

Nas linhas da mão: teatro de bonecos e economia simbólica das culturas populares no campo museal de Sergipe

On the lines of the hand: puppet theater and economy symbolic of popular culture in the Sergipe's museum field

Clovis Carvalho Britto^{*}; Jean Costa Souza^{**}

Resumo: O artigo investiga alguns dos itinerários que configuram a economia do simbólico das culturas populares no campo museal de Sergipe a partir da análise de estratégias de musealização do teatro de bonecos "Mamulengo de Cheiroso". Destaca os agenciamentos em prol de uma determinada vertente de leitura das culturas populares e da invenção da sergipidade por meio da operacionalização de uma política da memória e das formas de mobilização dos sentidos nas instâncias de produção e circulação cultural ao fabricar e consagrar a autoridade da criação via exposições museológicas. Para tanto, investiga como as exposições sobre o teatro de bonecos se transformaram em legado, nos moldes apresentados por Luciana Heymann, e estratégia de produção de crenças no mercado de bens simbólicos, conforme o entendimento de Pierre Bourdieu, ao reatualizar e ritualizar versões sobre o popular na constante reinvenção do "Mamulengo de Cheiroso".

Palavras-chave: Museologia. Mamulengo. Musealização. Cultura popular. Sergipe.

Abstract: This paper investigates some of the itineraries that configure the economy of the symbolic of popular culture in the Sergipe's museum field from analysis of the musealization of the puppet theater "Mamulengo de Cheiroso". It emphasizes the strategies in favor of a certain reading of the popular culture and the invention of the sergipanity by means of the operationalization of a politics of the memory and the forms of mobilization of the senses in the instances of production and cultural circulation in the manufacture and consecrate the authority of the creation in the museological exhibitions. In order to do so, it investigates how exhibitions on the puppet theater have become a legacy, according to the model presented by Luciana Heymann, and strategy of production of beliefs in the market of symbolic goods, according to the understanding of Pierre Bourdieu, when re-updating and ritualizing versions on the popular in the constant reinvention of "Mamulengo de Cheiroso".

Key-words: Museology. Mamulengo. Musealization. Popular cultura. Sergipe.

1. Por trás das cortinas

Este artigo analisa algumas estratégias de fabricação e promoção do folclore e das culturas populares nordestinas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), tendo como foco a economia de símbolos (BOURDIEU, 1974) relacionada ao teatro de bonecos em Sergipe. A partir de diferentes aspectos da musealização do "Mamulengo de Cheiroso", grupo de teatro de bonecos sergipano atuante desde 1978, problematiza o

^{*} Pós-Doutor em Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor no Departamento de Museologia e dos Programas de Pós-Graduação em Antropologia e em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe. Professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. clovisbritto5@hotmail.com

^{**} Graduado em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe, Campus de Laranjeiras. Bolsista PIBIC-CNPq. jheansouza97@gmail.com

modo como as artes e as culturas populares são representadas por meio dos processos museológicos na exposição de curta duração “Mamulengo de Cheiroso: a magia do teatro de bonecos”, no Museu da Gente Sergipana, e na exposição de longa duração na “Sala de Cultura Popular”, do Centro Cultural de Aracaju, ambos em Aracaju-SE.

De acordo com Suely Moraes Cerávolo (2015), a musealização está relacionada ao “acompanhamento através de procedimentos (ação/intervenção) sobre os objetos deslocados de determinado contexto de uso para o contexto museológico atribuindo outro uso e, ao mesmo tempo, inserindo-o social e culturalmente na condição de objeto ‘de museu’” (idem, p.63). Para Marília Xavier Cury (2005), é um processo composto por uma série de ações sobre os objetos (aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação), processo que se inicia “ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo” (ibidem, p.26). Segundo Cury (2005), a comunicação - e conseqüentemente a exposição - é a parte essencial do processo de musealização e deve ser construída a partir de experimentações museográficas: “sistematicamente avaliadas e o resultado aplicado na dinâmica processual que consiste a musealização, aqui entendida como ação permanente e contínua que ocorre em um museu” (idem, p.27).

Nesse sentido, Ulpiano Bezerra de Meneses (1998) sublinha que os objetos materiais possuem papel central nos processos de rememoração: “a exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória”, afirmando que “a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (idem, p.21). O autor destaca a importância de analisar a biografia das pessoas nos objetos ou a dimensão pessoal do artefato e, portanto, destaca a coleção como gesto autobiográfico. Em suas interpretações, a coleção privada é a forma privilegiada pela qual os objetos pessoais expõem-se à esfera pública em nossa sociedade: “mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático” (ibidem, p.96). Daí reconhecer que a dimensão material não se resume a do produto e do produzido, contempla o vetor sensorial que torna possível cultura e a vida social: “nisto, inclusive,

deve-se computar a linguagem que, juntamente com o artefato, permitem o homem estender-se e exteriorizar-se” (MENESES, 2008, p.11-12).

Nesse sentido, as análises de Pierre Bourdieu em *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2002) e em *A economia das trocas simbólicas* (1974) constituirão o ponto de partida para esboçarmos algumas feições contemporâneas do encontro entre economia e cultura, especialmente as estratégias de operacionalização de uma política da memória e de manipulação de recursos com vistas a fabricação e perpetuação da crença em determinados bens culturais. A investigação das formas de mobilização dos sentidos a partir de instâncias de produção, circulação e consagração contribui para a visualização dos bastidores e cenas de um amplo empreendimento de alquimia social tecido pelos agentes envolvidos no campo de produção e circulação cultural ao fabricar e consagrar a autoridade da criação. Daí a importância de examinar a constituição de um capital simbólico de legitimidade, conferido de acordo com as posições ocupadas no espaço de produção simbólico, e os mecanismos de transferência desse capital para objetos e/ou pessoas. Capital que pode oportunizar ciclos de consagração cada vez mais duradouros e possibilitar a determinados agentes a apropriação de uma parcela do produto do trabalho de consagração que não é apenas “um *indício* de uma posição na distribuição do capital específico, mas representa concretamente a parcela do lucro simbólico (e, correlativamente, material) que eles estão em condições de obter da produção do campo em seu conjunto” (BOURDIEU, 2002, p.171).

Nessa direção, como um primeiro e significativo passo, coloca-se a necessidade de compreender a organização de instituições de memória fundadas em acervos, suas diferentes estratégias, interpretações e recursos, ou seja, os processos sociais de construção dos “legados” memoriais. Nas últimas décadas, a revisão da memória nacional teria aberto espaço para a inclusão de memórias de grupos historicamente silenciados. Os acervos entram em cena nesse debate como objeto de reivindicações coletivas visando o acesso a determinados conjuntos documentais. Desse modo, a musealização de determinadas expressões culturais poderia embasar “demandas por parte de grupos submetidos a situações de dominação e conflito”, fato que contribui também para uma alteração da prática museal, multiplicando e especializando locais de “arquivamento”. Questões que fomentariam um duplo movimento: grupos minoritários, ao recolherem e preservarem suas memórias, investiriam, de um lado, “na criação de seu próprio espaço de arquivamento e, de outro, os arquivos, mesmo os já existentes, estariam se tornando objeto de um

interesse mais disseminado, atraindo públicos distintos dos tradicionais especialistas” (HEYMANN, 2009, p.8).

Reverberando esse debate, este trabalho examina algumas das estratégias de produção do “arquivamento” de artefatos a partir da análise da atuação e da musealização do “Mamulengo de Cheiroso”, em Aracaju-SE. Parte da investigação das exposições museológicas, de entrevistas com os curadores e integrantes do teatro de bonecos, além da consulta a catálogos, matérias de jornais, sites e revisão bibliográfica sobre mamulengos no Nordeste e especialmente em Sergipe, visando compreender as estratégias utilizadas para a produção de múltiplas crenças que na longa duração reinventam as culturas populares.

2. Primeiro ato: o popular em cena

Questionar a identidade nacional brasileira foi umas dos projetos centrais realizados por intelectuais e estudiosos das culturas populares no final do século XIX até meados do século XX. Movidos por um processo de mudança, por um novo modo de pensar, agir e materializar suas propostas, os agentes responsáveis pela construção dos discursos sobre o nacional elegeram o popular – ou determinada vertente de leitura sobre o popular - como eixo centralizador de suas preocupações:

O povo se torna, portanto, uma noção central para todos os discursos do período, vindo sempre associada à própria ideia de nação ou de nacionalidade. Torna-se comum a assertiva de que no povo estaria a própria essência da nacionalidade, que seria o repositório do que seria o espírito da nação eles guardaria nossas tradições. O povo que será figurado nestes discursos que definem o que seria a cultura regional é um povo ingênuo, simplório, subserviente, embora corajoso, destemido, até heróico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.49).

É certo que nem todos os intelectuais expressavam essa concepção de povo, todavia, ainda no século XIX, como Sílvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães, por exemplo, acreditavam que a investigação da origem e das características das manifestações folclóricas era a forma mais eficaz para afirmar a identidade nacional. Tornava-se necessário, desse modo, “entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, ‘deseducados’ e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição” (CATENACCI, 2001, p.30). Segundo informa-nos Vivian Catenacci (2001), o termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – consistiu em uma criação do século XIX que abarcava os saberes

tradicionais preservados pela transmissão oral, valorizados pelos intelectuais românticos.

Nesse sentido, o “povo” passa a ser reconhecido como locutor fidedigno da tradição nacional e o folclorista passa a identificar no estudo do “outro” os comportamentos que traduziriam o aspecto coletivo, “espontâneo”, “genuíno”, mantido pela tradição oral. Autores como Celso Magalhães, José de Alencar, Silvio Romero, Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade entre outros, desenvolveram pesquisas visando registrar os elementos do que se convencionou chamar posteriormente de culturas populares. Silvio Romero, apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros, acreditava na investigação da origem, onde a manifestação folclórica era caracterizada pela formulação das três raças como um meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Luís da Câmara Cascudo (2002) visualizava o folclore como “patrimônio de tradições”, uma cultura que é transmitida oralmente e conservada pelos costumes.

Elisabeth Travassos em seu estudo sobre *Mário e o Folclore* (2002) afirma que no início do século passado já eram identificadas palavras como “popular” e “populário”, sendo o termo folclore e seus derivados entendidos como sinônimos de popular. Para a autora, “a progressiva fixação do termo ‘folclore’ no léxico de Mário de Andrade corresponde ao reconhecimento de uma espécie de fenômenos culturais e de uma ciência que deles se ocupa” (TRAVASSOS, 2002, p.91). Assim, percebe-se que os anseios em identificar fatos que representassem as culturas populares estavam presentes antes mesmo da disseminação do termo folclore, citado pela primeira vez em 22 de agosto de 1856, na revista *The Atheneum*, onde o etnólogo e arqueólogo inglês William John Thoms sugeriu a utilização do neologismo anglo-saxão *Folk-Lore* para definir antiguidades populares e literatura popular.

Os intelectuais folcloristas eram instigados a pesquisar e coletar os “costumes do povo”. A poesia, os contos, as lendas, as músicas, representavam a continuidade de um passado que, no presente, era visto como ameaça de esquecimento. Em busca de uma representação distinta entre as nações, a singularidade da palavra, da língua, dos causos tornava-se objeto a ser perseguido, apreço da tradição. No final dos anos 1920 e até a década de 40, o sentido de culturas populares frente ao pensamento de Mário de Andrade se deslocou do “folclore como atividade mais ou menos dileitante de escritores, poetas e músicos, ao folclore como uma das ciências sociais e antropológicas” (TRAVASSOS, 2002, p.93).

Essa é uma das tendências que orientaram a preocupação dos estudiosos nesse período, a necessidade de transformar o folclore em uma disciplina científica autônoma, com campo e métodos próprios de investigação, uma vez que seus trabalhos até então se restringiam a um caráter descritivo dos registros coletados. O esforço mais significativo nesse sentido foi a Carta do Folclore Brasileiro, elaborada em 1951 e reeditada no *VIII Congresso Brasileiro de Folclore* ocorrido em Salvador-BA, em 1995, que conceitua a prática do folclore da seguinte forma:

Conjunto das criações culturais de uma comunidade baseado nas suas tradições expresso individual ou coletivamente, representativo de sua totalidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos (POEL, 2013, p.435).

O antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1997) apresenta em seu estudo a relação do folclore e das ciências sociais em um contexto histórico determinado. A mobilização dos folcloristas em 1947 faz surgir a Comissão Nacional de Folclore, com o intuito de estabelecer um caráter científico de atuação educativa e cultural, não obtendo êxito nas ciências sociais. Logo, a mobilização resultou numa Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro¹, seguida da criação de inúmeras instituições especializadas em folclore, como museus e órgãos do Governo Estadual e Federal, instituições que legitimaram esses espaços:

De 1947 aos dias atuais, outros capítulos dessa história foram escritos, constituíram-se coleções públicas e privadas, realizaram-se exposições, foram editados livros, filmes e vídeos voltados para a análise e divulgação de expressões de uma arte oriunda de indivíduos pertencentes às camadas populares ou resultante da ação de comunidades organizadas em torno da produção de objetos e cultura material. Nesse período observa-se a criação de instituições museológicas nos países cuja finalidade principal inclui a coleta a guarda e a exposição de objetos de origem popular. Tais instituições surgem num contexto de implantação de mecanismo de proteção ao folclore nacional, a partir da iniciativa de unidades organizadas de intelectuais convencionalmente nomeadas movimento folclore brasileiro (LIMA; FERREIRA, 1999, p.102).

Reconhecendo essa prática e a contribuição que esses movimentos ofertaram para o campo dos museus e do patrimônio, Vânia Dolores Oliveira (2012) investigou a

¹ A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), criada em 1958 e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), foi transformada em Instituto Nacional do Folclore (INF) em 1967, incorporando a Fundação Nacional de Arte - FUNARTE. Renato Almeida foi o seu idealizador e dinamizador (VILHENA, 1997).

gênese de uma imaginação museal marcada por “conjuntos de pensamentos e práticas que os estudiosos do folclore desenvolveram em relação aos Museus e a Museologia: a forma como o museu foi enxergado por esses estudiosos” (idem, p.173). Amparada nos referenciais de Mario Chagas, reconhece a existência de uma imaginação museal subsidiando o pensamento dos principais folcloristas “ou representação intelectual e simbólica dos museus e da museologia em seu imaginário sobre o folclore e a cultura popular” (ibidem, p.173). Segundo a autora, essa imaginação contribuiu para o surgimento no Brasil de várias instituições de cunho preservacionista, difusoras das temáticas do folclore e da cultura popular, culminando com a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Outra discussão relevante diz respeito à categoria “arte popular”. Ricardo Gomes Lima e Cláudia Márcia Ferreira (1999), ao realçarem a condição histórica da noção de arte popular, analisaram a coleção do Museu do Folclore frente à contribuição de diversos colecionadores, tendo em vista um exame da expografia por meio de um recorte etnográfico. Segundo destacaram, o “folclore, cultura e artes populares são expressões há muito tempo cunhadas para designar versões do mundo, práticas e produtos sociais considerados diferentes daqueles próprios dos grupos hegemônicos da sociedade” (LIMA; FERREIRA, 1999, p.112).

Nesse aspecto, uma leitura do estado da arte sobre as culturas populares no Brasil, destaca o trabalho dos folcloristas como resultante de uma (re)significação de elementos culturais onde os artefatos representativos do “povo brasileiro” são classificados e (re)classificados por uma política de representação.

Segundo Lúcia Lippi Oliveira (2008), há uma renovação no campo de estudos das culturas populares, um diálogo recorrente entre modernidade e tradições, reconhecendo que as culturas populares estão longe da decadência:

Seu hibridismo anula as divisões entre culto, o popular e a cultura de massas. Ou seja, a complexidade das manifestações culturais de um povo não permite mais uma categorização simplista, que mantenha, por exemplo, a segregação entre popular e erudito. As formas ‘populares’ de cultura, as práticas do cotidiano, as formas de consumo cultural – modos de usar - constituem os principais eixos de análise dos estudos contemporâneos. Fala-se também do nascimento de uma cultura popular digital no país (OLIVEIRA, 2008, p.95).

Isso ganha relevância quando reconhecemos as tensões em torno da própria noção de “cultura popular”, ou sua relativização sobre a rubrica “culturas populares”, considerando que as disputas para a instituição desse termo e seus derivados

resultam em deslocamentos de trajetórias, de pensamentos e ligações díspares, conforme destacou Martha Abreu:

Antes, porém, é bom deixar claro que não entendo cultura popular como um conceito que possa ser definido a priori, como uma fórmula imutável e limitante. Talvez possa ser visto como uma perspectiva, no sentido de ser mais um ponto (de vista) para se observar a sociedade e sua produção cultural. O fundamental, no meu modo de ver, é considerar cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada, seja ela a da sala de aula, a do nosso cotidiano, ou a das fontes históricas. Não se deve perder de vista, entretanto, como já ouvi certa vez, que muito mais fácil do que definir cultura popular é localizá-la em países como o Brasil, onde o acesso à chamada modernidade não eliminou práticas e tradições ditas pré-modernas (se bem que todo cuidado é pouco para identificar estas práticas e tradições como populares) (ABREU, 2003, p.3).

No caso dos museus, esse aspecto ganha centralidade, especialmente no que se refere às exposições museológicas. Visto sob esse entendimento, a ideia de folclore e culturas populares e de práticas a eles relacionadas, consiste em uma estratégia de produção da crença no campo de produção simbólico (BOURDIEU, 2002). Nesse sentido, poderíamos pensar em culturas populares, no plural, e reconhecer os museus como uma das instituições responsáveis pela consolidação dessas versões, produzindo e difundindo crenças a respeito de agentes, grupos e práticas consideradas representativas ou como espaços de silenciamentos, contestação e crítica à produção dessas próprias crenças. Talvez, por essa razão, seja oportuno sublinhar a Museologia e os museus como um determinado modo de olhar, interpretar e captar a realidade:

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiriram novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas (CHAGAS, 2003, p.18).

É nesse contexto que se torna fundamental reconhecermos as exposições museológicas como recurso para compreensão dessa configuração. Uma vez que são espaços “que contribuem para fabricar e projetar versões específicas sobre fatos, personagens e objetos, eles impõem suas próprias narrativas” (BRITTO, 2016, p.51). Surge, assim, uma arena onde se digladiam múltiplas narrativas e interesses. Nesse aspecto, é fundamental reconhecermos os museus como um dos elementos constitutivos dessas práticas, promotores de discursos e controladores de versões concorrentes. As memórias selecionadas no processo de musealização não são neutras. Logo, poderíamos indagar quais lembranças e esquecimentos seriam difundidos; o modo como a população geradora dessas práticas protagonizaria o espaço; as experiências e as relações de pertencimento que definiriam os processos de musealização; os bastidores e as cenas de uma memória espacializada.

Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) destaca que o museu é “lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos” (idem, p.19). Em outras palavras, a musealização como prática seletiva contribui para observarmos os embates em torno da não-patrimonialização, para o apagamento de determinadas memórias ou para que se torne um lócus de resistência a outras práticas discursivas. Em primeira instância são essas retóricas da perda (GONÇALVES, 1996) que integram os conflitos, pautadas na eleição e promoção de determinadas memórias que estariam em risco de desaparecimento, em detrimento de outras. Visto sobre esse prisma, os museus constituem um dos espaços privilegiados de invenção do popular no Brasil. Essas experiências vêm ganhando força especialmente nas últimas décadas, na esteira da abertura dos museus e outros espaços de memória para as narrativas das mais distintas camadas populares. Aqui, exemplificaremos na poética instituída pelo teatro de bonecos e nas exposições sobre o “Mamulengo de Cheiroso” no campo museal de Sergipe, ao encenar o popular e ao colocar o popular em cena.

3. Segundo ato: Teatro de bonecos e musealização do “Mamulengo de Cheiroso”

O teatro de bonecos, fantoches ou marionetes está presente desde a Antiguidade, tendo a possível origem no Oriente, de onde teria se espalhado e atingido a Europa e, posteriormente, as Américas (BORBA FILHO, 1966). Com raízes em âmbito religioso, o teatro de bonecos mostra-se como uma das mais importantes

formas de expressão artística onde “a prática teatral concedeu ao boneco a árdua tarefa de esmerar-se em ser um substituto do personagem dramático, no qual os gestos e a voz provêm de um bonequeiro inteiramente dissimulado aos olhos do público” (BALARDIM, 2015, p.167).

Paulo Balardim (2015) destaca as transformações ocorridas nessa forma teatral, especialmente no século XX, ao elaborar convenções sistêmicas, mesclando conhecimentos das artes estáticas e dinâmicas e lutando para a consolidação como um gênero artístico. O autor também apresenta indícios para a reconstrução de aspectos significativos da história do teatro de bonecos ou de animação no Brasil, especialmente a partir da década de 1970:

No Brasil, temos a década de 1970 como um marco da história do teatro de bonecos. O movimento associativo dos ‘bonequeiros’ brasileiros, iniciado em 1973 com a criação da ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, filiada à UNIMA - Union International de la Marionnette, reuniu artistas bonequeiros e colaborou para a formação e aperfeiçoamento profissional. (...) Nas décadas que se seguiram, uma série de ações foram propostas com o intuito de difundir o conhecimento nesta área e provocar reflexões sobre o estado dessa arte. Dentre essas ações, a Revista Mamulengo (1973-1982), uma revista dedicada ao teatro de bonecos do Brasil, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro (MEC), publicada pela ABTB e distribuída gratuitamente para seus sócios, foi uma importante contribuição para a difusão e discussão dessa arte, haja vista a carência de publicações em português que havia no período. Se, nos anos 1980, os efeitos dessa movimentação já eram percebidos pela crescente instituição de novos núcleos regionais afiliados à ABTB-UNIMA, tais como a AGTB - Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, co-responsável pela criação de um dos maiores festivais nacionais do período, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, na década de 1990 podemos notar, sob a influência dos frutuosos intercâmbios realizados, a participação de artistas e técnicos provindos de outras áreas afins, de variadas regiões do Brasil e de outros países, possibilitando novos olhares e orientações distintas a respeito do objeto teatral animado. Também, neste período, percebemos a crescente busca pela formação e aperfeiçoamento dos artistas e das companhias por meio da realização de cursos, intercâmbios e participação em outros festivais internacionais. Em contrapartida, a produção artística brasileira em teatro de bonecos adquire maior vulto internacional (BALARDIM, 2015, p.171).

O teatro de bonecos adquire fisionomias e denominações diferentes, tornando-se uma das mais prolíferas expressões das culturas populares. Sobre esse prisma é possível mapear em sua trajetória diversas nomenclaturas, por exemplo: “VIDOUCAKA, na Índia, o KARAGÓS, na Turquia; PUNCH, na Inglaterra; o GUINGNOI, na França, o FANTOCCINI, na Itália, o MAMULENGO no Brasil, entre outros” (SANTOS, 1979, p.20). No caso brasileiro, o teatro de bonecos é reconhecido

de diversas formas: Mané-Gostoso, na Bahia; João-Minhoca ou Briguela, em Minas Gerais; João-Minhoca, em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Espírito Santo; João Redondo, no Rio Grande do Norte e na Paraíba; Cassimiro-Coco, no Piauí e algumas áreas do Ceará; Mamulengo, em Pernambuco; e Babau, em certas regiões da Paraíba e de Pernambuco. (SANTOS, 1979) No mesmo sentido, é possível identificar várias tipologias de bonecos:

Bunraku: manipulação conjuntamente por três mestres que se confundem com o fundo do cenário, normalmente preto. De caixa: figuras em miniaturas movimentadas em caixas. De manipulação direta: o manipulador realiza o movimento pegando diretamente no boneco. De mesa: os bonecos são manipulados sobre uma mesa ou balcão. De sombra: figura sem dimensão visível com a proteção da luz. De tingler: sustentado por uma haste central. De vara: manipulado por meio de hastes. Geminados: simbiose entre o brincante e o boneco atuando num mesmo movimento. Dedoche: fantoches para os dedos. Fantoche: também chamado de luva, boneco que o brincante calça na mão. Formas animadas: misturam bonecos, máscaras e outros objetos. Gigante: possui dimensões exageradas, com mais de dois metros de altura. Mãos animadas: utilizam as mãos adornadas com adereços ou pinturas. Marionete: boneco movimentado por luvas. Marionete: fantoche que movimenta a boca ao ser manipulado (CATÁLOGO, 2015, p.38).

Em Sergipe, o teatro de bonecos recebe o nome de Mamulengo, sendo difundido pelo grupo “Mamulengo de Cheiroso”, fundado no ano 1978, por Aglaé Fontes, professora da Universidade Federal de Sergipe (BENEVIDES, 2015). Augusto Barreto, mestre do mamulengo, tornou-se um dos principais responsáveis pelo fortalecimento e reinvenção do grupo, nele inserindo sua assinatura. Continuidor e atualizador do legado de Aglaé, ele luta pela manutenção dessa forma de expressão e para obter aquilo que Pierre Bourdieu (1983) definiu como imposição da última diferença legítima. Em outros termos, para aquilo que Bourdieu reconhece como “marcar época”, consistindo no ato de deter o tempo, de eternizar o estado presente e pactuar entre os agentes a continuidade, a identidade e a reprodução. O “marcar época” seria uma forma de “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (BOURDIEU, 1996, p.181).

É por essa razão que seguimos a opção de Luciana Heymann (2004) ao visualizarmos como a institucionalização do teatro de bonecos interferiu na construção de legados. Não apenas como herança material e política deixada às gerações futuras, mas entendida como investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual é transformada em exemplar ou fundadora de um projeto, ou seja,

ao trabalho social de produção da memória resultante da ação de “herdeiros” ou “guardiães”: “a produção de um legado implica na atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como na afirmação da importância de sua rememoração” (HEYMANN, 2004, p.3). Para tanto, os agentes responsáveis por esse processo de rememoração, se utilizam de um conjunto de estratégias para a criação, manutenção e divulgação das versões em torno de seus projetos, fomentando a criação de espaços de evocação da imagem e de atualização da trajetória dos responsáveis por meio de trabalhos acadêmicos, reedições, exposições, eventos e comemorações.

Eu era professora de Psicologia na Universidade Federal de Sergipe, mas eu sempre fui envolvida com artes. Então eu resolvi, eu estava ensinando psicologia do adolescente e passei um trabalho prático com vários temas e um dos temas foi fazer o trabalho sobre o teatro de boneco, que eu já fazia teatro, já escrevia para teatro. Mas fazer um trabalho para ver a reação dos adolescentes de escola pública ou de qualquer região, e como é o que adolescente reagia à apresentação teatral e de bonecos. O que era que o boneco provocava neles. Então eu fiz a proposta na classe e um grupo de alunos no qual fazia parte Augusto Barreto, Dária, Neli, eram seis componentes, Florípedes, Ninfa, Sônia, não sei se estou esquecendo de alguém, mas então resolveram fazer o trabalho sobre o teatro de boneco. Acontece que eles quiseram, mas eles tinham a não ser Augusto que ele já tinha feito teatro de bonecos com minha mãe, ele adolescente, dos outros não tinham experiência nenhuma com o teatro de boneco. (...) O fato é que começa assim, o grupo não parou e está com a idade que está, e mesmo ele passou a ser um grupo de representação da cultura sergipana (FONTES, 2016).

A gente surge na década de 1970 como falei, em 78, meio de 78, quase 40 anos é muito baseado nesse trajeto de teatro de boneco popular, o popular era um lastro da gente. Começou com 6 meses eu entrei no grupo, esse grupo surgiu por uma coincidência de aula de Aglaê e as pessoas não quiseram botar para a frente. Eu, como já vinha com essa prática da cultura interior, da minha família envolvida na cultura popular, entro no grupo e quando vi estava comigo, saiu tudo e ficou eu pra contar história. E aí depois comecei a colocar minha família, fui morar perto de uma irmã minha que tinha muitos filhos, e então uma irmã, cunhado, e vai até hoje. A gente começou na década de 80 a ir para Pernambuco, começou a visitar os mamulengueiros, visitar os ceramistas, visitar os bonequeiros de barro, de ferro, de arame e de isopor e começou a se fazer sua história. Um ano depois a gente começou a ir para festivais que é a época de efervescência dos festivais, de visitar museus (DÓRIA, 2016).

No caso do “Mamulengo de Cheiroso” também há uma deliberada intenção de fabricar determinadas leituras sobre as culturas populares, reforçando a crença naquilo que alguns intelectuais e instituições difundem como uma das principais expressões da “sergipanidade” ou da identidade sergipana (CONCEIÇÃO, 2014). Nesse aspecto, o mamulengo constitui em um dos emblemas da “sergipanidade” e, ao

mesmo tempo, reverbera em seus personagens e espetáculos outros marcos que forjam essa identidade, reconhecida por Luis Antônio Barreto (2011) como conjunto de “traços típicos, a manifestação que distingue a identidade dos sergipanos, tornando-os diferentes dos demais brasileiros. [...] Inspira condutas e renova compromissos, na representação simbólica da relação dos sergipanos com a terra, especialmente com a cultura” (p.01). Isso é evidente quando observamos que os espetáculos do “Mamulengo de Cheiroso” traduzem através de seu cenário, de sua oralidade, de suas vestes, de seu enredo e dos próprios bonecos, temas e personagens considerados representativos das culturas populares em Sergipe:

É um texto de teatro, mas permeando história do teatro tem o grupo de São Gonçalo ou de Guerreiro, de Reisado que vai juntando. Essa coisa que é importante que é a defesa da cultura da gente. Se você não registra, se você não documenta, o tempo vai passando e como as coisas são dinâmicas, como é a cultura popular. O mamulengueiro autêntico, por ter essa diferença em si, o mamulengueiro autêntico é aquele que vem mesmo da raiz popular, já o Mamulengo foi uma coisa, ele segue uma linha popular, mas ele nasceu dentro de uma universidade. Alfabetizados, que é diferente do Januário, por exemplo, que era não alfabetizado ou até o mestre Euclides que dizia assim ‘eu tenho a mais vergonha do mundo, porque eu não sei lê’, então quando ele ia fazer uma apresentação e tinha que receber o dinheiro ele morria de vergonha. Já o Mamulengo é alfabetizado, mas que tomaram o compromisso de trabalhar numa linha da cultura popular. O grupo Mamulengo, ou qualquer grupo de mamulengueiro como eu chamo ele, exige muito a improvisação como no Reisado a gente tem. Não é um teatro formal, é um teatro que está usando a linguagem do povo, a música do povo, os folguedos do povo, então é um teatro que embora nascendo dentro da universidade, ele caminhou, ele não está agarrado na universidade e não ficou mostrando textos eruditos (FONTES, 2016).

Para além da existência de uma trajetória e de um projeto criador considerado excepcional, torna-se necessário que a energia social produzida em torno de um nome próprio se estenda ao longo do tempo (BOURDIEU, 2002). Quanto maior a extensão cronológica do prestígio, maior é a eficácia dos mecanismos materiais e simbólicos mobilizados contra a ameaça do esquecimento. Desse modo, não basta ser um agente ou grupo conhecido e reconhecido em sua geração, é necessário reunir subsídios para que seu nome/obra conquiste perenidade ou reconquiste o prestígio perdido ou não obtido em outros tempos. Tarefas empreendidas pelo conjunto de agentes que integram o espaço de possíveis expressivos de produção simbólica, no caso em análise, do campo das culturas populares e do teatro e Sergipe. Nesse aspecto, ao fabricar as culturas populares em Sergipe a partir dos espetáculos do teatro de bonecos, o “Mamulengo de Cheiroso” e seus agentes também se fabricam, obtendo os lucros simbólicos em torno dessa operação. É importante

compreendermos as ações empreendidas para a gestão e manutenção desse capital de legitimidade acumulado. Ações que convergem para o estabelecimento de uma “marca” distintiva, identificada com o capital simbolizado por seu nome e renome e, conseqüentemente, com a posição ocupada no campo simbólico.

É significativo atentarmos para essa ação coletiva que extrapola aquele que produziu a obra e que continua a deter autoridade por estar associada à ideia de raridade pela imposição de uma griffe, ato simbólico de marcação. De acordo com Pierre Bourdieu (2002), a questão a ser colocada é como continuar produzindo determinada “marca” (objeto simbólico envolvido pela noção de raridade pela assinatura), inclusive sem a presença física do “criador da marca” (indivíduo biológico habilitado a inserir sua assinatura). Na verdade, é a raridade da posição que o agente ocupa no campo que faz a raridade de seus produtos e esse poder, essa fé na magia da assinatura, não pertence somente ao produtor das obras, mas é fruto das lutas incessantes do campo de produção simbólico. Produzir bens associados à determinada griffe é fabricar um produto e produzir as condições de eficácia da griffe transformando seu valor econômico e simbólico. A griffe se torna a manifestação da transferência do valor simbólico que altera a qualidade social dos produtos e pode ser visualizada, no caso do teatro de bonecos, na assinatura do diretor, na construção do roteiro, do cenário e dos personagens-bonecos, na elaboração de catálogos, na concepção de exposições museológicas etc.

Em outra direção, estratégias de produção de determinadas leituras sobre as culturas populares e o teatro de bonecos consistem na musealização do “Mamulengo do Cheiroso” no Museu da Gente Sergipana e no Centro Cultural de Aracaju, instituições que visam preservar e promover os fazeres e saberes do “povo sergipano”. A musealização desses bens materiais e imateriais, ao constituir uma nova linguagem, sofre um processo de ressignificação. Segundo Waldisa Rússio (1984), a musealização é uma das ferramentas de preservação que busca, a partir da transferência de um objeto do seu contexto original para o espaço museológico, classificá-lo como documento/testemunho de uma realidade. Em sentido similar, Desvallés e Mairesse (2013) definem a musealização como uma ação que perpassa a noção de preservação do objeto no espaço museal. Segundo eles afirmam, há uma transferência de significados onde as ações práticas de musealização colocam os objetos em grau de especialidade:

Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de ‘thesaurização’ e de apresentação, opera-se uma mudança no estudo do objeto. Seja este

um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como o objeto, uma vez dentro do museu, assume papel de evidência material do homem e do meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2013, p.57).

Ao observarmos a musealização do mamulengo, em primeiro lugar temos “o objeto ou boneco animado trafegando confortavelmente entre concepções que o enaltecem como objeto ilusional de autonomia e entre concepções que o lançam como material performático para o ator”, e, por outro lado, “concepções em que o objeto é utilizado potencialmente como símbolo, metáfora para a narrativa” (BALARDIM, 2015, p.170). No nosso estudo de caso, conforme destacamos, também se torna um dos símbolos (e agregador de outros símbolos) do que se convencionou designar de “sergipanidade”.

Exemplar, nesse aspecto, é a exposição de curta duração “Mamulengo de Cheiroso: a magia no teatro de bonecos”, inaugurada em 2014 no Museu da Gente Sergipana, em Aracaju-SE. O Museu da Gente Sergipana – MDGS é uma instituição sem fins lucrativos que, em parceria com Governo do Estado de Sergipe e o Banco do Estado - BANESE, (Instituto Banese), foi criada com o intuito de celebrar e promover a “cultura sergipana”. A exposição comemorava os 36 anos do grupo de teatro de bonecos e, ao inserir essa temática no discurso museológico, contribuiu para instaurar uma dupla operação: ao mesmo tempo em que destaca o “Mamulengo de Cheiroso” como um dos agentes representativos das “culturas populares em Sergipe”, inserindo-o e legitimando-o junto a uma galeria de outras expressões ali representadas, também recebe a energia social em torno dessa manifestação cultural, tornando-se uma instituição conhecida e reconhecida por preservar e promover essas práticas culturais. Trata-se, assim, de uma forma de fabricação da imortalidade (ABREU, 1996) e de conferir uma relação umbilical entre a instituição museológica, o teatro de bonecos e as diversas expressões representadas por meio dessas narrativas, conforme destacou Marcelo Rangel, curador da exposição:

O Mamulengo, o grupo Mamulengo de Cheiroso tem uma relação forte com o museu em si, porque tanto ele é cultura popular, o universo dele é a cultura popular, o teatro de boneco, o Mamulengo é um teatro popular e um patrimônio cultural do Nordeste. Enquanto ele representa um grupo de pessoas, há 37 anos trabalha para manter essa vitalidade cultural do estado. Então a gente acha pertinente fazer uma exposição dele no museu, e tendo em vista sua longevidade. Todo esse universo da cultura popular que está presente no museu e que a gente poderia aprofundar e homenagear um grupo ainda atuante em Sergipe. (...) Eu lembro que quando a

gente começou a olhar o Mamulengo, a gente viu que ali tinha um material bom para fazer uma exposição, histórias de vida, muita cultura popular (RANGEL, 2016).

Vitrines com fisionomias e técnicas de bonecos variadas, vídeos biográficos contando os modos de saber-fazer os bonecos, a própria trajetória do grupo com depoimentos e uma curta apresentação de um dos espetáculos, uma interação mímica que ao refletir sombras em um expositor gera formas e conota as primeiras aparições do teatro de bonecos, além da representação de grupos das culturas populares, consistem nos recursos que integraram a exposição museológica. Também foi exposto um grupo de Reisado, denominado “Baile Estrelas”, feito de bonecos mecanizados (Figura 1). Outro destaque foi uma estante que apresentava diversas obras do grupo, objetos avulsos que fazem parte do cenário e da coleção do Mamulengo (Figura 2).



Figura 1 - Detalhe da exposição no Museu da Gente Sergipana.
Foto: Jean Costa Souza, 2016

Sob o olhar do curador, é possível perceber uma linguagem expográfica que promove “o encontro entre a tradição e as novas linguagens” onde através da interação “acervo e o público” formam uma conexão de troca, de fluxos culturais que deixam entreabertos uma fabricação constante na narrativa a respeito de

determinadas práticas culturais sergipanas. Portanto, a exposição retroalimenta a crença no museu e no grupo de teatro de bonecos, tendo como *leitmotiv* essa valorização das culturas populares. Consagrado socialmente como representante dessas expressões no estado, ao ser musealizado, (res) surge frente às escolhas, à valoração e à legitimação enquanto um bem cultural que se torna metáfora e metonímia das culturas populares.



Figura 2 - Detalhe da exposição no Museu da Gente Sergipana.
Foto: Jean Costa Souza, 2016

Dessa forma, para além dos recursos interativos que aproximam o mamulengo do visitante, os equipamentos multimídia promovem um discurso onde a escrita, a história do folclore, os causos e contos populares são reproduzidos, monumentalizados, fabricados. A investigação das formas de mobilização dos sentidos tendo como referência as instâncias de produção, circulação e consagração torna-se caminho para a compreensão de um amplo empreendimento de alquimia social produzido pelos integrantes do campo de produção cultural ao fabricar e consagrar a autoridade da criação e da manutenção das expressões populares. Nesse

sentido, a concepção das exposições museológicas como um espaço de ficção (MENESES, 2002) sugere a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno desse gesto criativo.

Operação também potencializada pela exposição de longa duração que integra a Sala da Cultura Popular “Mestre Euclides” no Centro Cultural de Aracaju-SE. Criado em 2014, com o propósito de oferecer à comunidade sergipana um espaço de disseminação de cultura, educação e arte, a exposição destaca os bonecos do “Mamulengo de Cheiroso”, sob curadoria de Aglaé Fontes. Nessa exposição fica evidente a fabricação da crença no teatro de bonecos como sinônimo das culturas populares em Sergipe, grupo transformado em protagonista da exposição.

A disposição dos objetos enfoca as brincadeiras tradicionais e aciona memórias afetivas dos visitantes, no intuito de demarcar um imaginário popular pautado nos saberes e fazeres, no brincar e recriar os “brinquedos e as brincadeiras do passado”, especialmente os manufaturados (Figura 3). Nesse aspecto, o “Mamulengo de Cheiroso” torna-se um testemunho de um conjunto de atividades lúdicas, característico de uma geração e de formas tradicionais de transmissão de conhecimentos e compartilhamento de memórias (Figura 4). Isso porque os jogos infantis tradicionais possuem a oralidade como recurso e “enquanto manifestação espontânea da cultura popular, os jogos tradicionais têm a função de perpetuar a cultura infantil e desenvolver formas de convivência social” (KISHIMOTO, 1993, p.15).



Figura 3 - Detalhe da exposição no Centro Cultural de Aracaju.
Foto: Jean Costa Souza, 2016.



Figura 4 - Detalhe da exposição no Centro Cultural de Aracaju.
Foto: Jean Costa Souza, 2016

A exposição no Centro Cultural de Aracaju evidencia os bonecos enquanto brinquedos, construindo a partir da cultura material uma grande narrativa, graças à disposição dos objetos que remete a um conjunto de brincadeiras característico das culturas populares nordestina e sergipana. Além disso, destaca a importância dos narradores tradicionais e dos objetos biográficos como elementos significativos para a fabricação e promoção dessas manifestações culturais. Aqui reconhecemos os bonecos como “objetos biográficos” nos moldes apresentados por Eclea Bosi (2003) amparada em Violette Morin, como aqueles que envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva” (idem, p.26). Esses objetos se tornam testemunhos materiais de uma trajetória e de um legado produzido por seu proprietário, tornando-se representativos de uma marca autoral e, ao mesmo tempo, reverberando personagens consolidados na memória coletiva. Possuem sinais que permitem percebermos a ininterruptão do tempo (desbotamentos, bordas quebradas, borrões, manchas, rasgos etc.) e, desse modo, “com outros fragmentos do passado, eles marcam uma trajetória pessoal que se contrapõe à mobilidade e à contingência própria da vida” (CARVALHO, 2008, p.43).

Por essa razão, é possível observarmos os nexos entre memória social e objetos biográficos, especialmente compreendendo a constituição de referências culturais e identitárias do sujeito narrador, conforme reconheceu Cléidna Lima (2009). Para a pesquisadora, os objetos biográficos, em virtude de sua estreita relação com as histórias de vida, remetem-nos a uma rede de pessoas “justamente quando (re)assumem, pela linguagem, a função de ser um lugar de palavra. Por meio desse movimento de palavras dadas, apropriadas, recuperadas ou conquistadas, os objetos biográficos retomam seu lugar de portadores de ressonâncias identitárias, culturais e patrimoniais” (p.168-169).

Desse modo, “os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupam um lugar central, bem como os acervos museológicos e os atributos de autenticidade que conferem às peças sua força simbólica” (HEYMANN, 2004, p.5). Também é importante destacar que não basta possuir acervos, mas desenvolver estratégias para utilizá-los como trunfos ao subsidiar homenagens, o prestígio das instituições e pessoas por eles responsáveis, as redes de relações desses agentes, os contatos nas esferas acadêmica, governamental e junto às agências de financiamento. Reflexões que merecem ser evidenciadas nas narrativas criadas a partir dos mamulengos que integram as duas exposições museológicas aqui citadas, como vetores para a seleção, promoção e legitimação de narrativas sobre o teatro de bonecos, as culturas populares e o campo de produção simbólico em Sergipe.

Referências

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Orgs.). *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.83-103.

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

BALARDIM, Paulo. Teatro de bonecos ou teatro de animação? *Urdimento*, v.2, n.25, p.165–175, Dez. 2015.

BARRETO, Luis Antônio. Sergipanidade, um conceito em construção. *Tribuna da Praia*, Pirambu-SE, 12 jun. 2011.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva. *Abram-se as cortinas: a história da formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960-2000)*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, 2015. Orientador: Prof. Dr. Bernard Charlot.

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo: o teatro popular do Nordeste*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Mulheres a ferro e fogo: reflexões sobre a musealização do cangaço. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.29, n.57, p.49-66, 2016.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CATÁLOGO. *Mamulengo de Cheiroso: a magia no teatro de bonecos*. Aracaju: Museu da Gente Sergipana, 2015.
- CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, v.15, n.2, p.28-35, 2001.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. Reverberações do Projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro na Bahia: a Coleção do Laboratório de Geomensura Theodoro Sampaio (2011-2014). *Museologia e Patrimônio*, v. 8, n. 2, p.57-67, 2015. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/435/414>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- CHAGAS, Mario de Souza. A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. *Tese (Doutorado)*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003. Orientador: Prof. Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos.
- CONCEIÇÃO, Mirtes Rose Menezes da. Construindo uma identidade: um download do Museu da Gente Sergipana. *Dissertação (Mestrado)*, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, 2014. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ennes.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-Chaves de Museologia*. Tradução e comentário: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM. 2013.
- DÓRIA, José Augusto Barreto. [Entrevista]. Entrevista concedida a Jean Costa Souza, em 22 nov. 2016 na cidade de Aracaju-SE.
- FONTES, Aglaé. [Entrevista]. Entrevista concedida a Jean Costa Souza, em 19 nov. 2016 na cidade de Aracaju-SE.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 1996.
- HEYMANN, Luciana Quillet. De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do “legado” de Darcy Ribeiro. *Tese (Doutorado)*, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2009. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Benzaquen de Araújo.

_____. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. In: *Encontro Anual da ANPOCS*, XXVIII, 2004, Caxambu-MG. *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2004. p.1-16.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. *Jogos tradicionais infantis: o jogo, a criança e a educação*. Petrópolis: Vozes, 1993.

LIMA, Cléidna Aparecida de. Objetos biográficos e narradores de Hidrolândia-GO: ressonâncias patrimoniais. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Gestão do Patrimônio Cultural, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2009. Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Cláudia Márcia. O Museu do folclore e artes populares. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.28, p.100-119, 1999.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de (Org.). *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008. p.11-14.

_____. O Museu e o Problema do Conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p.1-11.

_____. Memória e cultura material: documentos materiais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.21, p.89-103, 1998.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. A “imaginação museal” dos folcloristas. *Textos escolhidos de culturas populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p.171-191, nov. 2012.

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

POEL, Francisco der. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil / Francisco van der Poel (Frei Chico)*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

RANGEL, Marcelo. [Entrevista]. 2016. Entrevista concedida a Jean Costa Souza, em 28 set. 2016 na cidade de Aracaju-SE.

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984. p.59-64.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

TRAVASSOS, Elisabeth. Mario e o Folclore. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.30, p.91-108, 2002.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Data de recebimento: 19.01.2017

Data de aceite: 17.03.2017