

MUSEU DO MAMULENGO: VINTE ANOS DE ATUAÇÃO NA PRESERVAÇÃO DO TEATRO NORDESTINO DE BONECOS.

Jorge Luiz Veloso da Silva Filho¹

Ricardo de Aguiar Pacheco²

Ao visitarmos os museus, somos convidados, através dos objetos expostos, 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”.

Os museus procuram guardar, por meio dos objetos, a memória de diversos grupos sociais. Porém, a sua própria história, muitas vezes, não é abordada durante as ações educativas desenvolvidas pela instituição. Em linhas gerais, a instituição que tem em sua essência preservar a história de diversos personagens, não conserva a própria história, muito menos a de seus fundadores.

[...] 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).

O presente estudo tem como objetivo realizar a análise do processo de criação do Museu do Mamulengo como estratégia de preservação do teatro de bonecos popular do nordeste, evidenciando a história desse museu, assim como a participação de seus criadores e parceiros, desta que foi a primeira instituição de preservação e documentação da América Latina voltada ao teatro de bonecos populares. Afinal:

“A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFRPE. Bolsista vinculado a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: jorgeluz_veloso@yahoo.com.

² Doutor em História. É Professor Adjunto do Departamento de Educação. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Av. Dom Manoel de Medeiros, s/n, Dois Irmãos, Recife, PE, CEP 52171-900. E-mail: pacheco_ricardo@yahoo.com.br

todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 09).

Localizada na cidade de Olinda - PE, a instituição completou no ano de 2014, duas décadas em defesa do teatro de mamulengos, arte típica da cultura nordestina. O Museu do Mamulengo é o resultado da ação do grupo de teatro Mamulengo Só-Riso que, na década de 1970, ganha destaque não só pelo trabalho artístico desenvolvido em torno do teatro de bonecos, mas também pelas ações de pesquisas, publicações e cursos em torno da arte mamulengueira.

Durante as pesquisas, o grupo de teatro percebeu 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. O desdobramento dessas ações seria a criação do Museu do Mamulengo Espaço Tiridá, em 1994, local de memória destinado a esta manifestação da cultural.

Como patrimônio, o brinquedo está além do objeto palpável e pode ser representado nas cantigas de rodas, parlendas e lendas, contos e causos, nos modos de fazê-lo e suas técnicas, pois tudo isto referencia a rede de relações dos seus grupos. Neste sentido, a coletânea destes materiais pode compor o acervo de um museu [...] Toda esta relação determina um patrimônio dentro de uma rede em ação. (ROGÉRIO, 2011, pp. 27-28).

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, pouco explorado pela historiografia, que nos interessa. Pensamos na criação do Museu do Mamulengo, com ênfase no seu patrimônio cultural, pois:

[...] 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 idéias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2002, p. 27).

MUSEU E PATRIMÔNIO

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. (SUANO, 1986).

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 (1986, p. 10).

Julião (2006) relata que o termo *museu* foi pouco utilizado durante a idade média. De acordo com a autora, 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, assim como para os gabinetes de curiosidades e as coleções científicas pertencentes aos eruditos, cujos arranjos, nem sempre organizados, reuniam elementos distintos de várias localidades, cuja exposição era restrita a 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.

As origens longínquas dos museus estão associadas ao fenômeno social do colecionismo, sendo os gabinetes renascentistas os marcos fundamentais do que foram os processos de consolidação ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX de alguns dos aspectos básicos do perfil dessas instituições, que se mantém até nossos dias (LOPES, 1997 apud MARANDINO, 2010, p. 4).

Neste sentido, o autor relata que o século XVIII é caracterizado pela busca da cientificidade em vários campos do saber. As coleções, até então, privadas e restritas a grande parte da população são deslocadas a um âmbito público. O modo como eram expostos os objetos também sofreriam modificações importantes. Os gabinetes não tinham critérios definidos no que diz respeito à disposição dos bens. A partir do século XVIII, essas instituições passam 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 ressalta que havia a presença de “dossiês”, uma vasta documentação a cerca de representações das antiguidades. 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 suplanta o discurso. Segundo a autora, esses estudiosos trocavam informações sobre o material analisado.

O século XIX é marcado pelo surgimento de museus especializados. Dada à amplitude dessas instituições, citaremos as duas que interessam a esta pesquisa, no que diz respeito à natureza de suas coleções. *Museus Históricos* são espaços cujo acervo possui uma relevância histórica, seja de natureza biográfica (personagem ou classe), coleções de objetos específicos de um período histórico, de instituições (marinha, exército) entre outros. *Museus de artes* voltados ao conjunto das belas artes, como pinturas, esculturas, arte religiosa, música, dança e teatro, além de achados ligados ao campo da arqueologia.

Choay (2001) aponta o vandalismo desencadeado pela Revolução Francesa como a razão para a criação de políticas públicas que preservassem os 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 (1983) salienta, para a formação de uma “comunidade imaginada”, que agregassem os indivíduos em torno de uma língua oficial e de uma unidade territorial. Neste sentido, foram criadas instituições patrimoniais que consolidasse o processo civilizatório e construtor dessa identidade, dentre elas o museu cuja função seria a de preservar o “belo”, a história dos vencedores e seus feitos, em suma, a história dos grandes personagens.

Os museus, tanto os de ontem como os de hoje, são um espaço privilegiado de poder e memória. Onde há museu, há poder, e aonde há poder, há a construção de memória, ou seja, há esquecimento e lembrança – operações como se sabe, são complementares. (OLIVEIRA, 2008, p. 146).

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 ao público em geral. O Comitê Internacional de Museus (ICOM, 1974 apud POULOT, 2013, p.18), define museu como "instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço



da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade".

De acordo com o Luís Raposo, Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, a classificação desses espaços dependem de uma série de fatores definidos pelo Conselho que variam desde *a natureza de suas coleções* (museus históricos, museus de artes, museus de ciências naturais, museus de ciências e técnicas entre outros), quanto ao valor de *propriedade* (museus privados, públicos, associações entre outros), além de critérios referentes à sua *competência administrativa* (museu municipais, estaduais, nacionais), ao *âmbito geográfico* (locais, regionais, nacionais), a *amplitude temática* (monográficos, disciplinares, entre outros) e quanto à *natureza dos recursos museológicos* utilizados (tradicionais, virtuais, ecomuseus, entre outros).

Caberiam, então, aos museus, conservar e guardar a história, materializada por meio dos achados e objetos. Estes que seriam concebidos de antemão, como patrimônio cultural. Para Funari (2006) relata que a ideia de patrimônio (patrimoniun) surge como sinônimo de herança, vinculado a camada aristocrática que deixavam seus bens materiais (tangível) ou no plano espiritual (intangível) aos seus próximos, estreito a uma esfera individual, privada. Com o 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, ainda aristocrático.

No Brasil, o patrimônio também fora usado como instrumento identitário. Com a chegada da Família Real Portuguesa (1808), houve a necessidade de construir a imagem de uma “nação” nos trópicos. A chegada de pintores, arquitetos, botânicos entre outros profissionais ajudariam neste processo, com a criação de museus, parques e registros da fauna, flora e a vida cotidiana, além do projeto de modernização.

No período da república, símbolos foram adotados com o mesmo intuito. Desde a criação da bandeira nacional à escolha de Tiradentes para fomentar o espírito patriótico. Durante o Estado Novo, período autoritário do governo de Getúlio Vargas, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) é criado com a missão de proteger os bens patrimoniais representativos da identidade brasileira. Liderado por Rodrigo Melo Franco de Andrade e uma elite intelectual mineira, o SPHAN elegeu os bens de natureza material, sobretudo, barroca como símbolo autêntico da cultura



brasileira, sendo Minas Gerais o “berço” da nação. Então este patrimônio foi para o museu.

Se a prática de colecionamento foi o instrumento que permitiu ao Sphan extrair os objetos do circuito de uso ou comercial, submetendo-os a uma proteção especial, os museus possibilitaram não apenas franqueá-los ao público, mas inscrevê-los em um texto coerente. Extraí dos de seus contextos originais e singularizados no conjunto da narrativa, os objetos arte fatos adquiriram valor de visualidade, aproximando-se do estatuto de objetos de arte. Deslocados das igrejas, dos espaços privados das antigas residências ou do universo de trabalho, e dispostos em novos arranjos, os objetos encenavam uma escrita museal a meio caminho entre a história e a poesia. (JULIÃO, 2009, p. 155-156).

Após o final das duas grandes guerras (1914-18 e 1939-45) surgem novos agentes sociais e com eles a necessidade de preservação de sua cultura e história. Na década de 1950 é somada a essa nova tendência à defesa do meio ambiente como patrimônio, além da história local e de personagens esquecidos até então pela historiografia.

Na década de 1960, o Brasil vivia um momento crítico de sua história. O golpe militar de 1964 marcou o início de um período sombrio, repleto de censura aos veículos de comunicação e de forte repressão aos “subversivos”, termo atribuído aos opositores do governo. Na tentativa de legitimar-se, o governo militar cria uma série de medidas para alavancar economicamente o país.

Para Gonçalves (2002), no que se refere à questão patrimonial, a década de 1970 é um capítulo importante da nossa história. Com a criação do Programa de Cidades Históricas (PCH), que previa a preservação das cidades históricas do país, a Inspeção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) passaria a ter verbas que viabilizassem a guarda de bens patrimoniais.

Aloísio Magalhães foi o grande expoente dessa nova fase. Com ideias contrárias a de Rodrigo Andrade no que diz respeito à forma como era concebida a noção de patrimônio, Aloísio Magalhães incorpora as práticas cotidianas, sobretudo, as populares, como elemento construtor identitário nacional.

Projetos distintos, mas que tinham a mesma preocupação: a construção de uma identidade nacional. Tanto Rodrigo Andrade quanto Aloísio Magalhães usaram o discurso da perda ou a sua iminente ameaça para justificar a sua proteção. A “retórica da perda” é um recurso frequentemente utilizado em diversos países por grupos que desejam o reconhecimento de suas práticas como elemento identitário, em especial, as de cunho popular.

Como exemplo, apresentamos o caso de El Salvador. Martínez (2011) escolhe como símbolo concreto para representar todas as manifestações populares de El Salvador, o artista circense Arístides Alfaro Samper, conhecido como o palhaço Chirajito. Vale ressaltar que El Salvador não possui nenhum elemento representativo na lista da UNESCO no que se refere a bens de natureza imaterial, ou seja, diversas práticas de cunho popular não são e nem foram registradas. Com isso, as lembranças de diversos artistas/artesãos e suas realizações correm o risco de desaparecer.

De origem humilde, Arístides Alfaro Samper marcou a infância de muitas crianças de El Salvador com seus programas na televisão, entre as décadas de 1970-1990, período de grande instabilidade política no país, marcado por guerras civis.

Neste sentido, o autor propõe uma discussão sobre a forma que é pensada o patrimônio cultural em El Salvador, tendo em vista o caráter elitista dos bens patrimoniais escolhidos pelo Estado, como elementos construtores de uma identidade local homogeneizada.

Ciertamente bajo esos parámetros se extraerán de cada cultura expresiones muy elevadas de arte, pero se dejarán fuera otras igualmente ricas que definen otros ámbitos culturales de una misma comunidad, nación, región. Ahora bien, si este tipo de expresión artística, payaso, no encaja en la legislación nacional ni internacional o lo hace muy poco, entonces, ¿será que no es arte? ¿Será que es una invención humana aislada que sale a flote por necesidad de ganarse la vida? ¿Será entonces que no representa la cultura sino una situación social de pobreza o subdesarrollo? (MARTÍNEZ, 2011, p. 214).

A realidade denunciada acerca do não reconhecimento oficial e a ameaça de perda dessas manifestações em El Salvador nos possibilita realizar o diálogo com a realidade enfrentada pelo grupo Só-Riso diante do teatro de mamulengos em Pernambuco na década de 1970, período no qual a política patrimonial brasileira reconhecia como patrimônio nacional apenas os bens de natureza material, chamados bens de “pedra e cal”.

Neste contexto, eclode no Brasil uma série de movimentos sociais que reivindicam a defesa de suas histórias e, conseqüentemente, sejam reconhecidas. Em relação ao teatro de bonecos popular do nordeste, identificamos uma rede de movimentos em todo o país por meio de revistas (Mamulengo, Móin-Móin), assim como associações, grupos de teatro, festivais.

La mayoría de las aproximaciones al estudio de la acción colectiva (movimientos, asociaciones, ONGs etc.) se han caracterizado por concebir la existencia de intereses exógenos que la determinaban, limitando por ello la

importancia y sustantividad que la propia acción tenía. Cuando analizamos el concepto de “movimiento social” nos referimos a un amplia gama de intentos colectivos de efectuar cambios en determinadas instituciones sociales o crear un orden totalmente nuevo. Subrayamos como rasgo definitorio su voluntad de cambio social. (BENITO, 2015, p. 127).

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, buscam legitimar sua identidade, por meio do patrimônio imaterial e práticas que representem suas histórias, como a culinária, a dança, as vestimentas entre outros símbolos. A incorporação deste debate na historiografia brasileira, segundo Fonseca (2009) se deu com a virada cultural possibilitada pela a ampliação do conceito de cultura, baseado nos teóricos da Antropologia.

A autora ainda destaca a importância de se pensar o patrimônio, tendo em vista o hábito brasileiro de esquecer o passado, em detrimento do novo, quadro agravado com o advento da globalização. Esta ameaça de esquecimento, ou como o próprio Gonçalves (2002) diz “retórica da perda”, faz dos museus importantes veículos de memória, pesquisa e lazer.

MUSEU DO MAMULENGO

O Museu do Mamulengo Espaço Tiridá é inaugurado em 1994 como um espaço que conserva uma importante manifestação popular da cultura nordestina: o teatro de mamulengo. Resultado da luta do grupo de teatro Mamulengo Só-Riso, liderado pelos atores Fernando Augusto, Nilson de Moura e Luiz Maurício Carvalheira.

O museu difunde a arte do Mamulengo que teve origem na própria cidade de Olinda em meados do século XVI, período em que foi instaurado o primeiro convento franciscano das Américas, cuja tradição do teatro de bonecos fora trazida ao Brasil pelos frades, como Fernando Augusto relata no documentário “Conhecendo os museus” (BRASIL, 2013: ep. 49).

Nessa época os bonecos se ligavam, por meio de engrenagens, roldanas e fios, a força motriz de um curso d’água. Dessa forma eles 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 este depoimento, o uso frequente e a falta de reparos faziam com que essas máquinas fossem se quebrando e os bonecos ficando sem movimento. 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”.

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).

O teatro de bonecos possuía um caráter religioso. Entretanto, ultrapassa os limites da igreja sendo ressignificado pelo público. Com isso, elementos do cotidiano são incorporados ao teatro de bonecos em detrimento ao religioso. A manifestação se difundiu por todo nordeste, recebendo novas nomenclaturas, como Babau na Paraíba, João Redondo no Rio Grande do Norte, Cassimiro Coco no Ceará e a forma mais conhecida e predominante, o mamulengo em Pernambuco. Segundo o folder da instituição, o mamulengo:

[...] é uma manifestação típica do teatro de bonecos nordestino, representado por figuras populares nas situações cotidianas. Sem caráter religioso, o MAMULENGO, transfigura os personagens populares, revelando a alma individual e coletiva do povo. Improvisado, como a COMEDIA DELL' ARTE, este espetáculo é cômico, trágico e dramático. Inicia quase sempre com uma dança e a participação da “orquestra” e algumas vezes com presença do Mateus, personagem humano que dança e faz a arrecadação. Sem conteúdo político explícito apresenta, numa crônica regional, os valores humanos elementares, as relações de trabalho e as tradições folclóricas chamadas Folgedos. (PREFEITURA DE OLINDA, s.d.).

No texto deste prospecto produzido pela equipe do Museu, identificamos que estes agentes entendem o teatro de mamulengo como manifestação da cultura popular. Canclini (1997) relata que a cultura popular fora relacionada aos sujeitos excluídos da história, as manifestações da população mais simples, esta sem erudição. Em relação ao teatro de bonecos podemos supor que essa “população mais simples” é representada pelos mestres mamulengueiros que, de acordo com outro trecho do mesmo folder do museu, são, em regra, de origem humilde:

Oriundos das classes sociais mais desfavorecidas do país e não dominando o código de letras, possuem, entretanto, o domínio do universo poético e da escultura. Trabalha a madeira com conhecimento e a imaginação expressando

o lúdico, o trágico e o mágico na “brincadeira”, onde prevalecem a mistura dos elementos étnico-culturais oriundos da mística ameríndia, da fonte negro-africana e da colonização branco-européia, determinadamente ibérica. (*Ibid*)

Domingues (2011) ressalta que no século XIX os intelectuais batizam 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 são 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.

Com essa “nova” classificação, surgem os problemas conceituais. As críticas acerca da História Cultural dar-se pela subjetividade do historiador e das fontes que o mesmo utiliza em seus trabalhos, assim como os próprios conceitos chave da história cultural (cultura/popular) que apresentam inúmeros significados, além da pouca abrangência de aspectos econômicos e políticos.

É preciso, assim, questionar (e desconstruir) o conceito de cultura popular e ir além das dualidades (culto/popular, ilustrado/rude, refinado/arcaico, moderno/tradicional, letrado/oral) para pensar a cultura como arena de clivagens, disputas, conflitos e fraturas entre interesses antagônicos, qualificando como popular a produção cultural que se configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e/ou dominante. (DOMINGUES, 2011, p. 417).

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*. 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 utilizado. Estes bonecos se movimentam de forma molenga dando graça e alegria as histórias encenadas. O segundo apresenta o mesmo formato que o primeiro, a distinção dar-se pelo sistema de fios que articulam olhos e boca. Já o mamulengo de vareta possui o corpo todo esculpido em madeira, sustentado por uma vareta na qual o mestre mamulengueiro dá movimento ao boneco. O quarto tipo difere do terceiro pelo fato desses bonecos possuírem olhos e bocas articulados por fios.

O Museu do Mamulengo sobrevive devido a diversas parcerias. A prefeitura de Olinda é responsável pela manutenção do prédio e pela folha salarial da equipe de funcionários. Já o grupo Mamulengo Só-Riso se responsabiliza pela gerência e consultoria técnica ao projeto. A Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) elaborou o



projeto museológico, assim como é proprietária de parte das peças que compõe o acervo do museu.

Atualmente, o Museu do Mamulengo dispõe em seu acervo mais de 1000 bonecos de 27 mestres mamulengueiros, entre eles: Saúba de Carpina, Tonho de Pombos, Antônio Biló e o mestre Ginu, criador do personagem Professor Tiridá. Esse acervo, desde 2006, fica exposto em uma edificação do século XVIII situada no Bairro do Varadouro, Centro Histórico de Olinda.

Em março de 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro. Durante o processo de inventário, Izabela da Costa Brochado, responsável pelo registro textual e coordenadora geral do projeto, detectou um amplo número de teses e dissertações acerca do teatro de bonecos, cujas nomenclaturas variam de acordo com o Estado analisado. Entretanto, poucos espaços de preservação foram criados em prol desta arte, como a própria autora ressalta:

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. (BROCHADO, 2015, p. 74).

O texto apresentado neste artigo faz parte da pesquisa de mestrado que está em fase inicial. Nela serão analisadas a documentação produzida pelo Museu do Mamulengo ao longo dos seus vinte anos de atuação. Também serão utilizadas revistas em torno do teatro de mamulengos, como a Mamulengo e a Móin-Móin, além de periódicos com matérias sobre o Museu do Mamulengo. Afinal:

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. (HUNT, 1992, p. 18).

Neste sentido, temos interesse em investigar como um grupo social – o Grupo Teatral Só-Riso - se mobiliza em torno de um bem cultural ameaçado pelo esquecimento – o Teatro de Mamulengo – e cria um local de memória – o Museu do Mamulengo – como estratégia de preservação e documentação em torno do teatro de



bonecos populares e se transforma em um dos espaços mais frequentados por turistas e turmas escolares no Centro Histórico de Olinda.

REFERÊNCIAS

- 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.
- BENITO, Jesús Esteban Cárcar. **Las redes y los movimientos sociales** ¿una acción colectiva o marketing viral?. *Icono14*. [online]. 2015, Vol. 13 n. 1, pp. 125-150. ISSN: 1697-8293.
- BRASIL. Ministério da Educação, et al. **Museu do Mamulengo**. Conhecendo Museus, ep.49, 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AE1iksEcA0I>>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. 416 p.
- DOMINGUES, Petrônio. **Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica**. *História* [online]. 2011, vol.30, n.2, pp. 401-419. ISSN 1980-4369.
- 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.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra C. Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 80 p.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 2002.
- HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural – O Homem e a História**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JULIÃO, Letícia. 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.
- _____. **O Sphan e a cultura museológica no Brasil**. *Estud. hist. (Rio J.)* [online]. 2009, vol.22, n.43, pp. 141-161. ISSN 0103-2186.
- MARTÍNEZ, Mario Alberto Melara. **Arte popular, culturas híbridas y patrimonio inmaterial en el Salvador**. El caso particular del payaso Chirajito. Apuntes. [online]. 2011, Vol. 24 n.2, pp. 208-221. ISSN 1657-9763
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dez.1993.



OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 192 p.

POULOT, Dominique. **Museus e museologia**. Belo Horizonte: Autentica Ed., 2013.

_____. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo, Estação Liberdade, 2009.

PREFEITURA DE OLINDA. Secretaria do Patrimônio, Ciência, Cultura e Turismo. Museu do Mamulengo Espaço Tiridá. Olinda, [s.d.]. Folder elaborado para divulgação das atividades do Museu.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

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.

ROGÉRIO, Yone Maria Andrade Paiva. **O brinquedo no museu**: um estudo na perspectiva da teoria ator-rede. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Coordenação do Programa de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais.

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/UDESC, v. 3, p.16-35, 2007.