

Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil

Adriana Schneider Alcure
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ



Antonio Calu e seu neto durante a realização da entrevista . Encontro em Pernambuco. Foto de Adriana Schneider



Mestre Zé Lopes – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé Divina – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé Lopes - PE. Foto de Adriana Schneider

Resumo: O processo de pesquisa para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), envolvendo quatro de suas expressões, o Mamulengo de Pernambuco, o João Redondo do Rio Grande do Norte, o Babau da Paraíba e o Cassimiro Coco do Ceará, se inseriu num contexto de debates mais amplos acerca das políticas patrimoniais brasileiras, trazendo especificidades. Os procedimentos adotados expressaram as condições e necessidades contemporâneas destas brincadeiras, e colocaram todos os participantes numa relação dialógica, dissensual e complexa. Ao analisá-los, o artigo questiona a existência de metodologias de pesquisas não isentas de debates políticos mais amplos, em especial as que envolvem alteridades minoritárias.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Patrimônio imaterial. Metodologias de pesquisa.

Abstract: The research process for the registration of the Northeast Popular Puppet Theatre (TBPN) as an intangible heritage of Brazil by the National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN), involving four of its expressions, Mamulengo from Pernambuco, João Redondo from Rio Grande do Norte, Babau from Paraíba and Cassimiro Coco from Ceará, was inserted in a context of broader discussions about the Brazilian heritage policies, bringing specificities. The procedures adopted expressed contemporary needs and conditions of these playful activities, and put all participants in a dialogic, not consensual and complex relationship. By analyzing them, the article questions the existence of research methodologies which are not free from broader political debates, especially those involving minority otherness.

Keywords: Traditional Puppet Theater from Northeast Brazil. Intangible heritage. Research methodologies.

O longo processo de pesquisa para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial brasileiro pelo IPHAN, envolvendo quatro de suas expressões, o Mamulengo de Pernambuco, o João Redondo do Rio Grande do Norte, o Babau da Paraíba e o Cassimiro Coco do Ceará, se inseriu num contexto de debates mais amplos acerca das políticas patrimoniais brasileiras, trazendo especificidades que, até então, não haviam sido experimentadas. A começar pela confirmação da constatação de que estas quatro expressões guardam particularidades de saberes e fazeres que as diferenciam entre si, mesmo que tragam elementos análogos. A legitimação do Mamulengo, nacional e internacionalmente, o coloca numa posição mais favorável em termos de notoriedade e de quantidade de pesquisas desenvolvidas. Inicialmente, pensava-se em realizar o registro em nome do Mamulengo, incluindo nesse escopo as demais expressões. Esta estratégia poderia ter facilitado muitos dos procedimentos de pesquisa adotados, o que, provavelmente, teria reduzido tempo e custos, mas, felizmente, a escolha pelas especificidades, mesmo tornando o processo mais complexo, revelou um campo vasto e rico de formas adquiridas pelo teatro de bonecos popular no Brasil, numa temporalidade histórica de longa duração.

É preciso mencionar ainda a inclusão do Distrito Federal como mais um Estado pesquisado. O debate acerca da inclusão do Distrito Federal na pesquisa para o registro é exemplar para que se possam analisar os modos conceituais e os enfrentamentos políticos provocados pelo processo. Foram muitas as disputas de campo intelectual suscitadas na pesquisa, exigindo procedimentos ainda não experimentados em processos de registro no IPHAN. Nesse sentido, as contribuições de Bourdieu (1968) ainda são úteis como provocações para desnaturalizar categorias e metodologias de pesquisa, levando em conta seus contextos históricos de legitimação.

Por estar inserido no universo de produção cultural popular, o Mamulengo foi muitas vezes definido como sendo de “natureza folclórica”. Desenvolvo esta discussão brevemente em Alcure (2001 e 2007), em que interrogo sobre a presença rarefeita de espetacularidades de cunho popular na maioria dos trabalhos historiográficos do teatro brasileiro. Essa exclusão demonstra não apenas um desconhecimento dessas manifestações, mas também uma desconsideração dos aspectos dramáticos, técnicos e simbólicos particulares destes tipos de teatro. A inclusão

do Mamulengo como sendo parte do “folclore pernambucano” faz-nos refletir sobre a natureza do “tipicamente nacional”, sobre sua relação com o turismo e com a fixação de estereótipos regionais. Estas imagens reducionistas contribuíram para o estranhamento e a falta de precisão na identificação das características específicas do Mamulengo, gerando generalizações problemáticas, tornando as outras expressões do TPBN quase invisíveis, conectando-o, paradoxalmente, de forma dependente, a debates de identidade e de nacionalismo. Este impulso “pasteurizador”, que atinge os estudos de folclore, é, como analisa Gonçalves (2002), um campo perfeito para discursos retóricos, que cercam a problemática e as políticas culturais para o patrimônio imaterial brasileiro. Nesse sentido, a rejeição à inclusão do Distrito Federal na pesquisa para o registro, por parte de alguns pesquisadores de teatro de bonecos popular, está conectada a um campo intelectual (Bourdieu, 1968) marcado historicamente por certo diletantismo dos estudos de folclore no Brasil, que trazem em seu bojo elementos de uma retórica romântica, como discutidos em Carvalho (1992), Cavalcanti e outros (1992), Burke (1989) e Vilhena (1997).

Entretanto, se alguns argumentos contrários à inclusão do DF na pesquisa pareciam extremamente frágeis, em especial os que evocavam conceitos equivocados acerca do “tradicional”, do “mestre original”, da “autenticidade”, carregados de estereótipos folcloristas, havia outros que, hoje, considero relevantes de serem pensados. Em especial, os argumentos de cunho político que questionavam o lugar privilegiado de alguns grupos e artistas do DF na negociação e no acesso aos debates e ações de políticas públicas para este campo. Nesta disputa, o lugar de mediação em que alguns agentes de cultura do DF se colocam em relação aos artistas do TBPN tem sido controverso, e é preciso atentar para isso. Talvez caiba perguntar: a legitimação dos bonequeiros do DF no processo de registro contribuirá ainda mais para a desigualdade e os processos tutoriais que marcam estas políticas? É preciso observar criticamente as implicações decorrentes deste fato, o que não será realizado neste texto.

Durante o processo de pesquisa de registro do TBPN, alguns seminários de preparação foram realizados, reunindo as coordenações e pesquisadores locais e alguns superintendentes regionais do IPHAN. Estas reuniões serviram para apresentar os procedimentos exigidos pelo

IPHAN e para criar os conceitos, as categorias e os focos de pesquisa gerais que seriam utilizados pelas equipes em todos os Estados. Discutiu-se bastante a categoria “mestre”, no intuito de compreender quem teria legitimidade para ser considerado “bonequeiro popular”². Depois de extensos debates, chegou-se a três categorias básicas, que cito a partir de Brochado (2014, p.39):

1) “[...] os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem ‘familiar’, ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural”;

2) “[...]aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade – grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira”;

3) “[...]aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada”.

Em Alcure (2007), discuti muitas destas questões no capítulo “Tornar-se mestre: aprendizado e legitimação no teatro de mamulengos”. *Mestre* é, sem dúvida, na contemporaneidade, uma categoria própria a estas expressões. No entanto, em conversas informais com alguns mamulengueiros pernambucanos, me revelaram que, antigamente, os mamulengueiros não se chamavam por “mestre”, que a designação teria aparecido a partir da chegada dos primeiros pesquisadores em campo, por volta da década de 1970.

Esses foram os primeiros a se referirem aos mamulengueiros como mestres. A hipótese para o surgimento do termo nessas circunstâncias me parece relevante. O fenômeno de interesse das camadas médias urbanas dos grandes centros pela cultura popular, fato que se verifica

² Utilizo a expressão “bonequeiro popular”, de modo a não privilegiar outras como “mamulengueiro”, “cassimireiro”, “calungueiro”, etc. Compreendo, então, “bonequeiro popular” como uma categoria geral onde se incluem os artistas das diferentes formas do TBPn.

fortemente no caso do DF, vem atribuindo a definição de mestre, de forma generalizada, a artistas populares portadores de saberes e fazeres “tradicionais”. A falta de critério para a atribuição do termo, bem como a naturalização de sua utilização contribuem para essa imprecisão. No campo, aparecem outros termos para designar mestre e contramestre, como por exemplo, os de *presepeiro*, *figureiro*, *careteiro*, *folgazão* e *coiceiro*. A inclusão do DF na pesquisa está relacionada aos novos contextos e circuitos destas expressões do TBP, que ampliam seus sentidos, suas definições, demonstrando suas processualidades e seus dinamismos como bens culturais. O cuidado em categorizar os tipos de “bonequeiros populares” do TBP nos protegeu de posturas com juízos de valor, em que, supostamente, seria possível determinar quem pode ou não se considerar “mestre bonequeiro”. A preocupação auxiliou a análise no sentido de conseguir identificar, sem julgar, as próprias dinâmicas paradoxais e polissêmicas das diversas expressões do TBP.

Estou tentando apontar que há condições contemporâneas exigindo dos pesquisadores outros procedimentos. Para tanto, as metodologias empregadas no processo de registro tiveram que ser construídas no meio destes jogos de força, não apenas conceituais, mas fundamentalmente políticos. Projetos que envolvam patrimônio imaterial e iniciativas de políticas culturais contribuem para novas consciências dos próprios sujeitos da pesquisa, que não são objetos passivos, esquecidos num campo a serem descobertos. Ou pior, objetos-sujeitos de seus “donos-descobridores”, como os próprios pesquisadores, que, se esquecendo dos propósitos implicados em um projeto institucional de registro patrimonial, barganharam informações para disputar politicamente suas próprias legitimidades. Então, em pesquisas que envolvam tantas alteridades, principalmente os “outros” minoritários, ao tentar falar sobre o “outro”, sujeito/objeto, se está também negociando, falando muito sobre si, aquele que tem autoridade de revelar esse “outro”. Para este debate, me norteio pelos questionamentos feitos à autoridade do etnógrafo, como desenvolvidos por Clifford (2002), mas tomando também como contraponto as críticas de Foster (2014) e, em especial, a problematização das políticas de subjetivação no contemporâneo como desenvolvida por Guattari e Rolnik (2011).

A pesquisa para o registro foi atravessada por um intenso debate dissensual interno e externo. As diversidades locais, as especificidades

das expressões, as expectativas dos próprios bonequeiros, as composições das equipes e coordenações regionais foram levadas em consideração, e esta não era uma tarefa fácil. Externamente, opiniões objetivas e subjetivas de pesquisadores, artistas e agentes de cultura, bem como a organização intrínseca do próprio IPHAN (para além do envolvimento de muitas superintendências regionais) e o financiamento do projeto, pressionaram o processo colocando-o, inevitavelmente, numa arena de debates políticos mais amplos. Estas pressões exigiram que posicionamentos metodológicos de pesquisa fossem tomados na tentativa de encontrar um chão comum. Por exemplo, as fichas catalográficas do IPHAN, que tinham que ser preenchidas, não correspondiam a algumas perspectivas contemporâneas que despontavam na pesquisa, exigindo que novos itens fossem contemplados e fichas complementares fossem elaboradas.

O processo de inventário está inscrito no “Livro de Registro das Formas de Expressão”³, entretanto, muitos elementos do TBPN também se relacionavam ao “Livro de Registro dos Saberes”⁴. Já de início, esta escolha determinaria focos e procedimentos do processo, como por exemplo, uma necessidade de evidenciar as expressões em si mesmas, independentes dos saberes adquiridos pelos bonequeiros. No entanto, tratar as ex-

³ O texto referente a este livro, diz, resumidamente, o seguinte: “Para as manifestações artísticas em geral. *Formas de Expressão* são formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade. Trata-se da apreensão das performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade”. Os outros livros de registro são: “Livro de Registro de Celebrações” e “Livro de Registro dos Lugares”. Consulta no site: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 19 de dezembro de 2015.

⁴ O texto referente a este livro, diz, resumidamente, o seguinte: “Criado para receber os registros de bens imateriais que reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Os *Saberes* são conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Geralmente estão associados à produção de objetos e/ou prestação de serviços que podem ter sentidos práticos ou rituais. Trata-se da apreensão dos saberes e dos modos de fazer relacionados à cultura, memória e identidade de grupos sociais”. Consulta no site: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 19 de dezembro de 2015.

pressões dissociadas dos seus fazedores é algo impossível, o que se reflete tanto no dossiê⁵ quanto nos filmes documentários⁶, que integram os documentos finais do processo. Esta constatação, um tanto óbvia, gerou diversos debates durante a edição dos documentários para o registro, em que se questionava o destaque dado aos artistas bonequeiros em detrimento de uma descrição pormenorizada dos elementos das brincadeiras.

O foco de todo processo, como pode ser verificado na metodologia empregada, destacava o fazer do próprio bonequeiro e seus processos de sociabilidade e inserção cultural. No caso do TBPN, o portador da expressão é o bonequeiro, que guarda e transforma os saberes, que o coloca em rede estabelecendo relações sociais amplas. O bem imaterial não paira numa instância incorpórea independente, mas se faz vivo num corpo, encontra um sujeito atravessado por políticas de subjetivação que o tornam o próprio bem em si. Sem o bonequeiro, não há bem imaterial. Portanto, tanto a pesquisa para o registro quanto seus objetivos tiveram estes sujeitos como protagonistas, bem como todo o planejamento de salvaguarda deverá tomá-los como propósito. Entretanto, as políticas patrimoniais brasileiras⁷, ainda muito marcadas pelos processos históricos de “tombamento” de bens materiais, precisam ser atualizadas acerca dos debates sobre a cultura⁸ numa perspectiva mais processualista.

A consciência dos atores sociais em relação aos resultados de pesquisas reforça a necessidade de pensar as questões éticas relativas aos

⁵ Escrito por Izabela Brochado, coordenadora geral da pesquisa.

⁶ Dirigidos por mim e por Rodrigo Savastano.

⁷ Diz Gonçalves (2005, p.16), na nota 7: “Do ponto de vista das ideologias das modernas sociedades ocidentais, a categoria patrimônio tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja enquanto patrimônio econômico e financeiro, seja enquanto patrimônio cultural, seja enquanto patrimônio genético etc. Nesse sentido, suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de pensamento: economia, cultura, natureza etc. Sabemos, no entanto, que essas divisões são construções históricas. Podemos pensar que elas são naturais, que fazem parte do mundo. Na verdade, resultam de processos de transformação histórica e continuam em mudança. A categoria patrimônio, tal como ela é usada na atualidade, nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas. Em contextos não modernos (e mesmo em contextos específicos das modernas sociedades ocidentais), ela tende a assumir formas totais, incorporando amplas dimensões cosmológicas e sociais, exigindo assim o seu entendimento como ‘fatos sociais totais’”.

⁸ Vide, por exemplo, os trabalhos de Eagleton (2011) e Wagner (2012).

procedimentos de trabalho, exigindo do pesquisador posicionamento político, além de maior atenção sobre a qualidade dos dados investigados, já que estes possuem mais filtros de intenções e expectativas do que normalmente a natureza destes dados já teria. Ter nas coordenações regionais da pesquisa para o registro do TBPN não só pesquisadores com formação em Antropologia e História, mas também artistas⁹ trouxe outras perspectivas para a formação das equipes. Algumas destas tinham um bonequeiro popular¹⁰ como articulador de pesquisa, que fazia os contatos, mediando as relações e atuando ativamente como pesquisador. Estas participações foram fundamentais para a fase dos trabalhos de campo e a realização dos encontros regionais.

Aconteceram quatro encontros entre os pesquisadores, os bonequeiros e os agentes de cultura (independentes, institucionais e governamentais). Em 2009, foram realizados encontros na Paraíba e no Rio Grande do Norte e, em 2013, no Ceará e em Pernambuco. Os encontros integravam as perspectivas e os procedimentos adotados na pesquisa para o registro e se constituíram como ações fundamentais de todo o processo. Este fato foi um experimento inédito no conjunto dos processos de registro de bens imateriais realizados pelo IPHAN. Exigiram mecanismos de financiamento extras e específicos, que já colocaram em questão as disponibilidades orçamentárias do IPHAN nestes processos. Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, a realização dos encontros foi fundamental para garantir a participação dos bonequeiros populares no processo, gerando informações, inclusão destes sujeitos na pesquisa e, especialmente, o fortalecimento de redes afetivas e políticas entre os próprios bonequeiros. O andamento das pesquisas era apresentado durante os encontros, e havia atividades fundamentais que se

⁹ Ângela Escudeiro é artista bonequeira e era a coordenadora de pesquisa do Ceará, atualmente é a presidente da ABTB. Amanda Viana era a coordenadora de pesquisa da Paraíba e colocou a estrutura de sua companhia Boca de Cena disponível para o projeto. Izabel Concessa, também artista bonequeira, coordenou a pesquisa em sua fase documental em Pernambuco. Kaise Helena, coordenadora da pesquisa no DF, é artista bonequeira. Gustavo Vilar, coordenador da pesquisa de campo em Pernambuco, e Ricardo Canella, coordenador da pesquisa no Rio Grande do Norte, com Graça Cavalcanti, possuem formação em Antropologia.

¹⁰ Integraram as equipes: Raul do Mamulengo e Francisco Gomes, no RN; Bibiu de Saúba e Zé Lopes, em PE.

realizavam, em especial, a abertura da mala de bonecos, em que cada bonequeiro abria a sua mala diante de todos e falava sobre seus bonecos, sua relação com a brincadeira, sua história de vida e o que mais desejasse. Este compartilhamento de conhecimento proporcionado por esta ação fortaleceu os laços entre eles, colaborando para, em muitos casos, o restabelecimento de uma rede de saberes e fazeres que havia se rompido.

Durante os encontros, aconteciam apresentações das brincadeiras em teatros e espaços públicos, criando relações do processo de registro com a sociedade em geral. A presença de representantes de instituições governamentais ou não também foi importante para a retomada da consciência da importância destas expressões em seus Estados e municípios de origem, fundamental para os instrumentos de salvaguarda que, com a conclusão do registro, começam a ser desenvolvidos. Um fato importante foi a criação da APOTB– Associação Potiguar de Teatro de Bonecos, fundada pelos “mestres” de João Redondo presentes no encontro em 2009.

Nos encontros, minha função era a de entrevistar todos os bonequeiros presentes com o objetivo de constituir um banco de dados sobre cada um deles, além de obter material para a edição dos documentários apresentados na finalização do registro. Quase todos os bonequeiros identificados durante o processo de registro foram entrevistados. Procurei manter uma base comum em todas as entrevistas que versavam sobre a história de vida; a relação com a brincadeira; os processos de aprendizagem; identificação de personagens; técnicas de construção dos bonecos; elementos constitutivos da brincadeira; as dificuldades encontradas na manutenção do brinquedo; entre outras particularidades que despontavam a cada entrevista. Foram realizadas pequenas viagens para visitar alguns mestres em suas próprias casas e locais de trabalho. Nestas visitas, foram detalhados os modos de confecção dos bonecos e um reconhecimento das condições de vida dos artistas. Em situações ideais de tempo e financiamento, estes seriam os contextos adequados para a realização das entrevistas. Mesmo em condições adversas, o trabalho revelou um mosaico sem precedentes destas expressões no Brasil e precisa ser disponibilizado para um público mais amplo de modo a ser utilizado em outras pesquisas e trabalhos sobre estas expressões. Espera-se que o IPHAN possa tomar as providências necessárias para a divulgação destes materiais.

Quando verificamos a ampla literatura produzida internacional-

mente sobre esses tipos de teatro de cunho “popular”, em suas particularidades nacionais, desde os anos 1970, e a comparamos com esta produção e interesse aqui no Brasil, notamos que estamos apenas iniciando uma vasta investigação. Se até então a historiografia do teatro brasileiro vinha ignorando esta diversidade de expressões populares de caráter dramático, em detrimento de outros enfoques, ainda muito conectados a uma historiografia canônica, acredito que os novos contextos de estudos em cultura popular, de discussões acerca do patrimônio imaterial brasileiro, de novas políticas de apoio a estes segmentos, e da produção de monografias e teses nos departamentos de Antropologia, História, Artes Cênicas, Comunicação, entre outros, possam contribuir para ampliar esse quadro, evidenciando a qualidade e a riqueza desta diversidade artística.

O processo de pesquisa para o registro do TBPN como patrimônio cultural do Brasil se constituiu como um trabalho de longa duração, fruto da dedicação dos próprios artistas da arte do boneco no Brasil, “populares” ou não, e de organizações como a ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Também é resultado do trabalho de pesquisadores que se dedicaram a ir a campo dando voz a estes artistas, “mestres” do boneco brasileiro, uma arte forjada em processos históricos demorados, envolvendo a transmissão de saberes e fazeres específicos. Os procedimentos de pesquisa adotados no processo de registro expressaram as condições e necessidades contemporâneas destas brincadeiras, e colocaram todos os participantes numa relação dialógica dissensual, complexa, mas muito necessária. Assim, a contribuição que o registro do TBPN pode oferecer aos debates patrimoniais brasileiros e ao campo de investigação destas expressões é o de que não há neutralidade metodológica, as escolhas conceituais não são isentas. É também importante ressaltar que pesquisas envolvendo alteridades, em especial as minoritárias, podem ser ações de salvaguarda em si mesmas e posicionamentos políticos. É preciso que o pesquisador compreenda o sentido desta tomada de posição. O trabalho não se encerra com a conquista do registro, muito pelo contrário. É preciso ampliar a pesquisa para outros Estados, incluir outros bonequeiros que não foram identificados no processo, manter constantes atualizações dos dados apresentados, divulgar estas informações amplamente e publicamente para que todos possam ter acesso, e, principalmente, disputar internamente com o poder público a criação de políticas específicas para estes artistas.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO. Rio de Janeiro.
- _____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ. Rio de Janeiro.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. IN: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- BROCHADO, Izabela. *Dossiê interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Como, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: MINC; IPHAN; UnB; ABTB, 2014.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna. CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina e VILHENA, Luís Rodolfo. Os estudos de folclore no Brasil. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. IN: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- EAGLETON, Terry. Versões de cultura. IN: *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. IN: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.
- _____. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. IN: *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. (n. 60, segundo semestre). São Paulo: ANPOCS, 2005.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Cultura: um conceito reacionário?. IN: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.