os integrantes do grupo Mamulengo Só-Riso estavam inseridos e identificar a discussão em torno do teatro de bonecos popular na década de 1970, período no qual o grupo liderado por Fernando Augusto Gonçalves Santos começa a se transformar em referência nacional pelas ações de divulgação do teatro de mamulengo.

A fim de evidenciar o debate em torno do teatro de bonecos a nível nacional, analisamos os 13 volumes da *Revista Mamulengo* produzida pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) entre as décadas de 1970 – 1980. Neste sentido, verificamos a congregação de diversos grupos de teatro de vários estados do país. Destacamos as ações

desses grupos em torno da prática teatral, como os festivais, congressos além de cursos, oficinas e exposição do acervo.

Ao examinar a documentação da ABTB observamos, através do depoimento de um associado a ideia de criar um museu de bonecos no país. A ideia não foi posta em prática pela ABTB, mas nos indica que havia uma discussão em torno da criação de um espaço para a exposição de objetos pertencentes ao teatro de formas animadas, conhecida em Pernambuco como teatro de mamulengo.

Também constatamos nos artigos publicados na *Revista Mamulengo* a utilização de narrativas nas quais denunciavam a ameaça de desaparecimento do teatro de formas animadas, entre essas o teatro de mamulengos. O que demonstra que a “retórica da perda” foi um recurso discursivo usado por diversos grupos sociais na tentativa de criar legitimidade para suas demandas, assim como para estabelecer a formação de identidade(s) entre os seus integrantes.

Com este cenário delineado, discorremos sobre a política cultural local nos anos de 1960-70, com o intuito de contextualizar a discussão sobre o teatro de formas animadas no estado de Pernambuco e o lugar social dos integrantes do Mamulengo Só-Riso. Esse estudo nos permitiu perceber a trajetória do grupo Só-Riso. Pontuamos o seu processo de formação e a repercussão do trabalho desenvolvido pelo grupo no Diário de Pernambuco. Na análise dessas matérias verificamos a utilização de um instrumento discursivo fundamentado na ameaça de desaparecimento do teatro de mamulengo proferida pelo grupo Só-Riso. Estratégia utilizada para legitimar a importância do trabalho realizado por seus integrantes, mas também uma forma de angariar apoio dos órgãos públicos para o desenvolvimento de ações em torno do teatro de bonecos no estado, entre elas a proposição do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo.

Ao consultar a documentação da Fundação Joaquim Nabuco, averiguamos que as ações do Mamulengo Só-Riso eram amplas. Além das apresentações, os integrantes do grupo ofereciam cursos e oficinas. Paralelamente a essas ações, constatamos que Fernando Augusto Gonçalves e os demais integrantes do grupo conseguiram reunir pequenas coleções de mestres falecidos. A alegação para tal ação era o risco de dispersão de objetos e pertences de cena do teatro de mamulengo provocadas pela atuação da rede de antiquários.

No ano de 1982, após receberem ofertas de colecionadores e diretores de museus do exterior, o Mamulengo Só-Riso decide mobilizar uma série de agentes e instituições para construir o Espaço Tiridá. Um local onde seriam realizadas oficinas, palestras, cursos,

apresentações de teatro, centro de pesquisa e, em especial, a construção do primeiro museu da América Latina destinada a divulgação do teatro de mamulengo.

A documentação consultada nos permitiu mapear a ampla rede de parcerias firmadas para a construção do Espaço Tiridá. A primeira etapa para a criação do Espaço Tiridá foi a compra do imóvel, fruto da parceria do INACEN e da Fundação Pró-Memória, que funcionaria como sede do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo. Após a compra do imóvel, a Fundação Joaquim Nabuco ingressa ao projeto com a função de elaborar o projeto museológico e museográfico, além de realizar os serviços de imunização, restauração e catalogação do acervo e capacitar os funcionários do Museu do Mamulengo. Por fim, ingressaram ao projeto a Prefeitura da Cidade de Olinda responsável pela manutenção do imóvel e pelas despesas do museu e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco no financiamento de atividades.

Após analisarmos o processo da compra do imóvel, abordamos o processo de formação do acervo. As informações sobre a temática eram escassas e dispersas. Foi preciso estabelecer uma conexão entre os documentos encontrados nos arquivos da FUNDAJ, do Arquivo Municipal de Olinda, do Museu do Mamulengo e nos números da *Revista Mamulengo* para identificar o intrincado processo de formação do acervo.

Ao examinar a documentação averiguamos que esse acervo se constituiu como acervo privado do grupo Só-Riso, depois como acervo público adquirido pela FUNDAJ e, posteriormente, transferido para o Museu do Mamulengo. Identificamos na documentação a transferência do acervo reunido durante duas décadas pelo Mamulengo Só-Riso para a FUNDAJ mediante contratos de compra/venda financiados pela Lei nº 7.505/86, conhecida como lei de incentivo a cultura que permite empresas privadas abaterem de seu imposto de renda valores investidos em projetos culturais. Neste sentido verificamos que os integrantes do grupo Mamulengo Só-Riso conseguiram mobilizar empresas privadas na proposta de criação do Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo.

Também relatamos o processo de acondicionamento do acervo nas dependências da Fundação Joaquim Nabuco e a dificuldade em mantê-lo imunizado contra as pragas. Discorremos sobre as dificuldades encontradas pelo grupo Mamulengo Só-Riso na manutenção da coleção devido à falta de recursos e materiais para a realização dos serviços de restauro, imunização e catalogação. Nesta perspectiva, a venda da coleção para a FUNDAJ pode ser interpretada como uma estratégia do grupo Só-Riso para garantir que os bonecos reunidos ao longo de duas décadas estariam sob os cuidados de uma instituição de referência.

Por fim, tratamos a repercussão da inauguração do Museu do Mamulengo nos principais jornais do Estado de Pernambuco. Também abordamos a regulamentação do Museu na legislação do Município de Olinda, a formação do Conselho Diretor, assinatura do convênio do imóvel, além da transferência do acervo e os problemas estruturais que culminaram com a transferência do acervo para outra sede. Identificamos nesses processos que a regulamentação do Museu do Mamulengo ocorreu após a sua inauguração. Também verificamos por meio da documentação consultada que o Plano de Ações do Espaço Tiridá não foi efetivado em sua plenitude, ocasionando em uma readequação das propostas elaboradas pelo grupo Só-Riso.

Ao visitarmos os museus, na maioria das vezes, nos contentamos com as informações fornecidas pelos mediadores da visita ou pelas notas contidas nas etiquetas dos objetos expostos. Estes que foram deslocados dos seus contextos originais e passaram por um processo de ressignificação, ou seja, foram musealizados por uma série de fatores.

Ao propor a realização desta pesquisa, partimos da ideia de que as narrativas construídas nos museus podem ser pensadas além das informações provenientes do acervo em exposição e do prédio que abriga tais objetos, como costumam ser retratados durante as visitas monitoradas. A história do museu pode fazer parte da exposição, sobretudo, as ações e os discursos elaborados por personagens, muitas vezes anônimos do público, que dedicaram parte de suas vidas para a criação e/ou manutenção dessas instituições.

No processo de criação do Museu do Mamulengo, entendemos que os integrantes do grupo Mamulengo Só-Riso souberam aproveitar aquilo que Gohn (2012) nomeou de “estruturas de oportunidades políticas”. A relação do grupo com Hermilo Borba Filho possibilitou uma aproximação com diversas personalidades, entre essas a figura de Aloísio Magalhães que, segundo o diretor do Mamulengo Só-Riso, elaborou o projeto para aquisição do imóvel junto a Fundação Pró-Memória, documento este que não encontramos em nenhum dos arquivos consultados nesta pesquisa. Contudo, relatar apenas que o grupo Mamulengo Só-Riso, agente coletivo, aproveitou as oportunidades surgidas, estaríamos desmerecendo as ações dos seus integrantes, sobretudo, a de Fernando Augusto Gonçalves, principal articulador da proposta de criação do Espaço Tiridá.

O diretor do Mamulengo Só-Riso identificou as possibilidades e construiu argumentos que justificavam a importância da efetivação do Espaço Tiridá. A começar pela data que foi proposto a criação do Espaço Tiridá. No ano de 1982 a Cidade de Olinda recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, fato que poderia impulsionar a proposta junto aos órgãos públicos. Durante o período em que foi Presidente da Associação

Brasileira de Teatro de Bonecos, Fernando Augusto Gonçalves estabeleceu relações com pessoas vinculadas ao Governo Federal, como Orlando Miranda, presidente do INACEN que contribuiu para a compra do imóvel. Foi assim também no I Encontro Nacional de Política Cultural com Marcos Vilaça e com o Ministro da França durante a exposição de bonecos.

Estabelecida a parceria com o INACEN e a Fundação Pró-memória, o próximo passo era encontrar um parceiro para realizar as ações técnicas referentes à criação de uma instituição museológica. Desse modo, a FUNDAJ, instituição sediada em Recife, foi consultada e aceita desenvolver os serviços de assessoramento técnico do Museu do Mamulengo, seja na elaboração dos projetos museológico e museográfico seja no processo de constituição do acervo de mamulengos. No que diz respeito à inserção da Prefeitura da Cidade de Olinda no projeto, a participação desta viabilizou a assinatura do convênio em que diferentes órgãos públicos se comprometeram com o plano de ações, viabilizando o Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo.

Fernando Augusto Gonçalves ao elaborar o Projeto Espaço Tiridá (1982) tinha em mente que a criação do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo seria uma tarefa árdua, divididas em etapas. Prova disto foi o longo prazo para a conclusão da reforma do imóvel referente a primeira sede do Museu, cuja inauguração só veio a ocorrer dez anos após a compra da casa nº 59 da Rua do Amparo.

Como vimos, as coleções reunidas pelo Museu do Mamulengo foi resultado de um longo processo que também contou com a doação de artistas e mestres do ofício. Posteriormente, a Fundação Joaquim Nabuco adquire tais coleções mediante patrocínio, realizando o processo de construção do acervo museológico, através dos serviços de desinfecção/restauração e tombamento dos objetos.

Neste sentido, os bonecos e adereços do teatro de mamulengos sofreram um processo de ressignificação. De “simples” peças do teatro foram transformados em coleção e, posteriormente em acervos museológicos, ou seja, passaram a ser vistos como bens representativos do patrimônio cultural brasileiro. Os bonecos funcionam como semióforos, ou seja, passam a representar não só o espetáculo em si, mas também a memória dos mestres que os confeccionaram.

Na análise das demandas que buscam a valorização do teatro de formas animadas aplicamos o conceito que denominamos de “Movimentos Sociais Culturais”. Definido como as ações de grupos de indivíduos que compartilham práticas culturais comuns e se mobilizam coletivamente para demandar por políticas públicas. Esta ferramenta conceitual nos permitiu entender que as denúncias da ameaça do desaparecimento do teatro de bonecos legitimaram a

mobilização do grupo Mamulengo Só-Riso no processo de criação do Museu do Mamulengo, objeto desta pesquisa, como o pedido da ABTB pelo reconhecimento oficial do teatro de bonecos popular como patrimônio imaterial que veio a ocorrer no ano de 2015.

O Museu do Mamulengo concebido como a primeira etapa do Espaço Tiridá terminou sendo a única consolidada. O que na década de 1980 era denominado de Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, hoje é chamado de Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá. A inversão dos nomes pode ser entendida como uma readequação das propostas que não foram efetivadas. O museu que foi pensado como um setor de um amplo centro cultural se tornou o centro cultural que abriga diversas atividades.

A falta de uma sede própria e os problemas relacionados ao acondicionamento do acervo no atual imóvel, a inexistência do centro de pesquisa evidenciam o não cumprimento de várias atividades do Plano de Ações firmado entre os integrantes do Conselho Diretor.

Apesar das dificuldades citadas, consideramos bem sucedida a iniciativa do grupo Mamulengo Só-Riso. Iniciativa na qual o grupo Mamulengo Só-Riso foi o principal agente que, articulando uma série de instituições, conseguiu criar a primeira instituição museológica da América Latina destinada à divulgação e salvaguarda do mamulengo, fato que simboliza a influência de um movimento social cultural na política cultural local.

O Museu do Mamulengo é atualmente um dos espaços culturais mais frequentados por turistas e pelo público escolar no Centro Histórico de Olinda. A instituição funciona como polo de enunciação identitária de todos os tiriteiros do país, seja acadêmico ou não letrado. Neste sentido, acreditamos que o grupo Mamulengo Só-Riso tenha atingido os seus principais objetivos. O Museu do Mamulengo pode ser visto como a materialização da luta do grupo Só-Riso para manter no Brasil as coleções de bonecos, reunidas ao longo de duas décadas, diante das ofertas de colecionadores estrangeiros.

Abordamos ao longo desta dissertação que o patrimônio cultural visto como objeto de pesquisa costuma apresentar duas possibilidades de investigação histórica. A primeira seria uma descrição da história-memória do bem cultural. A segunda faz alusão à militância dos atores sociais em defesa do seu patrimônio cultural. Esperamos ter realizado um trabalho que articule essas duas abordagens. Sem, no entanto, perder a criticidade necessária para a realização da pesquisa histórica. Buscamos com esta dissertação de mestrado contribuir para o debate da história dos museus no Brasil, tendo em vista que a temática ainda é pouco explorada pela historiografia, produzindo a história de um singelo museu voltado à arte popular do Nordeste.

Concluimos que o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá representa a ação de um “Movimento Social Cultural”. Resultado da mobilização de um grupo social Mamulengo Só-Riso que, ao utilizar a “retórica da perda” como mecanismo de proteção do seu patrimônio cultural, conseguiu reunir diversos agentes sociais e instituições para viabilizar a criação da primeira instituição museológica da América Latina dedicada ao teatro de formas animadas conhecida em Pernambuco como teatro de mamulengo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal**: memória, história e estratégia de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco; Lapa. 1996.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara; VASCONCELLOS; Camilo e Mello. Por que visitar museus. In: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes (Org.). **O saber histórico na sala de aula**. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.104-116.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ASSOCIAÇÃO PERNAMBUCANA DE TEATRO DE BONECOS. **Mamulengo Só-Riso**. Disponível em: < <http://www.bonecosdepernambuco.com/index.html>>. Acesso em: 17 out. 2016.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL S. A. Contrato de doação para fins de incentivo à cultura que, entre si, fazem o Banco do Nordeste do Brasil S. A. e a Fundação Joaquim Nabuco. Fortaleza, 1988. 3 p.

BARBOSA, Roseneide. Só-Riso. **Diário de Pernambuco**, p. 9. 02 jun. 1976.

BARROS, Lydia. Templo dos mamulengos. **Diário de Pernambuco**, p. 6 – D. 14 dez. 1996.

BASTOS, Márcio. Mamulengo: entre a celebração e o descaso. **JC** [on-line]. Disponível em: <<http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/terceiroato/2016/06/01/1304/>>. Acesso em: 16 out. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOGO, Ademar. **Identidade e luta de classes**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **A Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOLETIM INFORMATIVO. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 02. 1977. Trimestral.

_____. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 03. 1982. Trimestral.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Da Cultura art. 215 e 216., título 8, cap.3, seção 2. Disponível em: <
<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Constitui%C3%A7%C3%A3o+Federal+da+Cultura.pdf/9185e6c0-1cca-4ccd-a109-89f116ae2c9d>>. Acesso em: 18 out. 2016.

_____. Convênio que entre si fazem a Fundação Pró-Memória e o Instituto Nacional de Artes Cênicas, com vistas à compra do imóvel para uso do Grupo Mamulengo Só-Riso. Brasília, 1984. p. 2.

_____. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <
https://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/Decreto-Lei/Del0025.htm>. Acesso em: 17 out. 2016.

_____. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 17 out. 2016.

_____. Política nacional de museus. Org. NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza. Brasília: Minc, 2007. 188 p.

BROCHADO, Izabela Costa. **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco Como Patrimônio Cultural do Brasil**. Dossiê interpretativo. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2015.

_____. A participação do público no Mamulengo pernambucano. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, v. 3, p.36-60, 2007.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. **A cidadania no Brasil: o longo caminho**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CARNEIRO, Cíntia Braga. **O Museu Paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná**. Curitiba: Samp., 2013.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGAS, Mario de Souza. **Projeto museológico**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1984. p. 3.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, jan./abr., p.173-191, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Ed.UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In: REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.). **Patrimônio Imaterial em Perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

COUTINHO, Valdi. Só-Riso: um sucesso no Brasil, vive sem apoio em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, p. 1B. 22 ago. 1977.

_____. Uma sugestão. **Diário de Pernambuco**, p. 3B. 21 out. 1977.

DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DE OLINDA. **Olinda ganha primeiro espaço de bonecos da América Latina**. Olinda. n. 18, p. 1, 1994.

_____. **Museu do Mamulengo terá centro de documentação**. Olinda. n. 31, p. 40, 1996.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Turismo tem roteiro até o dia 29. p. 3. 22 jun. 1976.

_____. MAMULENGO. p. 6. 25 nov.1965.

_____. Acervo de Salú ganha nova vida no Museu do Mamulengo. p. D4. 30 set. 2008.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. São Paulo: EDUSC, 2002.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História [online]**. 2011, v. 30, n.2, p. 401- 419. ISSN 1980-4369.

FERRAZ, Leidson. **Memórias da cena pernambucana**, Recife, n. 04, p. 81 – 104, 2009.

FERREIRA, Claudio. Histórico. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n.1, jul.-set., p. 6-8, 1973.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3. ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FORTUNA, Tânia Ramos. O museu em Jogo. In: TRINDADE, Iole Maria Faviero. (Org.). **Múltiplas Alfabetizações e Alfabetismos**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 215-228.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste. Aspectos da influência da Cana sobre a vida e a paisagem**. São Paulo: Global, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra C. Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 80 p.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Contrato de aquisição de acervo cultural mediante patrocínio, nos termos da Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986**. Recife, 1988. 6 p.

_____. Carta de opção de compra de acervo cultural que faz, em favor da Fundação Joaquim Nabuco, Fernando Augusto Gonçalves Santos – Mamulengo Só-Riso. Recife, 1988. 2 p.

_____. Termo de doação N. 002/90 – PROJU. Recife, 1990. 3 p.

_____. Comunicação interna. Recife, 13 jun. 1995.

GARCIA, Clóvis. IV Festival e I Congresso da ABTB. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n.4, p. 48-53, 1975.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história**. Tradução Federico Carolli. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GOHN, Maria da Glória. Teoria dos movimentos sociais na contemporaneidade. In: GOHN, Maria da Glória; BRINGEL, Breno M. (org.). **Movimentos sociais na era global**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012. p. 19-36.

_____. **Movimentos e lutas sociais na história do Brasil**: Paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Loyola, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 2002.

GRUNBERG, Evelina. INFORMAÇÃO Nº 018/EG/96/19ª SR-II/5ªCR/IPHAN/MinC. 24 set.1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural – O Homem e a História**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IPHAN. Termo de cessão de uso que fazem entre si o Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional – IPHAN e o Município de Olinda – PE, e com a interveniência da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Recife, 1996. p. 7.

JORNAL DO COMMERCIO. **Olinda inaugura hoje o Museu do Mamulengo**. p. 3C. 14 dez. 1994.

_____. **Casas seculares interditas**. p. 3. 03 fev. 2005.

JULIÃO, Letícia. Patrimônio imaterial e museus. In: REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.). **Patrimônio Imaterial em Perspectiva**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.

_____. Apontamentos sobre a história dos museus. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas 1**, Superintendência de Museus/ Secretaria de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 20. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acesso em: 14 maio 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC, 2006.

KRZYSZTOF, Pomian. Historia cultural, historia de los semióforos. [em linha]. Xalapa: **Al Fin Liebre Ediciones Digitales**. 2010. 32 p. Acesso em: 12 abr. 2017. Disponível em: <www.alfinliebre.blogspot.com>

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Airton Andrade. Mamulengo Popular: Algumas Reflexões. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 11, p. 29-32. 1982.

LUCA, Tânia Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MALIK, Jan. Perspectiva da UNIMA. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n.2, out.-mar, p 35-37, 1974.

MAMULENGO SÓ-RISO. **Projeto Espaço Tiridá**. Olinda, 1982. 22 p.

_____. **Relatório do Projeto “Espaço Tiridá”**. Olinda, 1984. 17 p.

SANTOS, Fernando Augusto (Coordenador do Mamulengo Só-Riso). Carta para Fernando de Mello Freyre (Presidente da FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO). 06 jan. 1990. 3 p.

MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os movimentos sociais. **Lua Nova**, n. 17, jun., p. 49-66, 1989.

MESCHKE, Michael. Algumas reflexões impopulares relativas à moral tiriteira na UNIMA. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n.3, abr.-jun., p 7-10, 1974.

MODESTO, Magda. Projeto e execução de uma exposição do teatro de animação. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 7, p. 14-19, 1978.

MUELLER, Ciema. MEM. MUHNE Nº 058/89. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. 1989.

_____. MEM. MUHNE Nº 081/89. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. 1989. 2 p.

MUSEU DO MAMULENGO. Ofício nº076/98 – MET. Olinda, 1998.

_____. Ofício Nº 27/2002 – MET. Olinda, 2002.

_____. Ofício Nº 46/2003 – MET. Olinda, 2003.

OLINDA. Decreto Nº 127/95, 02 de outubro de 1995. **Diário Oficial do Município de Olinda**, Olinda, n. 31, 1995.

_____. Ato N. 510/95, 02 de maio de 1995. O Prefeito de Olinda resolve nomear Izolda Ferreira Pedroza, para o Cargo Comissionado de Coordenadora da Unidade Semi-Autônoma Espaço Tiridá, Símbolo CC-3, da Secretaria de Patrimônio Cultural e Turismo. **Diário Oficial do Município de Olinda**, n. 28, p. 4, 1995.

_____. Ato N. 957/95, 10 de julho de 1995. O Prefeito de Olinda resolve nomear Fernando Augusto Gonçalves Santos, o Cargo Comissionado de Diretor da Diretoria de Cultura, Símbolo CC-2, da Secretaria de Patrimônio Cultural e Turismo. **Diário Oficial do Município de Olinda**, n. 29, p. 12, 1995.

_____. Ato N. 1002/95, 24 de julho de 1995. O Prefeito de Olinda resolve designar Fernando Augusto Gonçalves Santos, para responder, cumulativamente, pelo expediente de Secretário Adjunto, Símbolo CC-2, da Secretaria de Patrimônio Cultural e Turismo. **Diário Oficial do Município de Olinda**, n. 29 p. 16, 1995.

NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos. **Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade**. Salvador: UFBA, 2008. p. 250-302.

NASCIMENTO, Silvania Souza do. A Relação Museu e Escola: um duplo olhar sobre a ação educativa em seis museus de Minas Gerais. **Ensino Em Re-Vista**, v.20, n.1, jan./jun., p.179-192, 2013.

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. O tempo presente e os sentidos dos museus de história. **Revista História Hoje**. [on-line]. v. 2, n. 4, p. 103-123, 2013.

OLIVEIRA, Francisco Mesquita de. Cultura Política e Construção de Identidades Coletivas de Sujeitos Sociais. In: XIII CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. Recife, 2007. **Anais...** Recife: UFPE, jun. 2007, p. 1-14.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 192 p.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. Ver e ser visto pelo poder: quando a política vai às ruas na Porto Alegre dos anos 1920. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela. (Org.). **Imagens da História: objetos de História Cultural**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 294-308.

PACHECO, Ricardo de Aguiar; PASSOS, Fernando Cruz dos. MUSEUS DE OLINDA E AS IDENTIDADES DO LOCAL. **Revistainte-legere**. [on-line], n. 10, p.49-63, jan.-jun., 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: _____. **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

PONTES, Mariza. Itamar promete tratamento diferenciado para Olinda. **Diário Oficial do Município de Olinda**. Olinda, p. 16, 1994.

POSSAMAI, Zita Rosane. Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento? **MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO** [on-line], v.3, n.2, jul.-dez., p. 36-41, 2010.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **Museus e museologia**. Belo Horizonte: Autentica Ed., 2013.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OLINDA. Primeiro termo aditivo à cessão de uso que fazem entre si o Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional – IPHAN e o Município de Olinda – PE, e com a interveniência da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Olinda, 2001, 2 p.

_____. Ofício n. 146/2003 – DP/SEPACC. Olinda, 2003.

_____. Ofício n. 128/2003 – DP/SEPACC. Olinda, 2003.

_____. Cadastro do acervo. **Mamulengo Só-Riso**. Olinda, v.1, 2014.

_____. Cadastro do acervo. **Mamulengo Só-Riso**. Olinda, v.2, 2014.

_____. Cadastro do acervo. **Mamulengo Só-Riso**. Olinda, v.3, 2014.

PREFEITURA DE OLINDA. Ofício Nº 233/95 – GP. Olinda, 1995.

_____. Ofício Nº 234/95 – GP. Olinda, 1995.

_____. Memorial justificativo do projeto de adaptação do anexo existente no Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo. Olinda, 1996, 9 p.

_____. Projeto de utilização da dependência de nº 59 – A da casa 59 da Rua do Amparo, esquina com a Rua da Bica dos 4 cantos. Olinda, 1996. p. 1
 PROJETO Museu Animado. **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 11, 1982, p. 19-24.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Chapecó: Argos, 2004.

RAMOS, Juliana da Costa. **Museu do Homem do Nordeste: A Narrativa Expográfica de uma Região**. Recife: UFRPE, 2016. 158 p.

RAMOS, Juliana da Costa; OLIVEIRA, Ana Lúcia do Nascimento. PATRIMÔNIO CULTURAL: UMA TRAJETÓRIA POSSÍVEL. **Anais...**, 2014, p. 1-13. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Juliana%20da%20Costa%20Ramos%20&%20Ana%20Lucia%20do%20Nascimento%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

RANGEL, Marcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 103-112, jan.-abr. 2012.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro, Ed: FGV, 2010. 160 p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. **A dialogicidade no mamulengo Riso do Povo: Interações construtivas da performance**. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília.

RODRIGUES, Audicéia. Olinda ganha primeiro espaço de bonecos da América Latina. **Diário Oficial do Município de Olinda**, Olinda, n. 18, 1994.

ROLIM, Maria Luiza. Mamulengo Só-Riso dedica espetáculo a memória de Hermilo, seu incentivador. **Diário de Pernambuco**, p.3, 21 jul. 1976.

ROMA FILHO, Elias. MAMULENGO - Uma tradição folclórica que desaparece dos parques públicos. **Diário de Pernambuco**, p. 3, 21 jun. 1976.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. Silveira. **História & documento e metodologia de pesquisa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC**, v. 3, p.16-35, 2007.

_____. **Mamulengo: Um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. Editorial. **Revista Mamulengo**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 8, 1979, p. 3.

_____. Carta de Fernando Augusto Santos, Coordenador do Mamulengo Só-Riso, ao Dr. Fernando de Mello Freyre, Presidente da Fundação Joaquim Nabuco, datada de 5 de janeiro de 1990. Olinda – PE, 1990. 3 p.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. MUSEUS BRASILEIROS E POLÍTICA CULTURAL. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. [on-line], v. 19, n. 55, p. 53-73, 2004.

SCHERER-WARREN, Ilse. Redes da sociedade civil: advocacy e incidências possíveis. In: MARTINHO, Cássio; FELIX, Cristiane (Org.). **Vida em rede: Conexões, relacionamentos e caminhos para uma nova sociedade**. Barueri, SP: Instituto C&A, 2001, p. 65-85.

_____. Movimentos sociais e geração de novos direitos em tempos globais: o caso brasileiro. In: GOHN, Maria da Glória; BRINGEL, Breno M. (org.). **Movimentos sociais na era global**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012. p. 115-128.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. O Nascimento dos Museus No Brasil. In: Sérgio Misceli. (Org.). **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, 1989. p. 45-67.

SOARES, André Luís Ramos. **Educação patrimonial: teoria e prática**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi**, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 235-259.

_____. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH XXVI, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, jul. 2011, p. 1-23.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012. v.1.p. 33-64.

TOURAINÉ, Alain. Los movimientos sociales. **Revista colombiana de sociologia**, n. 27, p. 255-278, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Fundação de Apoio ao Desenvolvimento da UFPE. **Relatório técnico - WJI 02/2003: Museu do Mamulengo Só Riso – Projeto de recuperação estrutural**. Recife, 2003. 9 p.

VALLI, Virgínia. Editorial. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n.3, abr.-jun., p. 4, 1974.

_____. S.O.S. Mamulengo!. **Revista Mamulengo**: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 14, p. 5-9, 1989.