

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS (ICS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL (PPGAS)

IARA FERREIRA DE SOUZA

**“EU SOU ALAGOANO, AONDE O GUERREIRO MORA”:
UMA ETNOGRAFIA SOBRE O COMPARTILHAMENTO DE FOTOGRAFIAS DE
GUERREIRO DO ARQUIVO ETNOGRÁFICO DE THÉO BRANDÃO**

MACEIÓ/AL

2019

IARA FERREIRA DE SOUZA

**“EU SOU ALAGOANO, AONDE O GUERREIRO MORA”:
UMA ETNOGRAFIA SOBRE O COMPARTILHAMENTO DE FOTOGRAFIAS DE
GUERREIRO DO ARQUIVO ETNOGRÁFICO DE THÉO BRANDÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas (PPGAS/Ufal) como requisito avaliativo parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Rechenberg

MACEIÓ/AL

2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

S729e Souza, Iara Ferreira de.
“Eu sou alagoano, aonde o Guerreiro mora” : uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de Guerreiro do arquivo etnográfico de Théo Brandão / Iara Ferreira de Souza. - 2019.
172 f. : il. color.

Orientadora: Fernanda Rechenberg.
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 154-161.
Anexo: f. 162-172.

1. Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. 2. Guerreiro (Folguedo folclórico) - Alagoas. 3. Fotografia na etnologia. 4. Memória coletiva. I. Título.

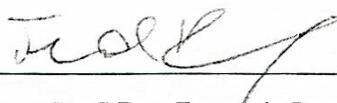
CDU: 398.8(813.5)

Folha de Aprovação

AUTORA: IARA FERREIRA DE SOUZA

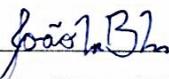
“Eu sou alagoano, aonde o guerreiro mora”: uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de Guerreiro do arquivo etnográfico de Théo Brandão, dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas.

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 10 de maio de 2019.



Profª Dra. Fernanda Rechenberg, (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFAL

Banca Examinadora:



Profº Dr. João Martinho Braga de Mendonça (Examinador Externo)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia /UFPB



Profº Dr. Rafael de Oliveira Rodrigues (Examinador Interno)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFAL

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo suporte financeiro, oferecido na forma bolsa de estudos. Graças a ela foi possível realizar esta pesquisa;

A Dona Marlene, Dona Dolores e Senhor Lourenço, por terem compartilhado suas memórias;

À professora Fernanda, pela orientação paciente, tranquila e educada;

À professora Rachel e aos professores Rafael e João Martinho, pela leitura cuidadosa e crítica da pesquisa;

Aos funcionários e bolsistas que fazem parte do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore;

À Raniella, secretária do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social;

A Daniela, Sandra e Bárbara, por terem acreditado em mim quando eu mesma não acreditava;

Aos meus amigos do Grupo de Estudos em Antropologia Visual (Geavi), pelo aprendizado. Amanda (Chuchu), não sei o que eu faria sem você. Grata pelas risadas, pelas trocas musicais e pelas caronas;

A Ana e Ítalo, pelas conversas terapêuticas;

A Tayná e Tamara, pela alegria, pelo aprendizado, por me inspirarem e fazerem da minha trajetória acadêmica menos solitária;

À Ana Luiza, por tudo. “O homem de muitos amigos deve mostrar-se amigável, mas há um amigo mais chegado do que um irmão” (Provérbios 18:24).

À Virginia, minha prima querida, pela amizade, pelas orientações e por ter se alegrado comigo a cada passo dado;

A João Bosco, meu pai, pelo encorajamento;

À Beatriz, minha irmã, por me ouvir falar cotidianamente e irritantemente sobre a pesquisa;

À minha avó Maria (*in memoriam*) e minhas tias Marilene e Ester, por serem meus melhores exemplos, pelo incentivo e suporte durante todos esses anos. Por causa de vocês, cheguei até aqui!

À Zilma, minha mãe, por ser meu socorro bem presente, por TUDO!

Ao Senhor, por ter me ajudado até aqui.

RESUMO

Esta dissertação investiga os desdobramentos do compartilhamento de fotografias de Guerreiro, patrimônio imaterial alagoano, com três brincantes de Guerreiros ativos em Maceió/AL: Dona Marlene, Dona Dolores e Senhor Lourenço. A ação foi fruto do projeto “Memória e Fotografia no Folclore Alagoano: da Preservação ao Compartilhamento de Imagens”, coordenado pela professora Fernanda Rechenberg. A pesquisa de campo foi realizada entre outubro de 2017 e outubro de 2018 e abrange: a) investigação no arquivo etnográfico de Théo Brandão, salvaguardado pelo Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, traçando o “sistema material” em que as imagens do Guerreiro de João Amado estão envolvidas; b) observação participante nos ensaios e nas apresentações dos Guerreiros São Pedro Alagoano e Vencedor Alagoano; c) a entrevista com os brincantes e o compartilhamento das fotografias do arquivo etnográfico, utilizadas para “fazer o interlocutor falar”. Por um longo período, os museus foram o espaço onde pesquisadores expuseram os objetos de grupos socialmente minoritários, com a crítica pós-colonial, tais representações passaram a ser questionadas. Como resposta a essas análises e críticas, surgiram, nos museus, ações que visam a ressignificação das coleções por meio da participação de grupos historicamente silenciados. Nesse sentido, há o entendimento de que as memórias de Dona Marlene, Dona Dolores e Senhor Lourenço ressignificaram as fotografias do arquivo etnográfico de Théo Brandão.

Palavras-chave: Compartilhamento; Museu Théo Brandão; Fotografia; Memória; Guerreiro alagoano.

ABSTRACT

This dissertation investigates the sharing of photos of “Guerreiro”, an immaterial patrimony of Alagoas, with three “brincantes” of active Guerreiros in Maceió/AL; they are Mrs. Marlene, Mrs. Dolores and Mr. Lourenço. This initiative is part of the project "Memory and Photography in Alagoano Folklore: from Preservation to Image Sharing", coordinated by Professor Fernanda Rechenberg. The field research occurred between 2017 and 2018. The investigation includes: a) the research on the ethnographic archive of Théo Brandão tracing his “material system” b) the participant observation at the rehearsals and presentations of the “Guerreiros São Pedro Alagoano and Vencedor Alagoano”. I also interviewed Mrs. Marlene, Mrs. Dolores and Mr. Lourenço and used the photographs to "make them speak" (the photo-elicitation method). For many years, museums were the space where researchers made expositions about socially minority groups, but these representations went through revisions after the postcolonial critique. As a response to these analyzes and criticisms museums started to re-signify collections through groups historically silenced, making them participate of shared curatorship, for example. Therefore, the memories of Mrs. Marlene, Mrs. Dolores and Mr. Lourenço re-signified the photographs of the ethnographic archive of Théo Brandão.

Keywords: Sharing; Théo Brandão Museum; Photography; Memory; Guerreiro Alagoano.

RESÚMEN

Esta disertación investiga los desdoblamientos de la acción de compartir fotografías de “Guerreiro”, patrimonio inmaterial alagoano, con tres “brincantes” de “Guerreiros” activos en Maceió / AL, son ellos: Señora Marlene, Señora Dolores y Señor Lourenço. La acción es fruto del proyecto "Memoria y Fotografía en el Folclore Alagoano: de la Preservación al Compartir de imágenes", coordinado por la profesora Fernanda Rechenberg. La investigación de campo fue realizada entre octubre de 2017 y octubre de 2018 y abarca: la investigación en el archivo etnográfico de Théo Brandão, trazando el sistema material en que las imágenes del Guerrero de João Amado estuvieron y están involucradas; la observación participante en los ensayos y presentaciones de los “Guerreiros São Pedro Alagoano” y “Vencedor Alagoano”; y la entrevista con Doña Marlene, Doña Dolores y Señor Lourenço. Los museos fueron el espacio donde investigadores hicieron exposiciones sobre grupos socialmente minoritarios, pero, debido a la crítica post-colonial, las representaciones museológicas fueron cuestionadas. Para sanar las críticas los museos intentaron resignificar las colecciones con la participación de grupos históricamente silenciados, a través de sus conocimientos y memorias. Luego, pienso que las memorias de Señora Marlene, Señora Dolores y Señor Lourenço resignificaron las fotografías del archivo etnográfico de Théo Brandão.

Palabras clave: Compartir; Museo Théo Brandão; Fotografía; Memoria; Guerreiro Alagoano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página 2 do artigo de Théo Brandão	17
Figura 2 – Página 10 do artigo de Théo Brandão	70
Figuras 3 e 4 – Foto do Embaixador do Guerreiro de João Amado e Verso da foto.....	71
Figuras 5 e 6 – Reisado de Viçosa e Embaixador do Reisado de Rio Largo	71
Figura 7 – Página 4 do artigo de Théo Brandão	72
Figura 8 – Página 5 do artigo de Théo Brandão	73
Figuras 9 e 10 - Páginas 128 e 129 da revista O Cruzeiro.....	77
Figuras 11 e 12 – Páginas 130 e 131 da revista <i>O Cruzeiro</i>	79
Figura 13 – Páginas 132 e 133 da revista <i>O Cruzeiro</i>	81
Figura 14 e 15 – Páginas 134 e 135 da revista <i>O Cruzeiro</i>	83
Figura 16 – Dona Marlene no ensaio do Guerreiro	89
Figura 17 – Dona Dolores no ensaio de Guerreiro	94
Figura 18 – Senhor Lourenço no ensaio de Guerreiro	100
Figura 19 – Dona Otília, a Lira	104
Figura 20 – Guerreiro sem identificação	106
Figura 21 – Guerreiro do Mestre Artur José	107
Figuras 22 e 23 – Prisão do Índio Peri e Luís, Quincas e Pedro	113
Figuras 24 e 25 – Lua Nova e Guerreiro de João Amado	115
Figura 26 – Velho Messias	119
Figuras 27 e 28 – Antônio e Daniel	120
Figura 29 – Daniel, o Rei	122
Figuras 30, 31 e 32 – Vestidos do Guerreiro São Pedro Alagoano	127
Figuras 33 e 34 – Senhor Lourenço e seu chapéu de Mestre e Senhor Lourenço no Natal dos Folgedos 2018	128
Figura 35 – Senhor Lourenço na sala “Festejar Alagoano”	140
Figura 36 – Reisado de Viçosa	146
Figura 37 – Guerreiro São Pedro Alagoano	146
Figura 38 – Guerreiro São Pedro Alagoano no MTB	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AL – Alagoas

Asfopal – Associação dos Folgedos Populares de Alagoas

Asseduc – Associação dos Servidores da Educação

CD – Compact Disc ou Disco Compacto

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CE – Ceará

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNFL – Comissão Nacional de Folclore

Cras – Centro de Referência da Assistência Social

DVD – Digital Versatile Disc ou Disco Digital Versátil

Fmac – Fundação Municipal de Ação Cultural

Ibecc – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura

MN – Museu Nacional

MP – Museu Paulista

Mpeg – Museu Paraense Emílio Goeldi

MOA – Museum of Art ou Museu da Arte

MTB – Museu Théo Brandão

Promac – Programa Municipal de Apoio à Cultura

RJ – Rio de Janeiro

SEF – Sociedade de Etnografia e Folclore

Sphan – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ufal – Universidade Federal de Alagoas

UFPR – Universidade Federal do Paraná

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 O Guerreiro alagoano	15
1.2 Os desafios de uma pesquisa etnográfica no acervo.....	19
2. ANTROPOLOGIA E MUSEUS, COMPARTILHAMENTO E MEMÓRIA	28
2.1 A antropologia e os museus	28
2.2 Um museu de antropologia e folclore	36
2.3 Compartilhamentos	39
2.4 Apontamentos sobre Memória	45
3. IMAGENS DO GUERREIRO DE JOÃO AMADO: OS SENTIDOS DAS FOTOGRAFIAS NO FOLCLORE	51
3.1 O Movimento Folclórico Brasileiro e Théó Brandão	51
3.2 Acervo doado, problema criado: trajetória dos acervos do Museu Théó Brandão	62
3.3 O Guerreiro de João Amado na revista <i>O Cruzeiro</i>	75
3.4 A Fotografia no Folclore	84
4. FOTOGRAFIAS E MEMÓRIAS COMPARTILHADAS	87
4.1 As Brincantes e o Brincante	87
4.1.1 Dona Marlene e o Guerreiro São Pedro Alagoano	89
4.1.2 Dona Dolores: do Guerreiro de João Amado ao Guerreiro Vencedor Alagoano	93
4.1.3 Senhor Lourenço: o Mestre	99
4.2 Sobre as memórias compartilhadas	102
4.2.1 Maceió: seus lugares e ofícios	104
4.2.2 Idosos e jovens no Guerreiro	112
4.2.3 Dinamicidade dos Guerreiros	118
5. DESDOBRAMENTOS DO COMPARTILHAMENTO	124
5.1 A mulher na brincadeira	125
5.2 Guerreiro também é manifestação artística	126
5.3 Dos contratos e apresentações do Guerreiro	133

5.4 Sobre as narrativas	136
5.5 Críticas à exposição	139
5.6 Os sentidos das fotografias para os Brincantes	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	153
ANEXO - Reisados e Guerreiros – Reportagem da Revista <i>O Cruzeiro</i> de 1947	161

1. INTRODUÇÃO

A antropologia nasceu dentro dos museus etnográficos. Foi a partir da análise dos espólios do Novo Mundo que as primeiras tentativas de explicar a diferença entre os grupos sociais surgiram: o evolucionismo cultural (ou social) e o difusionismo. Por um longo período, os museus serviram de espaço onde pesquisadores construíram representações dos grupos que estudavam, pautadas na escala evolutiva proposta pelas correntes teóricas citadas anteriormente. Após o movimento de luta pela libertação das colônias europeias, em meados do século XX, surgiu uma série de reflexões sobre como a antropologia e os museus criaram representações sobre o “outro” impregnadas pelo olhar etnocêntrico europeu.

Como aponta Asad (2017), antropólogo americano que reflete sobre questões pós-colonialistas, é através do encontro desigual entre o Ocidente e o Terceiro Mundo, formado pelos países colonizados, que a antropologia surge. Por esse motivo, as relações de poder na antropologia e nos museus passaram a ser problematizadas e, a fim de contrabalançá-las, ambas as áreas têm promovido práticas compartilhadas que envolvem esse “outro” historicamente silenciado. A partir de tais experiências, novos significados e valores são atribuídos às coleções.

Essa lógica europeia de organização foi reproduzida no Brasil. O Museu Nacional, o Museu Paulista e o Museu Emílio Goeldi (os primeiros museus brasileiros do século XIX) eram etnográficos e foram organizados a partir do evolucionismo cultural. Segundo Abreu (2005a), em meados do século XX, esses entraram em decadência, no sentido de receber menos atenção, principalmente pelos pesquisadores, que migraram suas pesquisas para as universidades. Após a era dos museus etnográficos, surgem os museus de arte e cultura popular – e, dentro deste contexto, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore foi criado.

A coleção etnográfica é aquela formada por objetos que são recolhidos a partir de uma pesquisa antropológica; já o arquivo etnográfico é toda documentação que surge a partir da pesquisa e do recolhimento de objetos (FABIAN, 2010). O Museu Théo Brandão (MTB) surgiu a partir da doação das coleções e arquivos etnográficos de Théo Brandão, sendo esse último formado por fotografias, gravações sonoras e documentos textuais. Segundo Rechenberg (2017), o acervo fotográfico possui cerca de 4.500 itens, alguns de autoria de Théo Brandão, doações de terceiros e fotos tiradas por fotógrafos contratados por Théo Brandão. A acessibilidade ao acervo começou a ser construída em 2010, através de projetos que visavam à

sua recuperação, higienização e catalogação e, com a digitalização das subséries fotográficas de Reisados e Guerreiros, em 2018, um novo passo foi dado em busca de tal objetivo. O acervo fotográfico encontra-se higienizado e numerado, mas ainda não foi catalogado e indexado. Desse modo, não está integralmente acessível.

No MTB, acompanhei a experiência de compartilhamento de fotografias de Reisados e Guerreiros, expressões populares existentes em Alagoas e intensamente pesquisadas pelo folclorista alagoano Théo Brandão. A ação foi fruto do projeto “Memória e Fotografia no Folclore Alagoano: da Preservação ao Compartilhamento das Imagens”, coordenado pela professora Fernanda Rechenberg (PPGAS/Ufal), e teve como objetivo construir a acessibilidade do acervo fotográfico através da preservação, pesquisa, disponibilização de parte dele na web e compartilhamento presencial com brincantes destes folguedos¹. Assim como os museus etnográficos, os museus de arte e cultura popular foram construídos a partir de uma relação de desigualdade, ainda que em menor dimensão. Neste sentido, o projeto ressignificou as fotografias através das memórias dos brincantes.

A sala 5 do MTB foi o lugar dos encontros semanais do projeto. É um ambiente relativamente pequeno, mas que abriga todo o arquivo etnográfico de Théo Brandão. Parte dos meus encontros etnográficos também ocorreram nela. Como aponta Castro (2008), sim, é possível ter encontros etnográficos no museu, ele pode e deve ser estranhado – exercício que não foi um dos mais fáceis para mim. As atividades desenvolvidas pelo referido projeto foram: reorganização das fotografias, feita por Tayná Almeida²; criação de um verbete sobre Reisados e Guerreiros, momento em que Tamara Caetano e eu nos voluntariamos no projeto³; levantamento dos grupos de Reisados e Guerreiros ativos em Maceió, digitalização e tratamento das imagens⁴; e, finalmente, o compartilhamento das fotografias, entre junho e agosto de 2018.

A maneira mais profícua de fazer o levantamento do número de grupos ativos foi visitando a reunião da Associação de Folguedos Populares de Alagoas (Asfopal), em novembro de 2017. Nesse encontro, surgiram convites para assistir aos ensaios de dois grupos: do

¹ O projeto foi contemplado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (Fapeal), através do Edital PPGs/Humanidades/Fapeal nº 13/2016, e realizado entre 2017 e 2018.

² Aluna do Curso de Ciências Sociais Bacharelado da Universidade Federal de Alagoas e bolsista do projeto pela Fapeal. A organização deu-se entre março e setembro de 2017.

³ Tamara é aluna do curso de Ciências Sociais Bacharelado da Universidade Federal de Alagoas. Quando ingressei no mestrado, a intenção era pesquisar museus comunitários. Como isso não foi possível, pouco tempo após ter entrado no projeto, resolvi pesquisar o acervo fotográfico.

⁴ Essa fase foi orientada pela fotógrafa Flávia Correia e ocorreu entre janeiro e março de 2018.

Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero (do Mestre André) e do Guerreiro São Pedro Alagoano (coordenado pela Senhora Maria Helena, ou Dona Marlene). Tayná Almeida fez registros fotográficos em novembro de 2017 e, em abril de 2018, essas imagens foram dadas à coordenadora do grupo. Participei desse momento e por meio dele foi possível ouvir a história de Dona Marlene e conhecer suas fotografias pessoais, mostradas com carinho e afeto. A partir daí, passei a observar os ensaios e as apresentações do Guerreiro São Pedro Alagoano e, mais tarde, do Guerreiro Vencedor Alagoano (coordenado pela Dona Dolores). Dessas idas e vindas, entre o MTB e os ensaios, comecei a me questionar sobre a ressonância das fotografias do acervo do MTB.

Ao falar sobre a materialidade das fotografias, Edwards (2009) aponta que elas podem assumir um status de sagrado em alguns contextos. Penso que as fotografias do acervo do MTB estão envoltas nessa aura de importância, principalmente entre os pesquisadores, afinal, elas são relíquias que representam a memória do folclore alagoano. Porém, ao ver a relação de afeto que Dona Marlene tem como seu pequeno acervo e após ler as discussões de Gonçalves (2005) sobre como patrimônio deve ressoar entre os seus, comecei a me perguntar: as fotografias podem ser consideradas patrimônio só por estarem dentro do museu? Será que as fotografias do Guerreiro, um folguedo considerado patrimônio imaterial alagoano, irão reverberar entre os brincantes ativos hoje? Qual seria a importância do acervo para os brincantes? E se as fotografias fossem postadas nas redes sociais do MTB, o que as pessoas iriam dizer? As pessoas nas imagens seriam reconhecidas? A partir destes questionamentos, surgiu a pergunta que se tornou o problema de pesquisa: quais as implicações de compartilhar parte do arquivo etnográfico de Théó Brandão para o Museu Théó Brandão e para a memória dos brincantes?

No projeto coordenado pela professora Fernanda Rechenberg, ficou sob minha responsabilidade escolher as fotografias do acervo que seriam compartilhadas nas redes sociais do Museu Théó Brandão (Facebook e Instagram). Escolhi as fotografias do Guerreiro de João Amado, de autoria de José Medeiros, e decidi que as acompanharia nas redes sociais. Pesquisando sobre folcloristas, descobri que as imagens em questão foram publicadas na revista *O Cruzeiro*, em 1947. Como as imagens teriam alcance nacional, levantei a hipótese de que publicá-las nas redes sociais aumentaria as chances de que as pessoas registradas nas imagens fossem reconhecidas por seus filhos ou netos. A ideia de acompanhar a “biografia dos objetos” (KOPYTOFF, 2008) me pareceu interessante, por isso as escolhi.

A pesquisa tinha como objetivo inicial investigar os desdobramentos do compartilhamento na web; porém, devido à Instrução Normativa nº 1, de 11 de abril de 2018, da Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República (Secom/PR), não foi possível fazer comentários nas redes sociais durante o período eleitoral. Devido a isso, redirecionei a pesquisa para o compartilhamento presencial⁵. Portanto, o presente trabalho tem como objetivo pesquisar os desdobramentos do compartilhamento presencial das fotografias de Guerreiro de João Amado, pertencentes ao arquivo de etnográfico de Théo Brandão, com brincantes de Guerreiros ativos em Maceió: Dona Marlene (coordenadora do Guerreiro São Pedro Alagoano), Dona Dolores e Senhor Lourenço (Dona e Mestre do Guerreiro Vencedor Alagoano, respectivamente).

Nesta pesquisa, me propus a acompanhar o processo de digitalização e compartilhamento das fotografias do acervo; investigar o “sistema material” (REYNOLDS, 1987 *apud* PORTO, 2004) das fotografias do Guerreiro de João Amado e analisar as narrativas construídas em torno delas, no compartilhamento⁶. Porém, a pesquisa se estendeu aos ensaios e apresentações dos Guerreiros, reuniões e festas Asfopal, visitas guiadas pelo MTB com os brincantes e realização de registros fotográficos de algumas apresentações. A pesquisa de campo abrange o período de outubro de 2017, quando me voluntariei ao projeto do MTB, a outubro de 2018, quando realizei a devolução das fotografias aos integrantes do Guerreiro São Pedro Alagoano⁷. O compartilhamento presencial das fotografias do Guerreiro de João Amado ocorreu entre junho e agosto de 2018. Dona Dolores e Senhor Lourenço foram levados ao MTB e as fotografias compartilhadas através de projeções. O compartilhamento com Dona Marlene foi realizado em sua residência, com cópias das fotografias do Guerreiro de João Amado.

Há uma lacuna nas pesquisas antropológicas dentro dos museus (FÜRBRINGER, 2013); ainda são tímidos os trabalhos antropológicos que versam ou lidam com acervos, arquivos, coleções e fotografias como objeto de conhecimento. Desta forma, a presente

⁵ Eu estava pensando a web como lugar de ressonância para o patrimônio e ferramenta para que pessoas ou lugares registrados nas imagens fossem reconhecidos por alguém. O compartilhamento no Facebook e no Instagram foi realizado nos dias 03 e 04 de julho de 2018, cinco fotografias em cada dia; porém, os comentários nas fotos das redes sociais foram desativados no dia 07 de julho de 2018, o que dificultou a metodologia e o andamento da pesquisa com foco na web.

⁶ Ao invés de pesquisar a “biografia dos objetos” (KOPYTOFF, 2008), pesquisei o seu “sistema material” (REYNOLDS, 1987 *apud* PORTO, 2004), pois este último me permitiu analisar o contexto dos objetos e as narrativas ao redor deles.

⁷ Em dezembro de 2018, ainda observei três apresentações dos Guerreiros: na festa de aniversário da Asfopal, no evento Natal dos Folguedos e na inauguração da sede do Guerreiro São Pedro Alagoano.

pesquisa é importante porque contribui para os estudos sobre acervos fotográficos e a relação deles com o público. A pesquisa sobre o arquivo fotográfico de Théo Brandão é importante porque revela uma parte da história e da memória do folclore alagoano, sendo assim, a escassez de trabalhos sobre o arquivo de Théo é uma das justificativas para a realização da pesquisa. Para parte da comunidade acadêmica, o compartilhamento das fotografias do acervo pode significar acesso à informação e um meio de facilitar pesquisas sobre cultura popular, patrimônio e sobre o próprio Museu Théo Brandão; porém, saber o significado e a importância dos objetos para o “outro” e as representações deste “outro” dentro dos museus a partir dos objetos são assuntos caros à antropologia.

Como vimos até aqui, a presente pesquisa envolve temáticas como museus, arquivos, fotografias, compartilhamento, memória e Guerreiro, um folguedo alagoano. A seguir, abordo, de maneira breve, o surgimento do Guerreiro e algumas de suas personagens; ao longo do trabalho, cito o nome de algumas delas e as próprias fotografias fazem menção a elas. Por último, explano a metodologia da pesquisa, bem como alguns termos utilizados.

1.1 O Guerreiro alagoano

O foco do trabalho é o compartilhamento das fotografias de Guerreiro, não os Guerreiros em si. Assim como os Reisados, os Guerreiros, suas peças (músicas) e personagens já foram descritos por Théo Brandão. Suas principais obras a respeito são: *Reisado Alagoano* (2007) e *Folguedos Natalinos* (2003). Porém, como no decorrer do texto algumas personagens e entremeios são citados e as próprias fotografias fazem menção aos entremeios, descrevo aqui o Guerreiro apenas de maneira breve⁸.

A definição criada por Théo Brandão para ambos os folguedos é utilizada até hoje, apesar de ter sido construída dentro do contexto do Movimento Folclórico Brasileiro. Folguedo, na definição dos folcloristas, é a junção de canto, dança e teatro. Segundo Théo Brandão (2003; 2007), os Reisados e Guerreiros são autos natalinos que comemoram o nascimento de Jesus Cristo e dão as boas-vindas ao ano novo; ambas são festas de herança portuguesa que se misturaram às expressões negras.

⁸ Para informações mais aprofundadas, consultar a pesquisa de Juliana Silva (2015): “Criar, cantar e dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folguedo alagoano”.

A estrutura do Reisado descrita pelos interlocutores de Théó Brandão (2007) é: pedidos de entrada, louvações aos donos da casa, louvações ao presépio ou ao templo, danças de personagens totêmicos, míticos, fragmentos de autos e dramatizações de romances velhos, danças e cantos variados. A guerra é um dos episódios importantes, é uma referência ao auto dos Congos. Nela, as personagens iniciam embaixadas, uma luta de espadas que é mediada pelos apitos do Mestre. Também faz parte do folguedo o recolhimento das sortes (dinheiro dado pelo público).

Théo Brandão (2003) explica que o Guerreiro é uma releitura do Reisado, mas com uma maior quantidade de personagens e entremeios. Ele consiste em uma luta de dois partidos: Guerreiros e Caboclos. Segundo o autor, alguns folguedos natalinos tiveram origem na zona rural, nos engenhos, e aos poucos foram alcançando as cidades, as capitais. O mesmo ocorreu com o Guerreiro: ele foi trazido para Maceió a partir da prática de veraneio das famílias de elite, momento que coincidia com o período natalino.

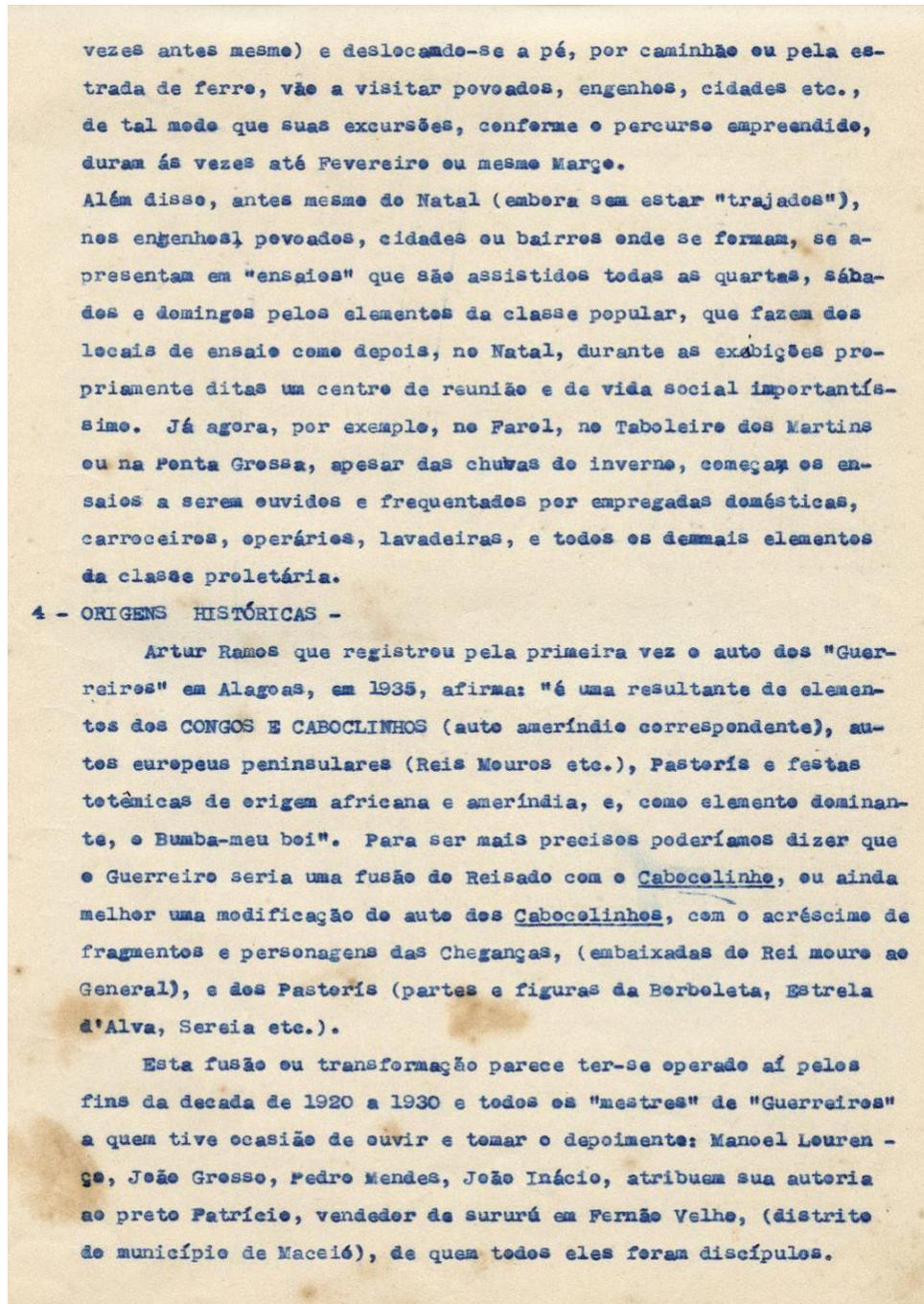
No acervo documental, há uma espécie de artigo em que Théó Brandão explica a transição de Reisado para Guerreiro, iniciada por volta das décadas de 1920 e 1930. O artigo fala sobre os locais em que as brincadeiras aconteciam nas áreas urbanas e rurais de Alagoas, o período e a classe social que frequentava os Guerreiros. Segundo o autor, os participantes eram operários, empregadas domésticas, lavadeiras, etc.

No texto, há uma parte dedicada a falar sobre o surgimento dos Guerreiros. No tópico “Origens históricas”, Théó Brandão explica que Arthur Ramos foi o primeiro a registrar o “Auto dos Guerreiros”, resultado da mistura das brincadeiras portuguesas auto dos Congos e auto dos Caboclinhos⁹. Ele também aponta que o Guerreiro havia sido tirado do livro *Iracema*, de José de Alencar, por “Preto Patrício”, um vendedor de sururu do bairro Fernão Velho, em Maceió. As pessoas que transmitiram essa informação a Théó Brandão foram seus discípulos que viraram Mestres: Manoel Lourenço, João Grosso, Pedro Mendes e João Inácio. A **Figura 1**, a seguir, é a página 2 do artigo em questão¹⁰.

⁹ Alguns autores apontam que o Guerreiro pertence ao folclore negro de Alagoas, entre eles, Abelardo Duarte.

¹⁰ O documento pertence à pasta E 54.2 do acervo etnográfico de Théó Brandão. Não sei ao certo a natureza do documento, mas chamo-o de artigo neste trabalho.

Figura 1 - Página 2 do artigo de Théo Brandão



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Segundo Théo Brandão (2007), os trajes dos dançarinos do Guerreiro são coloridos e relembram os dos nobres colonos. Eles são feitos a partir de materiais como espelhos, contas, fitas, enfeites de árvore de natal. A estrutura cênica do folguedo está organizada por meio das

peças, que se consistem em partes cantadas e sapateadas; embaixadas ou partes declamadas, que são roteiros narrados pelos Mestres; e os entremeios, que são representações dramáticas curtas que possuem uma figura principal (SILVA, 2015), formando as intercalações do folguedo. Os temas das “peças” (músicas cantadas) falavam e falam sobre diversas temáticas como: amor, amizade, acontecimentos sociais e a vida pessoal dos brincantes. Algo interessante é que Théo Brandão (2003) percebeu os ritmos musicais dos terreiros de Xangô nas músicas do Guerreiro.

O Guerreiro é formado por personagens dos mais diversos folguedos, como Auto dos Congos, Caboclinho, Pastoril e Reisado; porém, ao longo dos anos, muitos personagens e entremeios deixaram de ser postos em cena. Segundo Théo Brandão (2007), o Mestre é quem entoia as peças nos solos, guia os passos e danças e dirige os episódios e “entremeios”. O ContraMestre é o auxiliar e, às vezes, substituto do Mestre. O Mateu e o Palhaço são a parte cômica do folguedo: eles fazem piadas e auxiliam o Mestre em alguma situação. Já o Velho Messias é um personagem mascarado que usa roupas velhas. Ele termina seu ato dançando com duas espadas.

Théo Brandão (2007; 2003) explica que o Rei é aquele que se levanta apenas no momento das “embaixadas” ou para o episódio de Guerra. Ele também é aquele que chama a Lira (uma personagem de canções portuguesas que era bastante falada por poetas brasileiros) para a aldeia, fazendo com que ela seja ameaçada de morte por outra personagem, o Caboclinho, a mando da Rainha. O Caboclinho propõe casamento à Lira para livrá-la da morte, mas ela se recusa e é morta pelo Caboclinho. Ao final, é ressuscitada pelo Mateu.

A ressurreição é algo recorrente nos autos. O Índio Peri é aquele que invade a aldeia e depois de uma luta é preso. Segundo Théo Brandão (2003), a temática de um guerreiro de nação estranha (no caso, um índio) tentando penetrar o arraial dos Guerreiros era comum nos folguedos. O Guerreiro incorpora personagens de diversos folguedos; todavia, muitos deles deixaram de ser postos em cena.

No mesmo documento citado anteriormente, nas páginas 4 e 5 dele (**Figuras 7 e 8**), Théo Brandão fala sobre os “elementos sociais que participam do Guerreiro”, sendo estes a “classe humilde” da população, proveniente das áreas urbanas e rurais. O autor nomeia as profissões e os bairros onde os brincantes vivem, porém, não reflete sobre as condições de vida dessa população. Até na própria contextualização da cidade de Maceió isso acontece: Théo

Brandão (2003) apenas aponta que a maior parte da população sobrevive da água, seja como pescador, marisqueira, jangadeiro, lavadeira, mas não questiona por que grande parte da população vive desse modo. Findada a explanação introdutória sobre a origem, a estrutura e as personagens do Guerreiro, a seguir abordo a metodologia, bem como as técnicas de pesquisa aqui utilizadas.

1.2 Os desafios de uma pesquisa etnográfica no acervo

Vários questionamentos surgiram quando, de fato, decidi que iria trabalhar com o acervo: como eu poderia desenvolver uma pesquisa antropológica dentro de um museu? Como argumentar que meu trabalho, de fato, era antropológico sem realizar uma pesquisa *a la* Malinowski, com direito à observação participante, aprender a língua do outro, ficar afastada num lugar “exótico”, conviver com o nativo, enfrentar a solidão, a saudade de casa, entre tantas outras coisas que envolvem uma pesquisa etnográfica idealizada a partir da experiência de Malinowski? Na busca por sanar tais dúvidas, encontrei Castro (2008) argumentando que encontros etnográficos também podem ocorrer em museus, acervos e arquivos. Segundo o autor, os funcionários seriam os interlocutores e a mesma atividade de se questionar o outro também deveria ser desenvolvida nestas instituições.

Segundo Fabian (2010), há uma diferença em se tratando de arquivos produzidos pelos antropólogos, pois os documentos não são simplesmente coletados através da compra, mas sim construídos dentro de um contexto de pesquisa. O autor problematiza o ato de colecionar, apontando que ele tem naturezas diferentes em se tratando de colecionadores e etnógrafos, pois os primeiros colecionam objetos, enquanto os outros colecionam documentos (dados). Segundo ele, os antropólogos constroem os seus documentos em campo, normalmente na forma de textos. A própria coleta de objetos realizada pelos antropólogos é documentada, de textos ou imagens. O autor também aponta que pode haver similaridades entre coleções e arquivos, pois estes últimos são produzidos a partir de trocas comunicativas. Nas palavras dele:

Por mais que seja importante reconhecer as diferenças entre objetos e documentos (coleções e arquivos), analisar os “atos de colecionar” também pode revelar convergências. Os documentos que chamamos de textos etnográficos têm em comum o fato de serem gerados a partir de registro de trocas comunicativas e/ou performances nas quais o etnógrafo foi um participante ativo (na pesquisa etnográfica, mesmo a observação é um tipo de

interação). Além disso, conversas, relatos de histórias, ensino religioso, performances rituais e teatrais, para nomear alguns exemplos que registrei e transformei em texto ao longo de minha própria pesquisa, acontecem como eventos contingentes e situados historicamente. (FABIAN, 2010, p. 62).

Essa preocupação de Fabian (2010) em diferenciar aquilo que é coletado por um colecionador e produzido por um etnógrafo pode estar relacionada à maneira como os objetos foram estudados, organizados e expostos no surgimento da antropologia e do evolucionismo cultural enquanto teoria que guiava os estudos e as exposições museológicas. Neste período, os objetos eram apenas coletados e a documentação desses eventos negligenciada. O autor advoga que criação de arquivos de textos virtuais pode ser uma maneira de documentação de coleções. Até aqui, trabalhar com o acervo foi uma fase de descoberta, pois um novo mundo foi sendo construído para mim, tanto relacionado aos Guerreiros, quanto à possibilidade de encarar os acervos, as coleções e os arquivos como campo e questioná-los, no sentido de não os encarar como conhecimento dado.

O antropólogo é aquele que busca desnaturalizar o mundo ao seu redor, e numa pesquisa com acervos isso não deve ser diferente. Cunha (2004) aponta alguns dos desafios da investigação em acervos etnográficos através do acervo de Ruth Landes, antropóloga americana que veio ao Brasil na década de 1930 e estudou a religião afro-brasileira. Ela pondera sobre de que forma o arquivo de Landes poderia ser utilizado para uma reflexão sobre a natureza do trabalho etnográfico. A autora observou que o arquivo e as coleções eram fruto de diversos “procedimentos sucessivos de constituir e ordenar conhecimentos, realizados não só pelas mãos dos arquivistas, mas por seus virtuais usuários” (CUNHA, 2004, p. 91). Essa observação a permitiu conhecer como “determinadas fontes são constituídas, sedimentadas e utilizadas” (CUNHA, 2004, p. 91) e perceber como tais fontes poderiam ser concebidas como uma etnografia.

Para a autora, as “vozes, verdades, lógicas de classificação, usos, formas de veiculação de conteúdo e valor dos artefatos que os arquivos e as coleções abrigam” (CUNHA, 2004, p. 91) deveriam ser observados, descritos e interpretados. A princípio, pode parecer que a pesquisa com arquivos ou acervos não seja considerada como pesquisa de campo, pois os objetos não falam. Contudo, a autora aponta que se os historiadores “ouvem” os documentos, os antropólogos deveriam tomar como objeto as condições em que as “vozes” foram produzidas.

Como vimos, a relação da antropologia com os museus e arquivos é antiga e perpassa o processo de institucionalização da disciplina. Porém, tais arquivos estão impregnados por uma lógica colonial de representação do outro. Os arquivos coloniais podem ser considerados uma fonte de poder e conhecimento; todavia, os antropólogos têm tomado os arquivos não como fonte de conhecimento absoluta, mas como produtores de conhecimento culturalmente construído e, por isso, passível de questionamentos, novas leituras e interpretações.

Os arquivos etnográficos devem ser desnaturalizados, principalmente aqueles que abrangem fotografias, pois elas foram tidas, por muito tempo, como um documento que mostra a realidade exatamente como ela é. Segundo Kossoy (2014; 2016), a fotografia é uma elaboração cultural, técnica e estética, portanto, ideologicamente, é um registro/criação. As imagens estão envoltas nas ideologias do fotógrafo e, nesse sentido, são uma representação a partir do real. Para o autor, as fotografias são consideradas como fontes históricas e como boa ferramenta de pesquisa, porém elas são apenas um ponto de partida para desvendar o passado. Algo interessante apontado por ele é que, na investigação sobre o passado ou na recriação dele através das fotografias, outra realidade acaba sendo criada.

Segundo o autor, a fotografia possui múltiplas realidades e há mecanismos de produção e recepção delas. Pensando nos mecanismos de criação, ela é um somatório de construções, de montagens, é uma realidade criada; em relação à interpretação da realidade criada pelo fotógrafo, ela é elaborada no imaginário dos receptores de acordo com seu repertório moral, religioso, estético, permitindo, assim, uma interpretação mais plural das fotografias. As fotografias também provocam reações e comportamentos que podem ser de emoção ou rejeição. Segundo Kossoy (2016, p. 45), “algumas imagens nos levam a rememorar, outras a moldar o nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceito ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos”.

Para Cunha (2004), a relativização da noção de campo abriu possibilidade para que surgissem novas possibilidades de utilização dos arquivos. Essa discussão levantada por Cunha é interessante, pois as fotografias do acervo de Théo Brandão também podem ser encaradas como um arquivo, conseqüentemente com um campo para os antropólogos. Desse modo, é necessário discutir sobre as condições em que essas fotografias foram produzidas, o seu “sistema material” (REYNOLDS, 1987 *apud* PORTO, 2004).

Porto (2004) opta por analisar o sistema material das fotografias do Museu de Dundo, em Angola, pois elas desempenharam papéis e sentidos diferentes, a depender do contexto¹¹. Para o autor, qualquer artefato que existe está conectado com outros objetos, sendo assim, esse tipo de análise exige estabelecer como eles estão articulados em cada situação. O pesquisador mostra como as fotografias assumiram diferentes papéis e sentidos ao longo do tempo no museu, sendo necessário compreender como e por que as fotografias agem.

As fotos pesquisadas por Porto (2004) eram utilizadas como ferramenta administrativa de controle da metrópole (Portugal) sobre as empresas de diamantes na colônia. Com a fundação do museu, as imagens passaram a representar a cultura nativa. Uma galeria com fotos dos chefes tribais foi montada no museu e nela os dirigentes foram representados como tipos raciais e, depois, como chefes uniformizados. Ter uma foto na galeria era motivo de orgulho para muitos, porém, o autor argumenta que elas eram uma ferramenta de controle barata utilizada pela metrópole. Porto (2004) descreve e mostra desde quando as fotografias foram utilizadas nos relatórios até o período da fundação do museu e a utilização delas nas galerias.

Encaro as fotografias do Guerreiro de João Amado como parte de um arquivo etnográfico que foi construído por um folclorista: não representam a realidade como ela é, mas são fruto da criatividade de José Medeiros. Elas foram organizadas junto a diversas outras imagens de acordo com a lógica de Théo Brandão, com o que ele achava importante e gostaria que fosse lembrado no futuro, além de ter sido organizado e reorganizado por funcionários do MTB e pesquisadores.

Nesta pesquisa, traço o “sistema material” das fotografias do Guerreiro de João Amado, perpassando pelos ideais e atividades do Movimento Folclórico Brasileiro, pela publicação delas na revista *O Cruzeiro*, pela formação dos acervos do Museu Théo Brandão até chegar ao momento de entrevistas e compartilhamento com os brincantes. Também abordo, ainda que de maneira breve, indícios da lógica de organização das fotografias realizada por Théo Brandão.

Uma das técnicas utilizadas durante o compartilhamento das fotografias do arquivo foi a entrevista, termo que significa “o ato de perceber realizado entre duas pessoas” (RICHARDSON, 2015, p. 208). A entrevista permite conhecer sentimentos, valores e atitudes,

¹¹ O conceito de sistema material utilizado pelo autor é de Barrie Reynolds (1987) no artigo “Material systems: an approach to the study of Kwandu material culture”. Não foi possível ter acesso a qualquer produção do autor sobre a temática, o que me levou a utilizar como suporte teórico-metodológico apenas a pesquisa de Nuno Porto (2004).

indo além da descrição do comportamento (BRITTO JÚNIOR; FERES JÚNIOR, 2011). Durante a entrevista, também foi utilizada a técnica da foto-elicitação, que “envolve o uso de fotografias para evocar comentários, memória e discussão no decorrer de entrevistas semiestruturadas” (BANKS, 2009, p. 89). As fotografias do Guerreiro de João Amado geraram um ambiente de compartilhamento de comentários, discussões e, principalmente, reconstrução da memória dos brincantes de Guerreiro.

O compartilhamento com Dona Dolores e Senhor Lourenço ocorreu no auditório do Museu Théo Brandão, através de projeções. Dona Dolores fez comentários sobre as fotografias ou sobre qualquer outra coisa que ela lembrasse. Também projetamos as fotografias para o Senhor Lourenço, mas de maneira bem breve, pois ele não demonstrou muito interesse em vê-las. O compartilhamento com Dona Marlene ocorreu em sua casa, com cópias das fotografias do Guerreiro de João Amado¹². Coloquei-as em cima da mesa, de modo que todas fossem visualizadas. Uma a uma, as fotografias foram vistas, tocadas e comentadas. Ao final do compartilhamento, pedi para que Dona Marlene organizasse as imagens como se elas fossem um álbum familiar. A noção de beleza foi o guia na escolha de Dona Marlene. Levar cópias das fotografias foi algo interessante, pois Dona Marlene pôde tocá-las sem qualquer preocupação, ver de perto, manuseá-las, algo que não foi possível fazer no compartilhamento com Senhor Lourenço e Dona Dolores. Isso lembra a importância dada por Edwards (2009) à materialidade da fotografia. Segundo ela, o suporte físico e os escritos nas fotografias também suscitam memórias.

A importância da materialidade da fotografia também apareceu logo no início do projeto, antes mesmo da digitalização das imagens. Na primeira reunião em que estive presente, Tainá estava terminando de reorganizar as fotografias. Recordo que José Carlos dos Santos¹³ estava identificando pessoas e distinguindo as fotos de Reisado e Guerreiro. A partir da leitura das vestes e dos chapéus na imagem, ele identificava de qual folgado se tratava, sendo as anotações no verso das fotos o auxiliar na ativação dessa memória.

Hoje, percebo esse momento com uma mostra da habilidade que a fotografia tem de trazer à tona as memórias e de como a materialidade das fotografias também é importante para

¹² Tínhamos a intenção de levá-la ao MTB, mas, devido ao aumento das visitas ao museu em agosto, mês do folclore, isso não foi possível. Diante desse impasse, resolvi realizar o compartilhamento com Dona Marlene em sua casa.

¹³ Foi diretor da instituição e técnico em assuntos educacionais.

isso (EDWARDS, 2009). O Senhor José Carlos não apenas viu a fotografia e lembrou-se, manuseando-a; ele observou atentamente a frente e o verso e depois lembrou-se. Pegar as fotografias com as mãos, ver as marcas do tempo – que podem ser percebidas através dos tons amarelados e esverdeados das fotos e das bordas gastas – e as anotações escritas a lápis ou à caneta no verso mostram que a forma material proporciona sensações e sentimentos diferentes da fotografia digital. Todos os elementos citados anteriormente, e alguns outros, dão um ar de sagrado às fotografias (EDWARDS, 2009). Havia um extremo cuidado no ato de manusear cada uma delas, tanto por serem antigas como pelo medo de danificar o documento e perder as informações que carregam.

Bittencourt (1994) aponta que o uso da fotografia na antropologia como recurso metodológico deu-se pela preocupação em: dar formas às vozes e aos olhares dos colaboradores e permitir que o sujeito sobre o qual se conhece seja participante, ativo. Segundo ela, a partir da fotografia, podemos conhecer o passado, costumes e hábitos de determinadas sociedades, bem como construir informações junto aos interlocutores, pois a fotografia faz falar e, a partir dela, uma realidade pode ser construída. Para a autora, as imagens são espelhos que possuem memória, pois preservam um instante e evocam a memória do espectador, podendo ser até um substituto dela. Isso não significa que a fotografia é neutra ou explícita (KOSSOY, 2014), pois reflete realidades montadas pelos fotógrafos e pode revelar mais do que nossos olhos podem ver. Tais realidades também influenciam a leitura feita pelo espectador.

As fotografias do Guerreiro de João Amado não foram utilizadas como uma prova de como os Guerreiros eram, mas sim como algo para “fazer falar” e disparar memórias. A partir das narrativas suscitadas por elas, foi possível conhecer o passado dos brincantes, os Guerreiros do passado, a cidade de Maceió no século passado. Partindo de uma necessidade do presente e do estímulo das fotografias, o recorte de um passado compartilhado pelos brincantes do Guerreiro foi criado, rememorado.

O lastro do compartilhamento é a ideia de que é possível construir formas alternativas de representações. Essa mesma discussão sobre a representação do “outro” é feita por Clifford (2002) em relação à escrita etnográfica. O autor analisa algumas etnografias e aponta quatro modelos ideais de escrita: experiencial; interpretativo; dialógico e polifônico. Segundo ele, em cada etnografia é possível encontrar mais de um estilo. No modelo experiencial, o que garante a autenticidade e a cientificidade do trabalho antropológico é a experiência do observador, é o

conhecimento que ele acumula na observação participante. No modelo interpretativo, o pesquisador se porta como sendo o representante de uma determinada cultura e interpreta o modo de pensar do povo estudado devido à sua experiência em campo.

Os críticos pós-coloniais questionavam a não reciprocidade nas interpretações etnográficas. Para eles, a etnografia deveria ser uma negociação construtiva. Eles criticavam o excesso de ordenamento nas representações sobre o “outro”, por isso, trazer a voz dele é uma maneira de reverter essa lógica. Sendo assim, os paradigmas da experiência e da interpretação deram lugar aos paradigmas do diálogo e da polifonia. No modelo dialógico, há preocupação com a representação do outro e com as situações de interlocução; nele, preza-se pela negociação e pelo compartilhamento da realidade. Os textos etnográficos desse modelo tentam representar a experiência etnográfica de maneira em que o “eu” e o “outro” estejam expostos, porém, os críticos apontavam que toda experiência acabava se transformando em “representações de diálogo” na escrita. O sucessor desse paradigma seria o modelo polifônico, onde há espaço para a fala do pesquisador e dos interlocutores.

Sendo assim, na intenção de trazer mais vozes para dentro do texto, incluí longas citações diretas das falas dos interlocutores no corpo do texto. Cada interlocutor lembrou-se de maneira diferente e muitos deles expressaram essas memórias na forma de diálogos com terceiros, o que tornou difícil a transformação dessas narrativas em texto. Desse modo, as citações diretas também são formas de não descaracterizar totalmente a fala dos brincantes. Além disso, quando posta em forma de texto, a experiência etnográfica acaba perdendo outras dimensões, como a auditiva ou a sensorial. As imagens e as citações diretas também são maneiras de compor melhor no texto essa experiência, de mostrar ao leitor como os dados da pesquisa foram construídos. Também fazem parte da experiência antropológica as impressões e sensações do antropólogo. Parte das minhas estão na forma de citações diretas do diário de campo.

A observação participante também foi utilizada na pesquisa. Malinowski (1984) revolucionou a antropologia com sua pesquisa sobre os Trobriandeses, pois foi aquele que sistematizou a maneira de se fazer pesquisa de campo, sendo a imersão no mundo dos nativos a técnica utilizada. Segundo ele, o pesquisador deveria observar as normas sociais e os comportamentos, bem como participar de todas as atividades do grupo. O método etnográfico seria a união entre a observação participante e a entrevista. Para Angrosino (2009), o método

etnográfico foi utilizado por adeptos de diversas vertentes socioantropológicas, entre elas o interacionismo simbólico, corrente que pensava os indivíduos como agentes passivos e buscava o significado que as pessoas davam às suas ações. O autor assim resume a forma de participação dos pesquisadores destas correntes:

(a) o participante completo (o pesquisador está totalmente imerso na comunidade e não divulga sua agenda de pesquisa); (b) o participante-como-observador (o pesquisador está imerso na comunidade mas sabe-se que ele faz pesquisa e tem permissão para fazê-la); (c) o observador-como-participante (o pesquisador está um pouco desligado da comunidade, interagindo com ela apenas em ocasiões específicas, talvez para fazer entrevistas ou assistir eventos organizados); e (d) o completo observador (de longe o pesquisador coleta dados totalmente objetivos sobre a comunidade sem ficar envolvido em suas atividades nem anunciar sua presença). (ANGROSINO, 2009, p. 21).

Os encontros com os brincantes foram bem pontuais, apenas nos momentos de reuniões, festas, ensaios e apresentações, situações em que éramos convidadas por eles. Deste modo, pela classificação do autor, fui uma “observadora-como-participante”. Nesses encontros, foi possível observar a interação dos brincantes entre si e com o público, bem como os bastidores das apresentações e seus conflitos. Por exemplo, os pós-ensaios eram regados a conversas e arroz-doce. Em um dia específico, lembro-me de conversarmos com o Senhor José Lau (a personagem Palhaço do Guerreiro São Pedro Alagoano) e ouvi-lo falar sobre a sua vida, seus empregos, seus amores; também o ouvi falar orgulhosamente de sua filha que se formou enfermeira e do carinho que tinha pelos netos. Estes momentos nem sempre aparecem descritos no texto, mas foram essenciais para poder deixar de pensar no brincante apenas como personagem e passar a vê-lo como pessoa.

Quatro coisas sobre o trabalho devem ser esclarecidas: 1) quando me refiro a “nós”, no decorrer do texto, é por que nas situações de campo não estive sozinha. Tayná Almeida, Tamara Caetano e eu assistimos juntas aos ensaios e apresentações dos Guerreiros; no compartilhamento das fotografias do arquivo etnográfico, com exceção do que foi realizado com Dona Marlene, Fernanda Rechenberg e elas também estiveram presentes; 2) compartilhar, neste trabalho, não significa devolver ou repatriar as fotografias, mas sim construir novos significados com a participação dos brincantes; 3) utilizo frequentemente as palavras “folguedo” e “brincante”, não por que o folclore seja utilizado como base teórica para a pesquisa, mas por serem esses os termos utilizados pelos interlocutores. Folguedo era o objeto de estudo dos folcloristas e foi definido como fato folclórico dramático, coletivo e estruturado

e fato folclórico o modo de pensar e agir de um povo. O termo “brincante” designa todos os participantes e realizadores do folguedo, como os instrumentistas e os atores (CASCUDO, 1999; CARVALHO, p. 2013). 4) A primeira frase do título do trabalho – “Eu sou alagoano, aonde o Guerreiro mora” – é um trecho de uma peça que escutei nos ensaios e apresentações dos Guerreiros.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, abordo a relação da antropologia com os museus etnográficos, ações de compartilhamento em museus e memória social. O segundo capítulo trata do sistema material das fotografias do Guerreiro de João Amado e os sentidos da fotografia no Folclore. O terceiro capítulo está dividido em duas partes: apresentação dos interlocutores da pesquisa e narrativas construídas em torno das fotografias do Guerreiro de João Amado. O último capítulo apresenta temáticas e experiências que transbordaram o compartilhamento; há, ainda, uma reflexão sobre as memórias compartilhadas pelos brincantes.

2. ANTROPOLOGIA E MUSEUS, COMPARTILHAMENTO E MEMÓRIA

Neste capítulo, abordo o nascimento da antropologia e sua relação com os museus etnográficos, assim como o surgimento dos museus de arte e cultura popular no Brasil. Discuto sobre como as coleções de tais museus foram construídas a partir de uma relação de desigualdade que dedica ao outro um lugar subalterno. Para construir essa discussão, me apoio em autores como Abreu (2005a; 2005b), Gonçalves (2005; 2007), Schwarcz (1993), Suano (1986), Vial (2009) e Peirano (1999). Afunilando um pouco, reflito sobre o fato de o MTB ser um museu de Antropologia e Folclore, áreas que divergem e convergem em alguns momentos. Os autores que colaboraram com essa reflexão foram: Gonçalves (2007), Wagner Chaves (2012), Julio Chaves (2015) e Rechenberg (2016).

Após isso, relato ações de compartilhamento com acervos fotográficos e tridimensionais (no sentido de construção de significados), a fim de conhecer seus desdobramentos e pensar sobre as implicações do compartilhamento das fotografias do Guerreiro de João Amado realizado no MTB. Alguns dos autores utilizados foram: Porto (2016), Ewbank e Gripp (2016), Fürbringer (2013) e Peixoto (2013). Por último, trago alguns apontamentos sobre a memória, baseados nas obras de Ecléa Bosi (1987; 2004), sobre memórias de velhos, e Pollak (1989; 1992), sobre como as memórias podem ser herdadas e como as fotografias são suporte para a memória.

2.1 A antropologia e os museus

Segundo Juarez Xavier (2009), a antropologia é uma ciência voltada para o ser humano, suas realizações materiais e imateriais num determinado tempo e espaço. Na definição de Wagner Chaves (2012), a antropologia estuda o homem, sua origem, sua mente, seu corpo, sua evolução e sua arte em relação a um todo. Já para Erickson e Murphy (2015, p. 17), antropologia “é um fascinante campo de estudo sobre todos os povos do passado e do presente”. Eriksen e Nielsen (2012) encontram as raízes da antropologia na Grécia Antiga, com Heródoto e seus relatos sobre língua, economia, vestuário e instituições de outros povos. Porém, como um campo científico, a antropologia surge apenas no século XIX. Esta ciência está voltada para a construção da alteridade, aponta Abreu (2005a). Ou seja, ela explica a diferença entre os

indivíduos e os grupos sociais a partir do relacionamento com eles, sendo as coleções um dos meios utilizados pela disciplina para compreendê-los. Na verdade, a antropologia nasce dentro dos museus etnográficos, a partir da análise de objetos.

Segundo Suano (1986), os museus tiveram origem na Grécia Antiga. O *mouseion*, ou casa das musas, era uma mistura de templo com instituição de pesquisa, era o local onde a mente poderia se dedicar às artes e à ciência. Na mitologia grega, as obras de arte ficavam expostas para a contemplação dos deuses no *mouseion*. A autora explica que a ideia de compilação e coleção ficou ligada aos museus após a criação do Museu de Alexandria (antiga capital do Egito, por volta do ano 300 A.C.), pois ele possuía uma quantidade significativa de coleções.

Assim como o patrimônio, o ato de colecionar é universal, ou seja, existe em todas as sociedades, aponta Gonçalves (2007). O autor explica que Pomian e Clifford são os principais autores nos debates sobre a definição do que vem a ser uma coleção. Segundo Gonçalves (2007), se para Pomian a coleção é um conjunto de objetos naturais ou artificiais que estão fora do circuito de atividades e separados para que sejam vistos, para Clifford, as coleções se referem aos objetos integrantes de um sistema social e simbólico de trocas e funcionam como um mediador entre o visível e o invisível. O autor pondera que pensar a coleção como objetos fora do circuito reduz os processos históricos e econômicos inerentes a ela, sendo a concepção de Clifford a mais adequada, pois aponta o colecionamento como parte da formação das subjetividades individuais e coletivas.

Ao longo da história da humanidade, as sociedades colecionaram por diversos motivos, entre eles: intenção de conhecer um determinado mundo, fazer parte dele ou dominá-lo (SUANO, 1986). Nesse sentido, é a partir dessas práticas que surgem os museus. Suano (1986) observa que os romanos foram os maiores colecionadores da Antiguidade: espólios de guerra no Oriente, Britânia e África. O objetivo dessas coleções era demonstrar o triunfo de Roma sobre os inimigos, além de transmitir “fineza, educação e bom gosto” (SUANO, 1986, p. 13).

O ato de colecionar assume um outro sentido na Idade Média. Como o cristianismo pregava a abnegação de bens materiais, a Igreja passou a receber doações que, por sua vez, foram utilizadas para firmar alianças e financiar guerras contra os que ameaçavam o Estado Papal. Já no século XIV, surgem as coleções principescas formadas por livros, mapas, porcelanas, moedas, armas, especiarias. Segundo Suano (1986), as coleções mais notáveis eram

as do “doge de Veneza, dos duques de Borgonha e as do Duque de Berry, que enchia seus dezessete castelos com manuscritos, pedras preciosas, relíquias várias, entre as quais um suposto anel de noivado de São José e um dente de leite de Virgem Maria” (SUANO, 1986, p. 14).

Ainda no período Renascentista (séculos XIV-XVI), os colecionadores voltaram o interesse para objetos dos gregos e romanos e para as obras de arte surgidas na época (pintura, escultura e arquitetura). No final do Renascimento, os príncipes europeus também colecionaram espólios provindos no Novo Mundo. Suano (1986) aponta que, apesar de tais coleções terem um caráter privado (apenas amigos e familiares tinham acesso), elas deram origem ao formato do museu como o conhecemos hoje.

Os primeiros museus eram espaços onde os objetos eram expostos para a admiração do público, eram os gabinetes de curiosidade. Schwarcz (1993) relata que, no século XIX, nasceu uma “sedução da memória, uma explosão do espírito comemorativo” (SCHWARCZ, 1993) e, junto com ela, os museus nacionais e comemorativos. No Ocidente, as coleções estão relacionadas à acumulação e preservação, como exemplo as culturas ditas tradicionais.

Numa entrevista à revista *Proa*¹⁴, a antropóloga Mariana Françoso (2014) explica que apenas o conteúdo das coleções particulares e dos museus nacionais são semelhantes, mas do ponto de vista da forma e do discurso, a origem do museu deveria ser procurada “nos grandes parques populares, nas feiras, exposições e até mesmo no surgimento das grandes lojas de departamento. Tem-se aí grandes projetos de educação e de entretenimento das massas, numa chave do nacionalismo que se construía então” (FRANÇOSO, 2014, p. 5)¹⁵.

Schwarcz (1993) explana que os museus etnográficos surgem no século XIX e que esses, sim, eram espaços dedicados à coleção, preservação, exibição, pesquisa, ensino e interpretação dos objetos materiais. Nesse sentido, a trajetória dos museus se confunde com a história da antropologia, como aponta Abreu (2005a): dentro dele, surge a primeira tentativa científica de explicar a diferença entre os povos: o evolucionismo cultural¹⁶. Outra teoria que

¹⁴ Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2330/1797>>.

¹⁵ A autora aponta que na obra “The Birth of the Museum: History, Theory, Politics”, de Tony Bennett (1995), o autor explana a relação entre museus e a função de educar e civilizar as classes populares.

¹⁶ O evolucionismo cultural é uma teoria que foi dominante durante o século XIX. Ela reduzia as diferenças culturais das sociedades humanas a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo. O termo evolução ficou conhecido através de Spencer, que argumentava que tudo evolui do mais simples para o mais complexo, numa escala linear ascendente. As diferenças entre os povos, portanto, eram explicadas através de estágios evolutivos. Todas as sociedades deveriam passar pelo mesmo caminho, ou seja, toda a humanidade se desenvolveria em

explicava a diferença era o difusionismo¹⁷, que esteve vigente entre os séculos XIX e XX. Para os adeptos desta teoria, haveria um centro cultural responsável pela difusão de determinadas práticas, instituições, ideias e objetos. Segundo Gonçalves (2007, p. 17), “ao longo dos trajetos de difusão, os objetos sofriam modificações, tornavam-se mais complexos. A cultura humana, para eles, raramente era um assunto de invenção, mas de transmissão”. Para o evolucionismo cultural e para o difusionismo, “a cultura era concebida como um agregado de objetos e traços culturais” (GONÇALVES, 2007, p. 17). Ambas as correntes foram utilizadas para organizar as exposições em museus, narrando a história da humanidade desde os seus primórdios até chegar à civilização.

Como dito anteriormente, dentro dos museus havia espólios que simbolizavam a conquista do europeu sobre o Novo Mundo – no caso do Brasil, o triunfo dos portugueses e dos holandeses (durante alguns anos). As viagens marítimas do século XVI tinham como objetivo a busca por matéria-prima. Além desses insumos, os frutos do empreendimento foram: as crônicas de viajantes e missionários, mapas, livros e objetos indígenas – um exemplo é um manto de plumas dos Tupinambás levado do Brasil para a Europa¹⁸.

Segundo Xavier (2009), passado esse período dos viajantes, vieram os administradores coloniais que faziam relatórios descrevendo os recursos naturais, econômicos e a organização social dos povos indígenas. Expedições científicas e etnográficas também foram realizadas por pesquisadores estrangeiros no Brasil no período colonial. Elas tinham como objetivo a “coleta” de espécimes naturais (fauna e flora). Desse modo, são os espólios das viagens e expedições que formaram as coleções dos gabinetes de curiosidade e dos museus etnográficos.

Abreu (2005a) explana que colecionar significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões e exclusões, estando, assim, ligado à dinâmica de lembrança e esquecimento, podendo, ainda, expressar modos de organização e hierarquização de valores. Nesse sentido, os

estágios sucessivos e obrigatórios, apontando, assim, para uma origem comum de toda a humanidade. Celso Castro (2005) aponta que a ideia de evolução cultural não está relacionada à ideia de evolução biológica de Darwin e muito menos é decorrência direta dela, pois Darwin só utilizou a palavra evolução 13 anos depois, na 6ª edição de *A origem das espécies*. Os três principais autores clássicos do evolucionismo cultural são Lewis H. Morgan, Edward B. Tylor e James George Frazer.

¹⁷ Para a escola difusionista inglesa, por exemplo, o grande centro difusor seria o Egito. Na Alemanha, o principal autor dessa corrente foi Friedrich Ratzel. Na escola inglesa, alguns autores foram: Elliot Smith, J. Perry e W. R. Rivers.

¹⁸ Sobre o repatriamento de bens culturais, há o artigo de Karine Costa (2018). Nele, a autora discute sobre a iniciativa de repatriamento de um manto de plumas que está num museu da Dinamarca. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/876/1038>>.

museus etnográficos exprimiam os valores e o olhar do europeu sobre o outro. Para Schwarcz (1993), foi “aos poucos que os museus etnológicos se transformaram em depósitos ordenados de uma cultura material fetichizada e submetida a uma lógica evolutiva” (SCHWARCZ, 1993, p. 69).

Rechenberg (2012) aponta que a fotografia foi utilizada para corroborar a ideia de raças humanas; nos arquivos públicos pesquisados por ela, havia imagens da população negra sendo retratada como inferior. Bittencourt (1994) aponta que as fotos foram ferramentas para apreender as peculiaridades das culturas em transformação, facilitando o colecionamento e a análise de dados. A fotografia também foi utilizada pela antropologia como forma de validar a autoridade do pesquisador, ou seja, a imagem era a prova real do argumento dos pesquisadores. Segundo Kossoy (2014), as fotografias eram o testemunho das diferenças físicas que caracterizavam a inferioridade dos povos não europeus e foi um instrumento da colonização europeia.

Esclarecido que, no Ocidente, a prática de colecionamento foi feita como acumulação deliberada de bens em detrimento do outro (ABREU, 2005a) e que “o Brasil já era considerado local privilegiado para a obtenção de coleções e matéria-prima necessárias aos museus europeus” (SCHWARCZ, 1993, p. 70), falemos sobre o surgimento dos primeiros museus no País.

Abreu (2005a) aponta que os antropólogos e colecionadores precursores do Brasil trabalharam nos primeiros museus: O Museu Nacional (MN) ou Museu Real, o Museu Paulista (MP) ou Museu do Ypiranga e o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG). O MN surgiu em 1808, a partir de uma doação de João VI: obras de arte, gravuras, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados. O objetivo dele era estimular os estudos de botânica e zoologia. Schwarcz (1993) argumenta que, no início, o MN era apenas um museu comemorativo; só a partir da direção de Ladislau Neto e de Batista Lacerda foi que a instituição começou a ser estruturada.

O primeiro curso de Antropologia do Brasil foi oferecido por Lacerda, mas o conteúdo estava voltado para a antropologia física. Abreu (2005a) aponta que os estudos de craniometria dessa área levaram à prática de colecionar ossos humanos nos museus.

A criação do MP está relacionada à ideia de comemoração da independência do Brasil, em 1824; todavia, passaram-se anos entre a concepção do museu e sua edificação. A construção

do prédio terminou em 1890 e suas coleções foram adquiridas apenas em 1893, a partir da doação do coronel Joaquim Sertório. O museu foi inaugurado em 1894, com coleções de: espécimes de história natural, peças de mobiliário, jornais e objetos indígenas. Para Schwarcz (1993), o museu remetia à ânsia da elite paulista em ser representada nos museus. O MP teve como um de seus diretores o zoólogo alemão Von Ihering.

O percurso do Museu Paraense Emílio Goeldi é cheio de obstáculos. Ele foi concebido em 1866, fechado em 1871 e reaberto em 1891. O diretor da instituição, Goeldi, também era zoólogo e, após ser demitido do Museu Nacional, foi contratado pelo MPEG. Goeldi reorganizou as seções do museu, a biblioteca, jardins botânicos e zoológicos. Porém, seus constantes lamentos eram o tipo de serviço oferecido pela instituição (oferecer informações e dar abrigo aos pesquisadores e viajantes que por ali transitavam) e a falta de recursos humanos. Schwarcz (1993) explica que o museu trocava coleções com os pesquisadores e fiscalizava os objetos que saíam do País através das publicações científicas.

Algo comum entre eles era o fato de seus diretores buscarem um caráter científico às suas respectivas instituições. Assim como os modelos europeus, os museus etnográficos brasileiros também eram enciclopédicos e organizados a partir do evolucionismo social, mas ao invés de exotizar o que estava em territórios distantes, eles exotizavam o que era próximo, como os povos indígenas e os africanos trazidos como escravos para o Brasil. Schwarcz (1993) explica que, dentro dos três museus, a antropologia aparecia com ramificação da biologia. Analisando as publicações das revistas de cada um deles, ela aponta que a maior parte dos artigos estavam relacionados às ciências naturais. Além disso, cada um deles, ao seu modo, tentou valorizar um aspecto do Brasil, fosse no quadro dos funcionários, na língua ou nos estudos com enfoque local. Essa era dos museus etnográficos termina nos anos 20 do século XX, tanto por falta de recursos financeiros e humanos, bem como com a queda do evolucionismo cultural. A partir daí, os museus passam a ser exclusivamente museus de ciências naturais.

Os “grupos exóticos” eram a temática dos museus até década de 1960 (ABREU, 2005a); após isso, a antropologia se afastou dos estudos sobre a cultura material e começou a se interessar pelos aspectos imateriais e simbólicos. Desse modo, as pesquisas passam a ser desenvolvidas pelas universidades, o que acabou afastando os antropólogos dos museus.

Todavia, segundo a autora, é justamente nesse mesmo período que os museus de cultura e arte popular começam a ser criados pelos folcloristas.

No século XX, também foram realizadas expedições científicas. Vial (2009) faz uma pesquisa sobre a formação de coleções etnográficas no período entre-guerras. A partir da obra de Mello-Leitão, a autora cita expedições de alemães, russos, americanos e de brasileiros (Cândido Rondon e Roquete Pinto são alguns deles). Segundo ela, “essas expedições tinham diferentes focos, em sua maioria estavam voltadas para o estudo da zoologia e da botânica, mas encontramos relatórios referentes a várias expedições de cunho etnográfico” (VIAL, 2009, p. 33).

Vial (2009) analisa, ainda, a documentação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas, órgão criado para proteger o patrimônio científico e cultural brasileiro. Os organizadores das expedições deveriam apresentar seus objetivos, equipe, equipamentos, roteiros, duração e que tipo de coleção iria formar. A autora aponta que essa documentação a permitiu saber os interesses de cada instituição, os assuntos das expedições e perceber uma iniciativa de regulamentação do patrimônio brasileiro. Em suas palavras:

Essas expedições eram registradas no Conselho de Fiscalização, cuja documentação, depositada no Museu de Astronomia (MAST), no Rio de Janeiro, permite identificar disputas e interesses distintos que havia entre órgãos de governo, instituições acadêmicas envolvidas e os intelectuais da época, bem como as tentativas de definir e regulamentar “o que seria um patrimônio científico-cultural brasileiro”, com a criação de legislações, órgãos de controle e políticas de proteção específicas (GRUPIONI, 1998, p. 19-27). Dentre os registros, compostos por documentos oficiais, burocráticos em sua maioria, encontramos pedidos de expedições sobre diversos assuntos como: antropologia, arqueologia, arte, biologia, botânica, caça, colonização, ecologia, evangelização, geofísica, geografia, geologia, jornalismo, topografia, medicina, paleontologia, sociologia, turismo, zoologia. Além de interesses bem específicos como um eclipse solar e estudo sobre raios cósmicos. (VIAL, 2009, p. 33).

As duas expedições de Diná Dreyfus¹⁹ e Lévi-Strauss (1935-36 e 1938-39) abordadas pela autora são aquelas que nos interessam aqui, pois são fruto de uma ação da Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada por Mário de Andrade. Vial (2009) destaca que a primeira expedição foi no Mato Grosso e tinha como objetivo a formação de coleções para o Museu Nacional; posteriormente, elas foram expostas em Paris, no ano de 1937. Eram peças em

¹⁹ Diná Dreyfus (1911-1999) era antropóloga, trabalhou na Universidade de Paris e no Museu do Homem. Ela também foi companheira do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

cerâmica, peles, flautas, arcos e flechas de caça e outros objetos indígenas. A segunda expedição foi feita em Serra Grande, também no Mato Grosso, e além de estar preparado para a recolha de objetos, o grupo estava equipado para realizar registros fotográficos. Segundo Vial (2009):

A expedição registrou a cultura daqueles grupos em relação ao meio em que viviam por meio de seus hábitos alimentares, conhecimentos botânicos relativos ao uso de plantas alimentares, medicinais ou venenosas, da língua/vocabulário indígena e das diferenças entre um grupo e outro. Descrivendo e fotografando processos de feitura de artefatos e coletando materiais (látex/borracha, flocos de palha, novelo de fios de algodão, entre outros), arcos, flechas, ferramentas, redes, utensílios, cerâmica, instrumentos musicais, adornos, entre outros 33. Registraram também festas populares e costumes religiosos, versos e músicas (FARIA, 2001). As fotografias registram os “fazeres” dos índios, os utensílios domésticos e de caça, os adornos, as habitações e a natureza de onde tiravam seus materiais. (VIAL, 2009, p. 46).

Diná Dreyfus ofereceu um curso de etnografia de seis meses na Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF). Segundo Vial (2009), o fruto dele foi o projeto Missão Folclórica, uma expedição que tinha como objetivo recolher um grande número de objetos para a formação de um museu folclórico. A coleção da SEF compõe hoje o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga e é formada por “1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 600 peças catalogadas e 1.058 objetos de arte popular de madeira ou de cerâmica” (VIAL, 2009, p. 85).

Como se pode ver, a noção de alteridade foi redimensionada nos estudos antropológicos brasileiros. Segundo Peirano (1999), até 1950 tínhamos estudos focados na “alteridade radical”, sendo os povos indígenas e africanos o objeto de estudo. Até 1960, as pesquisas giravam em torno do contato entre “povos indígenas e a sociedade nacional, chamados pela autora de “alteridade de contato”. Já por volta de 1970, surgem os estudos de campesinato. A partir da década de 1980, é a vez da “alteridade próxima”, o foco se volta para os estudos de antropologia urbana, sendo Gilberto Velho uma das principais referências. Por último, há a “alteridade mínima”, aquela em que os antropólogos brasileiros se voltam para refletir sobre a produção nacional.

Segundo Gonçalves (2007), o colecionamento seria uma forma de representação etnográfica. A transformação desses conjuntos de “artefatos” em “curiosidades” e depois em “objetos etnográficos” varia de acordo com a maneira como eles foram adquiridos, classificados e expostos. Seria o colecionamento, portanto, uma maneira de descrever o outro a partir da

própria subjetividade, sendo essa descrição uma verdade parcial. Os primeiros museus etnográficos europeus eram baseados numa alteridade radical, exótica. Neles, os objetos eram um registro palpável da diferença. Os museus brasileiros do início do século XIX também tinham um caráter de salvaguarda do exótico, daquilo que estava próximo e prestes a desaparecer devido à chegada do progresso. Nesse sentido, os museus de arte e cultura popular passaram a se ocupar do que seria uma “alteridade próxima”, como é o caso do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore.

2.2 Um museu de antropologia e folclore

Segundo Gonçalves (2007), a prática de colecionamento é historicamente determinada, por isso, o conhecimento transmitido pelos museus também é fruto de um determinado contexto. Como a antropologia tem privilegiado a visão em detrimento dos outros sentidos e há uma relação íntima desta com os museus, aquilo que deveria ser visto ou não dentro deles foi se modificando de acordo com a história.

Os museus são o lugar onde as coleções habitam na sociedade ocidental e a antropologia tem se aproximado novamente de ambos, de modo a encará-los como objeto de uma descrição etnográfica. Contudo, a antropologia chegou ao ponto de questionar e desconstruir tudo aquilo que foi produzido dentro dela, inclusive o conhecimento sobre as coleções, o modo como elas foram formadas e expostas dentro dos museus. Elas vêm sendo alvo de reflexões e de um olhar mais crítico. Com o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore isso não tem sido diferente. Os trabalhos de Wagner Chaves (2012) e Julio Chaves (2015) são um exemplo disso.

Gonçalves (2007) aponta que há dois modelos para se pensar os museus: “museu-narrativa” e “museu-informação”. O primeiro pode ser caracterizado pela utilização de iluminação, uma grande quantidade de objetos expostos e a pouca utilização de legendas; desse modo, os objetos possuem o poder evocativo diante do público. Nele, os objetos estão ligados à experiência de determinados grupos da sociedade. O segundo tipo reflete as noções da museologia social, no sentido de uma democratização dos museus. Nele, o patrimônio é considerado como pertencente a diversas camadas sociais e há a valorização dos textos e das informações, uma espécie contextualização dos objetos.

Analisando as salas de exposição permanente do MTB, Wagner Chaves (2012) aponta que nelas “a associação entre o popular e o regional se manifesta a partir de uma mostra que privilegia o modo do ‘museu-narrativa’, os aspectos performativos e evocativos dos objetos (que falam por si próprios)” (CHAVES, 2012, p. 94). O MTB não é só um museu de antropologia, mas também de folclore, sendo assim, penso que há possibilidade de importação ou continuidade de um modo de representar a cultura popular do período em que Théo Brandão começou a colecionar. Levando em consideração o contexto do folclore na década de 1950, o ato de colecionar pode estar relacionado à preservação da cultura popular e, conseqüentemente, de uma identidade nacional.

Júlio Chaves (2015) fez uma etnografia sobre a exposição permanente da “Sala Fé” do Museu Théo Brandão. Em seu trabalho, há descrições de todas as exposições permanentes e do atual acervo tridimensional do museu. Segundo o autor:

O acervo tridimensional da instituição é composto de cerâmicas utilitárias e decorativas, esculturas em madeira, ex-votos, objetos sacros de religiões de matrizes africanas, cestaria, rendas, objetos indígenas, objetos em couro, papel machê, metal, além de algumas cerâmicas de origem portuguesa e mexicana. (CHAVES, 2015, p. 34).

O circuito do MTB está dividido em: sala “Brava Gente Alagoana”; sala “O Fazer Alagoano”; sala “O Sabor Alagoano”; sala “Fé” e sala “O Festejar Alagoano”. A curadoria da exposição do MTB, de 2002, é de Raul Lody (antropólogo e museólogo que se especializou em religiões afro-brasileiras), o curador da Exposição “Artesanato Religioso Afro-Brasileiro”, trazida para a abertura do MTB, em 1977.

A primeira sala do circuito guiado é a “Brava Gente Alagoana”. O espaço é revestido por um painel de fotografias de Celso Brandão²⁰. No centro da sala, há uma vitrine circular suspensa com alguns objetos pessoais de Théo Brandão e nas paredes há pequenos nichos contendo objetos como alpargatas em couro, esculturas, bules, canecas. Ao analisar a sala, Júlio Chaves (2015) explica que o painel dá um panorama geral da história, da economia e da formação social de Alagoas com a presença de negros, índios, brancos, sertanejos, bem como sua religiosidade (catolicismo popular, religiosidade indígena e africana). Também há a presença das lagoas e das atividades econômicas desenvolvidas a partir delas (pesca, rede e

²⁰ Documentarista e fotógrafo alagoano, trabalhou no museu entre as décadas de 1970 e 1980. Também pertence à família de Théo Brandão.

rendas). Uma crítica feita pelo autor é o fato de a sala transparecer uma Alagoas “parada no tempo”, “congelada”.

A sala “O Fazer Alagoano” é a segunda da exposição e também é composta por painéis fotográficos com imagens de artesãos trabalhando. Nela também há 11 vitrines com obras de artesãos.

A sala “O Sabor Alagoano” é composta de objetos da cozinha tradicional alagoana, alguns deles feitos pelos índios Kariri-Xocó, de Porto Real do Colégio (AL).

Na sala “O Que Há de Novo”, há objetos de artistas populares contemporâneos de Alagoas, Sergipe e Pernambuco. O autor chama a atenção para o acréscimo no acervo após 30 anos e para o fato de essa última sala substituir a “Sala Tapioca”²¹.

A sala “Fé” está dividida em dois espaços: no primeiro, há uma instalação de “ex-votos” pendente no teto e na segunda há uma instalação, no chão, com estátuas de religiões afro-brasileiras e do catolicismo popular, representando o sincretismo religioso.

A sala “Festejar Alagoano” possui uma parte dedicada aos folguedos populares alagoanos e outra voltada para os blocos carnavalescos.

Penso que, por ser uma exposição que privilegia apenas os objetos, a visita mediada pelo MTB acaba sendo essencial para compreensão da intenção do museu. É óbvio que cada pessoa faz uma interpretação dos objetos de acordo com sua carga cultural, mas para aqueles que são de outros Estados, apenas apreciar a exposição pode levar a uma impressão congelada de Alagoas. As imagens da Sala Brava Gente mostram índios com pinturas corporais, crianças com máscaras de carnaval de papel machê e folguedos; porém, tais imagens são em preto e branco, o que pode colaborar para uma visão exotizada de Alagoas. Particularmente, o que me incomoda em algumas salas é a falta de informações sobre a autoria das peças ou quem foram aqueles que fizeram a doação dos objetos. As salas que quebram o anonimato dos autores são “O que há de novo”, as exposições temporárias e a “Vitrine do Artista”, espaço dedicado à venda de peças de artesãos, onde há objetos mais contemporâneos.

O MTB dialoga com a antropologia e o folclore, áreas que compartilham de pequenas similaridades no que diz respeito aos métodos utilizados na pesquisa, mas que possuem objetivos e objetos distintos. Se, por um lado, o MTB se vê amarrado à antropologia e à sua tentativa de relativizar e compreender o outro através da pesquisa e da observação, ele também

²¹ Nesta sala, era possível provar tapiocas, mas, devido à falta de recursos e ao pouco retorno, ela foi substituída.

se vê ligado ao folclore e ao compromisso com a preservação da memória da cultura popular alagoana, algo que deve ser feito com cautela, visto que, por muito tempo, a noção de cultura popular esteve relacionada apenas às camadas economicamente vulneráveis.

Rechenberg (2016) aponta que algo interessante sobre o MTB é o fato de ele ser um museu de antropologia e folclore, duas áreas que possuem algumas diferenças, pois aquilo que os antropólogos consideram como um processo de mudança o folclore encara como perda, como exemplo os próprios folguedos. A autora explica que as noções de cultura popular e folclore são antigas, mas que elas ainda encontram espaço na nossa visão de mundo e normalmente estão relacionadas à contraposição entre “tradicional” e “moderno”. Em suas palavras:

A visão romântica, por exemplo, muito cultivada entre os folcloristas, imprimia um valor nostálgico e idealizado ao passado como tradição, e via no avanço da urbanização e industrialização a responsabilidade pela perda dos caracteres supostamente originais do “povo”. Em uma perspectiva antropológica contemporânea, a passagem entre tais categorias não é compreendida valorativamente enquanto “perda” de caracteres culturais (tendo em vista que não é possível “perder cultura”), e sim como processos coexistentes de mudança e permanência, transformações, inovações e ressignificações. (RECHENBERG, 2016, p. 127).

Por fim, Rechenberg (2016) aponta que se, por um lado, na exposição de longa duração não há espaço para mostrar uma cultura popular alagoana emergente, as exposições temporárias têm sido responsáveis por tal problematização. Os museus têm como objetivo a preservação, pesquisa e divulgação de coleções; contudo, o modo como essas coleções são formadas e expostas varia de acordo o período histórico. No caso do MTB, a forma como os objetos vêm sendo mostrados revela muito como os folcloristas pensaram a cultura a popular, cabendo, talvez, ao seu lado antropológico a desconstrução e o olhar crítico sobre tais coleções e exposições. Apesar dos acervos do MTB tratarem do que seria de uma alteridade próxima, a desconstrução e o olhar crítico também devem atingir o arquivo fotográfico, sonoro e textual, pois estão impregnados dos sentidos do folclore.

2.3 Compartilhamentos

A antropologia surgiu dentro do contexto colonial. Segundo Assad (2017), ela nasceu do encontro desigual de poderes entre o Ocidente e o Terceiro Mundo. Nesse sentido, as práticas

teóricas e metodológicas utilizadas na representação do outro acabaram por enfatizar essa desigualdade de poder. Após o movimento pela descolonização dos países africanos, Índia, Oriente Médio e Caribe, os antropólogos iniciam a reflexão sobre suas práticas – é a tal da “alteridade mínima” a que Peirano (1999) se refere quando fala da trajetória da antropologia no Brasil.

A crítica pós-colonial não atingiu apenas a antropologia, mas também a museologia, pois, como explica Abreu (2005a), o “problema” dos museus é ser o lugar onde os pesquisadores representam o “outro” – independente de a alteridade ser radical ou próxima. Na busca por contrabalancear as relações de poder e valorizar o saber do “outro”, que, por vezes, foge ao padrão de conhecimento ocidental, novas práticas têm surgido no âmbito das duas áreas. O objetivo dessas diferentes formas de diálogo tem sido fazer com que grupos historicamente silenciados sejam incluídos no processo de construção de suas imagens.

Durante o projeto realizado no MTB, nós não deixamos as fotografias à disposição dos interlocutores no sentido de devolvê-las; nós mostramos as imagens para que os interlocutores falassem, lembrassem ou questionassem o que quisessem. Aqui, compartilhar não significa devolver ou repatriar as coleções, mas ter a participação dos grupos nas curadorias das exposições e em outras ações que envolvem a construção de imagens, representações e significados. Compartilhar, nesta pesquisa, tem o sentido de fazer com que o “outro” tome partido, participe ou coparticipe do processo de criação de suas imagens (representações), seja no texto antropológico ou numa exposição museológica.

Penso que as ações de compartilhamento das fotografias do arquivo etnográfico de Théo Brandão aproximaram os brincantes do acervo fotográfico. Mas quais as implicações e desdobramentos de um compartilhamento? A seguir, abordo algumas experiências realizadas dentro e fora dos museus, mas que têm em comum a intenção de fazer refletir sobre como as relações de poder afetam a construção da imagem do outro, além de colaborar para que esse “outro” tome partido ou coparticipe de atividades que envolvem acervos colecionados por antropólogos e outros pesquisadores.

Porto (2016) expõe sua experiência no Museu de Antropologia da Universidade de Columbia Britânica, no Canadá, explicando que os museus são instituições que podem se engajar na descolonização do conhecimento. Utilizando os apontamentos do sociólogo português Boaventura Santos, o autor argumenta que houve um empobrecimento do mundo em

relação a formas de conhecimento não ocidentais, sendo urgente o resgate delas. As “epistemologias do Sul” seriam, portanto:

[...] um conjunto de procedimentos que visam reconhecer e validar o conhecimento produzido – ou a produzir – por aqueles que têm sofrido sistematicamente as injustiças, a opressão, a dominação e a exclusão, causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado. (SANTOS, 2011 *apud* PORTO, 2016, p. 62).

Ele explana que o Museu de Vancouver está num território reclamado pelo povo indígena Musqueam. Essa disputa fez com que ambos desenvolvessem uma relação estreita. Com vistas de pôr em prática a valorização do saber do outro, as exposições do referido museu foram montadas de acordo com o olhar da comunidade local sobre o mundo. Além disso, cada visitante é considerado um pesquisador em potencial, pois pode oferecer informações sobre as coleções ou corrigi-las – isso pode ser feito no catálogo virtual: no espaço das galerias, há uma estação de computadores.

Segundo o autor, a relação com o povo Musqueam também permitiu a descrição e a reclassificação das coleções segundo a perspectiva indígena. O museu também passou a fazer exposições de cunho ativista, montando vitrines em apoio à causa indígena. Desse modo, os saberes e as práticas locais estariam sendo valorizados e o museu passando por um processo de descolonização. O autor propõe para o MTB um projeto de uma instalação etnográfica, denominado “Projeto ou Mordança”, que levantasse questionamentos sobre a Lei da Escola Livre: seria a mordança colocada na Constituição Brasileira? A prática sugerida por Porto (2016) se resume em três pontos:

[...] parte de uma noção de que multiversidade cultural [desenvolvida por Paulo Wongoola e Claude Álvares, implica na ideia de que existem diversas cosmologias, percepções de mundo e de conhecimento válido, ela vai de encontro à ideia de que apenas o conhecimento científico é válido] implica assumir uma política de catálogo aberto e move-se na direção de instituir o museu como um nó relacional. (PORTO, 2016, p. 69).

Esclarecido que, dentro do contexto colonial, outras formas de conhecimento foram excluídas e que um catálogo aberto pode ser uma prática utilizada para compartilhar o conhecimento e contrabalancear as relações de poder, falemos sobre a inserção de coleções etnográficas nos museus (aquelas concebidas dentro do contexto de uma pesquisa antropológica), seus significados e formas de representação do “outro”. Velthem (2012) aponta

que os artefatos passam por um processo de redefinição conceitual dentro dos museus e os objetos têm sua história apagada, em detrimento dos valores e sentidos atribuídos pelo pesquisador. Um exemplo disso é o Museu Xucurus de História, Artes e Costumes de Palmeira dos Índios (AL).

Em sua pesquisa, João Silva (2015) identificou que os índios Xucurus não se sentiam representados no museu e que isso está ligado a fatores como: a mescla de 2.000 objetos sem uma organização espacial clara; os conflitos envolvendo a coleta dos objetos pertencentes aos indígenas e o fato de o prédio do museu ter sido, anteriormente, a Igreja Nossa Senhora do Rosário. Em suma, o museu foi criado, mas a comunidade na qual ele está instalado não o reconhece como relevante. Um dos interlocutores de João Silva (2015), o pajé Celso, cogitava até a possibilidade dos artefatos que pertenceram a seu pai serem devolvidos para que um outro museu fosse criado, pois dentro do Museu dos Xucurus aqueles objetos “não valiam nada” (SILVA, 2015, p. 95). A crítica pós-colonial prevê uma reflexão sobre a prática (seja ela antropológica ou museológica). Nesse sentido, a repatriação desses objetos parece ser uma saída adequada. Uma medida paliativa poderia ser a reorganização do acervo de acordo com as orientações e os valores dos Xucurus.

Ewbank e Gripp (2016) falam da experiência de ressignificação de uma coleção etnográfica coletada pelo antropólogo americano William Lipkind²² entre os Karajás. Assim como Velthem (2012), as autoras apontam que todo tipo de documento ressoa histórias e memórias de seus grupos, mas que quando enquadrado dentro de um código classificatório, ganha um novo sentido nos museus; além disso, o próprio ciclo biográfico desses artigos faz com que seus significados se tornem obsoletos. Na tentativa de reorganizar e renovar o conteúdo simbólico da coleção Karajá, as autoras propuseram um projeto que levasse em conta os valores deste povo.

Elas explicam que não foi possível realizar uma curadoria compartilhada dos objetos da reserva com os indígenas devido ao tempo do projeto, mas duas ações importantes citadas por elas foram: a criação de uma nova ficha catalográfica com um espaço separado para as informações trazidas pelos indígenas e a organização do acervo de acordo com o dicionário indígena. Para Ewbank e Gripp (2016), compartilhar o significado das coleções dos museus é

²² O trabalho de campo do autor ocorreu de 1937 a 1939, entre os Karajás que viviam em Goiás e no Mato Grosso. As coleções estavam expostas na Sala “Os Karajás”, no Museu Nacional.

uma maneira de dar maior visibilidade à causa indígena e ativar a capacidade de reinvenção dos museus. A ação desenvolvida pelas pesquisadoras é interessante, pois mostra que a atribuição de significado começa na reserva técnica, na criação de uma ficha catalográfica que abrace as concepções indígenas.

Tivemos uma experiência semelhante no arquivo etnográfico de Théo Brandão. Particpei do processo de digitalização das fotografias de Guerreiro e Reisado durante o projeto, ficando sob minha responsabilidade o preenchimento de uma planilha para propiciar a acessibilidade do acervo. Nela, há uma lacuna para informações de fontes que não estão no verso das fotografias; em tal espaço, colocamos informações fornecidas pelo Senhor José Carlos, bem como dados fornecidos por Dona Dolores durante o compartilhamento, como o nome da Lira do Guerreiro de João Amado: Dona Otilia. Essas informações, ainda que ínfimas, colaboram para uma ressignificação desde a organização do acervo fotográfico.

Mas, para além da reorganização das coleções, que outros desdobramentos podem surgir de uma prática compartilhada dentro dos museus?

Fürbringer (2013) faz uma análise do processo de reolecionamento de objetos da coleção etnográfica de Silvio Coelho no processo de curadoria compartilhada em sua pesquisa. A coleção em questão foi doada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). A autora acompanhou o processo de reapropriação desses objetos através de uma curadoria, compartilhada com os alunos da UFPR, das tribos Kaingang, Kaleng e Guarani. Ela narra desde o momento em que os alunos conheceram a reserva técnica do museu até o recolhimento dos objetos importantes para cada povo e o modo como eles seriam expostos. Nesse processo, os objetos que por algum motivo não puderam sair da reserva técnica foram fotografados. Junto com fotografias de Silvio Coelho, tais imagens participaram de uma exposição presencial e foram compartilhadas na web.

Ao falar da experiência da montagem de uma galeria virtual dessa coleção etnográfica dos Tikuna, reunida pelo antropólogo Silvio Coelho, Devos e Fürbringer (2011) apontam que os Tikunas viram as fotografias, expressaram suas lembranças e criaram novas narrativas; dessa forma, não apenas a versão do pesquisador sobre os objetos foi levada em conta. Os interlocutores localizaram pessoas, lugares e objetos que antes não estavam identificados. Essa ação proporcionou uma nova leitura das fotografias por parte dos alunos. O processo de

exposição compartilhada, para a autora, é uma forma de abrir o processo de colecionamento, pois os objetos são colocados em movimento novamente.

Algo importante dessas experiências é que as fotografias e os outros objetos passaram por um processo de ressignificação, mas a partir dos valores e sentidos de grupos que foram historicamente silenciados. O compartilhamento no MTB trilhou por esses caminhos, pois as narrativas trazidas pelos brincantes através das memórias transbordaram as informações e os significados trazidos pelo próprio acervo. Não só personagens que eram postas em cena foram lembradas, mas um fragmento do cotidiano dos brincantes também veio à tona através das fotografias.

A fotografia é uma porção da realidade criada pelo fotógrafo, mas a interpretação dela depende da carga cultural de cada indivíduo (KOSSOY, 2014; 2016). Nesse sentido, a representação criada pelos fotógrafos nem sempre corresponde às expectativas daqueles que foram registrados.

O trabalho de Peixoto (2013) com imagens do povo Xucuru-Kariri (Palmeira dos Índios/AL) aborda isso. O autor analisa dois acervos: o primeiro é de Luiz Torres, um colecionador de Palmeira dos Índios e figura importante na pesquisa histórica sobre a cidade. Nesse conjunto, as fotos retratam os indígenas, paisagens urbanas e as escavações nos cemitérios indígenas. Para Peixoto, os Xucurus foram representados de maneira romantizada nesse acervo inicial, como seres ingênuos e folclóricos; em resumo, um índio do passado.

O segundo conjunto de fotografias é do acervo de Lenoir Tibiriçá, também da etnia dos Xucuru-Kariri. Segundo Peixoto (2013), o povo foi representado de forma mais dinâmica neste segundo conjunto, que mostrava os índios em passeatas, dando palestras e, principalmente, lutando pelos seus direitos. O segundo acervo mostrava momentos marcantes da luta dos Xucurus e trazia a representação de um índio do presente. Peixoto explica que o acervo de Lenoir Tibiriçá provocou uma resposta mais voltada para o reconhecimento de pessoas, momentos e lugares – o que vejo como algo mais relacionado à memória do grupo – e que o de Luiz Torres foi recebido com diversos questionamentos. O autor afirma que a comparação foi importante para se fazer uma conexão entre o passado e o presente.

Para os indígenas, ambos os acervos refletiam o olhar de seus colecionadores, e com o acervo etnográfico de Théó Brandão não é diferente. Por exemplo, ao mesmo tempo em que as imagens do Guerreiro de João Amado são fruto do senso estético de José Medeiros, elas também

refletem a lógica dos folcloristas de documentar a estrutura dos folguedos. Cada imagem é um entremeio ou cena importante. Levando isso em consideração, também é possível pensar sobre como o “outro” se enxerga na fotografia. Daí, fico devaneando: que leitura os brincantes desse Guerreiro fariam dessas imagens e de si? No caso de Dona Marlene e Dona Dolores, elas notaram a diferença de idade e os trajés dos grupos antigos e atuais.

O compartilhamento como ação que visa à participação do outro é uma prática que nos faz repensar as representações criadas nos museus ao longo dos anos, sendo seus desdobramentos: reflexões e questionamentos, o surgimento de novas narrativas e significados e museus engajados em questões sociais e políticas. Utilizando a terminologia de Peirano (1999), não importa se a “alteridade é radical”, como no caso dos indígenas, ou se ela é próxima, como no caso de Théo Brandão e a cultura popular alagoana: as coleções etnográficas precisam ser repensadas, revistas, ressignificadas. O compartilhamento das fotografias do Guerreiro de João Amado é um passo significativo para o MTB, pois a ação trouxe memórias e narrativas que abriram margem para reflexões sobre temáticas que vão além dos sentidos atribuídos pelos folcloristas.

2.4 Apontamentos sobre Memória

A memória é um conceito que tem sido utilizado em diversas áreas: história, sociologia, antropologia, psicologia, entre outras. Abreu (2005b) explica que há várias maneiras de se abordar a memória social, mas o pesquisador deve tomar cuidado com o ecletismo de teorias, pois cada autor, quadro teórico e conceitos são frutos de um determinado contexto histórico. Durkheim e Halbwachs são figuras importantes para o delineamento deste conceito, mas outros autores se apropriaram deles e fizeram reinterpretações ao longo do tempo.

Baseando-se em Misztal (2003), Peralta (2007) apresenta algumas abordagens sobre a memória social. A primeira delas é a de Halbwachs, para quem a memória era coletiva e uma criação do presente. Na segunda abordagem, a memória é definida como uma construção, uma ferramenta inventada no presente por setores dominantes de acordo com seus próprios interesses. Peralta (2007) explica que análises desse tipo têm buscado saber quem e como as memórias são impostas, sendo Hobsbawm e Ranger os principais teóricos. Nesse sentido, as tradições são deliberadamente inventadas e difundidas através de uma memória oficial.

A terceira abordagem é a da “Memória Popular”: nela, determinados grupos sociais fazem resistência à memória oficial e contestam as representações relacionadas às classes sociais dominantes. Desse modo, memória é instrumental, criada por uma necessidade do presente. Segundo Peralta (2007), as teorias de Foucault sobre a relação entre poder e saber são extremamente importantes para essa discussão, bem como a noção de “contra-memória”, que inclui a análise das representações do passado daqueles que foram por muito tempo silenciados. A memória é encarada como um espaço de contestação, conflito e negociação de diversas vozes, em que cada uma procura fazer com que sua versão do passado seja ouvida.

A última corrente abordada é a “Memória como Sistema Cultural”. Sob essa perspectiva, a cultura passa a ser encarada como um sistema simbólico compartilhado socialmente, o que remete ao conceito de cultura como uma “teia de significados” tecida pelo homem adotado por Geertz (1989). Desse modo, assim como padrões simbólicos adquirem um significado coletivo por meio da experiência, “também a memória pode ser considerada um sistema cultural articulado de atribuição de significado” (PERALTA, 2007, p. 16).

Citando Hall (1997), para quem os diversos tipos de linguagem criam um sistema representacional, sendo a fotografia um exemplo prático de um tipo de linguagem que funciona como um sistema de representação, Peralta (2007) argumenta que a memória é um sistema de representação que permite criar uma linguagem do passado que corresponde a quadros de significação do presente. A memória, portanto, é um esquema interpretativo de conhecimento, um sistema de atribuição de significado que pode ser alterado ao longo do tempo. Segundo ela, essa concepção não pensa a memória como algo fixo, mas abre espaço para pensar em mudanças sociais.

Algo importante apontado por Peralta (2007) sobre essa perspectiva é que as memórias fornecem visões partilhadas do passado que são geradas no presente, mas orientadas para o futuro. Essas visões funcionam como uma espécie de mapa para o grupo e são essenciais para a produção de um significado cultural. A memória é uma “interpretação plástica e criativa”, diz a autora. As abordagens apontadas por Peralta (2007) e Misztal (2003) são interessantes, porém, penso que as obras de Bosi (1987; 2004) e Pollak (1989;1992) oferecem um melhor aporte para esta pesquisa. A primeira autora encara os velhos como contadores de memórias por excelência; o segundo trata as memórias como uma herança transmitida aos membros dos grupos.

As obras de Bosi (1987; 2004) me permitiram compreender o porquê de algumas atitudes dos brincantes, a ênfase em determinadas temáticas, o conteúdo de algumas narrativas, bem como refletir sobre a própria condição do idoso na sociedade. Penso que a “plasticidade da memória” citada por Peralta (2007) também pode ser vista na investigação de Bosi (1987; 2004), pois ela também aponta como a condição presente de cada indivíduo influencia na construção do passado. Apoiando-se em Bergson e Halbwachs²³, a autora também discute que a memória é coletiva e construída a partir de uma necessidade do presente.

Bosi (1987; 2004) explica que a preocupação de Bergson é compreender a relação entre conservação do passado e sua articulação com o presente, sendo a principal questão abordada por ele o modo como a memória existe no inconsciente e se conserva inteira. A autora aponta que a memória não é livre, mas influenciada pelos conteúdos sociais – por isso, a memória coletiva de Halbwachs (1990) representou um avanço nos estudos dessa temática. Segundo ela, o que falta em Bergson é a análise da memória como fenômeno social.

Halbwachs (1990) argumenta que a memória é coletiva, pois desde a mais tenra idade estamos inseridos em grupos sociais e nossos pensamentos se deslocam para grupos dos quais fazemos parte, mesmo quando estamos sozinhos. As lembranças do grupo só permanecem enquanto há vínculos entre o grupo e o indivíduo; nesse sentido, a duração da memória depende da duração do grupo. Além do contato constante, há a necessidade de vínculo afetivo para que a lembrança sobreviva. Para o autor, é possível existir memórias individuais, mas elas são difíceis de ser alcançadas, por não terem o suporte de outras pessoas; é difícil ter lembranças sem se referir a um grupo social ou pessoa. Assim, estamos afinados com o grupo ao ponto de atribuir a nós mesmos, sem perceber, o que ouvimos dos outros. A memória individual, em Halbwachs (1990), é um ponto de vista da memória coletiva e uma construção racional do passado.

Bosi (1987) argumenta que manter a lembrança conservada, sem interferências, como em Bergson, só seria possível se o adulto tivesse um sistema de representações, hábitos e relações sociais intactos. Nesse sentido, Halbwachs (1990) avança um pouco na discussão e amarra a memória do indivíduo a do grupo. Todavia, segundo Candau (2005), apesar do conceito de Halbwachs (1990) ser prático, os fundamentos da noção de memória coletiva são frágeis, pois não explicam como uma memória individual, atestada biologicamente, aglomera-

²³ O autor foi discípulo de Durkheim, sociólogo que argumenta o predomínio da sociedade sobre o indivíduo.

se e forma a memória coletiva. Para Candau (2005), as noções de “sócio-transmissores” e “quadros sociais” (também de Halbwachs) explicam, de maneira mais clara, como as memórias tornam-se coletivas – os quadros sociais são os acontecimentos, pessoas e lugares utilizados na reconstrução do presente, já os sociotransmissores são os objetos utilizados na transmissão da memória.

Ao falar sobre as “lembranças de velhos”, Bosi (1987) explica como as memórias dos idosos do asilo entrevistados por ela eram influenciadas pelo grupo social ao qual eles faziam parte e, principalmente, ao contexto histórico em que estavam inseridos. Bosi (1987) também pensa a memória como forma de socialização da criança feita pelo idoso: é ele quem fala sobre o passado e traduz os acontecimentos dos adultos para as crianças. Nesse sentido, penso que fomos “crianças” para os brincantes, pois tínhamos o interesse de ouvi-los falar sobre suas experiências de vida e do Guerreiro, algo com o que eles têm uma relação de afeto.

Para a autora, as ruas, as cidades e o modo de viver são revividos através da memória e é por causa dessa socialização que não estranhemos as coisas do passado. A velhice é algo que cada sociedade experimenta de maneira diferente: na sociedade industrial, o idoso é afastado do mundo do trabalho e sua função passa a ser lembrar, pois é o passado que dá significado ao presente. É função do velho lembrar, seja a memória da família, do grupo ou instituição, chegando a ser uma obrigação social, a depender da sociedade, pois o trabalho cabe aos jovens. Os velhos revivem os que já partiram. Dona Marlene, Dona Dolores e Senhor Lourenço reviveram João Amado, Juvenal Leonardo e todos os outros Mestres com quem dançaram na infância.

Bosi (2004) explica que a memória escolhe os acontecimentos, mas eles não são aleatórios e estão relacionados a um significado coletivo. A autora dá o exemplo de uma interlocutora (Dona Jovina, uma militante) que se lembrou de um geógrafo francês de pouca relevância na área, mas a quem ela atribuía grande estima por ele ter sido um rebelde. Desse modo, partir das narrativas criadas por Dona Dolores, Dona Marlene e Senhor Lourenço, percebi que as condições de vida e a função que eles assumem no Guerreiro foram elementos importantes para as memórias narradas no compartilhamento. Bosi (2004) explana, ainda, que cada geração tem uma visão sobre a cidade e uma memória dos acontecimentos, o que permite saber das transformações do espaço urbano. A autora pôde conhecer as transformações

ocorridas na cidade de São Paulo. A partir das lembranças de Dona Dolores, por exemplo, foi possível, pa nós, conhecermos a cidade de Maceió em meados do século passado.

Há objetos que envelhecem conosco e se incorporam à nossa vida. Eles representam uma experiência vivida e afetiva do possuidor e são chamados de objetos biográficos por Bosi (2004). A autora aponta como objetos biográficos gargantilhas, amuletos e anéis; todavia, penso que as fotografias também podem ser esse tipo objeto, pois, através delas, registramos momentos importantes, o que nos leva a ter afeto por elas. É a afeição pelas imagens o motivo por que elas podem ser utilizadas como “disparador de memórias” (VILELA, 2017). Quando Dona Dolores e Dona Marlene compartilharam suas fotografias conosco, o afeto pelas pessoas e os momentos fizeram com que diversas lembranças viessem à tona. As fotografias de Dona Dolores, portanto, também podem ser consideradas como objeto biográfico, pois são objetos aos quais não podemos atribuir valor financeiro e têm acompanhado Dona Dolores pela sua vida. Ao compartilhar as fotografias de Guerreiros com Dona Dolores, o afeto pelas pessoas que ela conheceu foi algo importante para que contasse suas histórias. Com Dona Marlene, o componente afetivo não estava presente, pois ela só ouvira falar do Guerreiro de João Amado; todavia, as imagens a fizeram lembrar sua infância e descrever com afeição e riqueza de detalhes como eram os Guerreiros quando ela tinha 12 anos.

Outro autor que colabora para pensarmos a memória construída pelos brincantes durante o compartilhamento é Pollak (1989;1992). Para ele, a memória é constituída de três elementos: os acontecimentos, as pessoas ou personagens e os lugares. Há acontecimentos que podem ser individuais, mas há também aqueles que podem ser vividos por tabela: são aqueles em que os laços com o grupo são tão fortes que as pessoas adotam para si as memórias do grupo, mesmo não as tendo vivido. Há pessoas que são conhecidas ou podem ser conhecidas por tabela. Em relação aos lugares, há sempre aqueles que estão ligados à determinada lembrança.

No artigo “Memória, esquecimento e silêncio”, Pollak (1989) fala sobre como as memórias de grupos excluídos permanecem esquecidas e/ou em silêncio, mas são repassadas de geração em geração até vir à tona em momentos de conflito. A memória oral, para o autor, aparece em “oposição” à memória nacional – que, por sua vez, é considerada opressora. Para Pollak (1992), podem existir memórias e datas projetadas ou transferidas, pois as memórias também podem ser herdadas. Além disso, ele aponta que monumentos e museus também podem servir de base para a lembrança e que a memória é seletiva, é um trabalho de organização.

Em alguns momentos, os argumentos de Pollak (1989;1992) e Bosi (1987; 2004) se encontram: por exemplo, em relação à seletividade da memória, dos lugares como suporte para memória e, principalmente, no fato das preocupações do momento serem o elemento que estrutura a memória.

Este capítulo teve como objetivo abordar a história da antropologia desde o seu surgimento nos museus etnográficos. Coleções tridimensionais e fotográficas foram criadas dentro do contexto de um encontro desigual entre o europeu e os outros, em museus estrangeiros e brasileiros. Com a crítica pós-colonial, percebeu-se que as representações criadas nesses lugares refletiam os discursos dos pesquisadores, não os valores e significados dos povos representados. O compartilhamento é uma prática que tenta contrabalançar tais relações de poder, fazendo com que o “outro” tome parte, participe da criação de significados.

O Museu Théo Brandão surgiu a partir da visão de Théo Brandão; sendo assim, os acervos tridimensionais e fotográficos refletem os valores, objetivos e ideais do fundador. O compartilhamento das fotografias do Guerreiro de João Amado fez com que os brincantes falassem sobre suas memórias; todavia, elas foram criadas de acordo com a situação presente de brincantes. As memórias, portanto, provocaram novas narrativas e significados para além dos atribuídos por Théo Brandão. No capítulo a seguir, abordaremos os significados das fotografias no folclore.

3. IMAGENS DO GUERREIRO DE JOÃO AMADO: O SENTIDO DAS FOTOGRAFIAS NO FOLCLORE

Levamos em consideração os apontamentos de Porto (2004) sobre o “sistema material” dos objetos, sobre como as fotografias recebem significados e valores e diferentes a depender do contexto social em que estão envolvidas. Se, no início, as fotografias pesquisadas pelo autor eram utilizadas em relatórios da companhia de diamantes, no museu elas passaram a ser motivo de orgulho para os chefes das tribos.

Desse modo, traço aqui o “sistema material” onde as fotografias do Guerreiro de João Amado estiveram/estão inseridas. Para conhecer o sentido das fotografias no folclore é preciso perpassar pelos ideais do Movimento Folclórico Brasileiro, pela atuação de Théó Brandão em Alagoas enquanto folclorista e pela formação dos acervos do Museu Théó Brandão, principalmente do arquivo etnográfico. É sobre isso que este capítulo trata.

As produções de Vilhena (1997), Maria Laura Cavalcanti (2012) e Nadja Rocha (2013) são a base para falar sobre Théó Brandão e o Movimento Folclórico; já as de Rizzi (2014), Lôbo (2008), Maia (2011), Julio Chaves (2015), Wagner Chaves (2016) e Rechenberg (2017) foram utilizadas para falar sobre a trajetória dos acervos do Museu Théó Brandão; Kossoy (2014; 2016) foi utilizado para refletir sobre fotografia.

3.1 O Movimento Folclórico Brasileiro e Théó Brandão

Os estudos do folclore no Brasil sofreram influência dos estudos folclóricos europeus. Em ambos, a cultura popular era concebida através da separação entre a cultura do povo e a cultura da elite. Burke (1989) explica bem essa distinção ao pesquisar sobre a cultura popular no contexto europeu. Segundo ele, no período medieval, havia apenas a “cultura da maioria”, ou seja, povo e elite compartilhavam das festas, baladas, poesias e outras expressões; porém, enquanto uma minoria elitizada era “bicultural” (transitava entre a cultura letrada e a do povo), uma maioria era restringida à tradição popular, pois o acesso à cultura letrada era restrito.

Burke (1989) aponta que, no final do século XVIII, houve uma procura por música, poesia, festas e religião do “povo” pela elite, pois acreditava-se que as mudanças tecnológicas, sociais, políticas e econômicas provocavam o desaparecimento das expressões populares. Esse

movimento foi chamado pelo autor de “descoberta do povo” e nele, a elite enxerga as baladas, poesias e histórias como sendo parte da cultura popular e a essência da nação. O autor explica que Johann Gottfried Von Herder (filósofo e escritor alemão do século XVII) e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (que ganharam notoriedade ao fazer o registro de diversas fábulas infantis) foram os responsáveis pela visão de que os usos e costumes faziam parte da nação. Os irmãos Grimm argumentavam que os poemas nacionais deveriam ser anônimos, pois pertenciam ao povo.

Desse modo, o que Burke (1989) chama de cultura popular está baseado na distinção entre a cultura da elite e a cultura do povo, sendo esta última a cultura não oficial, aquela das classes subalternas²⁴. A essa cultura popular foi dada o nome de *Folklore*, termo cunhado pelo britânico William John Thom em 1946 – palavras equivalentes passaram a ser utilizadas em outros países, inclusive no Brasil. A concepção brasileira de cultura popular também esteve baseada nesta mesma distinção. Catenacci (2001) explica que o termo identificava o saber tradicional preservado pela tradição oral. Segundo a autora, no contexto brasileiro, a elite seria responsável pelo progresso, enquanto o povo representaria a permanência das formas culturais.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (2012), os estudos brasileiros do folclore referem-se a um conjunto de obras intelectuais e iniciativas institucionais realizadas no período entre 1870 e 1960. Vilhena (1997) aponta que os folcloristas brasileiros buscavam encontrar nas expressões populares o sentido da nação brasileira, sendo a missão do Movimento Folclórico Brasileiro a pesquisa, promoção e preservação da cultura popular, pois ela estava sendo ameaçada pela modernidade²⁵. Para esses estudiosos, o que era singular na identidade nacional brasileira era a mistura entre as três raças: o índio, negro e o branco²⁶.

Vilhena (1997) e Maria Laura Cavalcanti (2012) explicam que as pesquisas sobre a cultura popular eram realizadas apenas como um *hobby*, sem nenhum rigor teórico-metodológico. O autor esclarece que o folclore nasceu ligado a áreas como história, linguística e literatura, sendo o intelectual dedicado a essas áreas chamado de literato. Figuras como Sílvio

²⁴ Faziam parte dessa classe: artesãos, camponeses, mulheres, crianças, mendigos.

²⁵ O autor analisa o período entre 1947 e 1964, que vai desde a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) até enfraquecimento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), consequência do golpe militar. Ele mostra como a situação política do País e a própria atuação política dos intelectuais também influenciaram o movimento.

²⁶ Florestan Fernandes e Roger Bastide foram os primeiros a criticar o mito das três raças, a ideia de que a sociedade brasileira era desprovida de tensões devido à miscigenação.

Romero, Amadeu Amaral e Mario de Andrade foram importantes para o movimento, sendo os dois primeiros aqueles que alertaram para a necessidade de pesquisas com um caráter mais científico²⁷.

Sílvio Romero foi o precursor dos estudos do folclore no Brasil, sendo uma de suas contribuições uma coletânea de tradições orais brasileiras. Ele foi o primeiro a causar tensão entre o folclore e a literatura, na tentativa de delinear um caráter científico para as pesquisas folclóricas. Amadeu Amaral também criticou o caráter amador dos estudos folclóricos, por isso apoiava a centralização dos estudos de folclore em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico, a Academia de Letras, a Academia de Medicina, entre outras.

Mario de Andrade também foi um intelectual importante, pois logrou resultados mais práticos em relação ao folclore, principalmente quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, onde atuou entre 1935 e 1938. Enquanto esteve nessa instituição, Mario de Andrade fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936) e a Sociedade de Sociologia, sendo os professores da USP os componentes de ambas. A partir da “Sociedade de Etnografia e Folclore”, houve uma maior aproximação dos estudos do folclore com a antropologia, principalmente através da figura de Diná Dreyfus, que ministrou um curso de etnografia de seis meses para os folcloristas.

Na apresentação do Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore (1993) feita por Shimabukuro, Botani e Azevedo, eles apontam que o curso era prático e tinha como objetivo a formação dos folcloristas no trabalho de campo. No discurso da aula inaugural, Mario de Andrade aponta que a escolha da etnografia como método não foi ao acaso, mas uma tentativa de trazer o tão desejado caráter científico aos estudos do folclore. A seguir, há um trecho do discurso:

Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...]. E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros

²⁷ Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos (1851-1914) nasceu em Sergipe. Formou-se em Direito, mas interessou-se por temas relacionados a literatura, filosofia, história e folclore. Foi escritor e jornalista, colaborando com jornais.

Amadeu Ataliba Arruda Amaral Leite Penteadó (1875-1929) dedicou-se ao jornalismo, aos estudos de folclore e à dialetologia (estudo dos dialetos).

Mario Raul Morais de Andrade (1893-1945) foi um poeta, musicólogo e folclorista brasileiro.

etnográficos é falsa [...]. Colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido iminente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia [...]. (SHIMABUKURO; BOTANI; AZEVEDO, 1993, p. 6).

Desse modo, Diná teve um papel importante dentro do movimento folclórico, pois instrumentalizou metodologicamente os folcloristas. Segundo Vilhena (1997) e Pinheiro (2016), havia uma ênfase na coleta de material através do trabalho de campo na Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), sendo ela a responsável pelo levantamento e organização de um vasto material folclórico. Ao analisar a documentação da SEF, Vial (2009) salienta que esse material contribuiu para a formação de coleções etnográficas de museus dentro e fora do País no período entre-guerras. Ainda sobre o curso, segundo Pinheiro (2015):

O curso era destinado a instrumentalizar pesquisadores na coleta de dados folclóricos de naturezas distintas com o auxílio de diferentes instrumentos: o caderno de campo para anotações e desenhos, a câmera fotográfica e a câmera de cinema, interessando-nos especialmente os lugares que Diná reserva às práticas fotográficas. (PINHEIRO, 2015, p. 4).

Portanto, os instrumentos utilizados pelos folcloristas eram: o caderno de campo, as gravações sonoras, os filmes e, principalmente, a fotografia. Carnicel (2005) e Segala (2005), ao pesquisarem sobre Mario de Andrade e Marcel Gautherot, respectivamente, assinalam que a fotografia era utilizada no Movimento Folclórico como maneira de registrar o que estava sendo pesquisado. Mario de Andrade, por exemplo, documentou em suas viagens etnográficas no Norte e no Nordeste do Brasil alguns aspectos do folclore, da arquitetura religiosa, de edifícios do governo e a riqueza do povo nordestino. Sendo assim, as fotografias possuem o sentido de documentação e preservação do fato folclórico²⁸, que estava em perigo iminente de desaparecimento e descaracterização. Como a instrumentação teórico-metodológica é algo que leva um considerável período de tempo, a utilização de informantes provincianos era a saída.

²⁸ Os folcloristas realizaram diversos congressos e semanas de folclore. No I Congresso (1951), eles redigiram a Carta do Folclore, documento que define fato folclórico como “maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica” (VILHENA, 1997, p. 140). Na Carta, também ficou definido que o folclore era integrante das ciências antropológicas e culturais; que o fato folclórico era aquele preservado pela tradição popular, sem qualquer influência dos meios eruditos, e que os métodos utilizados para análise seriam os históricos e culturalistas. Já o folguedo, considerado o fato folclórico em ação, era “todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação, priorizando ora o elemento dramático, ora o do brinquedo ou o coreográfico” (VILHENA, 1997, p. 154).

“O que não pudesse ser preservado, seria pelo menos registrado” (VILHENA, 1991, p. 182), pois “Se o movimento folclórico ficasse de braços cruzados esperando o advento dos folcloristas científicos, muito pouco poder restar para pesquisar” (VILHENA, 1991, p. 182).

O interesse de Théo Brandão pela fotografia vem antes do Movimento Folclórico. Ele aprendeu a revelar fotografias com seu primo Otávio Brandão, quando criança, e ainda enquanto estudante adquiriu uma das melhores câmeras fotográficas da época. Com o passar dos anos, virou um “hábito” (ROCHA, 1988) sempre portar câmera e gravador; o próprio Théo Brandão afirma que essas formas de registro eram para que ele não esquecesse o que foi visto em campo. Ao que a literatura sobre Théo Brandão indica, esse hábito foi reforçado pelos objetivos de pesquisar, documentar e preservar o folclore do Movimento Folclórico Brasileiro (VILHENA, 1997; ROCHA, 2013). A partir da atuação enquanto pesquisador, Théo Brandão formou um arquivo etnográfico com registros fotográficos, sonoros e textuais sobre as manifestações populares de Alagoas.

Segundo Vilhena (1997), era consenso entre os folcloristas a necessidade de institucionalização para se ter maior objetividade na investigação científica do folclore; porém, era necessário enfrentar os problemas teóricos dos estudos do folclore que dificultavam a sua institucionalização. O autor explana que, apesar de os folcloristas compartilharem de um sentimento de irmandade em torno da missão de preservar o folclore, o termo folclorista é genérico, pois havia orientações teóricas e metodológicas divergentes entre eles. Esse agrupamento de folcloristas só foi realizado após a morte de Mario, com a criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), em 1957.

Quando a Unesco foi criada, exigiu que os países-membros tivessem uma comissão cooperativa. No Brasil, foi criado o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc) e, dentro dessa instituição, surgiram comissões temáticas, inclusive a do folclore. A CNFL foi fundada no Rio de Janeiro e teve como maior articulador Renato Almeida²⁹. Além de ter sido chefe do serviço de Informações do Ministério das Relações Exteriores, Renato foi um dos fundadores da CNFL, ocupando o cargo de subsecretário-geral. Só com a criação da CNFL, o caráter solitário das pesquisas folclóricas foi modificado, visto que os trabalhos passaram a ser centralizados em torno dela.

²⁹ Renato Almeida Santo Antônio de Jesus (1895-1981) atuou como advogado, jornalista, musicólogo e folclorista. Também esteve ligado ao Movimento Modernista carioca e foi escriturário.

Apesar de o movimento ter alcance nacional, as comissões estaduais de folclore sofriam com a falta de recursos³⁰. Seus congressos eram financiados pelas autoridades locais, por serem grandiosos, mas não as pesquisas. Segundo Vilhena (1997), a solução encontrada pelos folcloristas foi a reivindicação de um órgão para a proteção e defesa do folclore no plano federal: a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), instalada em 1958.

A maior conquista do Movimento Folclórico foi a CDFB, uma entidade especial nos quadros da Administração Federal. Edison Carneiro³¹ foi o diretor da campanha entre 1961 e 1964. Vilhena (1997) aponta que a crise fiscal do governo de João Goulart (1961-1964) prejudicou a implementação de mais projetos relacionados ao folclore e, após a deposição do então presidente do País, Carneiro foi perseguido por suas convicções marxistas e a campanha foi fechada, por ser considerada um “antro de comunistas” (VILHENA, 1995, p. 128). O Movimento Folclórico começou a enfraquecer com a saída de Edison Carneiro da direção do CDFB. O acúmulo de cargos por Renato Almeida, a extinção dos congressos e a não renovação dos folcloristas foram alguns dos sintomas dessa fraqueza.

Enquanto disciplina científica, os estudos do folclore ficaram marginalizados academicamente³². Vilhena (1997) ressalta que, como os folcloristas partilhavam da ideia de uma cultura nacional, foram relacionados a Gilberto Freyre, intelectual considerado tradicional e arcaico justamente por essa ideia de uma “identidade nacional”. Os intelectuais da Universidade de São Paulo (USP) viam as reflexões que valorizavam a relação entre a cultura popular e a cultura oral agrária como forma de esconder as contradições de classe, pois elas não levavam em consideração as condições materiais de existência. Os responsáveis por refletir sobre a história do pensamento social brasileiro e a história das ciências sociais eram da USP.

³⁰ No plano estadual, as comissões seriam ajudadas através de convênios com o governo estadual, contudo, o cumprimento desses convênios era difícil e dependia das relações pessoais dos que estavam à frente delas. Vilhena (1997) cita como exemplo as dificuldades de Câmara Cascudo no Rio Grande do Norte: mesmo possuindo boas relações com o prefeito, ele teve dificuldades no cumprimento do convênio.

³¹ Edison de Souza Carneiro nasceu em Salvador, em 1912. Formou-se em Direito e, assim, como Sílvia Romero, também foi escritor e dedicou-se à história e à cultura popular.

³² Vilhena (1997) explica que, durante o período do Estado Novo, os intelectuais se dividiram em duas vertentes: uma desenvolvimentista, ligada ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), e uma mais radical. Parte dos folcloristas estavam alinhados com a primeira vertente; desse modo, eles viam nas iniciativas estatais de educação e cultura, consequentemente no Iseb, a maneira de superar o atraso do País. Segundo o autor, a primeira vertente continuou utilizando o conceito de “cultura nacional”, “mascarando os diagnósticos sobre a realidade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 48), enquanto a segunda denunciava o “caráter desigual da sociedade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 48). Em São Paulo, os “intelectuais radicais” da USP que não aderiram à ideia do Iseb seguiram combatendo as contradições do capitalismo e realizando diversas críticas aos estudos do folclore.

Desse modo, quando as ciências sociais se institucionalizaram enquanto campo científico, os folcloristas ficaram marginalizados, pois representavam a visão das elites agrárias, portanto, ultrapassada e retrógrada.

Vilhena (1997) também aponta como motivos para a exclusão do folclore no campo acadêmico: a) o fato de ele estar ligado ao Estado; b) ser feito por não acadêmicos e c) estar voltado para um aproveitamento político das pesquisas. Analisando os documentos da CNFL, o autor explicita que Renato Almeida foi bastante generoso na edição dos boletins publicados, pois a maioria dos artigos não precisavam datas, lugares ou qualquer outra referência. Esse amadorismo na coleta dos dados e a falta de reflexão sobre o contexto social foram criticados pelos sociológicos e também são apontados como motivo para a exclusão do folclore da Academia.

Maria Laura Cavalcanti (2012) afirma que Mario de Andrade esperava o abandono do amadorismo e a conquista da cientificidade com a institucionalização da sociologia na Universidade de São Paulo (USP); todavia, a sociologia afastou-se dos temas relacionados ao folclore. O principal crítico aos estudos do folclore foi Florestan Fernandes, ironicamente cogitado como sendo a esperança de uma produção folclórica científica. Segundo Cavalcanti (2012), imbuído de uma visão marxista, Fernandes criticou a “pretensão cientificidade” do Folclore, argumentando que ele não era ciência, apenas um método, pois os fatos folclóricos poderiam ser estudados pela sociologia cultural e pela antropologia. Florestan também criticou a obra *Reisado Alagoano*, de Théó Brandão, pois a análise etnográfica contida na obra era incompleta.

Os estudos do folclore tiveram sua prática institucionalizada através de órgãos do governo estadual e federal (como a CNFL, as comissões estaduais e a CDFB) e através dos museus. No ideal folclorista, os museus seriam os responsáveis pela pesquisa e salvaguarda dos objetos representantes das expressões folclóricas que, por sua vez, estavam sendo descaracterizadas pelo processo de modernização. A lógica de proteção dos folcloristas é semelhante ao que Gonçalves (1996) chama de “retórica da perda”. Segundo o autor, as práticas de conservação de patrimônio estiveram por muito tempo relacionadas ao discurso de

desaparecimento de bens culturais que fazem parte da identidade e memória nacional. O próprio Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi criado sob essa justificativa³³.

Para Gonçalves (1996) o discurso da cultura popular autêntica em vias de desaparecimento era utilizado para mobilizar a população em prol da construção da nação. Porém, esse mesmo discurso que anunciava a perda dos bens culturais nacionais, contraditoriamente, era o mesmo que produzia tal destruição, pois os objetos que eram coletados para formarem coleções eram recodificados de maneira a não serem representativos para os grupos sociais de origem.

Seguindo o raciocínio do autor, os intelectuais retiravam os objetos do contexto e lhe atribuíam um novo conjunto de valores ao expô-los nos museus; sendo assim, a suposta salvaguarda colabora para a perda dos objetos. Penso que um exemplo disso pode ser extraído da visita guiada que fizemos com Dona Marlene pelo Museu Théo Brandão. Na sala “Sabor Alagoano”, onde há utensílios domésticos de barro, havia uma peça em questão que não sabíamos o que era. Como se fosse óbvio, ela nos explicou que o objeto era uma cuscuzeira e nos mostrou como deveria ser utilizada. O exemplo é simples, mas demonstra o argumento do autor, visto que o objeto foi retirado do seu contexto e exposto como objeto cerâmico feito pelo povo.

Portanto, é dentro desse contexto de estímulo à coleta de objetos, proteção e salvaguarda da cultura popular que surge o Museu Théo Brandão. Porém, antes de falar sobre o surgimento do MTB, é necessário pontuar a atuação de seu patrono no Movimento Folclórico Brasileiro. Pereira (2013) explana que o Movimento Folclórico estava intimamente ligado à “Escola Folclórica de Viçosa” – terminologia criada por Manuel Diégues Júnior³⁴ para denominar os folcloristas que nasceram em Viçosa/AL. Ao analisar as obras de alguns componentes³⁵ dela, a autora relata que algo comum a todos era o pertencimento à elite da cidade (eram oriundos de famílias de engenho) e serem parentes. Ela argumenta que ter crescido em volta da cultura

³³ O autor analisa os discursos de Rodrigo Franco e Aloísio Magalhães, ativistas culturais brasileiros, para explicar o “discurso da perda”. Rodrigo Franco esteve à frente do Sphan e preocupava-se bastante com o patrimônio histórico e artístico nacional, pois diversos objetos do território brasileiro estavam sendo vendidos a colecionadores, principalmente de países estrangeiros. O Sphan, portanto, deveria proteger o patrimônio que ainda restava no País. Para Rodrigo, esse processo levaria à morte da nação, pois eles eram insubstituíveis. Já no discurso de Aloísio Magalhães, a perda dos “componentes fundamentais” da nação era o principal problema dos países, principalmente aqueles do “terceiro mundo”. Para ele, esse processo era causado pelo avanço tecnológico, que trazia consigo a produção massificada, padronizada, havendo o perigo de uma homogeneização cultural.

³⁴ Na obra *O Banguê das Alagoas* (2006).

³⁵ Théo Brandão, José Maria de Melo, José Pimentel Amorim e José Aloísio Vilela são os folcloristas citados.

popular, estudado fora (Théo Brandão, por exemplo, estudou Medicina e Farmácia na Bahia) e a “tendência natural” aos estudos rurais foram fatores determinantes para o surgimento da Escola Folclórica de Viçosa.

Théo Brandão narra que foi criado no Engenho Boa Sorte vendo Reisados, Cavalhadas, Cheganças e Pastoris, pois, como não havia televisão ou rádio, os folguedos eram o entretenimento da época (BRANDÃO, 1988). A aproximação com obras de folcloristas também se deu logo cedo, pois seu pai, Manuel Brandão, encarregava-se de presenteá-lo com livros para que as horas livres fossem preenchidas. Théo Brandão manteve contato com diversos intelectuais brasileiros. Ele era primo de Aloísio Vilela, foi amigo de pensão de Arthur Ramos, correspondia-se com Câmara Cascudo e teve conversas em botequins com Raquel de Queiroz, Aurélio Buarque de Holanda, Diégues Júnior, entre outros (ROCHA, 1988).

Quando adulto, Théo Brandão formou-se em Medicina e Farmácia. José Rocha (1988) aponta que o apreço pelo folclore cresceu quando ele se tornou membro do Instituto Histórico de Alagoas, em 1937, pois deixou de ser apenas um *hobby*. Ao aposentar-se da função de médico, o folclorista alagoano dedicou-se à Universidade Federal de Alagoas (Ufal), onde atuou como diretor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Théo Brandão foi entusiasta das áreas médicas, além de professor de antropologia e etnologia no curso de História.

Bruno Cavalcanti (2006) aponta que, ao contrário de Arthur Ramos, Théo Brandão foi um dos intelectuais que permaneceu em Alagoas e se dedicou ao trabalho de campo, fazendo incursões prolongadas. Além disso, foi responsável pela institucionalização da antropologia em Alagoas, pela formação teórica e técnica de diversos pesquisadores alagoanos. Segundo o pesquisador, a antropologia foi ensinada como uma disciplina científica em Alagoas pela primeira vez por Théo Brandão, sendo os primeiros alunos dos cursos de Letras e História. Apesar de o folclore não ter sido institucionalizado nas universidades como um campo autônomo e sólido, muitos folcloristas adentraram nela (ROCHA, 2013). Um exemplo disso é Théo Brandão.

Após a fundação da CNFL, comissões no plano estadual também foram sendo implantadas. Uma matéria de 1948 do *Jornal do Comércio* (RJ)³⁶ informa que havia comissões

³⁶ Recorte de jornal consultado na Hemeroteca da Comissão Nacional de Folclore e Cultura. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=7508>>.

em Minas Gerais, São Paulo, Alagoas, Sergipe, Maranhão, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul. Na Hemeroteca da Comissão Nacional de Folclore e Cultura, ainda aparecem arquivos das Comissões de Estados como Amazonas, Bahia, Santa Catarina, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Paraíba, Paraná e Pernambuco. Ao falar sobre as recomendações da CNFL, Nadja Rocha (2013) resume o que foi a atuação do Movimento Folclórico:

Fazia também parte das orientações da coordenação nacional estimular a criação de Comissões Estaduais e incentivá-las, posteriormente, ao trabalho de proteção e promoção do folclore dos estados; realizar cursos sobre folclore, a fim de incentivar a formação de novos interessados por este campo do conhecimento; mobilizar os representantes locais das comissões a participarem das discussões propostas pelo centro; coordenar as pesquisas em torno dos folguedos; estimular os registros fotográficos e sonoros; estimular a produção de artigos para compor publicações temáticas em contextos locais e nacionais; promover a dinâmica de funcionamento dos grupos de folguedos, criando oportunidades de apresentação; estimular a inserção do folclore na educação; intervir por meio de seus agentes locais junto às autoridades, para que as apresentações não fossem inviabilizadas, nem mediante a perseguição policial, prática comum no período, nem mediante a cobrança de taxas e, por fim, estimular o desenvolvimento de redes locais de interlocução, especialmente com governos estaduais e municipais, a fim de que as comissões pudessem ter apoio e financiamento, para além do que podia ser oferecido pela Comissão Nacional e pela Campanha. (ROCHA, 2013, p. 42).

Théo Brandão seguiu a maior parte (quicá todas) dessas recomendações. A Comissão Alagoana de Folclore, por exemplo, foi criada por ele em 1957. Seus esforços levaram à realização de encontros de folclore e à criação do MTB. Nas palavras de Nadja Rocha (2013):

A Comissão Alagoana, por meio das iniciativas e esforços de coordenação de Théo Brandão, desenvolveu trabalhos diretamente relacionados às orientações da Comissão Nacional: organizou encontros nacionais, cursos de folclore, promoveu a apresentação de folguedos, especialmente nas festas de Natal, trabalhou para a criação de um Museu de Antropologia e Folclore e publicou entre os anos de 1955 a 1977, sete Boletins, intitulados *Boletim Alagoano de Folclore*, sendo alguns de caráter temático. (ROCHA, 2013, p. 44).

Nadja Rocha (2013) fez um levantamento dos artigos publicados nas sete edições do *Boletim Alagoano de Folclore*, contabilizando cerca de 90 textos no período entre 1955 e 1982, 13 de autoria de Théo Brandão. A IV Semana do Folclore (1952) foi organizada pela Comissão Estadual Alagoana. José Rocha (1988) aponta que ela foi considerada por muitos como sendo o mais completo festival folclórico. Sobre esses e outros eventos, Nadja Rocha (2013) aponta:

Dentre os feitos da Comissão merece destaque a organização da IV Semana Nacional de Folclore, realizada de 3 a 10 de janeiro de 1952 e da V Festa do Folclore Brasileiro, realizada de 19 a 25 de agosto de 1977 (mesmo ano em

que Théo Brandão completaria 70 anos). Ambos os eventos contaram com a presença de folcloristas de outros estados e membros da Comissão Nacional de Folclore, além de terem provocado grande mobilização local. Não encontrei documentos sobre a Semana de 52 nas pastas de documentos da Comissão Alagoana, consultadas no CNFCP [Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular], apenas algumas fotografias. Já sobre a Festa de 1977, é possível encontrar alguns documentos que revelam como foi pensada a programação, composta por desfile de grupos folclóricos de diferentes localidades do país, apresentações de grupos folclóricos de Alagoas, seminários, ciclos de palestras, feira de artesanato, inauguração da nova sede do Museu de Antropologia e Folclore. Junto a esta documentação é possível encontrar uma entrevista concedida por Théo Brandão ao *Jornal de Alagoas*, em 21 de agosto de 1977, onde relata o grande sucesso deste encontro. (ROCHA, 2013, p. 48).

A CNFL também estimulava a divulgação do folclore nos meios de comunicação local (VILHENA, 1997): a IV Semana de Folclore teve muitos patrocinadores e contou com a cobertura da revista *O Cruzeiro*. Nadja Rocha (2013), ao pesquisar as correspondências da Comissão Alagoana, mostra que, mesmo diante da pouca estrutura, do cansaço e da falta de recursos financeiros e humanos, Théo Brandão continuava suas pesquisas. Renato Almeida era o maior estimulador do movimento folclórico; numa carta, Théo Brandão aponta que ele tinha o “dom de reunir os companheiros, de congregá-los e não só isso, o dom de continuar a estimulá-los, de fazê-los trabalhar, produzir” (ROCHA, 2013, p. 42).

Vilhena (1997) aponta que a mobilização dos folcloristas rumo à institucionalização também perpassava pela necessidade de reconhecimento e regulamentação de um profissional que lidasse com a coleta de dados e objetos, organizasse palestras, criasse museus, pesquisasse e atingisse a Universidade enquanto docente. A intenção era que o folclorista fosse referência nos estudos e no ensino sobre cultura popular. Théo Brandão alcançou esse patamar, pois tornou-se referência nos estudos sobre a cultura popular em Alagoas.

O intuito do texto, até aqui, foi explanar as ideias dos folcloristas, como eles se organizaram e como a atuação de Théo Brandão em Alagoas se encaixa nessa história. O Movimento Folclórico Brasileiro se preocupava em preservar as expressões populares, grande parte delas imateriais, o que é interessante, pois, até então, a preocupação das instituições de guarda estava relacionada à materialidade, aos monumentos de pedra e cal. Esse movimento foi um dos elementos essenciais para o surgimento da Escola Folclórica de Viçosa, um conjunto de folcloristas de família elitizada de Alagoas que cresceu assistindo à “cultura do povo” e se dedicou aos estudos dela.

No contexto vivido por Théo Brandão, o folclore era a representação da “alma coletiva” (CAVALCANTI, 2001; 2012) e os saberes do povo representavam um passado ainda não corrompido pela modernidade; devido a isso, as manifestações populares deveriam ser catalogadas e preservadas como numa espécie de antropologia urgente. Com o reforço da Comissão Nacional de Folclore e da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro ao hábito de fotografar, fazer gravações sonoras e anotações em cadernos de campo, Théo Brandão não só colecionou objetos que representavam a cultura popular, mas também pesquisou e escreveu sobre folguedos como Reisado, Guerreiro, Cavahada, Taieira, Maracatu, Fandango, Chegança, Caboclinhos, entre outros. Da trajetória de mais de 25 anos de pesquisa surge parte dos acervos que compõem o Museu Théo Brandão hoje, e é sobre isso que falaremos adiante.

3.2 Acervo doado, problema criado: trajetória dos acervos do Museu Théo Brandão

Vilhena (1997) explica que o movimento folclórico possuía três pontos importantes: a pesquisa, a proteção do folclore e o aproveitamento do folclore na educação. A coleta de dados era realizada por informantes pertencentes às comissões estaduais, apesar de muitas vezes ser feita sem rigor científico. Os objetos provindos dessas coletas deveriam ser preservados em museus, mas preservar só faria sentido se essa produção fosse aplicada nas escolas – eles enxergavam a educação escolar como uma maneira de difusão do folclore; esse “artificialismo” era preferível à interrupção do processo de transmissão.

O folclore também deveria ser utilizado como inspiração para trabalhos manuais e para a valorização das tradições nacionais, não apenas ter um caráter recreativo nas escolas. Os museus também aparecem como uma ferramenta importante nesse processo educativo, pois eram fontes vivas de informação. Segundo Vilhena (1997) o folclore na educação pretendia reforçar a relação entre a criança e a cultura de seu país. Théo Brandão não desenvolvia um trabalho amador, mas se encontra nesse contexto da capilarização do Movimento Folclórico em cidades pequenas e da orientação para a criação de museus enquanto um espaço voltado para pesquisa e educação.

Théo Brandão começou a colecionar por volta de 1952 (CHAVES, 2015), mas sem interesse de montar um museu. Inicialmente, os objetos eram apenas decorativos, mas o acervo foi ficando significativo e começou a sofrer com as intempéries do tempo. Théo Brandão doou

seu acervo em 1972, na ânsia de achar um lugar para ele e na intenção de criar um “problema” para a Universidade Federal de Alagoas (Ufal). No famoso discurso “Museu Sopa de Pedras”, pronunciado na inauguração da sede própria do MTB, Théo explana a origem dessa primeira remessa de objetos doados:

[...] umas poucas peças apenas, apanhadas aqui e ali, nas minhas andanças por Congressos e Reuniões de Folclore, no Brasil e no estrangeiro, nas minhas visitas às feiras e mercados de Maceió ou do interior. E peças na sua maioria miúdas e não de grande porte, pois as não conseguiria acolhê-las em minha modéstia residência. E ainda por cima, sujeitas, como foram durante 25 anos em que sem maior preocupação às fui recolhendo, sem qualquer intento de com elas fazer um Museu, antes como peças decorativas de meu gabinete de estudo, à devastação natural causada pelo tempo, pela ação iconoclasta primeiro dos filhos, depois dos netos e empregados. (BRANDÃO, 2008, p. 12-13).

Segundo Vânia Oliveira (2010), os museus criados durante o Movimento Folclórico foram pensados enquanto lugares de uma memória coletiva da cultura popular. A criação de uma rede de museus era o instrumento do Movimento para a sua permanência e institucionalização. Os museus deveriam sobreviver daquilo que os pesquisadores traziam do campo e deveriam servir como gabinete de análise e estudo. Ainda no texto “Museu Sopa de Pedras”, Théo Brandão expressa o desejo de que o museu não fosse apenas um depósito de materiais, “mas fosse um organismo vivo, um centro de estudos, de documentação e pesquisa” (BRANDÃO, 2008, p. 12).

Nabuco Lopes, Reitor da Ufal à época, foi o responsável por encontrar o primeiro local para abrigar o acervo doado. Em 1973, foi inaugurado o Campus Tamandaré, no bairro Pontal da Barra, em Maceió/AL, que abrigava os cursos da área III: Ciências Sociais e Humanidades³⁷. Segundo Lôbo (2008), no prédio da administração-geral do campus, denominado “Paulo VI”, foram realizadas algumas exposições, com o objetivo de dar visibilidade ao projeto de criação do museu. Com a ajuda de monitores e funcionários, os objetos foram transferidos da residência de Théo Brandão para o Campus Tamandaré.

³⁷ O campus surge após um convênio realizado entre o Ministério da Marinha, o Ministério da Educação e Cultura e a Ufal, em 1972, e ocupou a antiga residência do comandante da Escola de Aprendizes de Marinheiros de Alagoas (Eamal).

O Museu Théo Brandão foi criado oficialmente em 1975, tendo como seu primeiro diretor³⁸ Fernando Lôbo. Nesse momento, ele já ocupava o prédio nº 3 do campus. Lôbo (2008) aponta que o acervo do museu foi contabilizado em 10 mil peças e a catalogação delas foi realizada de acordo com a pouca estrutura financeira e humana da época. As peças do acervo foram descritas por ele como:

Cópias de cerâmicas dos remanescentes indígenas de Palmeira dos Índios e Porto Real do Colégio e Marajoara; objetos do artesanato indígena nativo e de outros países; arquivo sonoro sobre os folguedos alagoanos: conteúdo com cerca de cinco mil “*slides*” sobre folclore do Brasil e de outras regiões do mundo, bem como o material didático utilizado em suas aulas; xilogravuras (matrizes); esculturas em madeira; ex-votos; cerâmicas antropomórficas da feira de Carrapicho; cerâmica do Mestre; coleções de postais com temáticas folclórica e popular. Todo esse material era distribuído ao longo de estantes, prateleiras, arquivos e outros móveis nos diversos compartimentos de sua mansão situada à avenida Tomás Espíndola, no Farol, nesta capital. (LÔBO, 2008, p. 39).

É só em 1977, na gestão do Reitor João Azevedo, que o museu é transferido para o antigo palacete dos Machado³⁹, hoje sua atual sede. Numa entrevista realizada em 2011, Celso Brandão⁴⁰ aponta que a coleção inicial era relativamente pequena, sendo na direção de Vera Calheiros e Carmen Dantas que o trio realizou viagens com o intuito de comprar peças e aumentar o acervo do museu.

Além dos objetos, Théo Brandão também levou para o museu livros, recortes de jornais e publicações. Ao pesquisar a institucionalização dos acervos documentais, Rizzi (2014) aponta, no processo de mudança do museu para o palacete, que outras pessoas também começaram a fazer doações. A seguir, um trecho da entrevista realizada por ele que demonstra o contexto das doações:

Entrevistado: E a partir desse momento [mudança do museu para o Palacete, em 1977], ele [Théo Brandão], como era uma pessoa influente, conhecia muita

³⁸ Alguns dos outros diretores e diretoras foram: Leda Almeida, Carmen Lúcia Dantas, Vera Calheiros, Fernando Lobo, Sílvia Martins, José Carlos, Wagner Chaves, Fernanda Rechenberg, Evaldo Mendes, Nadir Nóbrega e José Acioli. O atual diretor é Victor Sarmento.

³⁹ Não se sabe a data de construção do palacete, por Eduardo Ferreira Santos. Entre 1914 e 1915, o prédio foi reformado e, devido a essas mudanças, passou a ser chamado de Palacete dos Machado. Com a morte do médico Arthur de Melo Machado, em 1951, o imóvel foi herdado por seu filho, também de nome Eduardo Ferreira Santos. Mais tarde, foi alugado, tornou-se hotel e, depois, restaurante. Em 1963, funcionou como a Residência Universitária de Alagoas, destinada a estudantes do interior do Estado em condições de vulnerabilidade. (CHAVES, 2015; DANTAS, 2008; CHAVES, 2012).

⁴⁰ Documentarista e fotógrafo, que trabalhou no MTB entre as décadas de 1970 e meados de 1980, Celso Brandão é sobrinho de Théo Brandão. A entrevista foi realizada em maio de 2011 por Fernanda Rechenberg, Kauê Maia e Wagner Chaves, no Museu Théo Brandão.

gente da intelectualidade, as pessoas foram também mandando coisas para o museu, fazendo doações.

Pesquisador: De peças? Ou...

Entrevistado: De peças, de livros, tudo o que achavam que tinha a ver com folclore ou com antropologia, ou davam ao Théo ou mandavam para o museu. (RIZZI, 2014, p. 24).

Essa informação demonstra que não apenas o acervo tridimensional foi fruto de doações⁴¹, mas também o arquivo etnográfico que se encontra hoje no museu. Através de entrevistas, Rizzi (2014) aponta que ele foi doado ao MTB após a morte de Théo Brandão em duas remessas: a primeira por volta de 1982⁴² e a segunda, após a venda do Sítio Jatiúca⁴³. Este arquivo era composto por textos escritos, gravações sonoras e fotografias. O autor aponta que, ao longo dos anos, os filhos de Théo também foram doando papéis que estavam em suas casas – a biblioteca também foi doada numa dessas remessas.

A trajetória do MTB é cheia de percalços. O museu foi interditado em 1986, devido a problemas estruturais. Durante esse período, todo o acervo permaneceu no Espaço Cultural Professor Salomão de Barros Lima, da Universidade Federal de Alagoas, especificamente na área onde hoje funciona a Pinacoteca Universitária. Essa foi uma época bastante conturbada para a instituição. O museu realizou várias exposições itinerantes e, em decorrência desse manuseio, peças do acervo foram perdidas e danificadas. Várias listas do inventário das peças foram perdidas nesse processo de mudança. Em sua pesquisa, Rizzi (2014) mostra que, após os acervos serem encaixotados para serem transferidos para o Espaço Cultural, um pedaço do teto do andar superior desabou, causando uma inundação que danificou fichas e anotações das peças. Nas palavras do autor:

Um pedaço do teto caiu e inundou o andar superior (onde hoje é a sala do Carnaval), atingindo objetos e caixas onde estavam armazenados os fichários de Théo Brandão, danificando com isso centenas de fichas e anotações sobre as peças. Esse material ficou inutilizável e foi descartado. No ano de 1988 é realocado no próprio Espaço Cultural, para o térreo do edifício. Neste local permanece durante a década de 1990, quando acontece o movimento para a restauração do Palacete, mas como o espaço era pequeno, parte do acervo de objetos ficaram expostos e o restante ficava em um depósito. Livros e

⁴¹ Dantas (2008) aponta que, ao longo dos anos, o MTB recebeu doações de estátuas de orixás, de Duda Calado; as apostilas e livros de Folclore de José Maria da Rocha e José Aloísio Vilela; os cordéis de Enéias Tavares; as peças de Cerâmica de Júlio Rufino; o Pegí, uma espécie de altar existente nas religiões de matriz africana, doado pela família do Babalorixá Geraldo de Carvalho, etc. (DANTAS, 2008).

⁴² Julio Chaves (2015) aponta que a doação ocorreu dois anos após a morte de Théo Brandão, em 1983.

⁴³ Após a venda do sítio, que foi residência de Théo Brandão, o arquivo foi doado. Segundo José Maria da Rocha (1988), o sítio deu nome ao bairro Jatiúca, em Maceió/AL.

documentos encontravam-se na biblioteca. Neste depósito havia movimentação de funcionários de todo o Espaço Cultural e muita coisa se perdeu nesse tempo. O entrevistado relatou que no período em que o museu ficou no Espaço Cultural não teria havido perda de documentos. Contudo, em meio a tantas mudanças muitas peças, principalmente as mais frágeis, de papel, palha etc., se deterioraram e foram descartadas. Com esta perda de objetos as listas de inventário não batiam com o acervo e alguma direção do museu descartou as pastas que continham estas listas de peças da instituição. (RIZZI, 2015, p. 25).

A restauração do museu teve início em 2000 e sua exposição permanente foi reaberta ao público em 2002 (LODY; DANTAS, 2002; CHAVES, 2015)⁴⁴. Durante esse período narrado, o arquivo etnográfico permaneceu guardado e preservado de acordo com as possibilidades da instituição. É só a partir de 2010, quase 30 anos depois, que a acessibilidade começa a ser construída. A pesquisa de Maia (2011) sobre o acervo fotográfico do Théo Brandão foi realizada nesse período. Nela, o autor aponta que as diversas fotografias estavam divididas em pastas e fichários e armazenadas na sala onde funcionava a biblioteca na época (hoje, há uma sala dedicada apenas ao acervo etnográfico).

Ao fazer o mapeamento do acervo, Maia (2011) aponta que ele era composto por imagens de folgedos encontrados em Alagoas, imagens de registro institucional da Ufal e do MTB, porém as fichas de catalogação das fotografias foram perdidas na infiltração, segundo o autor. Em meio às fotografias, há ainda slides com imagens de folgedos, fotos de viagens, imagens de pessoas e lugares que foram usados por Théo em sala de aula; filmes e fotos de Celso Brandão que, entre idas e vindas, trabalhou no museu entre as décadas de 1970 e 1980. Ao ser levado ao museu, Celso reconheceu como sendo de sua autoria as imagens coloridas e quadradas do acervo. Ele aponta também a existência de um mapeamento fotográfico sobre Alagoas em que esteve envolvido e que se encontra no MTB (MAIA, 2011).

Algo interessante sobre esses álbuns e fichários é a classificação deles. No álbum “Artesanato Alagoano”, há imagens de objetos vendidos em feiras do interior como: utensílios domésticos, esculturas, bordados, brinquedos. No álbum “Economia Alagoana”, registros de atividades econômicas desenvolvidas em Alagoas como o cultivo do fumo, do coco gado, a pesca. No álbum “Etnias Alagoanas”, registros das etnias alagoanas, classificados por Théo

⁴⁴ Em 1997, a professora Margarida Silva iniciou uma campanha de restauração do prédio sede do Museu. Em dezembro de 1999, por intermédio do senador Teotônio Vilela Filho, a Caixa Econômica Federal contemplou o museu com o recurso necessário à sua restauração. A reinstalação do acervo foi patrocinada pela Petrobras.

como: caboclo, mulato, cafuzo e mulato. Já o álbum “Religiosidade Popular” possui imagens da festa de Bom Jesus dos Navegantes, culto à Iemanjá nas praias. Há ainda aquelas pastas que documentam a arquitetura do Estado.

Sobre as pastas dos folguedos, havia aquelas organizadas de acordo com o tipo (Chegança e Fandango, Pastoril e Presépio, por exemplo) e havia as classificadas como “sem título”, que incluíam folguedos de diversas localidades do Estado. O conteúdo do acervo revela as temáticas de interesse de Théó Brandão e daquilo que os funcionários, contribuintes e o próprio Théó Brandão acreditavam serem provenientes da cultura do povo alagoano e, portanto, dignos de serem preservados e expostos no museu.

É devido a uma série de projetos⁴⁵ implantados no museu que o acervo fotográfico hoje está higienizado, com fichas numeradas, guardado em pastas colecionadoras e em caixas de portfólio. Após esse processo, foi possível contabilizar o acervo fotográfico. São cerca de 4.500 itens, segundo Rechenberg (2017, p. 133):

[...] consiste em aproximadamente 3.700 fotografias em papel fotográfico e 800 fotografias em negativos e diapositivos [...], foi possível identificar quatro principais séries fotográficas: “Ensino” (diapositivos contendo imagens de manifestações culturais de diversos países, utilizadas nas aulas de antropologia), “Pesquisa (inclui fotografias em papel e diapositivos obtidos e colecionados por Théó Brandão sobre folguedos, arte e cultura popular em Alagoas), “Movimento folclórico” (fotografias em papel documentando o processo de institucionalização dos estudos de folclore no estado e no país) e “Vida Pessoal” (fotografias em papel e diapositivos da vida familiar de Théó Brandão).

⁴⁵ Os projetos relatados por Rizzi (2013) foram: Programa de Extensão “A Coleção de Cordel do Museu Théó Brandão: informação e memória social” – tinha como objetivo a higienização e o acondicionamento dos folhetos para que pudessem ser utilizados em sala de aula; Programa Pró-Extensão “Ciência na Prática: a extensão em diversidade” – tinha como objetivo envolver a comunidade e a produção de novos conteúdos relacionados à cultura popular alagoana. Algumas das ações foram: “II Festival Théó Brandão de Fotografias e Filmes Etnográficos” e o “Acervo fotográfico em campo: exercícios de antropologia visual compartilhada junto a Mestres e brincantes dos folguedos alagoanos”; Projeto relacionado a ações afirmativas na Ufal – visavam à pesquisa no acervo fotográfico; Programa de Extensão “Memória em Movimento” – tinha como objetivo a recuperação do acervo, bem com a pesquisa e difusão; Programa MEC/Sesu “Folguedos populares em Alagoas: recuperação, disponibilização e pesquisa nos acervos sonoro, fotográfico e documental do Museu Théó Brandão de Antropologia e Folclore – foi dividido em três projetos: o primeiro tratava da higienização e do tratamento dos acervos sonoro, fotográfico e documental; o segundo objetivava estudar e mapear os folguedos de Alagoas; o terceiro, a realização de ciclos de debates com especialistas; Programa de Ações Interdisciplinares (Painter) – “Memória e cultura popular em Alagoas: preservação, organização e uso dos acervos documentais do Museu Théó Brandão de Antropologia e Folclore” – contou com alunos de diversas áreas e teve como objetivos a higienização e a construção dos inventários dos acervos.

Até aqui, vimos que todos os acervos do MTB surgiram a partir da coleção pessoal de Théo e de doações de terceiros. Essa história tem como pano de fundo, e mesmo razão de existir, a articulação do folclorista alagoano no movimento folclórico. Todavia, as idas e vindas em busca de um local para o acervo fizeram com que o arquivo etnográfico ficasse à mercê das intempéries do tempo. Como apontam Maia (2011) e Rizzi (2014), sem o tratamento e organização adequados, os fundos arquivísticos se misturaram; desse modo, é difícil saber a origem e a autoria de alguns objetos. No acervo fotográfico, há exceções: algumas fotografias possuem informações no verso, como fotógrafo, local, ano, personagens e nomes das pessoas. Falando especificamente das subséries que foram digitalizadas no projeto, na subsérie Reisado há fotografias de Roberto Stuckert, José Medeiros e Eugênio; na série de Guerreiro, algumas imagens foram registradas por: José Medeiros, Laércio Luís, José Machado, José Barreto e Ricardo Lêdo. Essas imagens variam entre a década de 1930 e 1980. No acervo fotográfico como um todo, a data de registro varia entre 1908 e 1990 (MAIA, 2011).

Durante o projeto coordenado pela professora Fernanda Rechenberg, as pastas físicas e digitalizadas foram reorganizadas e divididas por folguedos e grupos de folguedos. As de Reisado foram divididas em: Reisado de Viçosa, Reisado de Santa Luzia, Reisado de Rio Largo, Reisado do Cesmac, Reisados Diversos, Reisados Não Identificados 1, Reisados Não Identificados 2. Já as de Guerreiro foram divididas: em Guerreiro de João Amado, Guerreiro do Artur José, Guerreiro da Mestre Joana Gajuru, Guerreiro do Salgado, Guerreiro de José Piano, Guerreiro de Fernão Velho, Guerreiro de Francisco, Guerreiro Tabuleiro dos Martins, Guerreiro de São Miguel dos Campos, Guerreiro da Escola Bonifácio da Silveira, Guerreiro – Apresentação em Praça Pública (1982), Guerreiros Diversos, Guerreiros Não Identificados – Pastas 1 a 8.

Compartilhamos presencialmente as fotos dos grupos: Guerreiro do Artur José, Guerreiro da Mestre Joana Gajuru, Guerreiro – Apresentação em Praça Pública (1982), Guerreiro Diversos, Guerreiros Não Identificados – Pastas 1 a 8, Reisado de Viçosa e Guerreiro de João Amado.

Um outro sentido da fotografia dentro do folclore pode ser inferido através do acervo textual e fotográfico de Théo Brandão, que consiste em “estudos e anotações de campo, recortes de jornais alagoanos, partituras do final do século XIX” (RIZZI, 2013, p. 79). Além do sentido da documentação e do registro, como falado anteriormente, Théo Brandão utilizava as

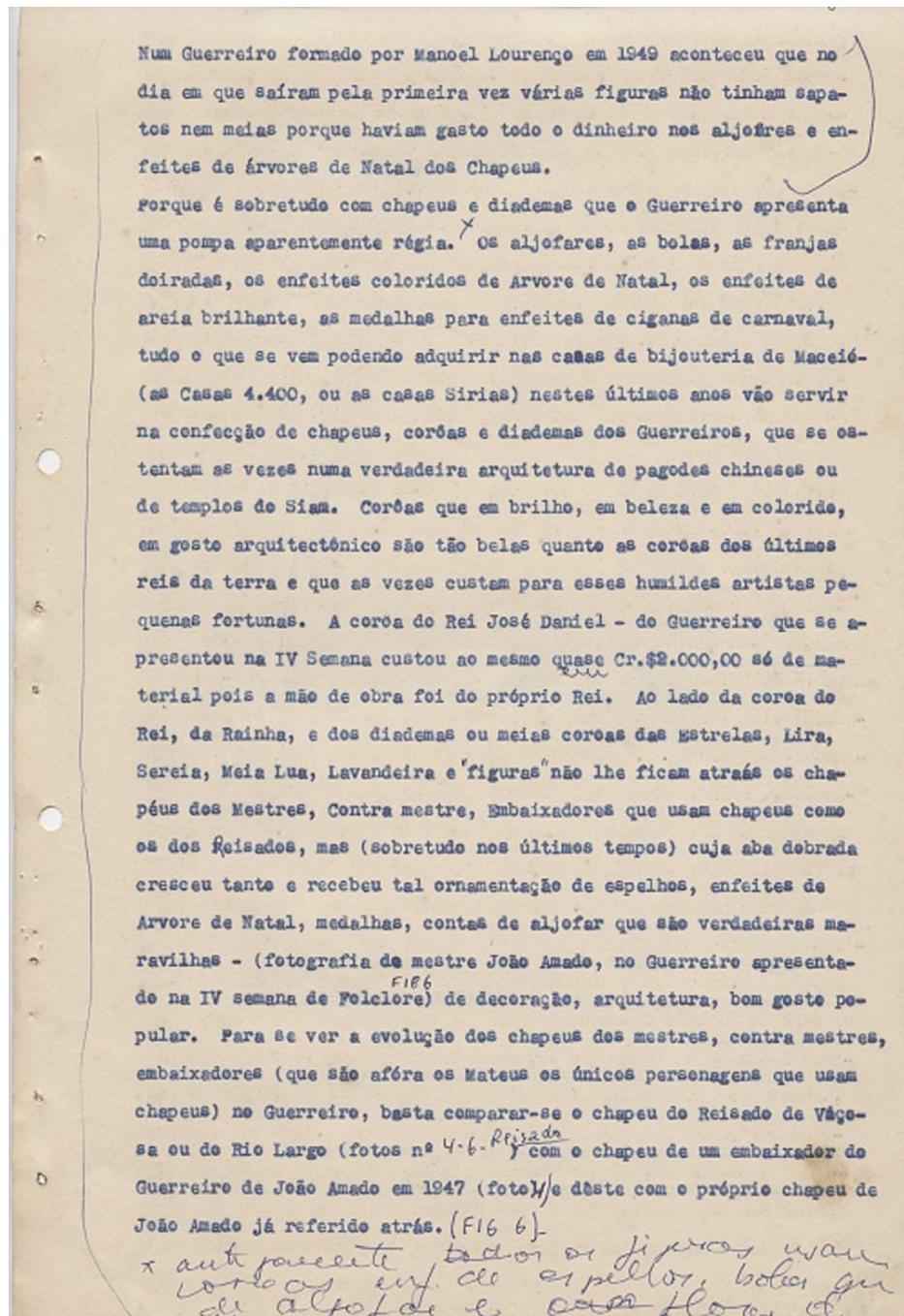
fotografias como ilustração e ferramenta de análise dos folguedos, a exemplo da estrutura e das mudanças ocorridas neles.

No acervo documental (textual), há um conjunto de artigos datilografados sobre o Guerreiro que demonstra isso. Em alguns momentos, o estilo da escrita deste texto é semelhante a um diário de campo, em outros, aparenta ser um texto sobre Guerreiros sendo corrigido para uma publicação. O texto fala sobre a origem dos Guerreiros, o local e o período em que os brincantes se apresentavam, o ambiente social, as personagens e as peças cantadas por eles.

Em meio ao texto, há correções em caneta esferográfica e o número da fotografia que seria colocada naquela posição do texto para exemplificar e corroborar suas afirmações. Na página 10 do texto, como se pode ver na **Figura 2**, Théo Brandão fala sobre a beleza e a evolução dos chapéus dos Mestres, contraMestres e embaixadores. Segue a transcrição de parte do texto:

Porque é sobretudo com chapéus e diademas que o Guerreiro apresenta uma pompa aparentemente régia. Os alfojares, as bolas, as franjas doiradas, os enfeites coloridos de árvore de natal, os enfeites de areia brilhante, as medalhas para enfeites de ciganas de carnaval, tudo o que se vem podendo adquirir nas casas de bijuteria de Maceió (as casas 4.400, ou as casas sírias) nestes últimos anos vão servir na confecção de chapéus, coroas e diademas de Guerreiros, que se ostentam as vezes numa verdadeira arquitetura de pagodes chineses ou templos de Siam. Côroas que em brilho que em brilho, em beleza e em colorido, em gosto arquitetônico são tão belas quanto as coroas dos últimos reis da terra e que as vezes custam para esses humildes artistas pequenas fortunas. A coroa do Rei José Daniel – do Guerreiro que se apresentou na IV Semana de Folclore custou ao mesmo quase Cr. 2.000,00 só de material, pois a mão de obra foi do próprio Rei. Ao lado da coroa do Rei, da Rainha, e dos diademas ou meias coroas das Estrelas, Lira, Sereia, Meia Lua, Lavandeira e figuras não lhe ficam atrás os chapéus dos Mestres. Para ser ver a evolução dos chapéus dos Mestres, contraMestres embaixadores (que são afora os Mateus os únicos personagens que usam chapéus) no Guerreiro, basta comparar-se o chapéu do Reisado de Viçosa ou de Rio Largo (fotos nº 4-6 – Reisado) com o chapéu de um embaixador de Guerreiro de João Amado em 1947 (foto 4) e dêste com o próprio chapéu de João Amado já referido atrás (Fig. 6).

Figura 2 - Página 10 do artigo de Théó Brandão



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Como exemplo de mudança nos chapéus, o autor cita as imagens do Reisado de Rio Largo, de Viçosa e da foto do embaixador do Guerreiro de João Amado, datada de 1947, apontando que esta última estava identificada no verso: entre parênteses está escrito "(Foto 4)".

Théo Brandão citou as fotografias que representavam sua fala em caneta; tudo indica que a imagem 4, o verso da imagem 3, é a fotografia indicada por Théo no texto.

Figuras 3 e 4 - Foto do Embaixador do Guerreiro de João Amado e verso da foto



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Como se pode ver na **Figura 4**, no verso da fotografia há as identificações “4” e “Sebastião – Embaixador”, assim como na indicação do texto. As **Figuras 3, 5 e 6** exemplificam a comparação do autor feita no texto sobre o chapéu. Elas mostram os materiais e formatos dos chapéus nos Guerreiros e nos Reisados.

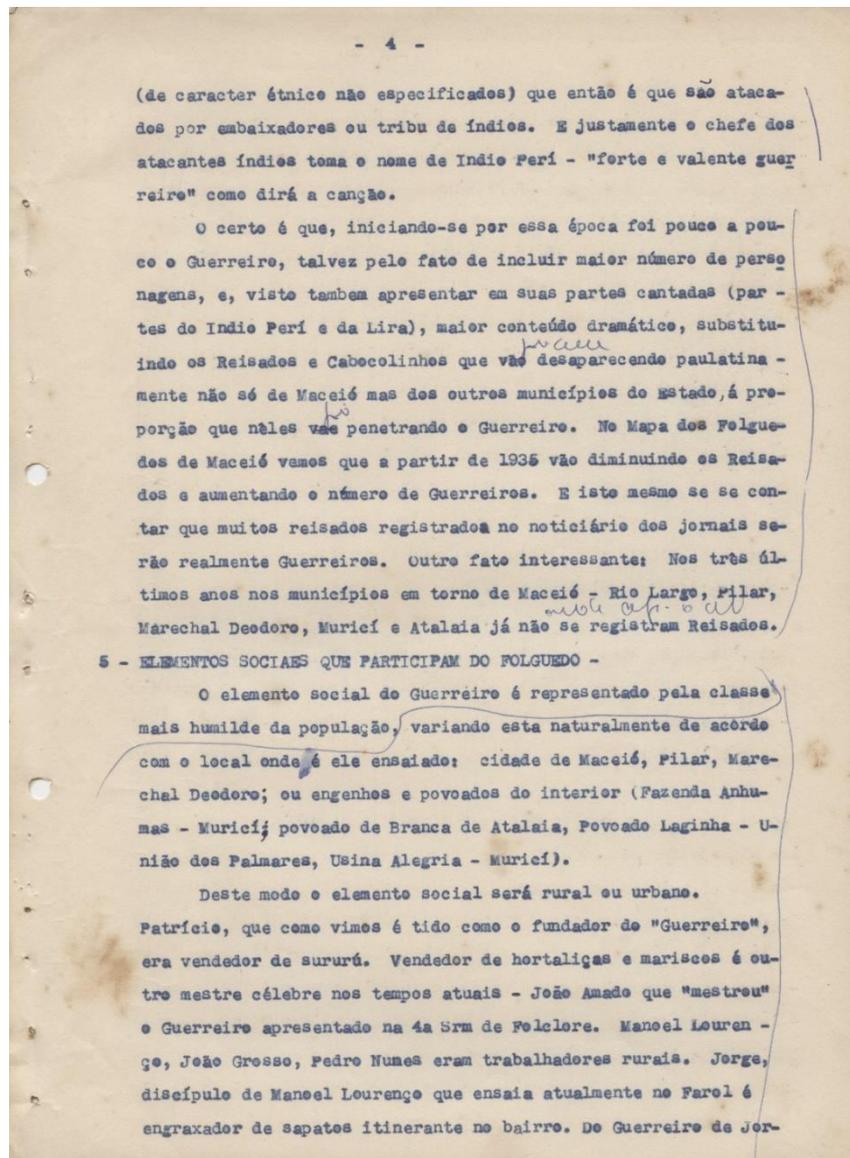
Figuras 5 e 6 - Reisado de Viçosa e Embaixador do Reisado de Rio Largo



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

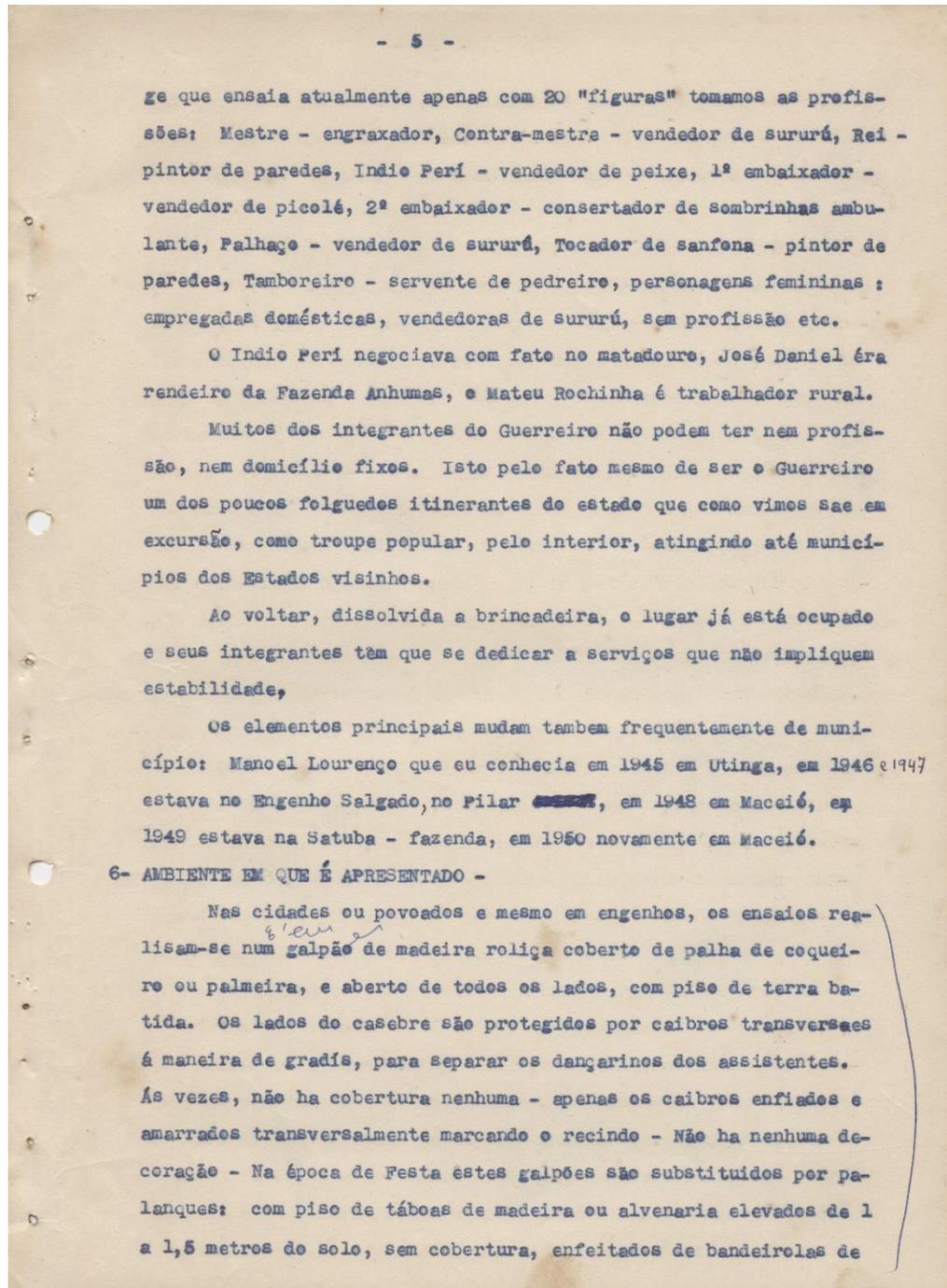
Deste modo, este artigo dá indícios da lógica de organização do acervo fotográfico utilizada por Théo Brandão, a partir de uma numeração e da identificação das pessoas registradas nas imagens. Ele também apresenta utilidade ou sentido das imagens para Théo Brandão: um instrumento de análise e comparação dos folguedos e o uso ilustrativo das fotografias. Nas páginas 4 e 5 (**Figuras 7 e 8**), o mesmo escrito revela temáticas que não aparecem nos livros publicados por Théo Brandão como “os elementos sociais que participam do Guerreiro”.

Figura 7 - Página 4 do artigo de Théo Brandão



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Figura 8 - Página 5 do artigo de Théó Brandão



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

O artigo detalha as personagens, os nomes das pessoas que as representam, suas profissões e lugares onde viviam. Por exemplo, João Amado, além de "siriseiro", como revelado por Dona Dolores no compartilhamento, também era vendedor de hortaliças. A

impressão que tive do manuscrito foi a de que essas informações aparecem como uma espécie de contextualização social do Guerreiro, apesar de o autor fazê-lo brevemente. A maior parte está dedicada às personagens, transcrições de peças e partituras, o que remete ao foco do folclore, descrição, registro e documentação.

As leituras que realizei sobre Théó Brandão, suas obras e o breve manuscrito que se encontra no arquivo etnográfico me levam a inferir que ele não era um diletante. O modo como sistematizou e comparou os dados não foi feito de maneira descuidada. A crítica feita pelos sociólogos à obra de Théó Brandão é válida, mas também fruto de um contexto em que os estudos marxistas estavam em alta, assim como hoje se discute que os textos antropológicos devem ser mais polifônicos e que o lugar de fala de cada indivíduo importa em qualquer discussão antropológica.

O arquivo de Théó Brandão como um todo foi pouco explorado e, apesar de parte dessas fotografias não serem de sua autoria, elas pertencem, sim, a um arquivo etnográfico, pois foram utilizadas como ferramentas de análises e comparações nas pesquisas sobre os folguedos. Segundo Nadja Rocha (2013):

Pesquisar significava gravar, fotografar e descrever os folguedos e estes exercícios tinham por objetivo, a preservação. Na realidade, nesta prática de coleta, registro e observação, estava o próprio entendimento que se tinha na época, do que era preservação. Conhecer e registrar significava perpetuar. Acreditava-se ser esta a melhor forma de tornar possível o conhecimento das manifestações populares às gerações futuras. (ROCHA, 2013, p. 53).

Pesquisar e proteger tinham objetivos tão próximos que eram confundidos. Nesse contexto, a melhor maneira de perpetuar as expressões folclóricas para as gerações vindouras era conhecer e registrar, feito, principalmente, através das fotografias. A fotografia do Reisado de Viçosa (**Figura 5**) é um registro das personagens Rainha, Mestre e Rei feito por Roberto Stuckert, por volta de 1951, 1952. Assim como a de Sebastião, brincante do Guerreiro de João Amado, a foto do Mestre de Reisado de Rio largo é um registro de 1946, de autoria de José Medeiros, ambas publicadas na revista *O Cruzeiro*, em 1947. Mas como essas fotografias chegaram ao acervo etnográfico de Théó Brandão?

3.3 O Guerreiro de João Amado na revista *O Cruzeiro*⁴⁶

As imagens do Guerreiro de João Amado estiveram entre as fotografias do acervo etnográfico de Théo Brandão, compartilhadas com brincantes de Guerreiros ativos em Maceió. Mas como elas foram incorporadas ao acervo de Théo Brandão? Numa entrevista, Celso Brandão aponta que chegou a conhecer José Medeiros quando ele e José Alípio estiveram em Alagoas – entrevista realizada por Fernanda Rechenberg e Kauê Maia no MTB, em 2011. Segue um trecho da entrevista:

Celso: Conheci José Medeiros numa viagem em que ele veio para o Festival de Penedo, com Luiz Alípio de Barros. Mas ele veio antes e fotografou quando ele era do *Cruzeiro* ou da *Manchete*, não sei, eu acho que do *Cruzeiro*...

Fernanda: José Medeiros?

Celso: [...] José Medeiros... E que Doutor Théo foi quem orientou esse trabalho sobre os folguedos natalinos.

Fernanda: Foi uma grande reportagem do *Cruzeiro* sobre folguedos alagoanos.

Celso: Eu acho que foi. É... E Doutor Théo foi, eu acho que foi consultor ou orientador.

Em suas lembranças, Celso Brandão destaca a presença da dupla da revista *O Cruzeiro* em Alagoas pelo menos duas vezes, sendo a primeira quando eles vieram fotografar folguedos natalinos e a segunda, no Festival de Penedo. Segundo José Rocha (1988), as imagens do Guerreiro de João Amado e do Reisado de Viçosa foram doadas por José Medeiros, fotógrafo da revista.

O Cruzeiro foi uma revista de variedades que circulou entre as décadas de 20 e 80 do século XX. Velásquez (2001) explica que o jornalista português Carlos Malheiros Dias criou o projeto editorial e a empresa gráfica Cruzeiro S.A., mas, por não possuir recursos financeiros, vendeu ao advogado e jornalista Assis Chateaubriand. A revista ilustrada era publicada semanalmente e foi uma das primeiras a ser impressas com fotografias em 4 cores e papel de qualidade. O principal objetivo da revista era fazer o Brasil conhecido através de imagens⁴⁷.

⁴⁶ As imagens da fotorreportagem inseridas no corpo do texto são de um exemplar da revista *O Cruzeiro* do meu acervo pessoal, elas foram fotografadas pelo jornalista Américo Cavalcante. A transcrição completa da fotorreportagem está no anexo, mas também pode ser vista na íntegra no acervo online da Biblioteca Nacional: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/52333>>.

⁴⁷ KAZ, Leonel; JABOR, Arnaldo. *O Olho da Rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2006.

Ela ficou conhecida por seu investimento pesado no visual. *O Cruzeiro* foi inspirada nas revistas ilustradas europeias e trazia a ideia de progresso baseado em padrões internacionais.

Segundo Mendes (2014), a revista abrangeu questões políticas, mas as seções femininas eram constantes; no geral, o público-alvo das revistas de variedades brasileiras. Elas traziam conteúdos sobre moda, decoração, culinária, conselhos amorosos, beleza, contos, novelas. Sobre as questões políticas, a revista promovia ou desmerecia os candidatos políticos, de acordo com a posição ideológica de seu dono. *O Cruzeiro* colaborou com a política de criação de uma identidade nacional do País.

Segundo Pinheiro (2015; 2016), as fotorreportagens eram realizadas por duplas: um fotógrafo e um jornalista. Ao pesquisar as de Pierre Verger e Odorico Tavares sobre a Bahia, o autor aponta que havia um padrão em que as culturas populares eram retratadas por Pierre Verger. Esse modo de representação estava associado a uma rede de intelectuais, artistas e fotógrafos. Como aponta Moura (2009), se antes as fotografias eram apenas ilustrativas, passaram a ser vistas como elemento estrutural e fundamental na formatação dos textos.

A fotorreportagem em que o Guerreiro de João Amado aparece foi denominada “Reisados e Guerreiros”. A dupla responsável foi José Alípio (jornalista) e José Medeiros (fotógrafo) e Théo Brandão foi o “orientador folclórico”. Nas minhas pesquisas, não foi possível encontrar nada para além das fotorreportagens assinadas por José Alípio, ao contrário de José Medeiros, que foi chamado pelo fotógrafo francês Jean Manzon de “poeta da luz”.

Nascido no Piauí, em 1921, José Araújo de Medeiros começou a fotografar ainda na infância. Tornou-se funcionário público quando adulto, atuando como fotógrafo apenas no horário noturno. Em um estúdio montado por ele, fazia retratos de artistas. José Medeiros foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ser contratado pela revista *O Cruzeiro* e, como aponta Moura (2009), a fotorreportagem “Reisados e Guerreiros” foi a porta de entrada do fotógrafo. Ele passou um mês em Alagoas e o material lhe rendeu a contratação.

Segundo a autora, a TV ainda era inexpressiva em meados do século XX, sendo a revista um meio de comunicação em massa; portanto, os fotógrafos eram os astros e heróis do período. Théo Brandão foi o mediador entre os grupos de Guerreiro e Reisado e os funcionários da revista. As imagens foram publicadas numa edição especial de Natal, em 1947, e as fotos registradas no Natal de 1946. O grupo de Reisado se apresentou na Usina Utinga Leão, em Rio Largo/AL, e o de Guerreiro em uma casa em Maceió/AL.

A fotorreportagem está dividida pela extensão da revista, mas a primeira foto dela está na página 128 (**Figura 9**) e, como se pode ver, ela ocupa todo o espaço. A legenda dela diz: “Guerreiro - Uma fase do folguedo” (CRUZEIRO, 1947, p.128).

Figuras 9 e 10 - Páginas 128 e 129 da revista *O Cruzeiro*



Fonte: Acervo pessoal.

A foto no lado superior da página 129 (**Figura 10**) é de Cravo Branco, a sua legenda diz o seguinte “Cravo Branco é um Mateus engraçado, diz coisas inteligentes e pinta o diabo quando vai buscar o boi. “Cravo Branco das meninas”, como ele próprio fala durante a “função” com a tradicional voz de falsete, arremedando a linguagem dos antigos negros da Costa” (CRUZEIRO, 1947, p. 129). No verso da fotografia que está no arquivo de Théó Brandão, o Mateu está identificado como “Antônio da Ninha”.

Já a segunda imagem (da esquerda para a direita) possui a legenda “Um Mestre com o seu chapéu enfeitado na maneira tradicional” (O CRUZEIRO, 1947, p. 129). No verso desta imagem, a personagem está identificada como o Embaixador e pertencente ao Guerreiro de João Amado. A primeira foto da página 129 é a de “Fulô do Dia” do Reisado; a terceira é a do Mestre de Guerreiro Manuel, de União dos Palmares, e a quarta é a imagem de uma personagem de Reisado.

Na própria fotorreportagem, há informações como autor e local. A seguir, trago um trecho do texto da página 129:

Esta é a terceira reportagem do ciclo Nordestino do Natal. Folguedos de grande beleza poética os “Reisados” e os “Guerreiros” são em verdade os maiores expoentes folclóricos da região de Pernambuco e Alagoas, Estado onde os dois autos se expandem nas suas formas mais puras e exuberantes. Ao povo de Pernambuco e o povo de Alagoas será dedicada essa reportagem, cuja maior finalidade é levar ao conhecimento dos leitores de O CRUZEIRO de todo o Brasil um dos detalhes mais curiosos da vida de dois Estados da região nordestina do nosso país, região dotada de um patrimônio folclórico espantoso, mas ainda quase totalmente desconhecido pelo resto do Brasil. Ao Dr. Théo Brandão, orientador folclórico desta reportagem e colaborador valioso na confecção do texto, deixamos aqui os nossos agradecimentos. As fotografias que ilustram esta reportagem foram conseguidas durante umas das apresentações do “Reisado” que dançou na festa da usina de Utinga Leão em Alagoas, no Natal de 1946, e de um “Guerreiro” que se apresentou, a convite, no oitão de uma casa de Pinheiros nos arredores de Maceió. Este Guerreiro foi um dos mais ricos que já tivemos ocasião de ver. (O CRUZEIRO, 1947, p. 129).

A contextualização dos folguedos que há na imagem na página 129 da revista, a meu ver, contém um teor exótico, principalmente ao destacar os Reisados e Guerreiros como sendo “formas puras e exuberantes” de autos natalinos. Porém, levando em consideração que se trata de uma revista com o objetivo de divulgar o Brasil, essa exotização pode ser considerada uma maneira de chamar a atenção do leitor. A revista diz que os grupos de Reisado e Guerreiro fazem parte do “patrimônio folclórico” e que deveriam ser conhecidos pelos brasileiros.

A estratégia utilizada pelo movimento folclórico era a do “rumor”. Os folcloristas deveriam promover o folclore em todos os meios de comunicação, pois só assim seria possível convencer a sociedade da sua importância (VILHENA, 1997). Por causa disso, as reflexões de Théo Brandão e de outros folcloristas ganharam espaço em importantes jornais e revistas brasileiros. Ao pesquisar as correspondências de Théo Brandão, Nadja Rocha (2013) mostra o incentivo dado pela CNFL, na pessoa de Renato Almeida, para que ele continuasse a publicar e a divulgar o folclore. Desse modo, o intuito da revista de fazer conhecer o folclore brasileiro corrobora com os objetivos dos folcloristas de divulgação do folclore em todos os meios de comunicação possíveis.

As páginas 130 e 131 (**Figuras 11 e 12**) da revista seguem o mesmo padrão das duas anteriores: um texto explicativo rodeado de fotografias legendadas e um retrato legendado. Na página 130, a única imagem do Guerreiro de João Amado é a primeira do canto superior

O texto da página 130 (**Figura 11**) inicia uma explicação sobre o surgimento dos Reisados e Guerreiros e sua estrutura cênica, além da descrição sobre as danças, os passos e as personagens dos Reisados. A seguir, há um trecho dele:

De todas as manifestações da vida africana em Pernambuco e Alagoas, as que mais tem perdurado e de que ainda se encontram abundantes demonstrações, são os autos populares e imitados ou mesclados às danças dramatizadas de origem peninsular, mormente aquelas que se tomaram entre nós o nome genérico de Reisados ou Congos e ultimamente de Guerreiros.

Na sua forma atual, o Reisado (que a forma mais antiga do folguedo) é essencialmente um baile cantado entrecortado pelos entremeios ou entremeses, representações dramáticas curtas e ricas e variando em número e qualidade de acordo com o ano, a época, a troupe e, até mesmo o dia e a localidade em que é dançado.

As danças ou passos variam tanto de acordo com a tradição como segundo a bossa inventiva ou jeito coreográfico dos Mestres. Comumente há o balancê, em que o corpo balança para direita ou para esquerda, seguindo o movimento dos pés para diante ou para trás. Mas no correio da função, apresentam-se passos mais difíceis e por isso mesmo mais belos: o Corropio, em que o dançarino faz, alternativamente, para direita e para esquerda, corrupio sobre um dos pés; o encruzados, o quarenta, o passo da muquila, a dança do ginga, o spaso quarenta e três e tantos outros. Além disso, como elemento coreográfico há ainda as Evoluções ou marchas, imitadas dos Pastoris ou das Cheganças.

O número de figurantes, no Reisado, consta do Rei, Mestre o Secretário de Sala, ContraMestre ou Vassalo, dos Embaixadores, dois Contra-Guias, dois Contrapassos, dois Bandeirinhas, dois Mateus e um Palhaço. Isso sem contar os personagens dos entremeios, que se vestem na hora em que os mesmos são encenados, e que por vezes são até próprias figuras do bailado, e coro. (O CRUZEIRO, 1947, p. 130).

Pinheiro (2016, p. 95) aponta que “parece possível pensar na incorporação pela imprensa de modos de se representar visualmente os temas das culturas populares derivados das práticas de pesquisa do campo do Folclore, na medida em que esses tornaram-se centrais para suas agendas”. Ao ler texto da fotorreportagem da revista, percebi que não só o modelo de representação visual das culturas populares foi emprestado dos estudos do folclore, mas também o modo de representar o outro na escrita. A maneira como a estrutura do texto foi montada é semelhante à descrição feita por Théo Brandão nos livros *Reisado Alagoano* (1953) e o *Folclore de Alagoas* (1961). Por exemplo, Théo Brandão (1961; 2003) aponta que o Guerreiro:

[...] consta de uma seqüência ou suíte de cantigas dançadas por um conjunto de bailarinos vestidos de trajes multicores, imitação dos antigos trajes nobres da colônia, adaptados ao gosto e possibilidade econômica do povo, pelo uso de fitas, espelhos, contas de aljôfar, enfeites de árvore de Natal nos chapéus, diademas, coroas, guarda-peitos, calções, mantos – indumentos com que se vestem e enfeitam os diversos personagens do auto: o Rei, a Rainha (as vezes em número de três: Rainha dos Guerreiros, Rainha dos Caboclos, Rainha de Nação), a Lira, o Índio Peri e seus vassallos, o Mestre e o ContraMestre, os dois embaixadores, o General, os dois Mateus, os dois Palhaços (às vezes a Catitirina, o homem transvestido de mulher, de rosto pintado de preto com uma boneca nos braços), o Caboclinho da Lira, a Estrela de Ouro, a Estrela Brilhante, a Banda da Lua, a Estrela Republicana, a Borboleta, a Sereia, além das “figuras” como nos Reisados [...]. (BRANDÃO, 1961; 2003, p. 76).

É nítida a influência de Théo Brandão na construção do texto, pois a revista também descreve os trajes, personagens que compõem o Reisado e peças da mesma maneira que ele em suas obras. Já através das fotografias, vemos a estrutura cênica dos folguedos descrita no texto, como a exemplo das três séries de fotografias da guerra e prisão do Índio Peri que aparecem no lado superior das páginas 132 e 133 (Figura 13) – segundo Théo Brandão, esse é o ponto alto do Guerreiro.

Figura 13 - Páginas 132 e 133 da revista *O Cruzeiro*



Fonte: Acervo pessoal.

As legendas das imagens também são importantes para a compreensão do que está sendo explicado na revista. A da primeira fotografia do lado superior esquerdo da página 132 diz: “A luta do Índio Peri. O Índio praticou, movimentos assombrosos e mostrou ser um verdadeiro atleta. Rápido e forte, o índio Peri” (O CRUZEIRO, 1947, p. 132). A segunda diz: “O ‘Prendimento’ do Índio Peri, depois de uma luta espetacular com vários personagens do Guerreiro. O índio suado ouve uma canção” (O CRUZEIRO, 1947, p. 132). A terceira diz “O caboclinho ‘atira’ a sua flecha e a Lira, ferida, ela recosta-se numa árvore, voltando à vida depois” (O CRUZEIRO, 1947, p. 133). Ao ver uma das fotografias da Lira, Dona Marlene se lembrou de um trecho da peça cantada sobre a morte da Lira, que também aparece na revista:

Vamos matar nossa Lira
 Vamos matar nossa Lira
 Antes que ela chegue ao Porto
 Antes que ela chegue ao Porto
 Nesta aldeia de Caboclo
 Nesta aldeia de Caboclo

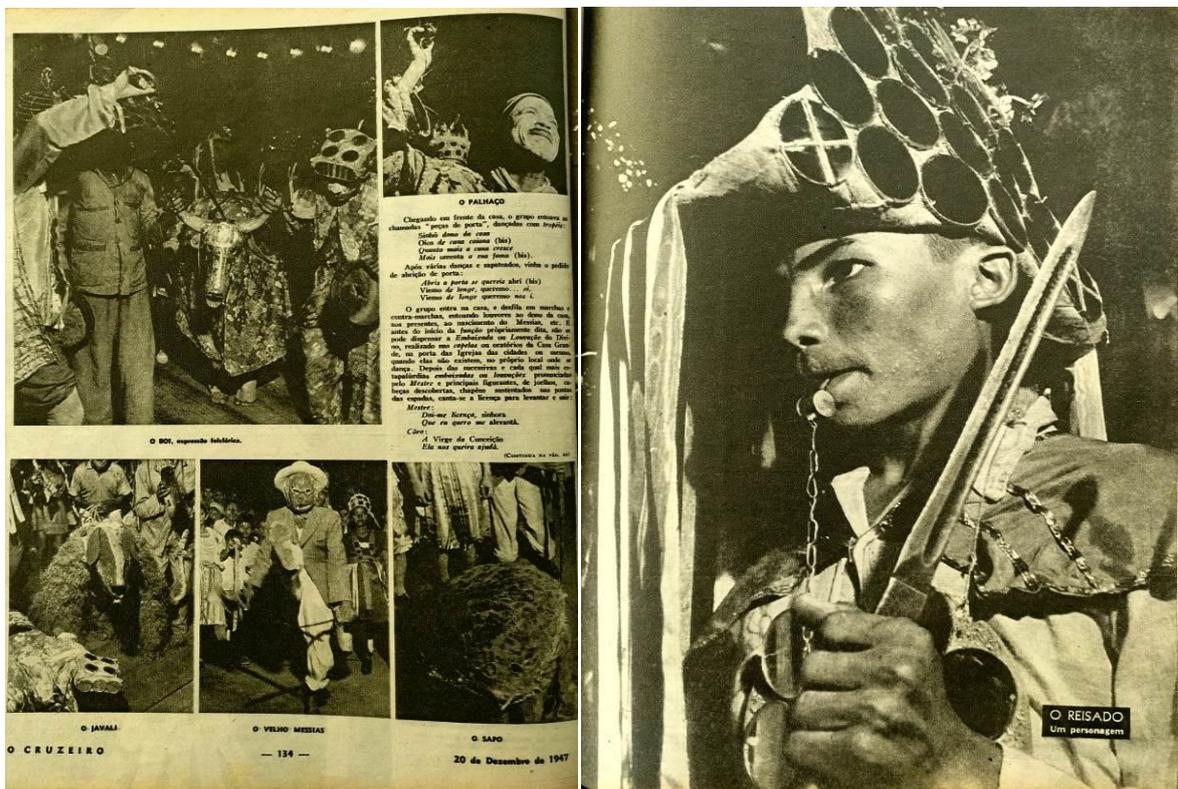
A imagem do Rei ocupa um grande espaço da página 133. Sua legenda diz “Um Rei de verdade? Não, o Rei do Guerreiro com seus trajes caros”. No verso da fotografia, no arquivo, há a descrição “Manto do Rei”. Ao analisar as gravações realizadas por Théo Brandão, Chaves (2016) aponta que “a sequência da brincadeira” serve de guia para a gravação, o que produz, em quem escuta, a sensação de estar diante da manifestação em si” (CHAVES, 2006, p. 256). Esse modelo de seguir sequência da “brincadeira” também é utilizado por Théo Brandão na literatura sobre Reisados e Guerreiros e se repete na fotorreportagem. As fotografias despertam ações ou sentimentos diferentes nos indivíduos (PORTO, 2004). No caso da fotorreportagem, as imagens tentam envolver o leitor de maneira com que ele se sinta vendo a apresentação dos grupos ao vivo.

Wagner Chaves (2016) aponta ainda que Théo Brandão desenvolvia uma relação bem próxima com os pesquisados. Segundo o pesquisador, as gravações possuíam algumas notas explicativas informando data, local, nome da pessoa e até mesmo comentários sobre a performance do grupo. Há notas semelhantes no verso das fotografias do arquivo do MTB. No verso, aparecem: nome da pessoa registrada ou grupo, data, local e fotógrafo; todavia, os

brincantes são apresentados apenas como personagens e não como pessoas na revista, no sentido de saber quem eles eram, onde e como viviam ou trabalhavam.

Uma explicação para isso pode ser um tipo de padrão editorial seguido pela revista ou pode estar relacionada à noção de nação. Burke (1989) explica que os folcloristas europeus atribuíam a autoria das produções culturais ao povo em prol da ideia de identidade nacional. Apesar de não ter sido uma prática adotada por Théó Brandão (parte das imagens estão identificadas), o anonimato foi uma escolha de muitos folcloristas e fotógrafos relacionados ao movimento, como Marcel Gautherot (SEGALA, 2005).

Figuras 14 e 15 - Páginas 134 e 135 da revista *O Cruzeiro*



Fonte: Acervo pessoal

No lado superior esquerdo da página 134 (**Figura 14**), há uma foto com a legenda “O Boi, expressão folclórica”. Vizinha a ela está a foto de Daniel, a personagem Palhaço. A página também contém a narração do início da apresentação. Na parte inferior da publicação, há imagens de entremeios como “O Javali”, “O Velho Messias” – que aparece agrupada com as

fotografias do Guerreiro de João Amado do acervo – e o “Sapo”. A última foto da fotorreportagem é a do Reisado (**Figura 15**). Sua legenda diz: “O Reisado, um personagem”.

Pinheiro (2016) aponta que os folcloristas foram treinados a sempre capturar fotos das manifestações como num processo ou fases: por exemplo, se a manifestação envolvia instrumentos, as fotografias deveriam ser de partes dos instrumentos, partes do corpo utilizadas e fases da construção do instrumento. Esse mesmo modo de representação foi captado pelos fotógrafos da revista *O Cruzeiro*. No caso da fotorreportagem “Reisados e Guerreiros”, o molde de representação utilizado foi bem parecido com o de Théó Brandão.

Como dito anteriormente, a estratégia utilizada pelo movimento folclórico era a do “rumor”: os folcloristas deveriam promover o folclore em todos os meios de comunicação possíveis em seus Estados: só assim, seria possível convencer a sociedade da sua importância. Renato Almeida escrevia muitas cartas de incentivo às comissões e isso também fazia parte da estratégia do rumor. Seus pedidos também incluíam a divulgação dos eventos e conquistas relacionadas ao folclore na imprensa local. Por exemplo, no II Congresso Brasileiro de Folclore, Almeida pediu cobertura do evento não só a jornais, mas também à Agência Nacional.

Já a Semana do Folclore que ocorreu em Alagoas teve a cobertura da revista “O Cruzeiro”. Desse modo, a publicação das fotografias do Guerreiro de João Amado (e do Reisado de Rio Largo) colaborou com a divulgação do folclore alagoano em nível nacional. Na Hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, há recortes de jornais de outros Estados em que fotografias presentes no arquivo etnográfico de Théó Brandão aparecem, o que corrobora a “estratégia do rumor” do movimento folclórico.

3.4 A Fotografia no Folclore

Para José Medeiros, a fotografia tem uma função política e não necessariamente conta o real; pelo contrário, ela pode mentir⁴⁸. Essa assertiva é interessante, pois atenta para pensarmos a fotografia para além do conteúdo registrado. Segundo Kossoy (2014; 2016), a fotografia é uma elaboração cultural, técnica e estética, portanto, ideologicamente, é uma criação/registo. Hoje, já se argumenta que a fotografia também está envolta nas ideologias do

⁴⁸ Isso foi dito por ele na obra *José Medeiros: 50 anos de Fotografia* (1986). No link a seguir, há um trecho da fala de José Medeiros em um texto que aborda sua atuação profissional: <<http://povosindigenas.com/jose-medeiros/>>.

fotógrafo e que é uma representação a partir do real. Para o autor, as fotografias são consideradas como fontes históricas e boas ferramentas; porém, são apenas um ponto de partida para desvendar o passado.

Segundo Medeiros, a fotografia possui múltiplas realidades e há mecanismos que envolvem sua produção e recepção. Pensando nos mecanismos de criação, a fotografia é o somatório de construções e montagens. Em relação à interpretação da realidade criada pelo fotógrafo, ela é elaborada no imaginário dos receptores de acordo com seu repertório moral, religioso e estético, permitindo, assim, uma interpretação mais plural das fotografias.

As fotografias provocam reações e comportamentos que podem ser de emoção ou rejeição. Segundo Kossoy (2016, p. 45), “algumas imagens nos levam a rememorar, outras a moldar o nosso comportamento; ou a consumir algum produto ou serviço; ou a formar conceito ou reafirmar pré-conceitos que temos sobre determinado assunto; outras despertam fantasias e desejos”. Nesse sentido, Rechenberg (2012) faz um apontamento importante sobre a pesquisa em acervos. Segundo ela, a pesquisa antropológica nesses espaços permite compreender como o outro está sendo representado. Ao investigar sobre a representação da população negra de Porto Alegre em acervos fotográficos públicos e familiares, ela mostra que as fotografias examinadas estavam envolvidas no discurso histórico e político da época. Segundo a autora, no século XIX a população negra foi representada de maneira despersonalizada devido às teorias raciais e, ao longo século XX, aparece como trabalhadora, criminosa e carente. No acervo público, os negros aparecem despersonalizados e inferiorizados, não havendo representações do cotidiano ou da memória familiar.

O sistema material das fotografias do Guerreiro de João Amado envolve carga cultural do próprio José Medeiros, seu processo criativo e estético; ele também perpassa pela carga de sentido que o texto produzido por José Alípio fez, o que, por sua vez, nos remete ao ideal de Théó Brandão de pesquisa e preservação do folclore. Portanto, através do sistema material das fotografias do Guerreiro, pode-se afirmar que os sentidos da fotografia no folclore são: documentação, pesquisa, análise e divulgação do folclore, bem como a comparação da estrutura dos folguedos.

Um modelo de representação sobre os folguedos foi criado pelos folcloristas tanto na imagem como na escrita, com vistas ao objetivo de preservação do folguedo em si. Desse modo, tanto a publicação na revista como as obras de Théó Brandão sobre Reisado e Guerreiro citadas

aqui não deixam espaço para explorar a subjetividade e a personalidade das pessoas que faziam a brincadeira. No manuscrito de Théo Brandão mostrado em páginas anteriores, por exemplo, não é possível saber o que João Amado achou de ter dançado na IV Semana de Folclore ou o que pensou sobre ter seu Guerreiro estampado numa revista de circulação nacional.

Segundo Porto (2004), as fotografias estão envolvidas em relações sociais em que performam ações significativas. As imagens do Guerreiro de João Amado compartilhadas estão carregadas de valores do folclore e, através delas, é possível traçar a memória do folclore em Alagoas⁴⁹. Neste trabalho, parte da memória do folclore em Maceió acabou sendo traçada, mas a partir da subjetividade dos brincantes, daqueles que foram representados em jornais, revistas e textos folclóricos, mas que não foram questionados sobre tal representação devido a uma limitação teórica e/ou padrão editorial. A memória abordada adiante envolve as expectativas e intenções em torno das fotografias (PORTO, 2004) a partir daqueles que fazem o Guerreiro.

⁴⁹ Parte da memória do folclore também pode ser traçada pelas publicações de Théo Brandão, publicações que também foram utilizadas para divulgação do folclore. Sobre algumas delas, com o livro *Folclore de Alagoas* (1961), Théo Brandão ganhou o Prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo, na Academia Alagoana de Letras, e com o *Reisado Alagoano*, conquistou o Prêmio Mario de Andrade, em 1949, no Concurso de Monografias Folclóricas instituído pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Mais tarde, a monografia foi publicada como o livro *Reisado Alagoano* (1953).

4. FOTOGRAFIAS E MEMÓRIAS COMPARTILHADAS

Neste capítulo, traço uma espécie de perfil dos brincantes a partir de trechos de suas narrativas que demonstram sua trajetória de vida (parte delas foram editadas, para que ficassem mais fluidas). As narrativas dos interlocutores foram diversas; algumas estão diretamente relacionadas às fotografias, outras nem tanto, o que proporcionou um certo redirecionamento da pesquisa. Se, no início, o meu interesse girava em torno de informações e dados sobre as pessoas registradas nas imagens, as memórias dos brincantes abriram margem para pensar outras temáticas.

Para além das obras de Pollak (1989; 1992) e Bosi (1987; 2004), também foram utilizadas como base para explicar os dados construídos durante o compartilhamento as pesquisas de: Juliana Silva (2015), sobre Guerreiros; Oliveira Junior (2009), sobre o bairro Ponta Grossa, em Maceió/AL; Cícero Carvalho (2016), sobre a história de Alagoas, e Maria Laura Cavalcanti (2001), sobre a dinamicidade dos Guerreiros. O capítulo funciona da seguinte maneira: na primeira parte, apresento os brincantes; na segunda, as memórias compartilhadas por eles.

4.1 As Brincantes e o Brincante

Os brincantes que participaram do compartilhamento presencial⁵⁰ das fotografias do Guerreiro de João Amado foram: Dona Marlene – coordenadora⁵¹ do Guerreiro São Pedro Alagoano; Dona Dolores – dona do Guerreiro Vencedor Alagoano, e Senhor Lourenço – Mestre do Guerreiro Vencedor Alagoano. O compartilhamento foi realizado entre junho e agosto de 2018.

O compartilhamento com Dona Marlene foi feito em sua residência, com cópias das fotografias do Guerreiro de João Amado que foram digitalizadas⁵². Numerei as fotografias e as

⁵⁰ O compartilhamento presencial e virtual foi uma ação aprovada pela direção do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. Quanto à publicação das imagens na web, as fotografias foram previamente publicadas em 1947, o que as tornou de domínio público em 2018.

⁵¹ Os coordenadores ou donos são aqueles que administram o grupo. São eles que fazem os contratos para apresentações, cuidam dos trajes e dos chapéus.

⁵² Não foi possível levá-la ao MTB, devido ao aumento das atividades no auditório do museu em agosto, mês em que se comemora o dia do folclore.

espalhei sobre a mesa de jantar e Dona Marlene foi analisando-as, uma a uma. Nesse processo, fiz perguntas como: o nome das personagens, o que cantavam ou faziam, a fim de incentivar a interlocutora a falar sobre suas memórias e as fotografias. Ela conversou sobre sua trajetória no Guerreiro, mas, assim como os outros brincantes, as temáticas das narrativas foram redirecionadas de acordo com o interesse ou a preocupação de cada um. No caso de Dona Marlene, ela se voltou para os trajes, as apresentações e as fotografias. Durante a conversa, fomos interrompidas pelo menos três vezes por algumas ligações telefônicas, pois Dona Marlene estava acertando os detalhes de uma apresentação, o que foi interessante, pois presenciei como as negociações dos contratos são realizadas. Os contratos envolvem: cachê do grupo, tempo de apresentação, número de personagens e transporte.

Já o compartilhamento com Dona Dolores foi realizado nas dependências do MTB, através de projeções nas paredes do auditório. Levamos Dona Dolores ao museu; porém, o compartilhamento de suas lembranças começou antes mesmo de chegarmos ao auditório. Durante o percurso de sua casa, no bairro Ponta Grossa, até chegar ao MTB, Dona Dolores falou sobre sua vida, apontou lugares conhecidos ou onde conhecidos seus moravam e mostrou onde João Amado dançava.

Todo o nosso caminho até chegar ao museu foi guiado por ela. Projetamos não só fotografias do Guerreiro de João Amado, mas também do Guerreiro de Artur José e de Guerreiros sem identificação. As memórias narradas por Dona Dolores envolveram pessoas e personagens do Guerreiro e de Baianas, folgedos dançados por ela desde a infância. O compartilhamento durou mais de duas horas e, apesar de o foco inicial ter sido o Guerreiro de João Amado, diversas outras histórias que não estavam relacionadas diretamente à vida de Dona Dolores foram lembradas. A cada fotografia vista ou peça cantada, algo foi lembrado.

O compartilhamento com Senhor Lourenço foi o mais destoante, pois ele mal viu as fotografias. Na verdade, só aceitou vê-las após um pouco de insistência. Acompanhado de Dona Dolores, levamos o Senhor Lourenço ao museu e novamente projetamos as fotografias do acervo fotográfico, mostramos imagens do Guerreiro do Artur José, de Joana Gajuru e do Reisado de Viçosa. As duas últimas foram as que mais chamaram a atenção dele. Senhor Lourenço lembrou-se de pessoas, personagens e peças de Guerreiro. Ao final do compartilhamento, fizemos uma visita guiada pelo MTB e Senhor Lourenço quis ver a “sala

dos chapéus”. Esse momento foi o ponto alto do encontro, pois o interlocutor construiu críticas ao modo como a exposição foi construída e à situação do Guerreiro hoje.

4.1.1 Dona Marlene e o Guerreiro São Pedro Alagoano

A senhora Maria Helena, mais conhecida como Dona Marlene, é coordenadora do Guerreiro São Pedro Alagoano, grupo com sede no conjunto Luiz Pedro I, em Maceió/AL. Conheci Dona Marlene num dos ensaios de seu Guerreiro, em novembro de 2017. O convite surgiu quando outras integrantes do projeto “Memória e fotografia no Folclore Alagoano: da preservação ao compartilhamento de imagens” fizeram os primeiros contatos com os donos e Mestres de Guerreiro numa reunião da Asfopal.

Dona Marlene é muito atenciosa e trata todos aqueles que se aproximam dela como “meu amor”. Ela sempre se alegra ao ver novos visitantes nos ensaios e apresentações; devido a isso, a sensação de acolhimento permeou todos os encontros com ela e o Guerreiro. Os ensaios ocorrem numa espécie de pequena garagem que se estende até a calçada da casa de Dona Marlene. A **Figura 16** mostra Dona Marlene no ensaio de seu Guerreiro.

Figura 16 - Dona Marlene no ensaio de Guerreiro



Foto: Tayná Almeida.

Sobre esse encontro, segue um trecho do diário de campo do dia 25 de novembro:

Nós chegamos por volta das 7h da noite, a garagem estava cheia de bandeiras e todos estavam sentados na área, ela [Dona Marlene] nos convidou para entrar em sua casa, nos apresentou seu filho, o zabumbeiro e o atual Mestre do Guerreiro. Dona Marlene nos falou que estava feliz pela nossa presença. Ela nos explicou que o Mestre do grupo era outro, ele tinha mais de 80 anos e, como já não aguentava mais dançar, deu o Guerreiro a ela. Já na frente da casa, nos foram dadas três cadeiras para que nós sentássemos. O ensaio começou, o Mestre cantou a peça de boa noite e a louvação do divino, foi só o que reconheci. Todos estavam bastante animados e dançavam muito bem. As pessoas estavam bem arrumadas, com roupas bonitas, diademas, colares. Não pude perceber a ordem em que as coisas aconteceram, mas o clima era de alegria, diversão e acolhimento.

Dona Marlene tem 68 anos de idade e começou a brincar Guerreiro em fazendas de sua cidade natal, São Luís do Quitunde/AL, quando tinha 12 anos. Ao contar um pouco sobre sua história, ela disse:

Eu sou de São Luís do Quitunde, eu nasci em Castanha Grande, na Castanhinha, lá de São Luís do Quitunde, tem a Castanha e a Castanhinha, são fazendas! Só que eu me casei em Joaquim Gomes, aí a gente brincava nas fazendas de lá de Joaquim Gomes. A gente morava em Joaquim Gomes e a gente brincava nas fazendas que tinha lá perto, chegava o Guerreiro, a gente brincava, eu tinha 12 anos. Aí era eu e muitas menina, tudo novinha, mas a gente gostava que só, era Guerreiro muito bonito, muito bonito mesmo. Aí foi tempo que eu me casei, aí fui tendo filho e abandonei o Guerreiro. Aí quando cheguei aqui, aí foi que eu consegui brincar Guerreiro e fiquei com esse Guerreiro, e tô com ele. Só que eu tento lembrar o nome do Guerreiro [da infância] e não sei. Só sei que o nome do Mestre era João, era morenã, mais moreninho que você. Ele era, assim, um moreno, assim, alto, como o rosto assim, meio assim, ele era novo ele. Mas cantava, viu?! Cantava muito.

O trecho da narrativa de Dona Marlene mostra que o contato com o Guerreiro ocorre na infância, na maioria das vezes, e que, no passado, o Guerreiro era formado por crianças e jovens adultos, não totalmente por idosos, como hoje. Já adulta e casada, a interlocutora apontou que só voltou a dançar em Maceió no Guerreiro São Pedro Alagoano. Quando perguntei sobre o surgimento dele, Dona Marlene contou que os donos anteriores eram Dona Maria e seu esposo, o Mestre de Guerreiro Juvenal Domingos⁵³. Ambos a incentivaram no retorno à dança e, convencida por eles, ela recomeçou brincando como a Estrela de Ouro. Mais tarde, passou a ser

⁵³ O Senhor Juvenal Domingos ainda está vivo. Ele esteve presente na inauguração da sede do Guerreiro São Pedro Alagoano, em dezembro de 2018.

coordenadora e Rainha do Guerreiro São Pedro Alagoano. Relembrando a conversa que teve com Sr. Juvenal e Dona Maria, ela conta:

Aí eles me chamaram para brincar, aí eu disse: “Seu Juvenal, eu brinquei Guerreiro quando tinha 12 anos, nos interiores, lá nas fazendas, eu não sei mais”. Ele disse: “Sabe, sabe”! Aí eu sei que eu fui, né? Ela [Dona Maria] comprou trajes tão bonitos, aí a gente começou a sair fazendo apresentações e brincando [...] ⁵⁴, aí foi tempo que ela adoeceu. Antes dela falecer ela falou assim: “Olhe, Marlene, no dia que eu for embora deste mundo para o outro, você tome conta do meu Guerreiro, você tome conta, você e o Juvenal, e eu quero que Juvenal bote você como Rainha”. Eu disse: “Dona Maria, eu não tenho muito mais jeito”. Eles: “Tem sim, você vai ser a Rainha, vai tomar conta do meu Guerreiro e não vai deixar o meu Guerreiro cair”.

Ela tão doente já... Aí que quando ela faleceu, quando foi com 8 dias, ele chegou aqui, aí disse: “Olhe, eu quero lhe dar o presente maior do mundo, eu quero dar um presente, eu quero que você aceite de todo prazer”. Aí ele disse: “Olhe, esse Guerreiro é seu, porque Maria faleceu, era a dona do Guerreiro e a Rainha, você vai ser a dona e a rainha”. Aí eu fiquei assim ó, eu fiquei assim, transpassada, juro por Deus. Aí eu disse: “É, Seu Juvenal, se o senhor tem gosto e prazer, eu tenho também”. Aí ele disse: “Olha, quando for daqui a três meses, eu vou comprar os trajes todinhos, uma coroa, um vestido, um manto, sapato, meião, tudo pra você”. Nessa época, o Benon ⁵⁵ – que tinha um Guerreiro também lá na Chã – você sabe, não é? Ele me levou para lá, mandou ele fazer uma coroa muito linda, fez uma coroa pra mim. Eu fui no centro mais ele, comprei um vestido muito bonito, sapato, tudo, tudo, tudo.

Aí quando foi com 3 meses que ela [Dona Maria] tinha morrido, a gente fez a coroação lá na sede, foi a coisa mais linda, que pena que eu não tenho nem uma foto, porque não tinha uma pessoa com máquina para tirar foto. Aí tomei conta do Guerreiro mais ele. Ele ainda cantou muito, nós fomos pra Piauí, nós fomos pra Joaquim Gomes, foi! Passemos 3, 8, não, 5 dias na festa de lá. Nós levamos 32 pessoas, as festas de Piauí, lá de festas de Teresina, aí, minha fia, que quando ele adoeceu, aí não pode mais, inchou as pernas, tá doente, tá acamado mesmo, ele disse: “Tome conta, só não deixe ele cair, faça o que você puder”. Aí pronto, aí o pessoal que brincava Guerreiro, uns morreu, parece que morreu cinco, outros adoeceram, mas os que ficou, ficou junto comigo. Então ainda, ainda, ainda tô em pé com 20 pessoas, quando eu ajunto no tudinho no ensaio, não tem muita gente, não; mas quando eu saio, eu ainda junto 18, 20, aí pronto! Olha, tô com ele, que ele me deu. Tá com 6 anos, vai fazer sete. 6 anos vai fazer, aí pronto, eu tô lutando, lutando.

A narrativa de Dona Marlene teve como pano de fundo as fazendas em que viveu no interior de Alagoas e a cidade de Maceió. Já as pessoas ou personalidades que compõem essas

⁵⁴ O sinal [...] indica as passagens inaudíveis da gravação; podem ser palavras ou frases inteiras.

⁵⁵ Falecido Mestre do Guerreiro Treme-Terra de Alagoas, que ficava localizado no Bairro Chã da Jaqueira, em Maceió/AL.

lembranças (POLLAK, 1989) são: Mestre João (do Guerreiro de sua infância), Mestre Juvenal Domingos e Dona Maria. É mais que uma honra ser coordenadora e Rainha do Guerreiro para Dona Marlene, sendo a promessa feita aos seus incentivadores e o seu gosto pelo Guerreiro o que a encoraja a continuar “lutando”. Desde o falecimento de Dona Maria, Dona Marlene está à frente do Guerreiro como coordenadora, cuidando dos contratos para apresentações e da manutenção dos trajes e chapéus. Ficou sob sua responsabilidade “não deixar o grupo de Guerreiro morrer”. Algo interessante que pode ser absorvido da lembrança de Dona Marlene é o processo de “transferência” do Guerreiro de uma pessoa para outra: ele pode ser herdado, dado de presente ou mesmo comprado.

Dona Marlene demonstrou muito orgulho de seus trajes de Guerreiro. Boa parte da conversa que tivemos durante o compartilhamento girou em torno do quão bem cuidados eles eram e como a beleza deles foi decisiva para que contratos de apresentações fossem fechados. Os trajes ficam guardados na casa da interlocutora e ela fez questão de tirá-los, todos, para que eu os fotografasse. No dia do compartilhamento, apenas atendi ao pedido dela, não era do meu interesse fotografar os trajes, mas depois percebi o quanto eles eram valiosos. Os vestidos e chapéus eram importantes não só por serem bonitos, mas por serem fruto de um trabalho manual. Mas por que é bom dançar Guerreiro? Segundo Dona Marlene:

Eu vou te dizer a tu, fia de Deus, é muito bom brincar de Guerreiro, é ótimo! Porque é uma festa saudável, é uma festa divertida, é uma brincadeira que quanto a gente mais brinca mais a gente tem vontade. Eu vou dizer uma coisa a você, se eu tivesse sorte de eu, de eu ser sorteada⁵⁶, oxe, eu abria aqui, já disse a Neide (secretária da Asfopal), eu abria aqui, botava essas portas pra cá, derrubar essa parede da frente e fazia tudo um salão só pra mim brincar. Aí..., Mas quem sabe, né?

É porque eu gosto demais de Guerreiro, agora, tanto eu gosto, como pessoal gosta, a minha turma que dança assim comigo tudo gosta. Olha, o Mestre mostra na Chã do Pilar, o Embaixador e o Tambozeiro, na Chã do Pilar. Sim, umas moram no Benedito a contramestra e o palhaço miudinho; a outra mora ali no Tabuleiro, ali na feirinha. Outras moram por aqui. Está tudo espalhado, mas quando eu chamo tudinho vem. Sim, mas tem o palhaço, o palhaço mesmo, o Zé, mora no Santos Dumont. Aquele palhaço? Que tem aquela menina, aquela mulher gordinha? Pois é, minha filha, aí a gente vai levando... Eu gosto muito da brincadeira, demais!

⁵⁶ Dona Marlene se refere a ser contemplada com o prêmio do Ministério da Cultura que previa uma determinada quantia em dinheiro para incentivo da cultura popular, como a exemplo do Prêmio Culturas Populares 2018: <<http://culturaspopulares.cultura.gov.br/>>.

Quando Dona Marlene assumiu o Guerreiro, algumas pessoas permaneceram e outras faleceram. Hoje, o Guerreiro São Pedro Alagoano possui entre 18 e 20 componentes. Alguns moram no mesmo bairro da sede, local onde eles ensaiam, mas há aqueles que vivem em bairros e até municípios distantes, como é caso do Senhor José Lau e de Dona Cícera, que moram no Bairro Santos Dumont, e o Mestre do Guerreiro, o Senhor Edval, que mora em Pilar/AL. O amor ao Guerreiro é tão grande que Dona Marlene, mesmo sem ter sido contemplada por editais de incentivo à cultura popular, realizou uma pequena reforma em sua casa, abrindo mão da sua sala de estar para criar um espaço onde pudesse ensaiar e se apresentar. Em dezembro de 2018, Dona Marlene trajou o Guerreiro inteiro e inaugurou a nova sede do Guerreiro. Além de pesquisadoras e pesquisadores ligados à Ufal, a inauguração teve a ilustre presença de Juvenal Domingos.

4.1.2 Dona Dolores: do Guerreiro de João Amado ao Guerreiro Vencedor Alagoano

*Boa noite, meus senhores e senhoras
 Porque eu cheguei agora
 Meu prazer é imenso
 Só Deus sabe o que eu penso
 Presta atenção, pessoal
 Antes era Juvenal
 Agora é Mestre Lourenço.
 (Peça de Guerreiro de Dona Dolores)*

Dona Dolores tem 79 anos de idade, é a dona do Guerreiro Vencedor Alagoano, que fica localizado na Ponta Grossa, bairro onde reside. Vi Dona Dolores pela primeira vez no ensaio do Guerreiro São Pedro Alagoano, em novembro de 2017. Na ocasião, ela e o Senhor Lourenço estavam ajudando o Guerreiro. Ela encanta e chama atenção especialmente por seus trajes, que são sempre impecáveis. Lembro que, no primeiro ensaio a que assisti, “a senhorinha vestida de rosa foi quem mais chamou atenção”.

Como podemos ver na **Figura 17**, Dona Dolores vestia um vestido rosa com mangas, comprido até abaixo dos joelhos; uma tiara rosa no cabelo para combinar com o vestido e um sapato baixo; ela usava ainda brincos e uma corrente de cor dourada. Na mesma imagem, aparecem: Dona Marlene, segurando a espada; Dona Zefinha, logo atrás; o neto de uma das

brincantes do Guerreiro de Dona Marlene e Sr. Lourenço, dando o microfone para que Dona Dolores cantasse uma peça.

Figura 17 - Dona Dolores no ensaio de Guerreiro



Foto: Tainá Almeida.

O suporte dado ao grupo de Dona Marlene por Dona Dolores e Senhor Lourenço é o que Juliana Silva (2015) aponta como sendo “ajuda imaterial”. Ao pesquisar os grupos de Guerreiro Vencedor Alagoano e o Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André, a autora afirma que:

Apesar de cada grupo possuir sua própria dinâmica, um ponto importante que foi observado está relacionado às soluções encontradas pelos Mestres, diante de uma sociedade que, conforme o Mestre André afirma, não valoriza a cultura popular. Nesse sentido, quando afirmo que os grupos estão se apoiando, não estou me referindo, em circunstância alguma, ao material, mas exclusivamente ao apoio imaterial. Apesar das inúmeras dificuldades econômicas, o que mais aflige os dois grupos é ausência de pessoas que queiram se comprometer com a rotina do folgado. Os Mestres reclamam que o número de brincantes diminui a cada dia. (SILVA, 2015).

Se o número de brincantes diminuiu, o de Guerreiros também. Numa reportagem do portal de notícias G1, Cláudio Silva (Mestre em artes cênicas) aponta que existia um total de 13 grupos de Guerreiro em 2009, e hoje há apenas 4 grupos ativos em Maceió⁵⁷. Essa preocupação sobre a redução dos Guerreiros está presente no discurso dos interlocutores desta pesquisa. Todos eles expressaram suas inquietações em relação à diminuição do número de brincantes, principalmente dos mais jovens.

Além do número de brincantes, outro motivo para essa ajuda imaterial é o cansaço durante os ensaios. Percebi que quando o Mestre cansa, os outros integrantes assumem o microfone e cantam as peças. Na época da pesquisa de Juliana Silva (2015), o Mestre do Guerreiro de Dona Dolores era seu companheiro, o Sr. Juvenal Leonardo (1933-2015), mas, durante a realização da presente pesquisa, Dona Dolores mencionou apenas o “apoio imaterial” ao Guerreiro São Pedro Alagoano.

O primeiro contato com Dona Dolores ocorreu na festa da Asfopal, na Associação dos Servidores da Educação (Asseduc), localizada no bairro Cambona, em Maceió/AL. Trago, abaixo, um excerto do diário de campo (junho de 2018), a fim de contextualizar as primeiras conversas com Dona Dolores:

O local era grande, os muros estavam pintados de azul. Quando entrei, vi algumas pessoas vestidas com roupas de quadrilha e camisas quadriculadas. O Espaço era retangular e possuía umas 3 unidades construídas. Na frente dessas casinhas havia mesas e cadeiras, algumas pessoas estavam sentadas, outras passavam para lá e para cá. Quando entramos, uma das salas estava aberta e havia uma mesa com mungunzá e arroz doce e bolo. Quando entramos primeiro no salão e havia um trio de forró tocando, vários casais dançando e ao redor diversas pessoas sentadas, a maioria estava vestida a caráter. Num momento da apresentação da quadrilha resolvi ir ao encontro de Fernanda, ela estava conversando com Dolores. Fernanda então me informa que Dona Dolores havia conhecido João Amado quando criança e outros Mestres e mestras de Baianas.

Além de sorridente, Dona Dolores também é muito falante. Nesse dia, ela nos contou sobre a sua vida, os empregos que já teve, sobre suas filhas e que havia conhecido o Mestre de Guerreiro João Amado. Fernanda e eu combinamos de levá-la em casa e buscá-la na semana

⁵⁷ A reportagem diz “Em dez anos, Alagoas reduz de 13 para 4 o número de grupos de Guerreiro”. Todavia, penso que houve um equívoco e que esse número se refere apenas ao município de Maceió, pois, durante o desenrolar desta pesquisa, vi notícias de Guerreiros em outros municípios de Alagoas. Página do portal de notícias G1: <<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2019/01/26/em-dez-anos-alagoas-reduz-de-13-para-4-o-numero-de-grupos-de-guerreiro.ghml>>.

seguinte para que ela fosse ao MTB conhecer o acervo fotográfico. Chegado o dia marcado, Dona Dolores nos recebeu em sua casa com café e bolachas. Muito lúcida, ela nos guiou corretamente por todo o caminho até chegar ao museu, fez basicamente um *tour* pela cidade, apontando os nomes das ruas, praças e onde pessoas conhecidas por ela moravam.

Dona Dolores mora na Ponta Grossa, bairro próximo à Lagoa Mundaú. Por entre as lembranças de Dona Dolores durante o compartilhamento, foi possível conhecer um pouco de sua história:

Eu morei no Farol [bairro de Maceió] quando tinha 2 anos, foi quando a minha mãe me deu a minha mãe de criação. O povo com pena: “Dona Bela, faça isso não. Uma filha só que a senhora tem, mulher, a senhora quer dar”. Ela disse: “Eu não posso trabalhar com ela, eu tenho que dar ela pra uma pessoa”. Aí me deu!

Minha mãe [de criação] num era que nem eu não, o coração dela era duro, mas ela gostava de Guerreiro, de olhar o Guerreiro, gostava de olhar o Guerreiro do Seu João Amado. O Guerreiro do Seu João Amado quem me botou foi ele. Aí a gente ficava ali – onde eu mostrei a senhora, que tem a Moleque⁵⁸ hoje – aí eu ficava atrás da minha mãe dançando, né? Aí o Seu João Amado: “Peraí, Bela, deixa eu ver uma menina ali!”. Aí pegava pelo meu braço e me botava no Guerreiro. Eu, como era pequena, ficava lá no fundo, era muita gente, o Guerreiro era um cordão bem grande, muita gente, eu ficava lá trás, mas eu me lembro das peças dele, Seu João Amado cantava muita peça bonita, ele cantava:

“João Amado nasceu pra rimar
 Todo figurá que de mim tem pena
 Açucena do jardim murchou
 O Guerreiro chegou, venha ver morena”

Aí minha mãe dizia: “Deixe de ser besta, mulher, tu agora chorando, que foi que tu visse que tá chorando?”. A mulher dizia: “Não, mulher, que esse João Amado canta cantiga que chega dá vontade da gente chorar, tão bonita, chega é penosa”. Minha mãe tinha o coração duro, brigava com as mulheres.

Ele [João Amado] tomava torrado, ele tinha um tabaqueiro, chamava tabaqueiro, aí ele, minha mãe tinha um xale, ele dizia: “Bela, deixa eu dizer um negócio a tu, Bela, mas é um negócio pra ninguém num escutar”. Aí chegava debaixo do xale da minha mãe e tirava a coisa do bolso e fazia (ela imitou uma pessoa cheirando algo), mentira, não ia dizer nada, ia só tomar o negócio no nariz. O povo pensava que ele ia dizer um recado a minha mãe. Ele dizia:

“Ô lá em casa
 Guerreiro tem no caderno

⁵⁸ Vista da rua da Praça Moleque Namorador: <<https://goo.gl/maps/KmLCzyc1dTH2>>.

Sobre a história da Praça Moleque Namorador: <<https://www.historiadealagoas.com.br/moleque-namorador.html>>.

Eu acho moderno
 Só eu que sei decifrar
 Meu figurá deixamos de tristeza
 É uma beleza no mundo saber amar”.

Halbwachs (1990) aponta que a memória é coletiva, pois desde a mais tenra idade fazemos parte de grupos sociais. Desse modo, as lembranças sempre têm como suporte as pessoas que fazem parte do mesmo grupo social que o indivíduo, bem como os lugares em que os momentos ocorreram. Até quando estamos sozinhos, lembramos de algo relacionado a outras pessoas, explica o autor. Nesse contexto das memórias sobre o Guerreiro, as lembranças que marcaram Dona Dolores envolvem sua mãe e João Amado, os responsáveis por iniciá-la na brincadeira. Dona Dolores morou em Recife ainda na infância, mas, mesmo distante, ela insistia em manter contato. Segue um fragmento da narrativa dela sobre essa fase da infância:

Eu estava no Recife, mas todo ano eu vinha nessa época de Natal. Era, eu vinha para o São João, que eu só passava o São João na casa do meu avô, aí ficava até terminar, porque a brincadeira era assim antigamente, começava na véspera de São João e terminava dia de Reis. Só ia ter no outro ano, agora que tá assim direto, mas não era não assim direto não.

Ao mostrarmos imagens de um Guerreiro sem identificação, perguntamos à Dona Dolores se ela reconhecia alguém, ao que ela respondeu:

É porque eu só conhecia o Guerreiro do João Amado e o Mestre né?! O seu Artur José e o Mestre João Amado, mas as figuras eu também não conhecia bem, as figuras que eu conhecia do seu João Amado só era a Lira, que era a Dona Otília, e a Gerusa, que era a Sereia. As outras eu não conhecia o nome. Eu era piveta!

Assim como Pollak (1992), Ecléa Bosi (1987) aponta que a lembrança é formada por momentos e pessoas que nos marcam. Outras pessoas que ficaram guardadas nas lembranças de Dona Dolores e foram lembradas através das fotografias são: Dona Otília (reconhecida como sendo a Lira do Guerreiro de João Amado), Gerusa e “Inaura bebona⁵⁹”. No dia em que levamos Dona Dolores em casa, ela fez questão de nos mostrar sua edição calendário Ufal de 2013, feito com imagens do acervo fotográfico do MTB⁶⁰. Ao chegar nas imagens do Guerreiro de João Amado, na foto da Lira estava escrito de caneta azul: “Lira Otília”.

⁵⁹ “Bebona”: pessoa que está alcoolizada, bêbada.

⁶⁰ Ele pode ser visto nessa página: <<https://issuu.com/museotheobrandao/docs/calendario2013ufal>>.

Assim como Dona Marlene, Dona Dolores também teve sua vida no Guerreiro interrompida. Após o casamento, ela se mudou para o Rio de Janeiro em busca de tratamento médico para uma de suas filhas, e viveu por lá durante 10 anos. Mesmo distante, ela ainda procurava saber notícias sobre o Guerreiro de João Amado através de cartas enviadas à sua mãe. Eis um trecho de sua narrativa:

Depois que eu me casei e fui para o Rio e passei 10 anos lá, quando eu voltei seu João Amado não tava mais vivo ainda, eu ainda vi ele, mas não estava mais no Guerreiro. Aí, quando eu cheguei do Rio, minha mãe dizia - toda vez que minha mãe escrevia, eu dizia: “Mamãe, Seu João Amado ainda está com Guerreiro?” Ela respondia: “Tá!” Depois, ela na última carta disse: “Seu João Amado está doente da veia aorta, o médico proibiu dele cantar Guerreiro, a veia aorta tá com problema, o Mestre agora é o Juvenal, aquele que era contraMestre”. Aí pronto, aí seu João Amado deixou, aí o Alfredo já tinha morrido, que era o irmão dele.

Ao regressar a Maceió, Dona Dolores voltou a ter contato com os folguedos. Além do Guerreiro e da Baiana, também dançou Pastoril, cantou no grupo Poderosas do Samba, em que tocava pandeiro, ganzá e tamborim.

Parte da narrativa construída por Dona Dolores também girou em torno de Juvenal Leonardo, Mestre do Guerreiro Vencedor Alagoano e seu companheiro de muitos anos. Ele é uma figura importante na vida dela, tanto que por mais de uma vez ela repetiu a história de como eles haviam se conhecido. Seguem dois trechos da entrevista:

Eu tinha 11 anos quando eu comecei a dançar Baiana. Eu conheci o João Amado, o Guerreiro do Seu João Amado, com 8. Com 11 eu dancei Baiana, aí quando a Baiana vinha para aqui, ele chamava, aí eu já tinha, assim, essa idade né, 11, 12, com 13 anos foi que eu conheci o Juvenal. Juvenal veio do Pilar, aí seu João Amado estava sem contraMestre, aí chamou ele para ser ContraMestre. Alfredo Amado dançava mais Seu João, ele era metido, aí Seu João Amado dispensou ele e botou Juvenal de ContraMestre. Juvenal tinha chegado do Pilar e ele botou ele de contraMestre e ele [Alfredo Amado] foi fazer um Guerreiro pra ele, mas acabou logo o Guerreiro dele.

A segunda história contada por ela sobre Juvenal foi a seguinte:

Quando eu estava com treze anos, Juvenal tinha vindo do Pilar, aí estava dançando de contraMestre mais o Seu João Amado, aí eu conheci ele, dançando como contraMestre do Seu João Amado. Aí como ele era bom, aí o povo dizia assim: “João Amado, João Amado: Olha, esse, esse Mestre, cuidado esse contraMestre que ele vai te passar a perna ele, viu? Ele vai te passar a perna!”. Aí ele dizia: “O cabra é bom, o cabra é bom!”.

Algo interessante nessa narrativa de Dona Dolores é o marcador temporal. Bosi (1987) aponta que tais marcadores acabam sendo influenciados pela sociedade. As datas importantes para Dona Dolores estão relacionadas a quando ela começou a dançar Guerreiro e Baiana, é a partir desses fatos que ela estrutura a narrativa de sua vida pessoal. Apesar de ter conhecido Juvenal na infância, a cronologia montada por Dona Dolores revela que eles só se tornaram companheiros já idosos. Juntos, eles criaram o Guerreiro Vencedor Alagoano. A seguir, um trecho de sua narrativa sobre o surgimento dele:

Eu já falei pra senhora o negócio do finado Wilson, era um sargento que tinha na Coréia, ele tinha o forró das velhas, tinha o Guerreiro que era dele, e tinha um Xangô, o finado Wilson. Aí o Guerreiro terminou 3 vezes, 3 vezes continuou, aí ele botou o nome de Vencedor Alagoano. Aí ele botou esse nome depois que o Sr. Wilson morreu, porque ele chamava ele pra ensinar Guerreiro, ele dizia: “Olha, só mestre o Guerreiro do senhor, se o senhor deixar eu botar Vencedor Alagoano”. Aí ele disse: “Pode botar Juvenal, o nome que você quiser”. Aí ele, quando eu fiz esse, ele disse: “Olha, você vai colocar o Guerreiro, mas você bota o nome que eu quero?!”. Eu digo: “Boto! Juvenal: “Bote Vencedor Alagoano!””.

Juliana Silva (2015) aponta que o nome do grupo de Guerreiro é algo que possui uma grande força simbólica e que só a partir da nomeação é que o grupo passa a ter uma identidade definida e existir oficialmente. O grupo que dá suporte à memória de Dolores é imenso, embora nem todos estejam presentes nessa vida. Cada lugar, música ou característica que envolvem essas pessoas compõem não só a história de vida de Dona Dolores, mas também um pedacinho da história do Guerreiro em Maceió sob a ótica de quem é “de perto e dentro” (MAGNANI, 2002).

4.1.3 Senhor Lourenço: o Mestre

*Eu saí a passear
Por essa Praia da Avenida
Vi essas águas coloridas
Da maré se balançar
Responda a peça figurá.
(Trecho de uma peça de Mestre Lourenço)*

Senhor Lourenço é o Mestre do Guerreiro Vencedor Alagoano, mas o vi a primeira vez no ensaio do Guerreiro São Pedro Alagoano, assim como Dona Dolores. O que me chamou atenção nesse dia foi o seu jeito de dançar, foi a marcação que ele fez com os pés ao dançar as

peças de Guerreiro. Como se pode ver na **Figura 18**, Senhor Lourenço está sempre bem vestido: calça social, cinto, camisa de botões, óculos e um chapéu na cabeça.

Ao contrário de Dona Dolores, Sr. Lourenço não falou muito sobre sua vida pessoal; a maior parte do tempo, ele conversou sobre Mestres que havia conhecido e cantou diversas peças. O pouco que pôde ser extraído de sua fala é que ele nasceu em Pindoba Grande, hoje Pindoba/AL, mas cresceu na cidade de Viçosa/AL. Sr. Lourenço tem 75 anos de idade e dança Guerreiro há mais de 30 anos.

Figura 18 - Senhor Lourenço no ensaio de Guerreiro



Foto: Tayná Almeida.

Sobre sua história no Guerreiro, ele conta:

Eu brinco de Guerreiro, eu tenho mais de 30 anos de Guerreiro. Agora como Mestre mesmo, eu comecei por Viçosa, fui pra Água Branca, ali, [...] trabalhava, sabe, [...] mas saí de Viçosa, fui lá pra Granja. Eu sou filho de Pindoba, mas me criei em Viçosa, Pindoba Grande. Aí comecei a malandrar naquele meio de mundo todo.

Quem ensinou aquele Bastião do Guerreiro fui eu. Bastião era violeiro. Aí o que aconteceu, quando ele era vivo, ele me chamou: “Olha, Lourenço, vamos dar uns passos de Guerreiro?”. Aí fui ensinar a ele os passos do Guerreiro tudo. Eu trabalhei muito de Mestre, mas aprendi mais, trabalhei muito e já tive

minhas coisas, e com finado Juvenal mais o Deda, aprendi muita coisa também. Era um Mestre bom. E aprendi muito com ele, não vou mentir. Já era Mestre, aprendi muito mais com Deda.

Eu conheci Mestre Lourenço, finado Jaime, João Inácio, tudo eu brinquei com eles. Gajuru brinquei com ela, Mestre Osório, eu conheci. Mané Vigário era sanfoneiro [...]. Agora, o Mestre Osório era Reisado [...]. João Sertão, Mestre João Sertão conheci também. Era Mestre de Guerreiro, Mestre dos bons. O finado Mané Macário, bom também. Manoel Macário, de Capela.

Quando perguntado como conheceu tanta gente, ele responde:

Porque o Guerreiro é assim, você conhece todo mundo, né. Ali, naquele lado, olhe, Viçosa, Capela, Cajueiro, Atalaia, Arapiraca, Maribondo, conheço tudo ali. Paulo Jacinto, tudo, eu conheço tudo. A gente se encontrava pra brincar. Brinquei mais Mané Lique, brinquei mais Zé Inácio, Mané Gosso, brinquei com eles. Eu brinquei de palhaço uns seis meses, de palhaço [...]. Eu como Mestre eu ensaiei 20 anos. Ensaiei, é. Eu sou velho. Tenho 35 anos de guerreiro. Por minha conta. Eu danço desde os 10 anos com meu pai. Mas como Mestre tenho 35 anos. Meu pai era Mestre de guerreiro fino, meu pai era Mestre, entendeu? Aí de lá pra cá fiquei homem, comecei a brincar por minha conta e fiquei, meu pai faleceu e eu fiquei. Mas meus três irmãos não quiseram nenhum essa área, só eu mesmo, é a cabeça né. Aí fiquei brincando até hoje. Graças a Deus! Eu brinco. Eu brinco, o pessoal gosta!

Ter aprendido de Juvenal e dos Mestres que dançaram no passado parece ser algo bastante importante para o Sr. Lourenço, bem como criar peças, botar figuras, saber fazer a marcação dos pés. Para ele, é necessário ter essas habilidades para ser um bom Mestre de Guerreiro:

Porque um Mestre pra fazer a marcação do pé que nem eu só eu e finado Juvenal, porque hoje ninguém faz mais. Não tem Mestre que faça essa brincadeira que a gente faz. Faz não, a pisada que a gente faz, eu mais finado Juvenal, nenhum faz desses Mestres, nenhum. Aí o pessoal me chama, são muitos Mestres. Olhe, ontem mesmo chamaram pra ensaiar um Guerreiro aqui no Reginaldo, digo, vou não porque já tenho dois pra brincar, tem o dela e tem o da Dona Marlene, eu não posso faltar.

Senhor Lourenço não falou muito sobre sua família ou vida pessoal, a temática da conversa girou em torno do que é um bom Mestre e o que ele deveria saber. Por causa disso, fiquei me perguntando: por que a conversa girou em torno dessa temática? Porque cantar tantas peças? Talvez a morte dos Mestres e afirmações como “não há mais Mestres de Guerreiro em Maceió” tenham feito com que Senhor Lourenço sentisse a necessidade de se afirmar como tal, por isso cantou diversas peças, falou sobre os Mestres com os quais brincou, rimou e fez a

marcação da música com os pés, mostrando, assim, suas habilidades e nos dando a prova de que ele sabia de Guerreiros. Bosi (1987) afirma que quando os avós morrem, perdemos guias; desse modo, o clamor pela presença dos jovens e o compartilhamento das peças pode estar atrelado à certeza de que os guias do Guerreiro estão cada vez mais escassos e, junto com eles, as memórias e o conhecimento da brincadeira, que vêm do passado.

Era desejo de o Sr. Lourenço ter ido ao MTB com Dona Marlene, mas ela acabou esquecendo de se comunicar com ele. Foi após o compartilhamento das fotografias do Guerreiro de João Amado numa reunião da Asfopal que o chamei para o acervo fotográfico. Na reunião em questão, fomos convidadas a explicar quem éramos e o que fazíamos ali; ao final da fala, enfatizamos que tínhamos algumas cópias das fotografias para compartilhar com os Mestres e conhecê-los melhor. Alguns olharam as imagens e disseram que não conheciam as pessoas registradas; eles também ficaram na dúvida se era Reisado ou Guerreiro. Sr. Lourenço olhou rapidamente as fotografias e saiu da sala. Foi do lado de fora que fiz o convite para que ele fosse ao museu.

Na verdade, esse compartilhamento foi um pouco frustrante, pois, no primeiro momento, senti que não havia muito interesse por parte dos brincantes. Penso que, em diversos momentos, eu estava projetando neles a importância que eu dava ao acervo fotográfico. No dia do compartilhamento com Sr. Lourenço, Dona Dolores foi conosco e, mais uma vez, ela nos guiou até chegarmos à casa de Sr. Lourenço. Antes de projetarmos as fotografias, tivemos uma longa conversa com ele, em que ele revelou os nomes de alguns Mestres, além de cantar diversas peças.

4.2 SOBRE MEMÓRIAS COMPARTILHADAS

Ao pesquisar sobre o processo de curadoria compartilhada de uma exposição presencial e virtual, Fürbringer (2013) observou a curadoria e a exposição de fotografias e objetos colecionados por Sílvio Coelho levados pelos alunos do curso de Licenciatura Intercultural Indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia, ligado à Universidade Federal de Santa Catarina. Ela aponta que essa curadoria compartilhada proporcionou a ressignificação e a reapropriação dos objetos por parte dos alunos, pois eles sempre traziam recordações sobre o uso das peças, o que reafirmava, segundo a autora, sua ideia de que há sempre informações a

serem acrescentadas às peças. A autora conclui que o estudo sobre acervos e as relações sociais que se instauraram a partir deles pode ser bastante proveitoso, pois a curadoria compartilhada produziu um recolhimento dos objetos e a aproximação dos alunos de diferentes grupos indígenas ao museu. Além disso, o compartilhamento das imagens dos objetos na web proporcionou novas interpretações e narrativas.

As fotografias do acervo fotográfico de Théo Brandão fazem lembrar os Guerreiros antigos e seus personagens em si. Elas refletem o Museu Théo Brandão e os folcloristas. O compartilhamento das fotografias do Guerreiro de João Amado proporcionou novas narrativas e olhares em relação ao acervo fotográfico, aos Guerreiros e à sala “ O Festejar Alagoano” do Museu Théo Brandão. As novas narrativas que vieram através das memórias mostram a vida pessoal dos brincantes e como ela se costura com o Guerreiro. Eles lembraram como era Maceió e os espaços da cidade onde os Guerreiros costumavam dançar. As memórias também revelaram a vida fora dos tablados, os ofícios dos brincantes e suas relações familiares. Outras temáticas surgidas foram: jovens e idosos dentro da brincadeira, mudanças ocorridas no Guerreiro (personagens e trajes) e a mulher no Guerreiro.

Após o compartilhamento das fotografias, fiquei me perguntando como abordar as narrativas construídas pelos interlocutores no trabalho. Valla (1996) oferece um caminho: ele faz uma reflexão sobre as dificuldades de pesquisadores, militantes e profissionais em compreender a fala dos interlocutores⁶¹. Segundo o autor, nós temos dificuldades em compreender que a classe trabalhadora também é capaz de produzir conhecimento, de se organizar e sistematizar pensamentos sobre a sociedade e que pode contribuir com a nossa avaliação sobre a sociedade.

Um exemplo interessante citado por Valla foi o problema da água numa favela pesquisada por ele. O autor afirma que era inconcebível para ele ter água apenas três vezes por semana em casa, o certo seria o dia todo. Numa reunião das associações, ele explicou para os presentes que as taxas e impostos pagos deveriam prover a água, sendo necessário cobrar das autoridades melhores condições. A população respondeu que se não fossem as associações, eles não teriam água, o que para ele ainda era inconcebível. Só depois, o autor percebeu o que ela queria dizer: o governo não estava preocupado com a população da favela.

⁶¹ A autora constrói sua argumentação a partir de uma avaliação realizada por José de Souza Martins e de suas próprias experiências.

Eu não tive dificuldades em compreender que os brincantes são capazes de produzir conhecimento, mas sim como aquelas narrativas do passado e alguns comportamentos durante o compartilhamento poderiam ser explicados à luz da teoria sem uma tentativa de tradução. Por que Dona Dolores contou tantas histórias sobre as enfermidades e dificuldades que acometiam os brincantes? Por que o Senhor Lourenço resistiu em ver as fotografias e decidiu cantar tantas peças de Guerreiro? Por que Dona Marlene insistiu que eu fotografasse seus vestidos e contou histórias sobre como a beleza dos seus trajes foi decisiva para que ela conseguisse apresentações? Como compreender essas narrativas?

4.2.1 Maceió: seus lugares e ofícios

A primeira pessoa com quem compartilhamos as fotografias do Guerreiro de João Amado foi Dona Dolores. A primeira foto da sequência apresentada a ela foi a **Figura 19**, um registro da personagem Lira. De imediato, pessoa e personagem foram identificadas. Ao ver a imagem, ela apontou e disse: “Essa primeira, que era a Dona Otília, é que era a Lira do Guerreiro de João Amado. Sempre foi ela, sempre foi ela!”.

Figura 19 - Dona Otília, a Lira



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Segundo Dona Dolores, esse Guerreiro ficava no bairro Ponta Grossa e, junto com outros folguedos, dançava onde hoje é a Praça Moleque Namorador. Nas palavras dela:

[O Guerreiro era da] Ponta Grossa, ele dançava na [Praça] Moleque [Namorador], só que na Moleque não tinha aquela praça, ali era vago, aí fazia palanque de Guerreiro, Baiana, Pastoril, depois que saiu dali aí botaram na [Praça do] Pirulito. Quando era pelo Natal, a festa era ali todinha na Pirulito, aí depois da Pirulito botaram para [Praça da] Faculdade.

Nas subséries fotográficas Reisados e Guerreiros há um grupo de fotografias que é anônimo, não possui qualquer identificação. Na tentativa de fazer com que as pessoas registradas fossem reconhecidas, mostramos algumas dessas imagens (a **Figura 20** foi uma delas) e perguntamos à Dona Dolores se aquele Guerreiro era de Maceió, ao que ela respondeu:

Não sei, porque tinha muitos Guerreiros de fora também, daqui do estado, dos interiores, eles vinham pra [Praça do] Pirulito quando era época de Natal. Seu João Amado, quando era na época do Natal, ele ia pra praça da Igreja das Graças pra apresentar o Guerreiro lá em frente à igreja, que Guerreiro é uma brincadeira católica, aí ele ia pra porta da Igreja das Graças, o padre abria a porta das igrejas todinhas e o Guerreiro cantando.

A narrativa de Dona Dolores se encaixa do contexto do movimento folclórico em que havia o fomento e o estímulo das manifestações folclóricas. O próprio Théó Brandão era uma espécie de mediador, organizando as apresentações dos folguedos em diferentes contextos. No caso da fotorreportagem da revista *O Cruzeiro*, Théó Brandão foi aquele que possibilitou o encontro entre os funcionários da revista e os grupos de Reisados e Guerreiros.

Na **Figura 20**, aparecem personagens e figuras de um Guerreiro no que aparenta ser uma apresentação num palco; ao fundo, há uma espécie de cenário. Quando perguntamos à Dona Dolores se o Guerreiro de João Amado ficava próximo à sua residência, no bairro Ponta Grossa, ela aponta que:

Era onde mais tinha. Era, tinha muito. Seu João Amado dançava nesses lugares todinho, tinha mais Mestre: tinha Mestre Zumba, do Jupi; tinha Mestre Adelmo, do Pilar. Como era o nome do outro Mestre? Pedro Moreno! Um bocado de Mestre, mas o Mestre famoso era o João Amado. O povo só dizia “vou para o Guerreiro do Seu João Amado”. Aí depois ele deixou de cantar porque tinha um negócio na veia aorta. Atacou, né? Aí o médico disse que ele não podia cantar, aí foi o Juvenal, que ficou no lugar dele. Aí Juvenal cantava alto demais, um dia eu fui olhar, mas a minha mãe o Guerreiro, aí dizia assim: “aquele é Juvenal, olha, olha os gritos! Eita língua da bobônica!” Aí a minha

mãe: “Não diga isso não com o coitado do rapaz, ele tá cantando alto porque a garganta dele é boa”. O povo era assim antigamente.

Figura 20 - Guerreiro sem identificação



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Ao longo do compartilhamento, alguns lugares foram rememorados por Dona Dolores, como a Praça do Pirulito⁶², das Graças e da Faculdade. A Praça do Pirulito hoje é um espaço de paradas de ônibus; a Praça da Faculdade⁶³ foi fundada em 1951 e existe até hoje. Já a Praça Moleque Namorador⁶⁴, localizada no bairro Ponta Grossa, foi inaugurada em 1961, uma homenagem à Armando Veríssimo Ribeiro, um alagoano de classe social baixa que ficou famoso por vencer o concurso do Paço em 1937. Numa das caronas dadas à Dona Dolores até a sua casa, passamos por uma praça reconhecida por ela como a Praça das Graças⁶⁵, o lugar onde o Guerreiro de João Amado ensaiava.

Através de suas narrativas, Dona Dolores não apenas revela apenas o bairro onde o Guerreiro estava localizado, mas também diversos outros espaços. Essa narrativa aponta para a importância das fotografias como suporte para memória, pois foi a partir delas que as memórias

⁶² A Praça do Pirulito está localizada em Maceió/AL, e hoje é um corredor de ônibus. Antes de ser praça, a área era um local de restinga.

⁶³ Sobre a história da Praça da Faculdade: <<https://www.historiadealagoas.com.br/praca-da-faculdade.html>>.

⁶⁴ História da Praça: <<https://www.historiadealagoas.com.br/moleque-namorador.html>>.

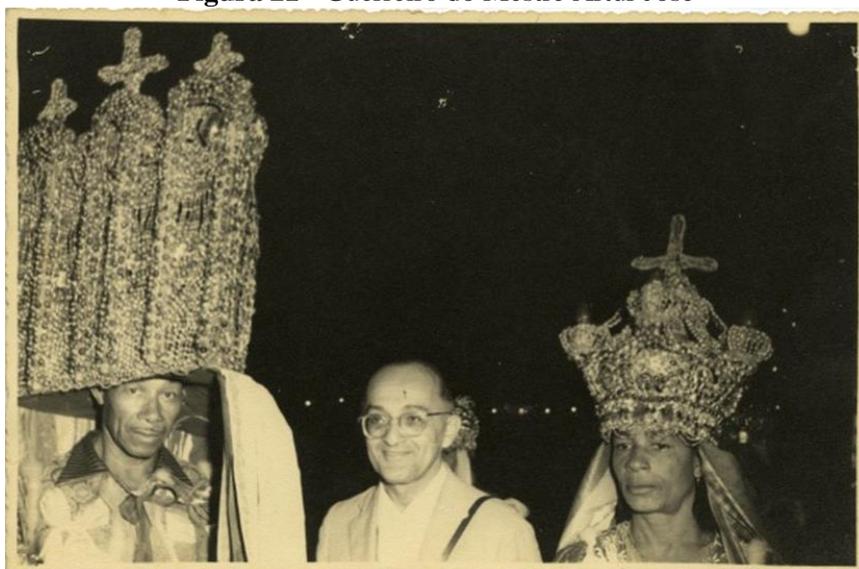
⁶⁵ Sobre a história da Praça das Graças: <<https://www.historiadealagoas.com.br/praca-das-gracas.html>>.

de como os Guerreiros eram e onde dançavam foram emergindo, bem como os nomes de outros Mestres.

Para Dona Dolores, essas praças são lugares densamente simbólicos que a fazem lembrar-se de sua infância dançando Baianas e Guerreiro, do tempo em que havia muitos Guerreiros e apresentações em lugares públicos. Mesmo a Praça do Pirulito sendo hoje um corredor de ônibus e a Praça Moleque Namorador ter ganhado esse nome apenas anos depois, elas ainda são lembradas como lugares onde os folgedos se apresentavam, carregadas de sentimentos, emoções e memórias. Bosi (1987) aponta que, através das memórias, é possível escrever um mapa afetivo da cidade. No caso de Dona Dolores, a “Moleque”, a “Pirulito, a “Faculdade” e a Praça das Graças fazem parte dele.

Ao ver a foto do Guerreiro de Artur José (**Figura 21**), Dona Dolores lembrou-se de Mestre Artur e de sua esposa, Elsa. Na imagem, aparecem Artur José, Théo Brandão e uma mulher anônima. Porém, tudo indica que o Mestre ao qual ela se refere é, na verdade, Artur Bozó, também do bairro Vergel, e não Artur José⁶⁶. Bom, Artur José ou Artur Bozó, a partir da imagem, a interlocutora lembrou-se de um dado importante: o ofício exercido pelo brincante para o seu sustento.

Figura 21 - Guerreiro do Mestre Artur José



Fonte: Acervo MTB/Ufal

⁶⁶ Essa informação foi aferida por Tamara Caetano em sua pesquisa Pibic sobre o Guerreiro de Artur José, ainda em andamento.

Nas palavras dela:

Sr. Artur Moraes, que já foi Mestre, era Mateu do Guerreiro de seu João Amado. Artur Moraes o nome dele, ele ainda tá vivo, é um velhinho, mas ainda tá vivo, o trabalho dele era... Ele endireitava sombrinha e guarda-chuva na rua, gritando: Endireita guarda-chuva e sombrinha! Endireita guarda-chuva e sombrinha! Parece que eu tô vendo seu Artur, olha, mas eu era pequena aí nesse tempo. Quando eu conheci o seu Artur, que ele é era do Pilar, parece que ele era do Pilar, ele já era idoso. Ele não era novo não quando ele chegou em Maceió.

Em seguida, perguntamos sobre o ofício de João Amado (em que ele trabalhava). Ele era vendedor de “siri também, era tudo sirizeiro, Juvenal também era, o Alfredo Amado era, eles gritavam: olha o siri de coral e o siri macho, na rua”. Nas duas vezes em que levamos Dona Dolores ao MTB, ela levou fotografias suas para compartilhar conosco. Eram imagens de seu atual Guerreiro todo trajado, fotos dela vestida de Baiana, fotos de amigos e parentes. Ao ver uma foto de sua filha, ela conversou sobre um de seus ofícios:

Essa é a Mô, olha como ela estava magrinha, tá vendo? Quando ela era solteira. Aqui é a banca no mercado, eu vendia muita coisa, depois eu deixei de vender isso e fui vender só fruta, porque isso aqui não tinha muito, apodrece... Batatinha quando apodrece é um fedor de cocô na banca, mas as frutas que eu comprava eram boas, só tinha fruta boa, aí não apodrecia.

Numa conversa informal, Dona Dolores explicou que também havia sido faxineira e cozinheira. Ela contou algumas histórias sobre seus patrões e como eles gostavam do seu serviço. João Amado, Juvenal Domingos, Mestre Artur, Alfredo Amado e Dona Dolores têm em comum fazer parte de uma classe social baixa e exercer atividades que são mal remuneradas e desvalorizadas socialmente. Théo Brandão aborda isso como o “elemento social do social do Guerreiro”, porém ele não relaciona o lugar ocupado pelos brincantes na sociedade ao fato da divisão da riqueza em Alagoas (e no Brasil) ser extremamente desigual. Além disso, a maioria dos brincantes eram/são pretos e descendentes de pessoas que foram escravizadas; nesse sentido, sofreram/sofrem com a marginalização provocada pelo pós-abolição.

Ainda sobre o Guerreiro do Mestre Artur, Dona Dolores aponta que ele:

Era do Vergel, era na porta dele mesmo que fazia, na Rua da Palma. Rua da Palma é uma rua que vem da Santo Antônio aí entra na Félix Bandeira, aí desce na Rua da Palma. É porque ali antigamente era só água. Na Rua da

Palma⁶⁷— quando eu fui para o Rio, quando eu me casei, eu que fui para o Rio com a minha menina, aquela menina pequenininha –, a Rua da Palma, quando a maré enchia, aí a lagoa vinha para cá, aí o povo vinha de Canoa para poder ir para o mercado, qualquer lugar vinha de Canoa.

Aí quando eu cheguei do Rio, lá na rodoviária, a rodoviária velha né, aí eu apanhei o carro e fui para casa da minha mãe, quando chegou na Rua da Palma o homem disse, eu disse: “Eu quero ir para a Rua da Palma, para eu poder saltar na casa da minha mãe”. O homem disse: “A Rua da Palma é essa”. Eu digo: “Não, na Rua da Palma só tem casa de palha, eu só tô vendo tudo casa de telha aqui”. Aí ele disse: é porque mudou, quanto tempo a senhora passou no Rio?”. Eu disse: “10 anos”. Ele disse: “A senhora saiu daqui uma coisa, agora é outra. Essa é a Rua da Palma, eu venho aqui toda semana, venho trazer gente aqui”.

Essas lembranças de Dona Dolores sobre os alagamentos da Rua da Palma e as profissões exercidas por João Amado e outros brincantes abrem margem para pensar sobre as condições de vida e de vulnerabilidade social em que alguns dos brincantes de Maceió se encontravam e ainda se encontram. As narrativas dela envolvem bairros da cidade de Maceió próximos à orla lagunar (como a Ponta Grossa e o Vergel), especialmente as praças e portas das igrejas onde as apresentações de Guerreiro ocorriam, mas como era Maceió e o bairro Ponta Grossa, lugar em que João Amado viveu e onde Dona Dolores vive até hoje, em meados do século XX?

Maceió é uma cidade localizada entre o mar e a lagoa e foi justamente por ser dotada de portos marítimos naturais que a exportação da cana-de-açúcar e madeira era realizada na cidade. Segundo Cícero Carvalho (2016), o porto de Jaraguá era o preferido dos que aportavam em Alagoas, o que impulsionou o comércio e, conseqüentemente, o estabelecimento do Jaraguá como um bairro comercial. Essa circulação de mercadorias (açúcar, madeira, algodão) no Porto do Jaraguá era o que movimentava a economia da cidade, sendo esse um dos fatores para que Maceió se tornasse a capital de Alagoas em 1839.

O autor explica que a mudança da capital coincidiu com a crise no setor açucareiro, o que estimulou a migração de famílias de senhores de engenho para Maceió, sendo esse deslocamento o responsável pela formação dos bairros Trapiche da Barra, Prado, Ponta Grossa

⁶⁷ Rua localizada no bairro Vergel, em Maceió, assim como a Ponta Grossa, fica próxima à Lagoa Mundaú. Vista da rua: <<https://goo.gl/maps/EYNMH9SRxPT2>>.

e Vergel do Lago, que estão localizados próximos ao complexo lagunar Mundaú-Manguaba. A partir daí, Maceió cresceu rapidamente, surgindo prédios, casarões, praças.

Cícero Carvalho (2016) aponta que, no século XX, a população de Maceió se multiplicou devido ao processo de industrialização, crescimento dos serviços públicos oferecidos na cidade e a migração de pessoas oriundas do interior do Estado para a capital. Segundo Lopes e Junqueira (2005), os migrantes da década de 1960 buscavam moradia nos bairros periféricos, sendo os bairros da orla lagunar os habitados por essa população de renda mais baixa.

O comércio foi aquele que impulsionou crescimento e o modelo de urbanização de Maceió que, segundo Cícero Carvalho (2016), beneficiava os novos grupos econômicos que estavam surgindo. Todavia, Maceió formou-se a partir de um povoado de pescadores, sendo os bairros de residência deles os que eram banhados também pelas lagoas. Segundo Théó Brandão (2003):

Nascida entre o mar e a lagoa, no meio de um alagadiço, Maceió vive sob o signo da água. Alguns arrabaldes lembram diretamente ou indiretamente a água do mar, dos rios, dos poços: Bebedouro, Poço, Bomba, Levada, Ponta da Barra, Vergel do Lago. E a maioria de sua população obreira vive de água ou para a água, canoieiros, jangadeiros, pescadores do mar ou da lagoa, apanhadores de sururu e de mariscos, transportadores de água em latas ou carrocinhas, lavadeiras, etc. ou, então, sob o signo do coqueiro, do coqueiro que invade quintais, pomares, hortas, terrenos baldios, de tal modo que a cidade, vista do alto do morro ou de avião, afigurava-se nos como implantada num vasto coqueiral. (BRANDÃO, 2003, p. 14).

Ao pesquisar a origem do bairro Ponta Grossa através das memórias de seus habitantes, Oliveira Junior (2009) aponta que ele foi formado a partir de migrantes e pescadores que tiravam o seu sustento da lagoa. A década de 1940 parece ser o período em que tudo começa: nas memórias dos interlocutores pesquisados por ele, essa data aparece como período em que o lugar era apenas mata, as casas eram de taipa, não havia água encanada e a população utilizava os banheiros públicos. Era um bairro em que “boa parte da população vivia de trabalhos rústicos como “almocrevar” (condução de animais, carroceiro), prestando serviços às regiões distantes do bairro e carregando mercadorias e materiais de construção” (OLIVEIRA JUNIOR, 2009, p. 116). Todavia, em 1948, por exemplo, o bairro já contava com a existência do cinema Lux. O autor aponta que:

Nas memórias e lembranças de alguns moradores residentes em Ponta Grossa, o bairro era pobre e desabitado até os anos de 1940, coberto por mangues e cheio de sítios com várias plantações de frutas, fauna e flora. No presente, melhorou, dizem os moradores, e é o que se pode ver andando pelas ruas, vendo as casas, as pessoas nas calçadas. Ao longo do tempo o espaço foi tomando forma e recebendo do poder público infraestrutura. Inicialmente um arrabalde localizado na beira da lagoa Mundaú, cercado de canais, composto de sítios e pescadores. Casas de taipa cobertas de palha de coqueiro. Espaço de poucas habitações. Com o crescimento demográfico nos idos de 1940 e, após 1960, devido ao êxodo rural, oriundo da alta mecanização do campo em Alagoas a cidade de Maceió sofre um crescimento desenfreado provocando implicações na infraestrutura básica da cidade. O bairro cresce e aparece. (OLIVEIRA JUNIOR, 2009, p. 113).

Maceió é uma cidade em que a divisão entre os bairros ricos e pobres é gritante. João Amado viveu numa Maceió que estava em expansão, mas no trecho onde se estabeleceu como bairro de pessoas com uma renda econômica baixa. Pelo cenário descrito de Maceió e da Ponta Grossa na década de 1940 e pelo fato de ser sirizeiro, João Amado provavelmente não vivia em condições sociais favoráveis e, apesar da habilidade de fazer peças que emocionavam o público, de cantar muito bem e ser um bom Mestre de Guerreiro, essas não foram habilidades que o levaram a uma mudança de vida, no sentido de uma melhoria de sua condição social. Guerreiro é “folclore”, é “do povo”, não é visto como arte que pode ou deve ser remunerada.

Os brincantes de Guerreiro de hoje em Maceió são as crianças da época de João Amado. A maior parte dos interlocutores da pesquisa veio do interior do Estado para Maceió após a década de 1960, em busca de emprego e melhores condições de vida. Alguns se tornaram feirantes, costureiras, comerciantes, domésticas. Pergunto à Dona Marlene qual o motivo da vinda à Maceió, ela responde: “Porque minha família veio tudinho, meu marido veio simhora, veio trabalhar aqui, meu pai, minha família toda. Todo mundo veio para aqui”. Já Senhor Lourenço: “Ah, tá com 28 anos que eu tô aqui. Sim, saí de Viçosa e vim para aqui. Pra melhorar a vida [...]. Eu vim morar aqui com tudo”. As casas dos interlocutores não são de taipa, são de tijolos, porém eles vivem ainda em bairros periféricos em que o acesso a alguns serviços públicos é precário. Parte das pessoas que brincam Guerreiro hoje saíram do interior e vieram para Maceió em busca de emprego; hoje, elas vivem em bairros periféricos da cidade e algumas são aposentadas, outras ainda trabalham.

O passado é sempre lembrado com nostalgia. Ao perguntar à Dona Dolores se ela havia gostado de ver as fotografias, ela respondeu que havia gostado de lembrar o tempo antigo. Nas

palavras dela: “Gostei, lembrar o tempo antigo, né? Antigamente, era porque tinha muita gente na brincadeira, o povo não dá valor, ninguém hoje dá valor mais as brincadeiras, tem gente que vai ficar só ‘mangando’”⁶⁸. O tempo antigo do qual ela fala se refere à época em que havia muitos Guerreiros e grande público; o tempo em os grupos possuíam cerca de 40 integrantes e eles vinham de todos os lugares do Estado para dançar nas festas de natal de Maceió que ocorriam na Praça do Pirulito e depois na Praça Faculdade; período em que os ensaios se estendiam pela noite afora e as pessoas voltavam tarde para casa.

Bosi (2004) aponta que a história não aborda questões cotidianas, cabendo às crônicas esse papel, pois elas são basicamente um registro da memória oral. Segundo a autora, é através do registro do cotidiano que grupos minoritários excluídos pela historiografia oficial podem exercitar suas vozes e visões de mundo. Théó Brandão estudou o Guerreiro desde uma perspectiva folclorista e, apesar de conhecer os Mestres, entrevistá-los, organizar saraus em sua casa e gravações das peças, em suas publicações não é possível perceber o cotidiano dos brincantes ou saber as suas visões de mundo. Desse modo, o compartilhamento permitiu o surgimento de uma pequena crônica dos Guerreiros de Maceió.

As memórias que fazem parte desta crônica foram suscitadas pelas fotografias. As imagens trouxeram lembranças sobre a cidade de Maceió, sobre os jovens e as mudanças nos Guerreiros, memórias estas que são relembradas pelos brincantes e transmitidas aos jovens através das histórias contadas. Como num ciclo, elas também são recriadas e criadas nos ensaios e apresentações, sendo esta a necessidade do presente apontada por Bosi (1987, 2004) um elemento importante para a formação das memórias. Parte das lembranças compartilhadas tiveram as fotografias como suporte, o que corrobora com os apontamentos de Pollak (1989; 1992).

4.2.2 Idosos e jovens no Guerreiro

As fotos de Guerreiro mostram que os grupos antigos eram formados por cerca de 40 componentes, em sua maioria jovens e jovens adultos. Hoje, os Guerreiros possuem cerca de 20 pessoas e são formados majoritariamente por idosos. No grupo de Dona Marlene, por exemplo, são 16 idosos, duas crianças e três adolescentes que vez ou outra aparecem nos ensaios

⁶⁸ Ficam sorrindo de maneira jocosa.

e nas apresentações; já no grupo de Dona Dolores, vi apenas duas ou três crianças em ensaios e apresentações.

A diferença na faixa etária foi algo notado pelos brincantes ao verem as fotografias, levando-os a falar sobre a falta do interesse dos jovens em permanecer no Guerreiro, principalmente quando entram na fase da adolescência. Ao ver algumas fotos de Quincas (**Figuras 22 e 23**), Dona Marlene aponta:

Ô, mulher, esse daqui não é o índio Peri não?! Eu acho que é o Índio Peri”. Ao perguntar por que ela achava que aquele era o Índio Peri, ela responde: “porque eu brinquei num Guerreiro quando eu tinha doze anos que tinha um índio Peri. Era assim, ele até botava uns peitinhos de coco. Ô índio Peri é bonito, viu? Bem novinho ele!

Ao ver as fotos de Quincas, Dona Dolores também notou o quão jovens ele e os outros integrantes do Guerreiro eram. Ela aponta que: “é porque antigamente era gente nova, Índio Peri tem que brigar muito, brigar com o povo do Guerreiro todinho pra poder vencer”. Uma das fases do Guerreiro, como explicado na introdução, é a luta do Índio Peri: apesar de ser uma atuação, a luta é intensa e necessita que o brincante tenha fôlego, seja ágil.

Figuras 22 e 23 - Prisão do Índio Peri e Luís, Quincas e Pedro



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Ainda sobre a questão dos jovens nos Guerreiros do passado, Dona Dolores explica:

Naquele tempo só era a gente moço mesmo que dançava. Hoje não tem mais, agora hoje é tudo de gente idoso, hoje é tudo de gente da terceira idade, que as novas não querem mais essas coisas. Ainda tem ainda umas meninas ainda no meu Guerreiro, tem 2, a Etelvina tem as duas sobrinhas, uma neta e uma sobrinha e 2 irmãs que moram lá perto de mim. Tem 4 crianças do meu Guerreiro, mas o povo hoje, às meninas moças não querem mais não. Juvenal dizia a mim: “essas meninas tão aperreando, mas quando elas ficarem grande - aí umas engravidaram, outras se perderam com aqueles marginais - pronto, aí saíram tudinho do guerreiro. Viu um retrato lá em cima da minha estante, a menina do cabelão? Aquela dali é a minha neta que dançava também, saiu também.

Ao ver a fotografia da Lua Nova (**Figura 24**), Dona Marlene reparou o quão jovem a pessoa registrada era. Nas palavras dela: “Olha, menina, que jovem, uma menina tão jovem. É linda! Eu queria tanto arrumar umas três pessoas jovens ou quatro pra brincar no meu Guerreiro, criança, tudo”. Quando afirmei que aquela era a Lua, ela lembrou-se de que na infância havia interpretado a Meia Lua. Nas palavras dela:

Apois, a Meia Lua quem dançava era eu! A Meia Lua quem dançava era eu com 12 anos, com 12 anos eu era a Meia Lua. E aqui nesse Guerreiro que eu tenho eu era a Estrela do Norte. Tem a estrela D’Alva e a Estrela do Norte, eu era a estrela do Norte!

A **Figura 25** é aquela que mostra um número maior de brincantes. Conversando com Dona Marlene, apontei que os chapéus eram diferentes, ela concorda e retoma os comentários sobre o quão jovens os participantes do grupo eram, lamenta a ausência de jovens no seu Guerreiro e compartilha a história de uma adolescente que começou a dançar em seu Guerreiro, mas que por algum motivo deixou de comparecer às apresentações e aos ensaios. A seguir, trago um trecho da narrativa:

É por isso que eu tô achando, assim, diferente, porque isso aqui é uma coroa, nem a minha, mas a pessoa não sabe se é o Mestre ou o que é outra personagem. Porque antigamente era um povo mais bem jovem, tá vendo?! Hoje, minha fia, as jovens e os jovens de hoje em dia não querem mais não, pra você ver, o mais velho que tem aí, mais idoso, só é essa pessoa aqui (ela aponta para a foto do Embaixador), mas o resto é tudo jovem! Está vendo? Como ele é jovem! É, tem uma menina ali, eu doidinha pra que ela ficasse no Guerreiro, ela ainda fez três apresentações, fiz vestido pra ela, sapato, mas a danada, chegou, se agarrou com um maloqueiro ali pra baixo, não sei nem onde é que ela tá. Não veio mais brincar de Guerreiro, mas é assim mesmo, vai fazer o que, né? Ninguém pode forçar o coração de ninguém. Mas eu achei muito linda essas fotos!

Figuras 24 e 25 - Lua Nova e Guerreiro de João Amado



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Após ver todas as fotografias, pedi para que Dona Marlene organizasse todas elas como num álbum de fotografia seu. Cada uma foi posta de acordo com a que ela achava mais bonita. Ao final, ela olhou para todas as imagens e conversou sobre como seus netos expressaram a vontade de participar no Guerreiro:

Olha quanta gente jovem, hoje ninguém mais quer. No meu grupo só tem um menino, um menino, parece que é com 12 anos, mas o menino dança, viu?! O menino dança! E tem o meu neto, ele dançava muito, quando foi essa semana, ele disse: “Vó, quando a senhora for pro Guerreiro, eu vou também sair”. Ele tem 12 anos. Ele tem todinha, a roupa, chapéu, tem tudo dele aí! É lindo! É lindo, minha fia, essas fotos tua, viu?! Agora é gente, viu?!

Essas narrativas não só apontam o perfil daqueles que fazem Guerreiro, mas também demonstram uma preocupação sobre o próprio futuro da brincadeira. A transmissão do conhecimento no Guerreiro se dá de forma oral e os jovens são vistos pelos brincantes como o grupo responsável por dar continuidade à tradição, do mesmo jeito que os brincantes mais idosos fizeram. Para o Senhor Lourenço, a ausência dos jovens no Guerreiro vai ser o motivo da extinção do folclore. Segundo ele:

Porque Mestre de guerreiro acabou-se, tem mais não. Hoje essa meninada nova quer saber de guerreiro não. Senhora, acabaram-se os Mestres. A gente bota Guerreiro, ninguém quer aprender não. As mocinhas novas não querem aprender. Vai terminar! Qual o Mestre aqui em Maceió? Mestre não, né, pra remendar o Mestre, eu, Juvenal, aquele da Marlene, e aquele outro, qual é o outro que eu não tô sabendo aqui? Nenhum! Acabou! Acabaram-se os Mestres. Aí as moças de hoje, a meninada não quer. Agora quando diz assim: “tem uma dança na praça”, as meninas aí vão tudo, se balançando tudinho. Agora ninguém quer aprender. Assim, mas ninguém quer. Ninguém quer não aprender agora.

Meu pai brincava, fiquei assim, pronto. Olhe, se eu for cantar as peças todas que eu sei, anoitece e eu não acabo elas. Quer não! Tem não! Folclore morreu! Tá morrendo aos poucos e vai se acabar, acabou-se! Vai-se acabar, as culturas, por que quem quer? Ensina com o Mestre, a figura, botar as meninas tudo nova, que nem eu já brinquei, elas aprendem, né. Moleque aprendi, mas hoje ninguém quer não. Sem gente novo, tá difícil. Folclore vai se acabar! Vai! Eu já brinquei muito. Essa área que eu peguei assim, brincar de Guerreiro, foi um dom que Deus me deu. E não tem ninguém pra marcar um Guerreiro no pé, não tem nenhum Mestre em Alagoas, pode vir, venha, pra gente brincar.

Sobre os jovens no Guerreiro nos dias de hoje, as ideias de Bosi (1987) também podem oferecer algumas direções. Segundo a autora, a memória sobrevive por uma necessidade presente do indivíduo. No caso dos idosos, pelo afastamento do mundo do trabalho, sua função (ou necessidade no presente) é lembrar. É partir delas que a socialização da criança ocorre, pois o idoso fala sobre acontecimentos políticos e sociais.

Parte dos idosos que participam do Guerreiro já é aposentada e dançar Guerreiro significa voltar à ativa e relembrar como as coisas no passado eram boas. Nesse processo, as crianças acabam sendo socializadas no Guerreiro a partir de seus avós: o neto e a neta de Dona Marlene são um exemplo disso. As crianças e adolescentes que vi dançando em outros Guerreiros eram filhos ou netos de pessoas ligadas ao Guerreiro, que viveram no passado, na “época do folclore”. Desse modo, os brincantes são responsáveis pela socialização da criança dentro do Guerreiro, através da transmissão oral e da prática. Dentro do grupo, os brincantes mais idosos ensinam as músicas, coreografias, como se vestir e se comportar, sendo esta a estratégia utilizada pelos brincantes para dar continuidade ao Guerreiro.

Todavia, se envelhecer faz parte do processo de amadurecimento, a adolescência também. Pelas histórias contadas por Dona Marlene e Dona Dolores, pode-se perceber que a adolescência é o período em que as jovens deixam de dançar Guerreiro, sendo a vida amorosa um dos elementos para permanência ou saída dos jovens. No documentário de Arilene Castro,

de 2014⁶⁹, os brincantes também apontam a vida amorosa como um fator de permanência. Segundo esse raciocínio, se idosos compõem os grupos de Guerreiro, a possibilidade de envolvimento romântico não é possível. Além disso, levando em conta as considerações de Bosi (1987), cabe ao jovem e ao jovem adulto o mundo do trabalho, não as lembranças ou os folguedos do passado.

Mas por que essas pessoas, que são idosas e moram em cidades ou mesmo municípios distantes, persistem em dançar Guerreiro? Ao falar sobre as lembranças dos idosos, Bosi (1987) explica que a sociedade industrial é maléfica para os velhos, pois, nesse estágio da vida, eles não são vistos como aptos ao mundo do trabalho, sendo excluídos até mesmo do convívio familiar. Desse modo, se dedicar ao passado seria uma forma de burlar esse status de improdutividade e ineficiência que os idosos carregam. Segundo Bosi (1987), o idoso é visto como uma pessoa frágil, doente, que necessita de constante cuidado, além de lhe ser negada qualquer autonomia sobre suas vontades. Todavia, no caso dos brincantes, penso que o Guerreiro faz com que eles se sintam de modo contrário: os brincantes se sentem ativos, autônomos, produtivos e, principalmente, prestigiados. Nesse sentido, penso que dançar Guerreiro, para os brincantes, seria uma maneira de se manter ativo, autônomo, estar em contato com o passado e dar sentido ao presente.

Segundo Pollak (1992), as memórias herdadas levam à construção de uma imagem sobre si, de uma identidade; no caso dos grupos de Guerreiro, as memórias que são lembradas nas músicas antigas cantadas e transmitidas aos mais jovens não só constroem uma identidade para o grupo, mas também sua autoestima. Essas memórias que são herdadas nas formas de músicas, narrativas e técnicas também dão autoridade para que os brincantes falem com autoridade sobre os Guerreiros. Isso pode ser notado na fala de todos os interlocutores quando eles falam sobre o quão jovens os brincantes das imagens são, que o Guerreiro vai deixar de existir ou, como vemos adiante, as mudanças ocorridas na brincadeira.

Percebi que, para os integrantes dos dois Guerreiros, a presença e o interesse de pessoas jovens pela brincadeira, perguntando, ouvindo suas histórias, fotografando-os, assistindo aos ensaios e apresentações também faziam com que eles se sentissem importantes e valorizados pela sua sabedoria em torno da brincadeira, dos trajes, das músicas. Portanto, a presença do

⁶⁹ *Guerreiros*. Direção de Arilene de Castro. Alagoas: Fundo de Desenvolvimento de de ações culturais (Fdac). 23min25s, 2014. Disponível no Vimeo: <<https://vimeo.com/120899981>>.

público nos ensaios e apresentações também influencia na autoestima dos brincantes, afinal, são pessoas que estão ali para prestigiá-los e a autoestima dos brincantes é construída através dos grupos de Guerreiro.

4.2.3 A dinamicidade dos Guerreiros

Os brincantes perceberam algumas mudanças do Guerreiro ao verem as fotografias do acervo. Este tópico trata sobre essas mutações. Ao definir o que é Guerreiro, Brandão (2003) afirma que ele é uma atualização do Reisado. Tal afirmação aponta para a dinamicidade da cultura popular. As conversas com Dona Marlene também giraram em torno do Guerreiro de sua infância. Nessa narrativa em questão, podemos perceber algumas das transformações ocorridas:

Eu ainda lembro como era os trajes, assim, era vestido, a gente não usava... eles não deixavam a gente usar espada. E o chapéu não era igual ao nosso não viu? Tinha uns espelhos assim, e a gente fazia, minhas tias faziam um cachinho de flor, cachinho de flor, aí amarrava um laço bem bonito de fita, que descia assim, bem flocado o laço, aí aqui a gente bota um pouquinho de perfume no laço, no buquezinho, aí a gente dava assim ó, pra ganhar dinheiro, e a gente ganhava dinheiro. A gente comprava, eu comprei o vestido, sapato pra brincar. Aí a gente pegava aqueles buquezinhos, aí dava, que chamava sorte, aí a gente pegava o dinheiro e enrolava dentro do lacinho, a gente ganhava dinheiro, eu comprava sandália, sapato, pó, rouge, tudo pra brincar o Guerreiro.

O momento narrado por ela é o das “sortes”; nele, os Guerreiros recebem contribuições voluntárias do público pela apresentação. Nas apresentações de Guerreiro a que assisti durante a pesquisa, não houve o momento “das sortes”, porém, Dona Marlene relatou que vendia DVDs das apresentações do seu Guerreiro. Segundo ela, o Palhaço distribuía os DVDs entre o público durante as performances. Penso que esse momento de venda pode ser encarado como uma adaptação do momento “das sortes”. O DVD é uma produção caseira e bem simples, mostra o grupo de Guerreiro todo trajado dançando no que parece ser uma festa de aniversário de um dos componentes.

Em sua pesquisa, Juliana Silva (2015) participou da gravação de um CD do Guerreiro de Mestre André que tinha como objetivo a divulgação numa rádio de Maceió, bem como a venda. Essa apropriação da tecnologia demonstra como o Guerreiro tem se adaptado para

sobreviver nessa sociedade do entretenimento. Através das conversas sobre os DVDs, percebi que Dona Marlene encara a venda deles apenas como uma maneira de divulgar o Guerreiro São Pedro Alagoano.

O Boletim Alagoano de Folclore de 2001⁷⁰ mostra personagens e entremeios que foram sendo acrescentados. Nas narrativas dos brincantes em torno das fotografias, personagens e entremeios que não são mais postos em cena em seus respectivos Guerreiros foram lembrados. Alguns deles não foram reconhecidos e outros foram confundidos. Por exemplo, ao ver a foto entremeio do Velho Messias (**Figura 26**), Dona Marlene explicou que aquilo se tratava apenas de entremeio.

Figura 26 - Velho Messias



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Na verdade, Dona Marlene não reconheceu o Velho Messias, apenas disse que ele era um dos entremeios dançados no Guerreiro. Nas palavras dela:

Conheço não, minha filha, mas esses Guerreiro, antigamente, eles eram assim ó, isso aqui é um entremeio porque ele faz as brincadeiras. Menina que lindo! Tem tudo isso lá no Théo Brandão, é minha fia? É muita coisa, minha fia.

⁷⁰ O boletim foi republicado pelo e pode ser visto no site História de Alagoas: <<https://www.historiadealagoas.com.br/folclore-alagoano-e-a-transicao-reisado-x-guerreiro.html>>.

Agora não tem não, Guerreiro não tem mais essas coisas não, mas só era bonito quando tinha esses entremeios, sabia?!

Dona Dolores lembrou-se de outro entremeio, o do “Doido”, e explicou o que a personagem fazia durante as apresentações nos Guerreiros mais antigos. Segue um trecho da narrativa dela durante o compartilhamento:

Esse aí é um entremeio, mas eu não sei o que é, eu não sei se é o doido. Tem o doido, aí o doido chega: “mãe, mãe, mãe, mãe”, com o povo. Aí aquele ignorante: “sou sua mãe, filho da peste ?! Porque tem gente que é ignorante, né? Toda vida teve. Aí tem um cabeção, aí quando era o cabeção vinha e dizia: “Seu Manuel não beba, um copinho de vinho que mal faz”, aí o cabeção vinha. Tinha o Javali, aí o homem se vestia de Javali.

Já ao ver as fotos do Mateu e do Palhaço (**Figuras 27 e 28**), Dona Dolores falou sobre a diferença entre as pinturas dos dois personagens.

Figuras 27 e 28 - Antônio e Daniel



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Nas palavras dela:

Esse aí é um Mateu, se ele for branco pinta a cara de preto, se ele for negro deixa assim mesmo. Aí é o Mateu, mas eu não tô lembrada quem é. O Mateu do Seu João Amado era o Edinho, era um bem altão, pode ser de outro Guerreiro, ou outra brincadeira, não sei. Agora, o palhaço dele chamava Canaverde, o Canaverde era o Daniel, ele não apareceu, não vi ele. E o Edinho que era o... Eu acho que era ele... Mas ele fazia muitos bichos no nariz... Não,

no rosto dele, era cheio de bicho, não era só assim não, botava pavão, botava galinha, botava pinto, pintava passarinho, tudo bem feitinho no rosto dele.

Ao ver as mesmas imagens, Dona Marlene ficou um pouco confusa e perguntou que personagens eram aquelas. Segue um fragmento da conversa:

Dona Marlene: Agora esse aqui é o Mestre, não é?

Iara: Esse é o Mateu, olha a carinha dele pintada!

Dona Marlene: Ah... por causa do chapéu, né?! É mesmo! É... Mulher, como é diferente do chapéu da gente! Eu tenho o Mateu e tenho o palhaço. Aquele que tá ali é o Mateu, porque é de carvão e o outro é de outra pintura!

A entonação da voz de Dona Marlene ao afirmar que em seu Guerreiro havia Palhaço e Mateu demonstrou que ela queria reafirmar o seu grupo que, apesar das diferenças de chapéus e trajes, também era de Guerreiro. Assim como no grupo de João Amado, no seu também havia Palhaço e Mateu.

A **Figura 29**, do Rei, foi reconhecida como Rainha tanto por Dona Marlene como por Dona Dolores. Ao informar a esta última que a imagem se tratava do manto do Rei (informação no verso da foto) ela narra: “antigamente, Guerreiro tinha Reis, tinha 3 Rainhas, Rainha de Caboclo, Rainha de Guerreiro e Rainha da Nação, Estrela de Ouro, Estrela do Norte, Estrela D’alva, tudo isso tinha, mas agora não tem mais”.

A introdução de figuras femininas nos folguedos foi a transformação que deu forma aos Guerreiros. No *Boletim Alagoano de Folclore* de 2001, Pedro Teixeira aponta que viu essa transição de Reisado para Guerreiro ocorrer. Segundo ele, na primeira apresentação que viu do Reisado quando criança, todas as personagens eram do sexo masculino, sendo as primeiras figuras femininas postas em cena por volta de 1925. Personagens de outros folguedos também foram sendo adicionadas.

Algumas deles são: General, Borboleta, Índio Peri, Lira, entre outros. Foi em 1954, no Congresso de Folclore realizado em São Paulo, que esse auto modificado recebeu o nome Guerreiro. A partir daí, foi-se catalogado o Auto dos Guerreiros⁷¹.

⁷¹ Pedro Teixeira de Vasconcelos (1915-2010) foi um folclorista alagoano que organizou diversos grupos folclóricos, inclusive nas escolas. O boletim foi republicado pelo e pode ser visto no site História de Alagoas: <<https://www.historiadealagoas.com.br/folclore-alagoano-e-a-transicao-reisado-x-guerreiro.html>>.

Figura 29 - Daniel, o Rei

Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Qualquer tipo de manifestação sofre transformações, como mostrado anteriormente, com o Guerreiro não é diferente. Os próprios brincantes apontaram outras mudanças ao verem as fotografias do acervo fotográfico, como trajes, coroas, chapéus, personagens e entremeios.

As mudanças por vezes aparecem sob a forma de tradição e modernidade. Maria Laura Cavalcanti (2001, p. 6) argumenta que essas duas visões de tradicional e moderno são problemáticas, pois “na vida social as forças de permanência e mudança imbricam-se e sobrepõem-se”, aspectos modernos e tradicionais podem ser encontrados num mesmo processo sociocultural. Segundo ela, ambas as noções são elaboradas dentro de um contexto específico e um exemplo seria o caso das escolas de samba que clamavam ser ora tradicionais, ora modernas.

Ao perceber as mudanças ocorridas no Guerreiro, é tentador pensá-las como algo danoso e negativo, porém, como bem aponta Maria Laura Cavalcanti (2001), a cultura popular é dinâmica, mudanças sempre ocorrem ao longo tempo. A referência dos brincantes é o passado,

um passado que eles mesmo viveram, por isso seja mais lógico se apresentar enquanto tradição – e não modernidade. As diferenças entre Guerreiros antigos e atuais que foram observadas pelos brincantes devem ser encaradas como parte das transformações ocorridas com qualquer expressão popular, pois elas são dinâmicas.

As memórias que surgiram a partir das imagens do Guerreiro de João Amado não só apontam para a importância da fotografia como suporte para as lembranças, mas também para como as memórias conferem legitimidade e autoridade para os brincantes apontarem as mudanças ocorridas nos grupos de Guerreiro, afinal, tais lembranças se formaram a partir da convivência com aqueles que são considerados os grandes Mestres de Guerreiro. Baseando-se em Pollak (1992), é possível afirmar que os brincantes de hoje herdaram de seus mentores todas as técnicas corporais de canto e dança relacionadas ao Guerreiro e que isso dá autoridade para que eles enfatizem que os chapéus eram diferentes e a falta de personagens e entremeios.

5. DESDOBRAMENTOS DO COMPARTILHAMENTO

Neste capítulo, abordo as narrativas que não estão diretamente relacionadas às fotografias do Guerreiro de João Amado. Tais relatos permitiram pensar sobre temáticas para além das mudanças na estrutura do Guerreiro.

A condição da mulher na brincadeira foi algo que surgiu a partir das conversas com Dona Dolores e Dona Marlene. Elas não falaram explicitamente sobre como as mulheres eram tratadas no Guerreiro; todavia, ao contar sobre suas histórias de vida, foi possível compreender como se davam a inserção e a saída das meninas no Guerreiro. A partir do artigo de Biasoli-Alves (2000), abordo como o tipo de socialização influenciou algumas decisões dessas mulheres.

As narrativas dos brincantes sobre a criação das peças, coreografias, trajes e chapéus serviram de base para refletir sobre como o Guerreiro também é uma “manifestação artística”. Os diferentes contextos das apresentações também foi uma das temáticas que apareceram durante as narrativas e nas experiências em campo, para compreendê-las, trago a discussão de Juliana Silva (2015). Após isso, faço reflexões mais gerais a partir dos apontamentos de Bosi (1987; 2004).

A pesquisa acabou indo além de compartilhar as fotografias com os interlocutores, pois realizamos visitas guiadas pelo MTB com Senhor Lourenço e Dona Marlene, o fruto delas foram algumas críticas feitas à exposição. Autores como Smith (2011), Clapperton (2010) e Roca (2008) aparecem no capítulo, pois eles me ajudaram a pensar sobre as críticas dos interlocutores e as contribuições do compartilhamento para o museu, sobre como as memórias dos brincantes podem colaborar para a construção de um museu que seja mais polifônico em suas narrativas sobre o Guerreiro e sobre o folclore alagoano.

Em agosto de 2018, atendendo a um pedido de Dona Marlene, fiz registros fotográficos de algumas apresentações: uma apresentação no Centro de Maceió e uma apresentação no evento do MTB “Folguedos e Folia: folclorista Ranilson França”. Em outubro de 2018, entreguei as fotografias para Dona Marlene e para alguns componentes do grupo que estavam presentes. A partir da entrega dessas imagens, trago uma breve reflexão sobre o sentido das fotografias para o brincante. A autora utilizada pensar essa produção de imagens dentro da pesquisa foi Rechenberg (2012).

5.1 A Mulher na brincadeira

Bosi (2004) argumenta que os idosos são mediadores informais da cultura. Eles transmitem valores, conteúdos e atitudes de um determinado contexto. Nesse sentido, um tema que atravessa toda a pesquisa e que permeou algumas das entrevistas foi o da mulher no Guerreiro, principalmente no século passado. A primeira narrativa que abordo aqui é a de Dona Marlene:

A gente morava em Joaquim Gomes e a gente brincava nas fazendas, nas fazendas que tinham lá perto, não era?! Chegava o Guerreiro, a gente brincava, eu tinha 12 anos. Aí era eu e muitas menina, tudo novinha, mas a gente gostava que só, era Guerreiro muito bonito, muito bonito mesmo, aí foi tempo que eu me casei, aí fui tendo filho e abandonei o Guerreiro.

O que chama a atenção na história de Dona Marlene é sua afirmação de que o casamento e os filhos foram responsáveis por seu afastamento da brincadeira, sendo apenas após a fase adulta de seus filhos o retorno para Guerreiro. Ela se casou com 15 anos. A princípio, sua fala deixa transparecer que, no seu caso, o papel de esposa e mãe não poderia ser conciliado com o de brincante.

Em diversos momentos, Dona Dolores expressou o gosto por Baianas, o que nos levou a compartilhar com ela fotografias de Baianas do acervo do MTB. Dona Dolores destacou, em sua narrativa, Mestra Terezinha, a responsável por ensiná-la a dançar Baianas na infância, trazendo à tona a temática da mulher novamente:

A Terezinha parou a baiana uns tempos, que o marido [...] quando eu comecei a dançar com ela, ela era noiva, Durval o nome do noivo dela, ele era soldado de polícia, ele dizia para o Seu Alfredo: “Olha, Seu Alfredo, quando eu casar com sua filha, ela não vai mais dançar Baiana não!” Ele disse: “O que?”. Aí, o velho – o velhinho era altão que nem o Juvenal – “O que, o que é que tá me dizendo? Olha Terezinha, teu noivo tá dizendo que quando tu se casar, não vai dançar mais Baiana não” Ela disse: “Pois eu só deixo de dançar baiana quando eu morrer!”. Aí quando a gente ia para os cantos, ele ia; aí quando Terezinha se casou, ele se mudou de Maceió, foi morar num lugar para ela poder deixar de dançar baiana.

Mais uma vez, a história se repete: as mulheres, quando crianças, tinham permissão para dançar nos folguedos, ao contrário de quando noivas ou casadas. Analisando as memórias das brincantes e através de debates em torno de documentários sobre o Guerreiro, é possível afirmar que, quando adolescentes, as meninas podiam dançar; elas eram incentivadas por seu familiares

e vizinhos próximos, não sendo dada permissão para viajar com o Guerreiro no período do ciclo natalino, algo visto com “maus olhos” pela sociedade. Quando adultas e casadas, elas saíam da brincadeira, voltando apenas numa idade mais avançada, como foi o caso de Dona Marlene. Abandonar o Guerreiro na infância e voltar numa idade madura não é uma regra. Há casos de meninas nascidas e criadas dançando Guerreiro.

No Guerreiro, era comum que homens ocupassem o lugar de dono ou Mestre de Guerreiro, porém, caminhando na contramão dessa lógica, as duas interlocutoras desta pesquisa são mulheres e donas de Guerreiro. O documentário *Joana Gajuru: de Guerreira a Rainha*⁷² mostra que Joana Gajuru foi uma das primeiras mulheres a penetrar nesse mundo de homens. O fato é que a cada dia conheço mais donas e até mestras de Guerreiro, como a exemplo da Dona Iraci, afilhada de Joana Gajuru.

Ao analisar as mudanças e continuidades no papel da mulher no século XX através de entrevistas com idosos, Alves (2000) explica que entre 1890 e 1940 havia um certo conjunto de valores transmitidos às meninas, como: “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação”, “Prendas Domésticas e Habilidades Manuais” (BIASOLI-ALVES, 2000, p. 234). A obediência aos mais velhos e ao grupo familiar era algo bem visto, pois essas “qualidades” eram atrativas para um “bom marido”. Cabia à mulher apenas o domínio do lar; o currículo escolar daquelas que eram alfabetizadas envolvia temas como culinária, bordado e piano. Dona Marlene e Dona Dolores foram socializadas dentro desse contexto e os valores transparecem em algum momento, seja no ato de abandonar o Guerreiro ou de ser forçada a parar de dançar pelo marido, e podem ser fatores que explicam o abandono da brincadeira.

5.2 Guerreiro também é manifestação artística

Como foi dito no capítulo anterior, o fato de Dona Marlene ser coordenadora do grupo e ficar sob sua responsabilidade a feitura dos vestidos e a manutenção dos chapéus faz com que esses objetos adquiram uma maior importância para ela. Não era do meu interesse ver ou fotografar os vestidos do Guerreiro, mas Dona Marlene insistiu que eu tirasse fotos de seus trajes no dia do compartilhamento. Segue um fragmento do diálogo:

⁷² *Joana Gajuru: de Guerreira a Rainha*. Direção e produção de Marta Moura. Maceió: Unit, 2018. DVD.

Eu quero que você também tire umas fotos das minhas roupas, a Neide tirou fotos dos meus vestidos, minhas coroas, minhas coisas. Meu amor, quem cuida das minhas roupas sou eu, é tudo, tudo, tudo, eu faço tudo, olhe aqui o bocado que eu terminei ontem, isso é pra fazer já as apresentações. Eu compro e faço tudo, agora, caríssimo isso aqui, viu? Tá vendo? Porque, minha fia, se eu for pagar um vestido desse eles querem R\$ 50 para fazer, aí eu pego os enfeites ponho e faço, não é melhor?

Eu Faço de todo mundo. Ainda tem esse aqui que eu fiz, esse aqui eu fiz pra brincar agora em Juazeiro. Aí é gasto, minha fia, aí é gasto que não é brincadeira não! Você lembra quando teve a tocha? Que passou lá na Pajuçara? Aí o Keyler⁷³ disse: “Olha, eu quero seu Guerreiro completo pra mó de apresentar a tocha”. Aí eu desci, aí comprei roupa pra todo mundo, sapato, comprei, mas tudo amarelo quase. Aí é gasto e a secretaria não me dá nada, tudo é do meu bolso e dos outros também! Eu desci essa semana, gastei 78 reais pra fazer aquelas roupas. Agora esse aqui ó, esse aqui é a roupa das figuras, isso aqui é tudo eu que faço.

Os trajes ficam guardados em grandes sacolas com zíper na casa de Dona Marlene, e ela fez questão de tirar todos eles e posicioná-los em cima da cama. Como o espaço era pequeno, os vestidos foram expostos em cima do sofá. Para melhor visualizar os trajes, pedi para que a interlocutora os pusesse contra o corpo. Alguns deles aparecem nas **Figuras 30, 31 e 32**.

Figuras 30, 31 e 32 - Vestidos do Guerreiro São Pedro Alagoano



Fotos: Iara Souza.

É interessante notar que Dona Marlene faz reparos e consertos nas roupas regularmente, mas eventos maiores, como a passagem da tocha pela cidade, narrada por ela, também

⁷³ Keyler Simões, jornalista e funcionário da Fundação Municipal de Ação Cultural (Fmac).

impulsionam a feitura de novos vestidos e o reparo de coroas e chapéus. Na semana em que fiz os registros dos vestidos, Dona Marlene tinha havia feito algumas peças, de acordo com a cor preferida das brincantes.

O alto custo financeiro dos trajes e chapéus foi algo apontado pelos três interlocutores. O valor normalmente é retirado da renda familiar. Em Alagoas, há a Lei n. 6.513, de 22 de setembro de 2004, chamada de Lei do Patrimônio Vivo, que registra como patrimônio uma pessoa que detém o conhecimento e técnicas para a preservação da cultura alagoana. Além de serem agraciados com o título, os selecionados recebem uma bolsa de incentivo no valor de um salário mínimo e meio. Normalmente, o recurso é utilizado para a confecção dos trajes, ainda que atrasos sejam recorrentes no pagamento. No caso dos Guerreiros São Pedro Alagoano e Vencedor Alagoano, eles não recebem auxílio nos dias atuais.

O chapéu de Guerreiro é motivo de orgulho para Senhor Lourenço (**Figuras 33 e 34**). Isso não foi algo dito por ele, mas algo percebido ao longo da manhã do compartilhamento. Quando fomos buscar Senhor Lourenço para levá-lo ao MTB, ele já estava à nossa espera na porta de casa; ao entrar no carro, ele lamentou não ter nos mostrado seu chapéu. O assunto veio à tona novamente quando o levamos para ver a sala “Festejar Alagoano” do MTB.

Figuras 33 e 34 - Senhor Lourenço e seu chapéu de Mestre e Senhor Lourenço no Natal dos Folguedos 2018



Fotos: Iara Souza.

Então, ao levá-lo em casa, ele fez questão de que descêssemos do carro para que pegássemos o seu chapéu de Mestre, sentíssemos o quão pesado ele era e o fotografássemos. A **Figura 33** é um dos registros desse momento: mostra Senhor Lourenço e seu chapéu de Mestre na porta de sua residência. Ele suspendeu o chapéu, mostrou a frente e o verso e, após confirmarmos seu peso, o chapéu colocado na cadeira. A **Figura 34** é de uma apresentação em dezembro de 2018. Dona Dolores também demonstrou satisfação quando Fernanda elogiou a roupa de Juvenal numa foto que ela levou para compartilhar conosco. Segue um fragmento dessa narrativa:

Aí quando ele foi lá pra casa, eu peguei as roupas dele enfeitei tudinho, as roupas dele, os trajes dele. O povo dizia: “Eita, a roupa do Seu Juvenal como está bonita. Quem enfeitou?”. Aí eu digo: “Fui eu, enfeitei tudinho as fitas dele”. O chapéu, tinha umas fitas velhas, eu tirava o chapéu e botava umas fitas que eu comprava na Gaiivota, comprava umas fitas bonitas, agora não tem mais, se procurar não tem mais [...].

Além de manufaturar os chapéus e trajes, os componentes do Guerreiro também criam peças, músicas cantadas nas apresentações. Senhor Lourenço aponta que criar peças é um dom divino. João Amado foi muito elogiado por Dona Dolores. Segundo ela, sua voz e suas peças causavam admiração no público. Dona Dolores falou sobre a sua habilidade e a de Juvenal de criar peças. Assim como Juliana Silva (2015), penso que criar peças também faz parte da arte do Guerreiro. A seguir, trago algumas das peças compostas e cantadas por Dona Dolores, bem como o que a motivou a compor:

Eu, agora do Guerreiro, porque Juvenal morreu, aí eu inventei uma peça também, quando eu chego nos cantos, aí eu, se for de noite ou de dia né, aí eu... se for dia.... Pronto, faz de conta que eu tô com o Guerreiro aqui, cheguei agora, aí eu digo:

Eu dou bom dia
Meus senhores e senhoras
Porque eu cheguei agora
O meu prazer é imenso

Só Deus sabe o que eu penso
Presta atenção pessoal
Antigo era Juvenal
Agora é Mestre Lourenço

Eu cantei isso na (Praça da) Faculdade, o pessoal bateu palma. Pronto, aí eu fiz a minha peça do Guerreiro agora. Aí de Guerreiro eu não tenho muita peça

não, eu invento assim uma... quando ele (Juvenal) morreu, eu cantei uma peça assim:

Juvenal, já foi embora
 Guerreiro não canta mais
 Juro por Deus, nosso Pai
 Presta atenção, pessoal
 Todos podem procurar
 Por esse Brasil afora [...]

Presta atenção pessoal
 Que eu não sou o melhor no mundo
 Mas primeiros e segundos só tem o Mestre Juvenal

Que ele morreu e não tinha Mestre melhor do que ele. Ele cantava assim quando ele fez 78 anos, 79 ou foi 80, aí ele cantou:

80 de ano tenho eu
 Mas eu nasci lá no sítio Palmeirinha
 Foi lá que eu deixei minha madrinha
 Foi no Pilar aonde o meu pai morreu

Eu tô brincando sem palhaço e sem Mateu
 Mas todos sabem que a minha rima é boa
 Já percorri Pernambuco e Alagoas
 Ainda não achei um Mestre pra pagar um verso meu

Aí eu dizia a ele: “Olha, você pode morrer descansado que você vai morrer e não vai achar e nunca achou um Mestre pra pagar um verso dele”. Juvenal inventava também muita peça. Juvenal tinha a cabeça boa pra inventar peça. Se ele tivesse aqui agora, ele rimava peça com vocês tudinho.

Senhor Lourenço também compartilhou uma de suas composições. Segundo ele, a peça é feita de cabeça. Também uma das peças compostas e cantadas por ele:

Eu vi o vento ventar
 O trovão trovejar
 Das nuvens pra cima
 Ô menina só vou com você
 Mas pertença saber se teu Mestre

Eu saí a passear
 Pela Praia da Avenida
 Vi essas águas coloridas
 A maré se balançar

O interessante dessas peças é que elas refletem o contexto em que os brincantes estão inseridos. As peças do Mestre Juvenal Domingos mostradas anteriormente revelam onde ele

nasceu, sua idade e as condições do seu Guerreiro, “sem Palhaço e sem Mateu”. No caso de Dona Dolores, a morte de Juvenal foi a motivação para ambas as peças cantadas; na primeira, ela afirma o Senhor Lourenço como Mestre de seu Guerreiro, na segunda ela aponta Juvenal como sendo o único Mestre.

Já para o Senhor Lourenço, uma das inspirações foi a Praia da Avenida, local próximo a onde vive. Como explicado por ele, cada peça possui um passo diferente. Eles são criados pelo Mestre e transmitidos aos outros componentes do grupo. Senhor Juvenal Domingos ensinou o trupé do Guerreiro a Senhor Lourenço. A seguir, trago alguns trechos da conversa:

Eu aprendi muito mais Juvenal, já tinha as minhas coisas. Vou mentir não, [...]. Ele cantava a peças assim, eu tinha vergonha de responder àquela peça, a senhora acredita? Retornar ela com vergonha dele. Porque ele era Mestre, não vou tá desafiando. Não é verdade?! [...]. Eu desafio quando o cara chega na minha sede, dá em mim na língua, ele não dá não. Aprendi muita coisa com finado Juvenal, um passo, um traço numa rima, o trupé. Aprendi.

Quando perguntamos o que é trupé, Senhor Lourenço responde:

É a pisada. Toda peça tem o trupé [...]. Uma peça pro Mestre cantar ele tem que pisar ela direito. É que nem dançar um frevo, um forró. Entendeu? Xote é xote, forró é forró, bolero é bolero e valsa é valsa. Samba é samba. É a mesma coisa o Guerreiro. Canta uma peça, tem que ter uma pisada aquela peça [...]. É isso aí. É, não tô dizendo a senhora?! Não tenho medo desses Mestres não. O Mestre que eu tenho que respeitar mais um pouquinho era o finado Juvenal, finado Juvenal, sabia, assim, né. João Amado mais João Natalício eu conheci tudo. Conheci. Mestre Natalício. Conheço! Tinha muito Guerreiro antigamente.

Esses trechos são interessantes, pois mostram como as músicas e as coreografias vão sendo transmitidas, além de revelar como a sucessão dos Mestres ocorre: Juvenal aprendeu com João Amado e Senhor Lourenço aprendeu com Juvenal. Ao ver Senhor Lourenço fazendo as “pisadas” nos ensaios e as crianças repetindo os passos, penso que o ciclo de ensino-aprendizagem continua – às vezes, me pego a imaginar que histórias elas contarão no futuro sobre o Mestre que lhes ensinou a “pisada” do Guerreiro.

Esse fato apenas reafirma o que é apontado por Pollak (1989;1992) em relação a como as memórias podem ser herdadas e, neste caso, são elas que conferem legitimidade à fala não só dos Mestres, mas também dos outros brincantes. É a experiência com os Mestres antigos e a herança deixada por eles que dá ao Senhor Lourenço, Dona Marlene e Dona Dolores o poder

para falar sobre os chapéus, os trajes, as músicas e os passos de Guerreiro. Eles são os detentores do conhecimento.

Juliana Silva (2015) explica que canto e dança são elementos importantes para o Guerreiro, o que também pode ser verificado anteriormente na fala dos interlocutores. Os trajes e chapéus são motivos orgulho, pois eles são costurados, montados e enfeitados por suas próprias mãos. A autora considera o Guerreiro um tipo de “manifestação artística” devido ao processo artesanal de criação dos objetos, a criação das músicas e danças, como venho descrevendo ao longo desse tópico. Nas palavras dela, o Guerreiro abrange um:

Processo artesanal de criação dos objetos, da composição e constantes reinvenções das cantigas, peças e vestimentas. A arte produzida por Mestres e brincantes é importante para o folguedo e suas diferentes formas de se movimentar. Os elementos base para a formação do Guerreiro são o canto e a dança, sendo a autoria das letras e coreografias comumente atribuídas ao próprio grupo. Os cantos, segundo o registro dos pesquisadores que este folguedo, têm como assuntos principais a época do natal, amor, ódio, política, vários tipos de agradecimento e provocações. Essas canções são iniciadas pelo Mestre e interpretadas pelos brincantes durante as apresentações das peças e nos momentos entre as cantigas. (SILVA, 2015, p. 22).

Contudo, os que estão à frente dessa “manifestação artística” não têm um retorno financeiro satisfatório, sequer cobrem os gastos com os materiais, como aponta Senhor Lourenço. Segue um fragmento da entrevista:

Senhor Lourenço: Mas a gente ainda vem dançar aqui, pagam 1.000 conto, 1.100, 1.010. [...]. Desanima. Agora vem um filho da boba lá de fora com as cantigas dele, ganha meio mundo de dinheiro. Os pobres daqui passam 3 meses, 4, pra receber. Ano passado quando a gente veio receber já foi em agosto [...].

Fernanda: Mas se chamar de novo o senhor vai?

Senhor Lourenço: Vem. É folclore, né?! Mas já venho aqui desanimado. [...] 40 mirréis, minha filha.

Fernanda: É pouco, né?!

Senhor Lourenço: Demais. Faça a conta. 19 pessoas. 15 pessoas. Aí tem o sanfoneiro, tem os tambozeiros e tem a van. Desses 900 mirréis, tira 200 pra levar e trazer. O tocador mais o tambozeiro é 70.

Senhor Lourenço: A apresentação desses cabras aí, no verão, paga não sei quanto e tudo na hora. Os pobres daqui.... Não é só eu não, são todos. Aí desanima a pessoa. Ficar na sede, assim, ensaiar é melhor. [...] Não dá nem 1500 conto. [...] E antes ganhava um lanche. Agora tiraram. Pronto. Pelo amor de Deus. Anima não. [...] Tem muita figura que já deixou de vir. Tá se acabando, mas com razão. Porque você sai de casa, passar fome, pra ganhar 10 mirreais. 15 mirreais. E é porque o chapéu é da Dolores. Ela mandou reformar

15 chapéus, foi 500 contos. Quem reformou fui eu. Cobri, foi 500 contos, só material. Cobrei nem a mão de obra.

Fernanda: Só do material?

Senhor Lourenço: Eu gastei 900 contos no chapéu. O chapéu é meu. A minha roupa é minha. Aí é pra desanimar [...].

Fernanda: É pouco demais!

Senhor Lourenço: Pouquinho demais. Aí desanima. Aí tá desanimando o pessoal.

Os trajes e chapéus de Guerreiro refletem não só a religiosidade católica, mas também carregam em si os gostos e características de seus criadores, pessoas e personagens a quem estão relacionados. Já as peças, apesar de não serem algo material, refletem o passado e o presente dos Mestres e donos, ou seja, elas também podem reconstruir um passado a partir de uma demanda do presente.

5.3 Dos contratos e apresentações do Guerreiro

As apresentações dos Guerreiros eram feitas mediante um acordo verbal entre grupo e contratante. Era comum, no ciclo do Natal, os Guerreiros e Reisados realizarem uma espécie de *tour* pelo Estado. Os brincantes saíam de cidade em cidade para fazer apresentações, podendo estas durar dias; cada contratante decidia a duração das apresentações, escolhendo inclusive que personagens iriam ser postos em cena. O documentário de Arilene de Castro, *Guerreiros*, mostra como esses contratos verbais ocorrem e sobre como os personagens Mateu e Palhaço avisam à cidade que o Guerreiro havia chegado. Sobre essa chegada do Mateu, Dona Dolores compartilhou uma lembrança. Segue um trecho:

Aí quando o seu Artur era Mateu, era um Mateu bom, quando o Guerreiro ia dançar na usina – os usineiros chamavam antigamente, agora não tem mais usina não, as usinas acabaram foi? – Usineiro chamava, aí ele dava um grito que chegava a arrepiar os gritos que ele dava, aí o povo dizia: “Eita, ali vem O Guerreiro, olha o grito do Mateu, olha o grito do Mateu”. Ele ia na frente aboiando para avisar ao povo que tinha chegado Guerreiro.

Senhor Lourenço também compartilhou suas memórias sobre a época das fazendas, quando os fazendeiros buscavam os Guerreiros para dançarem em suas propriedades e os Mestres eram pagos pelas peças que compunham. Nas palavras dele:

Naquele tempo o Mestre ganhava pela rima que fazia. Se eu fazia uma peça com a senhora, uma peça boa, a senhora me pagava. É. Não era que nem hoje

não. Ou então quando você ia para fora, assim, fazendeiro ia buscar nas fazendas, nas cidades. Aí o Mestre contratava e a gente ia. Entendeu como era? Peguei essa época de dançar nas fazendas, não tô dizendo a senhora que peguei de menino.

O contexto em que o Guerreiro está inserido hoje é diferente. Juliana Silva (2015) aponta que há dois tipos de convites de apresentações: aqueles realizados pelas Secretarias de Cultura estaduais e municipais e aqueles realizados por empresas ligadas ao turismo. Segundo a autora, durante a sua pesquisa, ela assistiu a oito apresentações: “sendo cinco em hotéis e na rua; duas realizadas pela Fundação Municipal de Cultura, no projeto Giro dos Folguedos, e uma entrevista no Teatro Deodoro, localizado no centro de Maceió/AL” (SILVA, 2015, p. 139).

Ao invés dos *tours* pelos municípios, alguns grupos de Guerreiro de Maceió realizam peregrinações até Juazeiro do Norte/CE, pois há brincantes romeiros. Durante o resto do ano, as apresentações se resumem ao Giro dos Folguedos e ao Natal dos Folguedos (políticas públicas de incentivo à cultura)⁷⁴, apresentações em hotéis, congressos e em comemoração ao Dia do Folclore. Pelo menos foram essas as condições apontadas pelos brincantes em conversas e as apresentações as quais atendi enquanto observadora.

O compartilhamento foi interrompido diversas vezes, pois Dona Marlene estava negociando uma apresentação através de ligações telefônicas. Esse momento foi interessante, pois a vi conversando sobre cachê, transporte, tempo de apresentação e até mesmo a quantidade de personagens que o contratante gostaria de ter. Após esse processo de negociação, perguntei à Dona Marlene quantas apresentações ela já havia feito até aquele momento do ano: “Olha, esse ano mesmo, esse ano mesmo eu fiz, eu fiz 4, não, eu fiz 5. Rapaz... É bom... Eu acho bom!”.

Nessa conversa, ela acrescentou que as melhores apresentações eram aquelas realizadas por contratos em que não havia ligação com a “Secretaria”:

⁷⁴ Segundo Alencar (2015), a Lei n. 5.656 de dezembro de 2007 criou o Programa Municipal de Apoio à Cultura (Promac), que tem como objetivo captar recursos para difusão, preservação e promoção do livre acesso à cultura popular. O autor aponta que o projeto Giro dos Folguedos está inserido neste Projeto de Lei de incentivo à Cultura. De iniciativa da gestão municipal, ele vem sendo realizado desde 2013 e tem como objetivo a promoção e exibição grupos da cultura popular em pequenos palcos em diversos bairros de Maceió. Já o Natal dos Folguedos é um evento que busca a valorização das manifestações alagoanas e, assim como o Giro dos Folguedos, é uma iniciativa da Prefeitura de Maceió, através da Fundação Municipal de Ação Cultural (Fmac). A primeira edição ocorreu em dezembro de 2017 e consistiu em apresentações de folguedos e outros artistas alagoanos num palco na orla marítima de Maceió; em 2017, ocorreu na Ponta Verde e em 2018, na Pajuçara. As apresentações aconteceram nos finais de semana do mês de dezembro.

É porque quando é, assim, que a gente faz sem ser pela secretaria, a gente recebe o dinheiro na hora; mas quando é pela secretaria, minha fia, é uma demora, é mês, é dois meses. É 3 meses, 6 meses. É! Com aquele giro que a gente faz lá na praia, você sabe qual é o giro? A gente vai 3 domingos. São três domingos ou 3 sábados que a gente vai. Aí pronto, aí sai de um palco e vai pra outro, que é o giro né? Aí ali, ali é 3 apresentações. A gente vai. Aí eu fiz aqueles três, fiz depois outro natal, depois a gente fez outro na faculdade, depois eu fiz eu outro – esse que o rapaz veio – depois eu fiz outro no centro de convenções. Eu acho bom!

Dona Marlene relatou algumas ocasiões em que realizou apresentações em hotéis durante congressos e que o pagamento havia sido feito logo ao fim da performance. Ela também compartilhou histórias sobre a negociação e a apresentação do Guerreiro num hotel e como a beleza dos seus trajes foi determinante para que o contrato fosse fechado. Vejamos um trecho da narrativa:

Aí quando ele chegou, aí ele entrou e disse: “Ô Dona Marlene, eu queria que a senhora, por gentileza, me mostrasse seus trajes” – porque o Keyler falou tudo para ele, mulher – o Keyler disse: “Olhe, você pode de ir que o Guerreiro dela é muito bonito, só as roupas que ela tem, faz prazer você olhar”. Aí ele disse: “Dona Marlene, a senhora mostra os seus trajes”. Aí eu disse: “Mostro!”. Ele disse: “Eu queria pelo menos bater uma foto dos seus vestidos”. Aí eu trouxe os vestidos, minha fia, coloquei aqui no sofá, do jeito que eu coloquei para você. Ele bateu as fotos dos vestidos todinhos, bateu as fotos do chapéu dos Mestres, embaixador e bateu foto da coroa. Na mesma hora ele mandou para Brasília. No mesmo instante ele passou um zap e disse assim: “Olha, aqui é um grupo de Guerreiro, aqui. Aí mandou tudinho, aí falando com o rapaz lá, aí ele disse: “É muito bonito, é muito bonito!”.

Fui de manhã, a gente brincamos 1 hora, o Mestre cantou umas peças, 1 hora, aí a gente, eu, o tambozeiro e o Mestre, o embaixador, a gente brincou. Aí ele disse assim: “De tarde, 3h, eu mando buscar o grupo todo completo. Aí eu vim pra casa, aí almocei, tomei banho, aí a menina foi chegando, se arrumando, aí eu levei 21 pessoas. Tudo arrumando, tudo bonito! Mas menina, foi tanta foto, tanta foto, só que não mandaram nenhuma para mim, tanta foto, tanta foto, tanta foto. Aí, ganhei... Ele me deu um... Como é... Um presente.... Um ramallete de flores, a coisa mais linda do mundo, muito lindo. Que pena que só foi 15 minutos só. Aí a gente brincou, aí na hora ele me pagou.

O contexto das apresentações é diferente, mas a negociação é semelhante com a descrita por Théo Brandão e também mostrada no documentário *Guerreiros*, de Arilene de Castro. É o contratante quem decide a quantidade de personagens e o tempo de duração. A diferença é que enquanto no passado as apresentações poderiam durar várias noites, hoje elas duram entre 15 minutos e 1 hora. Todavia, como qualquer artista, os brincantes esperam o cachê por suas

apresentações, mas em terras alagoanas é comum a prática de oferecer apenas uma refeição/lanche aos artistas da cultura popular. É devido a essa prática que Senhor Lourenço replica ser melhor dançar apenas na sede, por exemplo.

Apesar de a Secretaria de Turismo ou mesmo da Cultura criarem uma demanda de apresentações, o não pagamento imediato acaba sendo desestimulante para os brincantes e abre portas para outro tipo de relação, especialmente com empresas relacionadas ao turismo. Algo interessante é que os mediadores ainda existem; Keyler Simões parece ser uma figura importante, pois ele aparece na fala das duas interlocutoras, em outros momentos, como aquele que indica os grupos para a apresentação e o responsável pela parte burocrática de pagamento dos cachês.

5.4 Sobre as narrativas

As fotografias do Guerreiro de João Amado carregam um valor simbólico muito grande, pois trazem em si um sistema de crenças e valores relacionados ao movimento folclórico. Ao compartilhar as fotografias com os interlocutores, explicamos o objetivo do projeto e que gostaríamos que eles vissem as fotografias com o intuito de reconhecerem pessoas ou personagens. Cada interlocutor trouxe aspectos desse período de acordo com a sua experiência de vida. As narrativas construídas mostram que os valores e a linguagem do folclore, do passado, servem como referência para a compreensão deles do Guerreiro no presente.

Em sua pesquisa, Bosi (1987) explica como a condição dos idosos de um asilo, que foram excluídos do mundo trabalho, influenciou as narrativas deles em algum momento. Ela mostra como o contexto social de cada indivíduo e até suas convicções políticas afetaram as memórias de cada um. Além disso, a autora argumenta que a mente do indivíduo remodela a experiência de acordo com categorias úteis para o presente, por isso, aponto que a condição presente de cada interlocutor influenciou na construção das memórias compartilhadas.

O passado remontado por Dona Marlene ao ver as fotografias teve como pano de fundo as fazendas onde ela viveu na infância e como personagem João, o Mestre de Guerreiro da sua infância e suas viagens pelos municípios de Alagoas. Hoje, Dona Marlene é coordenadora do Guerreiro e cabe a ela fechar os contratos para apresentação e cuidar dos trajes e chapéus, como uma espécie de administradora do Guerreiro. Em sua narrativa sobre o passado, ela comentou

sobre como eram os trajes, o “buquêzinho de flor” na hora das sortes e como esse dinheiro arrecadado era utilizado na compra dos trajes, chapéus e maquiagem.

Esses comentários não foram aleatórios. Eles refletem o fato de Dona Marlene ser coordenadora do Guerreiro; suas preocupações giram em torno dos contratos para apresentações e o cuidado com os trajes e chapéus. A responsabilidade de coordenar o Guerreiro foi passada para Dona Marlene há anos pelos antigos donos do Guerreiro São Pedro Alagoano, o Mestre Juvenal Domingos e sua esposa. Esse fato tem uma carga emocional grande. Foi essa incumbência que levou Dona Marlene a falar sobre os vestidos e pedir que eu os fotografasse. Os trajes não eram apenas bonitos, eles foram costurados e enfeitados por suas mãos e refletem seu desempenho e sucesso no papel de coordenadora.

Narrar as histórias sobre as apresentações que o grupo realizou em hotéis e congressos e enfatizar que a beleza dos seus vestidos foi decisiva para que contratos de apresentações fossem fechados também refletem esse passado – às vezes não tão distante assim, mas que influencia as narrativas e atitudes de Dona Marlene no presente. Além disso, essa valorização do trabalho manual e artístico também pode estar vinculado ao tipo de socialização que as mulheres recebiam no século passado, como é apontado por Biasoli-Alves (2000).

A narrativa do Senhor Lourenço foi bastante diferente da de Dona Dolores. Não foi possível conhecê-lo para além da personagem de Mestre, parte do compartilhamento resumiu-se ao Senhor Lourenço cantando peças de Guerreiro. Mas por quê? O passado que foi construído por Senhor Lourenço durante o compartilhamento é povoado por Mestres como João Amado, Joana Gajuru e Juvenal Leonardo; para ele, o fato de ter aprendido e dançado com eles é algo importante e notório. Senhor Lourenço lembrou que, no passado, se fazia um número maior de apresentações e que havia Mestres e esses eram pagos pelas rimas que faziam. O papel de Mestre é importante dentro do Guerreiro, é ele quem cria, ensina e canta as peças e os passos de Guerreiros, em suma, é ele que faz parte de um grupo seletivo de detentor do saber do Guerreiro.

O passado do interlocutor foi construído em contraste com a situação do Guerreiro e dos Mestres no presente: se antes havia uma presença maior de jovens e jovens adultos na brincadeira, o que pode ser visto nas fotografias de João Amado, hoje, os mais novos não demonstram interesse em participar do Guerreiro. Essa não é apenas uma constatação do Senhor Lourenço, mas também de Dona Marlene, principalmente no trecho da entrevista em que ela

expressa o desejo que uma jovem vizinha dance em seu Guerreiro, mas diz que não pode forçar o coração de ninguém. Bosi (1987) explica que há nos idosos um desejo de explicar o presente e o passado. Levando essa afirmação em consideração, se cantar peças do passado é a função do Mestre, isso explica a insistência de Senhor Lourenço em cantá-las durante o compartilhamento. Elas são o veículo que trazem o passado para o presente.

Após ver a “sala dos chapéus”, Senhor Lourenço falou sobre o passado, quando os fazendeiros e usineiros contratavam os Guerreiros para dançar, mas contrastando-o com o presente, em que as apresentações são escassas, mal remuneradas e não cobrem o gasto com materiais. Ele explica que o cachê pago a um artista nacional é bem maior que o pago a aqueles que fazem a cultura popular e que isso desanima e não incentiva que outras pessoas participem do Guerreiro. Mas quando perguntado se dançaria de graça, ele responde que sim, pois “é folclore”. Vilhena (1997) aponta que fazia parte do “*ethos* folclórico” a ideia de movimento e de missão, ou seja, um conjunto de pessoas trabalhando em prol de uma causa. Théo Brandão, mesmo diante da escassez de recursos financeiros e humanos, continuava a trabalhar com o folclore. Apesar de ser curta e simples, aparentemente sem significado nenhum, a afirmação do Senhor Lourenço mostra o quanto esse “*ethos* folclórico” influencia o presente, ou seja, como a linguagem do folclore e todo um quadro de significados – que são considerados ultrapassados pelas ciências sociais – ainda fazem sentido e orientam os brincantes.

Dona Dolores nasceu em Maceió e foi adotada por outra família devido à condição de vulnerabilidade social em que sua mãe biológica vivia. Desde os 8 anos de idade, ela esteve envolvida com as expressões populares alagoanas. Ao casar-se e mudar-se, ela se afasta, mas não abandona a cultura popular. Separada do marido, ela proveu e cuidou dos filhos com os ofícios de faxineira e feirante. Dona Dolores achou companhia em Juvenal Leonardo, mas entre as alegrias da vida e do Guerreiro, também há tristezas, doenças e desentendimentos. O presente de Dona Dolores é marcado pelas suas enfermidades e as de suas filhas, bem como as desavenças familiares (algumas relacionadas ao seu grupo de Guerreiro). Ao lembrar de Juvenal, do Guerreiro de João Amado e outros brincantes, a memória construída por ela envolveu todas as desavenças familiares e as doenças.

Em resumo, as memórias compartilhadas a partir das fotografias do Guerreiro de João Amado estiveram bastante relacionadas às condições de cada interlocutor. No caso de Dona

Marlene, seu papel hoje, enquanto coordenadora do Guerreiro, foi determinante, pois a ênfase nas narrativas dela recaiu sobre os trajés e os chapéus, preocupações do presente.

Já as narrativas de Senhor Lourenço estiveram relacionadas à sua condição de Mestre de Guerreiro num contexto em que o número de brincantes com esse papel tem diminuído, mostrando dificuldades como a falta de interesse dos jovens pelo Guerreiro, bem como a falta de remuneração condizente com a arte que os brincantes desenvolvem.

A palavra sofrimento é definida pelo dicionário *Michaelis* como: ato ou efeito de sofrer; dor causada por doença ou ferimento; padecimento; grande aflição do espírito; tormento, tortura; dificuldade financeira; penúria. Ao meu ver, sofrimento é algo que perpassa a vida de Dona Dolores de maneira mais intensa, pois suas narrativas sobre o passado foram construídas a partir de aflições e conflitos do presente, por isso, ao lembrar de Dona Gerusa, Dona Inaura, João Amado e Mestra Terezinha, ela trouxe histórias de aflições e conflitos que atingiram essas pessoas.

5.5 Críticas à exposição

Senhor Lourenço demonstrou interesse em conhecer a sala “Festejar Alagoano” da exposição permanente do Museu Théo Brandão. Fernanda fez um percurso pelas salas de modo que ele visse o máximo das exposições, mas o foco dele era chegar rapidamente à “sala dos chapéus”. Na exposição em questão, há chapéus e coroas de Guerreiro suspensos e as paredes são enfeitadas com trechos de peças de Guerreiro. A **Figura 35** é um registro do Senhor Lourenço na sala, e nela podemos ver alguns dos chapéus expostos.

Ao circularmos pela sala e lermos algumas das músicas escritas nas paredes, Senhor Lourenço fez uma crítica bastante pertinente. Ele aponta:

Agora uma coisa que deveria fazer é deixar o chapéu e botar o nome. Faleceu, aí deixava o nome do Mestre. Pois é isso. Porque quando eu morrer, já disse, bote meu nome. Mestre fulano de tal. Mas só o chapéu. [...] Quando eu morrer, que o chapéu vier pro museu, bote meu nome. Bota o nome daquele Mestre. Devia ter o nome. Quem fez isso aqui. O chapéu não sabe de quem é. A cantoria não sabe. [...] Bote o nome: Mestre João.

Figura 35 - Senhor Lourenço na sala “Festejar Alagoano”



Foto: Fernanda Rechenberg.

Numa roda de conversa realizada pelo Museu Théo Brandão, tive a oportunidade de perguntar à museóloga Carmen Lúcia Dantas (ex-diretora do MTB) sobre a autoria dos chapéus: eles foram feitos sob encomenda para a formação do acervo. Essa ausência de nomes, apesar de não ter sido uma prática adotada por Théo Brandão, como aponta Rechenberg (2017), é bem característica da ideia folclorista de que o povo é o autor das expressões populares. Ainda que os chapéus tenham sido criados com o propósito de ser parte da coleção, o nome do artista deveria ser informado. A crítica realizada por Sr. Lourenço é válida e faz com que reflitamos sobre como a cultura popular tem sido representada e apresentada ao público, sobre como objetos expostos não estão de acordo com o pensamento ou o discurso dos brincantes.

Inspirada pela crítica de Senhor Lourenço, questionei Dona Marlene sobre o que ela conhecia do MTB. A resposta dela foi interessante:

Falar a verdade, eu, quando o Seu Ranilson [Ranilson França, folclorista que colaborou com a formação da Asfopal] estava vivo, eu fiz três apresentações lá (no MTB), mas só que apresentação à noite ninguém entra para ver nada, não é filha? Aí era só aquele pátio assim na frente. Aí o Guerreiro era muito bonito, mas o Mestre meu que está doente, que o Guerreiro era dele, aí ele contratava e a gente ia. Mas dentro mesmo eu nunca fui, nunca entrei, nunca eu tive acesso porque eu nunca tive uma pessoa, assim, para chamar para fazer parte de alguma coisa lá né?! Não! Eu nunca fui chamada para lá porque nunca tive acesso,

ninguém nunca me chamou-me. Eu fui, assim, quando o Mestre Juvenal Domingos fazia as apresentações, eu fui em três apresentações, é muito bonito lá no pátio, lá fora, mas dentro mesmo eu nunca tive acesso.

Aí foi tempo que o professor Ranilson morreu, aí pronto, ficaram aquilo, sei lá, como esquecido, né?! Quer dizer, para mim mesmo que não tinha muita intimidade, né? Agora depois que eu tenho o meu Guerreiro, não perco uma reunião [da Asfopal], conversando com as pessoas, aí foi que a Neide [secretária da Asfopal] me falou: “Vamos, Marlene, para o Théo Brandão, tem muita coisa para vocês ir ver, muita foto, muita coisa linda, alguma coisa que vocês quiserem colocar lá, pode colocar, pode colocar assim: um chapéu, uma coroa, uma coisa”. Aí eu disse: “Está bom, Neide, outro dia eu vou”.

Só que como você veio e tá me convidando, no dia que você for, você me chame, você liga pra mim, passe uma mensagem que eu vou pra ver o que é que tem lá, né? Nunca vi né? Porque Iara, porque se eu participando muito e conhecendo alguma coisa mais, depois do meu Guerreiro, mas depois eu não brincava, eu brincava Guerreiro com 12 anos, no interior, aí eu não tinha mais aquele hábito de conversar, de conhecer Guerreiro, de fazer, assim, cantar uma peça assim mesmo, mas quem sabe que eu não chego lá, não é mesmo?

Dona Marlene nunca tinha entrado no interior do MTB. Suas visitas foram reduzidas às apresentações realizadas no pátio, por isso a convidei para ir ao museu. Algo interessante ocorreu durante a visita guiada com a interlocutora: ao invés de nós explicarmos do que se tratava cada sala e o acervo, ela nos explanou o tipo de material dos objetos expostos nas vitrines e nos painéis, como eles eram feitos e sua utilidade. Ela se identificou com os objetos e, por várias vezes, recordou como eles eram utilizados por seus pais e seus avós na sua infância.

As visitas de Senhor Lourenço e de Dona Marlene servem para pensar no quão distante a população e os museus estão. Nesse sentido, o compartilhamento foi uma ferramenta que reduziu a distância entre a instituição e o brincante, além de proporcionar experiências para além das apresentações de Guerreiro realizadas no pátio. Pensando nesse afastamento, nas reclamações dos brincantes sobre a ausência dos jovens e o pouco retorno financeiro do Guerreiro, comecei a indagar sobre como o museu poderia dialogar com os brincantes e as memórias compartilhadas por eles; nesse sentido, penso que os apontamentos de Smith (2011), Clapperton (2010) e Roca (2008) podem ser de grande valia nesse exercício.

Segundo Clapperton (2010), o Museu de Antropologia da University of British Columbia (MOA), no Canadá, surgiu a partir de peças de colecionadores. Ele é fruto das ideologias antropológicas e etnográficas de um determinado período; seus objetos estavam expostos através da lógica colonial, o que implicava numa representação dos indígenas como

um povo extinto ou assimilado. Roca (2008) aponta que a crítica pós-colonial antropológica também refletiu nas práticas museológicas, sendo o MOA um dos primeiros a ter uma relação mais estreita com o outro, no caso dele, o povo Musqueam.

Houve e há uma quantidade significativa de protestos no Canadá por parte dos povos indígenas, algumas em relação às formas de representação criadas pelos museus. Segundo Smith (2011)⁷⁵, Phillips foi diretora MOA por diversos anos e foi durante sua gestão que outros modelos de diálogo e tomadas de decisão foram desenhados entre museu e comunidade, levando em consideração a crítica pós-colonial. Essas novas formas de tomadas de decisão são chamadas pela autora de indigenização dos museus e, nessa perspectiva, as decisões são baseadas ou informadas de acordo com os conceitos, protocolos e processos indígenas.

Smith (2011), ao resumir a obra de Phillips, aponta que esse modelo de relação dialógica levou a um processo reestruturação do museu em direção a políticas de colaboração. Para a autora, o museu é um discurso e tem um papel importante no que diz respeito ao fortalecimento da estrutura política das comunidades. Além disso, ele é um lugar onde novos significados e sentidos podem ser construídos, mas identificando objetivos comuns à comunidade externa, escutando e formando redes eficazes. Além de ter arqueólogos e arquivistas indígenas, o MOA realiza curadorias e exposições compartilhadas, caminhando, segundo o autor, para uma relação de equidade nas relações de poder e de representação.

Roca (2015) faz uma comparação de duas experiências de indigenização em museus: o Magüta, primeiro museu indígena no Brasil, e o MOA. O museu Magüta foi projetado, criado e dirigido por indígenas. Ele tem sido um instrumento de luta política utilizado pelos Tikunas, povo indígena que vive no alto do Rio Solimões, no Amazonas. Já o MOA foi pioneiro a adotar o ponto de vista indígena na curadoria e exposição; nele, há uma negociação sobre a representação dos grupos sociais. Segundo a autora, ambas as iniciativas são indigenistas, mas distintas. Ao contrário de Clapperton (2010), Roca (2015) argumenta que esse processo de negociação não implica necessariamente em igualdade, pois a voz preponderante nas decisões acaba sendo a do MOA. Nesse sentido, a autora argumenta que são indigenistas as ações que partem do ativismo indígena. Nas palavras dela:

A indigenização dos museus consiste nos processos ativados pela agência indígena nas instituições museológicas, colocando o reconhecimento do seu

⁷⁵ Não foi possível encontrar a obra de Phillips disponível, por isso utilizo o resumo realizado por Smith.

direito soberano à autorrepresentação, à propriedade e à administração dos seus próprios saberes e tradições, exercendo, portanto, seu direito à identidade, à terra, ao passado, à história e à memória. (ROCA, 2015, p. 142).

Levando em consideração a discussão de Roca (2015), o que pensar do compartilhamento das fotografias do acervo etnográfico de Théo Brandão? Ele poderia ser considerado como uma ação indigenista? Como fazer os discursos sobre os acervos do MTB serem mais polifônicos?

O compartilhamento realizado no Théo Brandão não pode ser considerado uma ação indigenista nos termos apontados por Roca (2015), pois ele não foi resultado de uma iniciativa de apropriação dos objetos pelos brincantes, eles não tiveram autonomia no processo ou reivindicam novas narrativas e formas de representação da cultura popular dentro do MTB. Ele também não levou a uma nova forma de diálogo entre o museu e brincantes, como as ocorridas no MOA, em que os povos indígenas foram ouvidos pelos profissionais dos museus, chegando até mesmo a trabalharem na instituição. Na verdade, percebi que não houve uma aproximação dos outros funcionários do MTB no andamento no projeto, isso ocorreu apenas em situações pontuais. Apesar disso, o compartilhamento cumpriu seu objetivo de fazer com que os brincantes tivessem acesso ao acervo fotográfico, participassem e criassem novas narrativas.

E acerca de aproveitar as narrativas dos brincantes? Mudar a estrutura de decisão de um museu ou mesmo suas salas de exposição, como foi o caso do MOA, é algo mais difícil, depende não só dos esforços dos funcionários, mas também de subsídio financeiro – um animal em extinção nos museus –, além do ativismo da comunidade ao redor do museu. Contudo, a mudança do discurso é algo alcançável e realista em se tratando do Museu Théo Brandão. Padiglione (2012) aponta que por trás de toda exposição num espaço museal há um texto. Levando em consideração a crítica pós-colonial, esse texto deveria ser mais heterogêneo, ser produto da colaboração entre diversos atores sociais, sendo essa a escrita ideal de uma museologia reflexiva.

Falar sobre a condição privilegiada de Théo Brandão e das faltas em suas pesquisas não são tentativas de diminuir ou deslegitimar o trabalho dele; o diálogo com os folcloristas, suas ideias e formas de representação é necessário, mas ele deve ser reflexivo. Nesse sentido, as narrativas dos brincantes podem ser utilizadas. Abrir o espaço para a apresentação dos folguedos é uma ótima iniciativa, mas levando em consideração as narrativas dos brincantes

sobre a ausência dos jovens na brincadeira, por exemplo, não seria pertinente desenvolver atividades que aproximassem jovens, idosos e o museu? Não seria mais pertinente incorporar as narrativas dos brincantes sobre suas experiências no Guerreiro nos discursos sobre a exposição? Ou isso seria apenas mais uma forma de apropriação que é alheio?

5.6 Os sentidos das fotografias para os Brincantes

Como foi dito anteriormente, tive a oportunidade de fotografar os Guerreiros e devolver as imagens para a Dona Marlene e alguns brincantes do grupo. Em março de 2018, acompanhei a devolução de registros imagéticos feita por Tayná Almeida. Em agosto de 2018, elas foram utilizadas por Dona Marlene para participar de um edital de incentivo à cultura popular. A fim de contextualizar melhor essa afirmação, segue um trecho do diálogo:

Iara: Olha essa aqui, foi a Tayná quem tirou!

Dona Marlene: A Neide ficou doidinha: “Mulher, essa foto que tem que ir, mulher, tem que ir comprovar alguma coisa”. E eu avexada.... Essa foto aqui foi quando eu fui para Piauí.

Iara: Aí a senhora tirou cópia disso tudo para poder mandar?

Dona Marlene: Tudinho! Nós tiramos a cópia. A Neide, ela veio para aqui, eu fiz um almoço, a gente almoçou e ela, pá, arrumou tudinho direitinho, comprei aquelas folhas ali, é chamex, né? Ela fez tudinho, comprei cola, tudinho, ajeitou tudinho, viu?! A Neide disse: “Guarde tudo que for do seu Guerreiro, por que isso vai servir muito”. Já está servindo né? Aí eu quero assim, se você puder ir, pelo menos mais ela, para tirar umas fotos. Se você me procurar, você faz um vídeo bonito quando a gente tiver dançando e bata as fotos.

As fotografias servem como comprovação da existência e funcionamento do Guerreiro, elas são prova de que o Guerreiro é bonito, que os trajes são bem cuidados e que o grupo possui uma quantidade significativa de integrantes. Não era a minha intenção fotografar o grupo, mas, diante do uso da fotografia pela interlocutora, me perguntei se as imagens poderiam ser uma forma de devolução. Por via das dúvidas, o fiz.

O primeiro evento consistiu na apresentação de diversos folguedos em diferentes pontos no Centro de Maceió/AL. Dois folguedos se apresentariam na Praça Deodoro: Baianas e Guerreiro, mas o grupo de Baianas não compareceu devido a problemas com o transporte. Nesse período, pude conhecer outros componentes do Guerreiro São Pedro Alagoano e a câmera

fotográfica foi uma ferramenta que facilitou o processo, pois os brincantes pediam para serem registrados ou perguntavam o valor cobrado pela fotografia.

O tempo de espera foi “proveitoso”, pois pude perceber a interação dos transeuntes com o Guerreiro. As pessoas enfatizavam a beleza do grupo, lembravam-se de seus pais ou lembravam-se de si. Isso mostra que o folguedo ainda faz parte da memória dos alagoanos, até mesmo dos não brincantes. A apresentação também contou com a presença de crianças do Centro de Referência da Assistência Social (Cras). Após um tempo de apresentação, os brincantes seguiram para o calçadão do Centro de Maceió/AL, onde havia uma estrutura montada para receber o grupo. Aos poucos, os espectadores foram se aproximando para ver a apresentação.

Durante a visita guiada com Dona Marlene, pudemos ver todas as salas, inclusive a “Brava Gente Alagoana”, onde há um mostruário com pertences do folclorista Théo Brandão. Dona Marlene fixou a atenção num objeto: uma fotografia do Reisado de Viçosa (**Figura 36**), grupo que Théo Brandão acompanhou de perto. Após vê-la, Dona Marlene comentou que queria uma foto de seu grupo semelhante àquela.

A **Figura 36** é semelhante à da exposição, de autoria de Roberto Stuker. A **Figura 37**, a seguir, é um dos primeiros registros que fiz do Guerreiro São Pedro Alagoano na apresentação realizada na Praça Deodoro. Dona Marlene fez questão de chamar os integrantes que estavam dispersos para que eu fotografasse o grupo inteiro como na **Figura 36**. Estão presentes na **Figura 37**: abaixados, da esquerda para a direita: Mateus, Vitória, Ítalo, João Paulo, Belina, Cícera e Cícero; em pé, da esquerda para a direita: Luciene, Marinete, Dalva, Dona Marlene, Lucinha, Zefinha, José Lau, Zelina, o tambozeiro contratado, José Henrique e Juvenal.

O evento realizado no MTB contou com a apresentação de grupos de Coco-de-roda, Pastoril e de Guerreiro. O público que atendeu à programação era formado por alunos do Ensino Infantil a alunos do Ensino Superior de diversas instituições de Maceió. Nesse dia, foi importante perceber que eu já era reconhecida pelos outros componentes do grupo: ao invés de pedidos de fotografia, fui recebida com sorrisos nos lábios e mais abraços. Fiz fotografias posadas do grupo, fotografias deles dançando, como na imagem no palco, e muitos retratos femininos. A **Figura 38** é um registro do grupo dançando no palco do museu. Aparecem nela: Senhor Cícero, Senhor José Lau e Mestre Edval, logo à frente; ao fundo, aparecem Dona Luciene, Dona Marlene e, na ponta direita, de chapéu amarelo, Senhor Cícero.

Figura 36 - Reisado de Viçosa



Fonte: Acervo MTB/Ufal.

Figura 37 - Guerreiro São Pedro Alagoano



Foto: Iara Souza.

Figura 38 - Guerreiro São Pedro Alagoano no MTB



Foto: Iara Souza.

Em outubro de 2018, devolvi os registros de ambas as apresentações. Decidi por retornar os retratos aos donos e as fotos em grupo para Dona Marlene, pois deduzi que seriam mais interessantes para o uso feito por ela. Tayná e eu devolvemos juntas as fotografias que fizemos nos eventos. Os brincantes ficaram felizes ao receber seus retratos e alguns disseram que as poriam em porta-retratos. Cada fotografia era esperada com ansiedade e, quando recebida, era logo compartilhada com os colegas ao lado. Após esse dia, passamos a ser “as meninas da Ufal enviadas de Deus” para fazer os registros das apresentações.

Ao falar sobre as “imagens e memórias da família de santo”, Rechenberg (2012) relata que observadores externos ao terreiro de seus interlocutores faziam registros; todavia, as imagens não eram devolvidas, o que levou a um desejo de autonomia do grupo. Algo similar é retratado por Dona Marlene: apesar de ser fotografado pelos turistas, pelos moradores da cidade, por fotógrafos e pesquisadores, o grupo não tem acesso a essas imagens. O plano de Dona Marlene, segundo seu filho, era a compra de uma câmera fotográfica, mas, por ser um equipamento relativamente caro, ela desistiu. O fato de Tayná possuir um equipamento, saber manejá-lo e devolver as fotografias pode ter sido determinante para firmar os laços com ela.

Sendo assim, o sentido das fotografias para Dona Marlene seria a documentação. E para Dona Dolores?

Ao entrarmos na casa de Dona Dolores, nos deparamos com muitas fotografias, algumas na estante e outras nas paredes. Quando lá fomos pela primeira vez, ela fez questão de nos mostrar e falar sobre todas as imagens. Vimos fotos de Juvenal, seu falecido companheiro, suas filhas e também fotos suas vestida com os trajes de Baiana e Guerreiro. Rechenberg (2012) aponta que “as fotografias acumulam experiências, sentimentos e afetos sempre renovados no gesto que, com muita ou pouca frequência, se dedica a ‘escavar’ estas imagens” (RECHENBERG, 2012, p. 237). Dona Dolores compartilhou algumas de suas fotografias conosco e a cada imagem mostrada, ela se lembrava das pessoas, lugares e detalhes do momento em que as fotografias foram registradas. No caso de Dona Dolores, suas fotografias funcionam como uma maneira de trazer à presença aqueles que se foram; há uma relação de afeto entre Dona Dolores e suas fotografias.

A memória familiar se mistura com a memória do Guerreiro e de outras expressões populares de que Dona Dolores fez parte. Em meio às fotografias de família, havia também imagens de Dona Dolores em trajes de Baiana e cantando nas Poderosas no Samba. Nesse sentido, a fotografia acaba sendo não só um patrimônio familiar, mas também do folclore e, além de mostrar o lugar de importância dos filhos e netos na vida de Dona Dolores, os registros também são um relicário, que acaba tendo como principal tema o folclore.

Ao final da visita guiada pelo MTB com Senhor Lourenço, Fernanda pediu para fazer um registro dele na “sala dos chapéus”. Ele, jocosamente, disse que quebraria a câmera, no sentido de que sua suposta feiúra faria a câmera parar de funcionar. O Senhor Lourenço não expressou desgosto em ser retratado, mas seu comentário expressa, no mínimo, algum desconforto em relação à sua imagem. A **Figura 35**, mostrada anteriormente, foi uma das fotografias registradas. O próprio Senhor Lourenço escolheu o local e a pose para a foto. Dias depois, devolvi 6 fotografias e a reação dele foi de surpresa, ele achou as fotos belíssimas e saiu mostrando para os outros brincantes, chegou a dar uma delas para uma amiga que estava presente. Uma das preocupações dele foi se eu havia ficado com alguma cópia.

Não sei qual a importância das fotografias para ele ou qual o destino delas, o fato é que ele gostou bastante e ficou surpreso em ver o quanto elas eram bonitas. Dentro desse contexto, as fotografias são um registro a ser compartilhado, pois emitem a mensagem de que aquela

pessoa faz parte de um grupo de Guerreiro, principalmente se colocada num porta-retratos na sala de casa, como alguns dos brincantes do Guerreiro de São Pedro Alagoano disseram que iam fazer.

Ao pesquisar sobre a representação da população negra em arquivos institucionais e familiares de Porto Alegre, Rechenberg (2012) aponta que o negro foi representado em diversas fotografias de acordo com as teorias raciais do século XIX, retratados de forma anônima e em situações que demonstravam a posição de inferioridade em que a população negra que foi escravizada se encontrava. A vida cotidiana, familiar e afetiva da população negra e suas memórias não foram contempladas em tais arquivos; apenas em acervos familiares é que se encontram a memória, os afetos e a trajetória dos indivíduos, fossem nas imagens relacionadas ao terreiro ou nas fotos familiares guardadas em caixas de sapato. Ao fazer retratos de família, a autora percebeu o quanto a população era marcada pela representação negativa do negro feita pelos meios de comunicação. Por fim, Rechenberg convida os antropólogos/fotógrafos a pensarem se estão reproduzindo estereótipos e imagens discriminatórias “do outro”.

Para cada fotografia que registrei e ficou apresentável, há uma série fotográfica quilométrica cheia de borrões, superexpostas, sub-expostas e mal enquadradas que demonstram a minha tentativa de fazer fotografias que pudessem ser reaproveitadas por Dona Marlene. Na maioria das vezes, tentei fazer registros do grupo inteiro dançando e o mais espontâneo possível, mas vez ou outra me vi experimentando fazer retratos dos brincantes durante as apresentações.

Ainda não sei precisar que tipo de fotografia produzi junto com os brincantes ou se reproduzi algum estereótipo negativo, mas posso dizer que a minha preocupação ao fotografar foi a de atender ao desejo de Dona Marlene: “mostre como o meu Guerreiro é organizado e bonito”. Não sei qual o percurso feito pelas fotografias depois que elas foram entregues e nem o que cada brincante pensou, sentiu ou disse sobre elas, mas, no momento da devolução, foi possível perceber que ao menos a maioria deles ficaram contentes com o trabalho que eu havia feito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é construída a partir de uma necessidade do presente (BOSI, 1987; 2004), mas ela também é social, pois precisamos do outro para lembrar (HALBWACHS, 1990). Os idosos, por não serem população ativa no mercado de trabalho, assumem o papel de rememorar por excelência (BOSI, 1987; 2004). No caso de Dona Dolores, Senhor Lourenço e Dona Marlene, a memória construída se referiu a um passado compartilhado por quem começou a dançar Guerreiro em meados do século passado. As fotografias funcionaram como suporte para a memória. A partir delas, os brincantes lembraram músicas, pessoas e técnicas corporais, elementos que são herdados por cada brincante.

Porém, o sistema material no qual a fotografia está envolvida influencia na leitura dela no contexto presente; no caso das fotografias do Guerreiro de João Amado, elas estão envolvidas dentro dos ideais do Movimento Folclórico (que focavam a documentação do folguedo em suas fases), e isso levou a diversas narrativas sobre as faltas no Guerreiro: de personagens, de incentivo governamental à cultura popular e a falta dos jovens na brincadeira.

Para chegar a essa conclusão, foi necessário explicar o sentido da fotografia no folclore, pois ele perpassa pela razão de existir de tais fotografias. Essas imagens não são a representação do real, elas são fragmentos da criatividade de José Medeiros que estiveram envolvidas pelas teorias e usos dos folcloristas, especificamente Théo Brandão. Tal folclorista teve um papel importante em Alagoas, não só por ter estudado nossas expressões populares, mas também por ter aberto caminhos para a institucionalização da Antropologia no Estado. Porém, uma ressalva deve ser feita: Théo Brandão era membro da elite, por isso, o encontro etnográfico com os brincantes era desigual. Desse modo, a representação criada por ele através das coleções e dos livros sobre os folguedos pode e deve ser revista.

Essa revisão, no caso do compartilhamento com as fotografias do Guerreiro de João Amado, foi realizada a partir do saber dos interlocutores. O olhar do brincante foi negligenciado em detrimento dos especialistas; não sabemos, por exemplo, o que João Amado pensou e sentiu ao ver fotografias do seu Guerreiro na fotorreportagem de uma revista famosa de circulação nacional – na verdade, nem sabemos se ele a viu.

A prática de fotografar e não devolver a fotografia para os grupos ainda persiste. Esse foi um lamento de Dona Marlene, ter o grupo fotografado, mas não ter as fotografias.

Atendendo a um pedido de Dona Marlene, Tayná e eu fotografamos o Guerreiro em algumas apresentações, sendo a devolução das imagens o momento em que percebi o uso da fotografia para Dona Marlene: ela é um documento que prova a existência e o funcionamento do Guerreiro São Pedro Alagoano.

Ao lembrar as fotografias que Dona Dolores compartilhou conosco, percebi que o uso que ela faz das fotografias é diferente: elas têm maior caráter familiar e afetivo e fazem com que Dona Dolores lembre familiares e amigos que estão distantes ou já faleceram. O interessante sobre as narrativas dos interlocutores é que elas proporcionaram reflexões que eu nem imaginava que poderiam ser trabalhadas a partir do Guerreiro. As memórias dos brincantes não só redirecionaram a pesquisa, como também alargaram o meu olhar sobre os dados construídos. A minha expectativa antes do compartilhamento era de que as pessoas, momentos e lugares registrados nas imagens fossem reconhecidos, pois o anonimato de muitas delas era inquietante. Eu esperava por dados que complementassem as informações sobre o arquivo; nesse sentido, as narrativas renderam muito além, o que tornou dificultoso o trabalho de refletir sobre o que elas queriam dizer.

Algumas ressalvas devem ser feitas tanto a esta pesquisa quanto ao compartilhamento. A experiência desenvolvida no MTB teve a presença esporádica de funcionários e bolsistas de alguns setores em alguns momentos e foi bastante restrita. Também penso que deveria ter tido outros encontros com os interlocutores, para além dos momentos de ensaios e apresentações. Poderíamos ter conhecido um pouco mais de suas histórias, famílias e amigos, o que nos levaria a um outro tipo de critério na seleção das fotografias a serem expostas. Por exemplo, e se tivéssemos mostrado primeiro para Senhor Lourenço as imagens do Reisado de Viçosa ou do Guerreiro de Joana Gajuru (grupos por quem ele demonstrou interesse)? E se tivéssemos deixado a escolha das fotografias para os interlocutores? Outros encontros poderiam ter dado suporte para construir um melhor perfil dos brincantes no trabalho.

O compartilhamento foi um passo importante na história do MTB, devido à resignificação das fotografias. Essa experiência também foi relevante, pois mostrou o quanto a classe trabalhadora está dos museus. Dona Marlene, por exemplo, acreditava ser necessário um convite para visitar a instituição. A sala o “Fazer Alagoano” foi criticada por Senhor Lourenço, pois a exposição não discriminava o nome dos artistas que criaram e utilizaram os objetos ali expostos. Essa lacuna de informações também foi algo notado por Dona Marlene,

que, por sua vez, aconselhou o museu a anotar em algum lugar as informações sobre as fotografias mostradas a ela.

O saber do brincante exposto na forma de memória ou de crítica abre margem para que os museus em geral repensem suas práticas. Se, como aponta Padiglione (2012), toda exposição envolve um texto, eles também podem ser revistos.

Após o compartilhamento, fiquei me perguntando: como o MTB poderia incorporar essas narrativas nas exposições permanentes? Penso que elas podem ser incorporadas nas narrativas dos funcionários e bolsistas durante a visita guiada pelo museu; as memórias dos brincantes poderiam complementar ou mesmo ressignificar os sentidos dos objetos expostos. Portanto, a inclusão dessas narrativas e a crítica à instituição não é uma tentativa de desmerecer a pesquisa de Théo Brandão, os curadores ou funcionários, mas uma forma de construir uma instituição mais democrática e inclusiva.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). **O que é memória Social?** Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005b.
- ABREU, Regina. Museus Etnográficos e Práticas de Colecionamento: Antropofagia do Saber. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 31, p.100- 125, 2005a.
- ALENCAR, Thiago. **Projeto Giro de Folguedos**: política cultural para os grupos de cultura popular em Maceió-AL. 2015. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2015.
- ANGROSINO, Michael. Etnografia e observação participante. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ASAD, Talal. Introdução à Anthropology and the Colonial Encounter. Trad.: Bruno Reinhard. **Ilha**, v. 19, n. 2, p. 313-327, dez. 2017.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BIASOLI-ALVES. Zélia Maria Mendes. Continuidades e rupturas no papel da mulher ao longo do século XX. **Psicologia: teoria e pesquisa**, Brasília, v. 16, n.3, p. 233-239, 2000.
- BITTENCOURT, Luciana. A fotografia como instrumento etnográfico. **Anuário Antropológico/92**. p. 225-241. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T.A. Queiroz/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BRANDÃO, Théo. Museu Sopa de Pedras. In: DANTAS, Carmen Lúcia; LÔBO, Fernando Antônio Netto; MATA, Vera Calheiros (Orgs.). **Théo Brandão**: vida em dimensão. Edição Comemorativa do Centenário de Théo Brandão – 1907-2007. Maceió: Secult/Governo do Estado de Alagoas, 2008.
- BRANDÃO, Théo. O Guerreiro. **Folguedos Natalinos**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Museu Théo Brandão, 2003.
- BRANDÃO, Théo. **O Reisado Alagoano**. Maceió: Edufal, 2007.
- BRANDÃO, Théo. O Reisado. **Folguedos Natalinos**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Museu Théo Brandão, 2003.

BRANDÃO, Théo. Théo Brandão: por ele próprio. Entrevista gravada por Bráulio Nascimento, Aloysio de Alencar Pinto e José Moreira Frade. In: ROCHA, José Maria Tenório. **Théo Brandão: Mestre do folclore brasileiro**. p. 23-39. Maceió: Edufal, 1988.

BRITTO JÚNIOR, Álvaro Francisco de; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. **Revista Evidência**, Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.

BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Trad.: Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CARNICEL, Amarildo. O olhar etnográfico de Mário de Andrade. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

CARVALHO, Cícero Péricles de. **Formação Histórica de Alagoas**. 4. ed. Maceió: Edufal, 2016.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. 2013. **O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnografia e tradução etnográfica**. Dissertação (Mestrado em Línguas Estrangeiras e Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTRO, Celso. **Pesquisando arquivos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CATÁLOGO DO ARQUIVO DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, 1993.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 28-35, abr. 2001.

CAVALCANTI, Bruno César. Théo Brandão e a Antropologia em Alagoas. In: ECKERT, Cornelia; GODOI, Emília Pietrafesa de. (Orgs.). **Homenagens: Associação Brasileira de Antropologia – 50 anos**. Blumenau: Nova Letra, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro . Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: LONDRES, Cecília (Org.). **Revista Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial**, n. 147, Rio de Janeiro, p. 69-78, out-dez. 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os estudos de Folclore no Brasil com Myriam Lins de Barros, Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena, Silvana Miceli de Araújo e Marina Mello e Souza. **Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

CHAVES, Julio César. **Uma Biografia Cultural da Sala Fé da Exposição de Longa Duração do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore**: ensaio de museologia etnográfica. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015).

CHAVES, Wagner Neves Diniz. Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Orgs.). **Museus e Atores sociais**: perspectivas antropológicas. v. 1. Recife: Editora da UFPE/ABA Publicações, p. 245-272, 2016.

CHAVES, Wagner Neves Diniz. Identidade, narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. **Revista Antropológicas**, v. 23, p. 22, 2012.

CLAPPERTON, Jonathan Alex. Contested spaces, shared places: The Museum of Anthropology at UBC, aboriginal peoples, and postcolonial Criticism. **Revista de Antropologia**, 58(2), 2015.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-322, out. 2004.

DANTAS, Carmen Lúcia. Théo Brandão: o Mestre. In: DANTAS, Carmen Lúcia; LÔBO, Fernando Antônio Netto; MATA, Vera Calheiros (Orgs.). **Théo Brandão**: vida em dimensão. Edição Comemorativa do Centenário de Théo Brandão – 1907-2007. Maceió: Secult/Governo do Estado de Alagoas, 2008.

DEVOS, Rafael Victorino; FÜRBRINGER Nádia Philippsen. Recolecionando imagens da pesquisa etnográfica: redes de memória, hipermídia e antropologia visual. **Antropologia em primeira mão**, v. 135, Florianópolis: UFSC/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2011.

EDWARDS, Elizabeth. Photographs as Objects off Memory. In: CANDLIN, Fiona; GUIN, Raiford (Eds.). **The Object Reader**. Routledge, 2009.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

ERIKSON, Paul A.; MURPHY, Liam D. **História da Teoria Antropológica**. Petrópolis: Vozes, 2015.

EWBANK, Cecilia de Oliveira; GRIPP, Maria Pierro. O oculto em movimento: resignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica. In: **Anais da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia**, João Pessoa/PB, 2016.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, abr. 2010.

FRANÇOSO, Mariana. Entrevista Museus e coleções etnográficas: da história à política. **Proa**, n. 5, 2014.

FÜRBRINGER, Nádia Philippsen. **Coleções Etnográficas**: objetos, fotografias e registros de campo. *Novas Articulações e Resignificações*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. p. 278-321.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio”. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 23, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Introduction. **Representation**: Cultural Representations and Signifying Practices, London. Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications and The Open University, 1997.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-123.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 5. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2016.

LÔBO, Fernando Antônio Netto. Museu Théo Brandão: repertório, prolegômenos e outras achegas para um roteiro histórico. In: LODY, Raul; DANTAS, Carmen Lúcia. **A Casa da Gente Alagoana**: Museu Théo Brandão. Maceió: Edufal, 2002.

LOPES, Aberto Costa; JUNQUEIRA, Eliana (Orgs.). **Habitação de interesse social em Maceió**. Rio de Janeiro: Ibam/Duma, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, v.17, n.49, p.11-29, 2002.

MAIA, Kauê Oliveira. **Fotografia e Cultura Popular**: um estudo antropológico do acervo fotográfico do Museu Théo Brandão. 2011. Monografia (Curso de Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2011.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. Tema, método e objetivo desta pesquisa. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia. Coleção Os Pensadores. Malinowski. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 17-34.

MENDES, Lilian Marta Grisólio. Uma revista em guerra: A revista *O Cruzeiro* nos primeiros anos da Guerra Fria no Brasil. **Opsis**, v. 14, p. 1, 2014.

MISZTAL, Barbara. Theorizing Remembering. **Theories of Social Remembering**. Maidenhead, Philadelphia, Open University Press, 2003.

MOURA, R. L. José Medeiros e o fotojornalismo na Revista *O Cruzeiro*. In: **Anais INTERCOM- XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2009, Rio de Janeiro. Intercom Sudeste- Comunicação, Educação e cultura na Era Digital, 2009.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 20 dez. 1947.

OLIVEIRA JÚNIOR, José de. “**É subúrbio isto aqui**”: urbanidade e memória dos moradores do bairro de Ponta Grossa – Maceió-Alagoas. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2009.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. **Anais XIV Encontro Regional da Anpuh**. Rio de Janeiro, 2010.

PADIGLIONE, Vincenzo. O lugar onde todas as palavras se concretizam: cinco presenças da escrita em pequenos museus etnográficos. In CASTELLS, Alicia; NARDI, Letícia. **Patrimônio Cultural e Cidade Contemporânea**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, p. 33-47.

PEIRANO, Mariza. **A alteridade em contexto**: a antropologia como ciência social no Brasil. Série Antropologia 255. Brasília: Editora da UNB, 1999.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Memórias e imagens em confronto**: os Xucuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. **Arquivos da Memória: Antropologia, Escala e Memória**, n. 2 (Nova Série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2007.

PEREIRA, Allana. **Escola folclórica de Viçosa: a produção dos intelectuais sobre a cultura popular e o folclore alagoano**. 2013. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, 2013.

PINHEIRO, Bruno. As representações das tradições populares na revista *O Cruzeiro*, 1946-1951. **Anais XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015, Florianópolis.

PINHEIRO, Bruno. **Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro, 1946-1951**. Dissertação – (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

PORTO, Nuno. Para uma museologia do Sul Global: multiversidade, descolonização e indigenização dos museus. **Revista Mundaú**, PPGAS/UFAL, 2016.

PORTO, Nuno. Under the gaze of the ancestors: photographs and performance in colonial Angola. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (Orgs.) **Photographs, Objects, Histories, London**. New York: Routledg, 2004.

RECHENBERG, Fernanda. Fotografia e memória da cultura popular em Alagoas: considerações sobre o acervo de Théó Brandão. In: SANTANA, Luciana; CAVALCANTI, Bruno César; VASCONCELOS, Ruth. (Orgs.). **História e Memória das Ciências Sociais em Alagoas**, v. 1, p. 131-137. Maceió: Edufal/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.

RECHENBERG, Fernanda. **Imagens e trajetos revelados: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

RECHENBERG, Fernanda. Recolocando questões: uma leitura de três exposições temporárias no Museu Théó Brandão de Antropologia e Folclore. **Revista Ímpeto**, n. 6, 2016.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. 16. reimpr. São Paulo: Atlas, 2015.

RIZZI, Iuri Rocio Franco. Da documentação à pesquisa: Ações do museu Théo Brandão de antropologia e folclore. Folclore. In: Semana Nacional de Museus na Unifal. 5, 2013, Alfenas-MG. In **Anais**. p. 64-72.

RIZZI, Iuri Rocio Franco. **O Processo de Institucionalização do Acervos Documentais do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore**. 2014. Monografia (Especialização em Antropologia). Universidade Federal de Alagoas, 2014.

ROCA, Andrea. **Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico**. Rio de Janeiro: Demu-Iphan, 2008.

ROCHA, José Maria Tenório da. **Théo Brandão, Mestre do folclore brasileiro**. Maceió: 1988.

ROCHA, Nadja Waleska Silva. **Théo Brandão, os estudos folclóricos e o campo do patrimônio no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2013.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73-134, dez. 2005.

SILVA, Cláudio Antônio Santos da. **O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SILVA, João Paulo Omena. **O Museu Xucurus, de História, Artes e Costumes de Palmeira dos Índios**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Alagoas, Arapiraca, 2015.

SILVA, Juliana Gonçalves da. **Criar, Cantar e Dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folguedo alagoano**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SMITH, Matthew Ryan. Toward the Indigenization of Canadian Museums. A review of Phillips, Ruth. 2011. **Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums**. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011.

SUANO, Marlene. **O que é Museu?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

VALLA, Vicent Victor. A crise de interpretação é nossa: procurando compreender a fala das classes subalternas. **Educação e Realidade**, v. 21, n. 2, p. 177-191, 1996.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. O Cruzeiro. Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro. In: ABREU, Alzira; BELOCH, Israel; LAMARÃO, Sérgio. (Orgs.). **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro**. 2. ed. v. 2. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 1727-1730.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.

VIAL, Andrea Dias. **O colecionismo no período entre guerras**: a contribuição da Sociedade de Etnografia e Folclore para a formação de coleções etnográficas. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VILELA, Alice. Retorno dos Antigos: Compartilhamento do Acervo Fotográfico de Renato Delarole com os Asuriní do Xingu. **Revista Mundaú**, n. 3, 2017.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**: o Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WAGNER, Roy. A presunção da cultura. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Juarez Tadeu de Paula. **Teorias Antropológicas**. Curitiba: Iesde Brasil S.A., 2009.

FILMES

JOANA GAJURU: de guerreira a rainha. Direção e produção: Marta Moura. Maceió: Unit, 2018. 1 DVD (19min), colorido.

GUERREIROS. Direção: Arilene de Castro. Alagoas: Fundo de Desenvolvimento de ações culturais (FDAC), 2014. 1 DVD (23min25s), colorido.

ACERVOS ONLINE E SITES

História de Alagoas. Disponível em: <<https://www.historiadealagoas.com.br/>>.

Hemeroteca do CNFCP. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br>>.

Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/>>.

Publicações Museu Théo Brandão. Disponível em: <<https://issuu.com/museutheobrandao>>.

Museu Théo Brandão. Disponível em: <<http://www.mtb.ufal.br/inicial/>>.

G1 – O portal de notícias. Disponível em: <<https://g1.globo.com/>>.

ANEXO

Reisados e Guerreiros – Reportagem da Revista “O Cruzeiro” de 1947
Texto de Luiz Alípio de Barros (Em colaboração com o Dr. Théo Brandão)
Fotografias de José Medeiros

P. 134

Chegando em frente da casa, o grupo entoava as chamadas “peças de porta”, dançadas com tropéis:

Sinhô dono da casa
 Oios de cana caiana (bis)
 Quanto mais a cama cresce
 Mais omenta a sua fama (bis)

Após várias danças e sapateados, vinha o pedido de abrição de porta:

Abris a porta se quereis abrí (bis)
 Viemo de longe, quereimo... oi
 Veiamo de longe quereimo nos í.

O grupo entra na casa, e desfila em marchas e contramarchas, entoando louvores ao dono da casa, aos presentes, ao nascimento do Messias, etc. E antes do início da função propriamente dita, não se pode dispensar a Embaixada ou Louvação do Divino, realizado nas capelas ou oratórios da Casa Grande, na porta das Igrejas das cidades ou mesmo, quando elas não existem, no próprio local onde se dança. Depois das sucessivas e cada qual mais estapafúrdias embaixadas ou louvações pronunciadas pelo Mestre e principais figurantes, de joelhos, cabeças descobertas, chapéus sustentados nas pontas das espadas, canta-se a licença para levantar e sair:

Mestre:
 Dai-me licença, sinhora
 Que eu quero me alevantá

Coro:
 A Virge da Conceição
 Ela nos queria ajudá.

P. 44

De volta à sala onde se encontra toda a assistência, é que se inicia propriamente a função, com uma peça ou cantiga tirada pelo Mestre ou Secretário de Sala, que tem a auxiliá-lo ou a revezar-se com ele o Vassalo ou ContraMestre. Fazem coro e acompanham a dança puxada pelo Mestre todas as figuras que constituem o corpo de baile. Quanto ao Rei, é o único que permanece sentado, entre os dois tocadores da orquestra, só se levantando para dar e receber as embaixadas de Rei. As antigas embaixadas ainda traziam algumas palavras em dialetos africanos, como as seguintes, que fazemos questão em transcrever, pois são notáveis pelo curioso de sua forma poética:

Rei:
 Ô, meu secretário de sala!
 (O Mateus diz uma imoralidade)

Rei:

Sai daí nego ...

Ô, meu secretário de Congo mal afamado!

Secretário:

Aqui estou a vossos pés pronto a vosso chamado.

Rei:

Vamos dançá aquela pecinha

Qui dancemo na Sapucaia,

Cortei meu cabelo a uso

Fiz uma barba a navalha

Voi nun fai vula?

Secretário:

Vula cum ele, Pretinho do Rosário...

Atualmente a décima, sem sentido às vezes, substitui as primitivas embaixadas:

Boa noite, senhoras, senhoras,

Que aqui presente estão,

Neste bonito salão,

Todo juncado de flores,

Todo sublime de cores.

E que me faiz admirá,

Os perfume são iguá

Exale neste salão,

E de minha obrigação

Os senhores cumprimentá.

A guerra é outro episódio do Reisado. Há uma sequência de embaixadas, declamadas pelo Rei, Secretário, Embaixadores e depois travam-se combates de espada entre todos os figurantes que as possuem, ao som de cantigas de guerra:

Haja fogo, e haja guerra

Oi guerra no má.

Morreu o Secretário

Só ficou Generá.

E sucedem-se as peças e os entremeios. As peças guardam geralmente ritmos e músicas tradicionais, variando as letras de acordo com a época e com os Mestres. Atualmente as peças são de feitura poética mais complexa, e, ora celebram sucessos locais e gerais, como a morte de Padre Cícero de Juazeiro, Maria Bonita e o Sertão, Lampião e as usinas, ora louvam os donos de casa ou pessoas da localidade:

Seu Zé Machado é prata fina,

Menina,

E Dona Erza é ouro em pó;

Eu vou dá viva a três fitinha que ela tem,

Também,
E a fulô de Maceió.

Ora cantam a esmo, sem sentido, a propósito ou sem propósito. E assim, entre peças, embaixadas e entremeios, decorre o Reisado, que termina com o:

Retirada, lêlê retirada,
Acabou-se a nossa função,
Acabou-se nossa alegria,
E também a consolação.

E o:
Até para o ano,
Se nois vivo fô.

Em sua essência, os Guerreiros não passam de uma fusão entre o Reisado e o auto dos Caboclinhos (não confundir com a dança dos Caboclinhos de outros Estados). Os Guerreiros, possuem, além das partes já descritas no Reisado, as partes da Lira, do Índio Peri (que substitui a guerra do Reisado), e além disso as partes da Borboleta, da Sereia, da Meia-Lua, da Estrela de Ouro e da Estrela Brilhante, e aumento por isso mesmo o número das personagens da função que se acresce com a Rainha, a Lira, a Estrela Brilhante, a Borboleta, o Vassalo da Lira, o General, a Meia-Lua, a Estrela de Ouro, a Sereia, a Estrela do Norte, o Índio Peri, os Vassalos do Índio, o Caboclinho da Lira. E além de tudo, há pequenas diferenças entre o traje dos Guerreiros e dos Reisados. Os personagens masculinos usam cações em vez de saiote e saída de babados do antigo Reisado (atualmente já os próprios Reisados começam a usar calções), enquanto os personagens femininos usam saiotes. Sobre as costas, mantos; na frente, o peitoral enfeitado de espelhos como no Reisado. A cabeça, o uso difere nos diversos personagens: o rei e a rainha trazem coroas de aljofre, montada em arame sobre a base larga de papelão coberto de pano e espelhos com fitas pendentes de várias cores. Os Mestres e os Embaixadores conservam chapéus usados e já escritos no Reisado. As demais figuras, à exceção do General e dos Índios, usam diademas feitos de papelão, forrado de pano de cor e enfeitados de espelhos, flores artificiais, aljofre, fitas etc. As figuras Estrela de Ouro, Estrela brilhante, Sereia, Borboleta, etc., trazem no alto do diadema as respectivas insígnias. O General usa roupa branca, dragonas, alamares dourados, fitas e faixas largas a tiracolo, cinto ou talabarte como no exército atual e boné militar antigo (tipo francês enfeitado de arminho) ou chapéu de dois bicos, imitando dos almirantes, também enfeitado de arminho.

P.48

Os índios vestem o clássico traje de índio de nossos folguedos populares (quilombos, caboclinhos, etc.): cocar de pena, tanga, perneiras e braçadeiras de pena, sobre saiote e o calção de pano, ora mais ora menos enfeitados e estilizado, conforme o guerreiro.

Na mão, os principais personagens masculinos usam espadas longas de aço, folha de Flandres ou madeira (Rei, Secretário, Embaixadores, Vassalo, Índio Peri e seus Vassalos, General) enquanto figuras femininas mais importantes (Lira, Rainha, etc.) trazem espadas curtas. As demais figuras masculinas ou femininas ostentam maracás de folhas-de-flandres enfeitado de fitas.

A coreografia do guerreiro é a mesma do Reisado Assim como as músicas das peças guardam mesmo estilo tradicional. Variedade do Reisado, o Guerreiro conserva todas as partes essenciais naquele descritas: marcha de rua, abrigo de porta, cantos de estrada, embaixadas do Divino, entremeios, embaixadas do Rei, etc. O que vem, pois, caracterizar o Guerreiro (além da

diferença de trajes personagens) são as partes da Estrela de Ouro, Estreia do Norte, a Meia-Lua, Estrela brilhante, Borboleta, Sereia, e sobretudo as partes de maior conteúdo dramático da Lira e do Índio Peri. Como os entremeios, igualmente como nos Reisados, as partes se intercalam sem ordem certa no correr da função. As seis primeiras partes enunciadas do Guerreiro são absolutamente destituídas de qualquer ação dramática, e não passam além dos uns versos simples e umas danças pobres. A Estrela de ouro:

Eu sou a Estrela de Ouro
Boa noite venho da (bis)
Quero saber se aqui festeja
Viva a Noite de Natal (bis)

E Estrela Brilhante:

O que estrela tão brilhante
Que alumeia noite dia (bis)
Vamos adorá o Messia.

E a Meia-Lua:

24 de dezembro
Meu Guerreiro sair à rua
Dô viva a todas as estrela
E a nossa Meia-Lua.

E a borboleta canta:

Eu sou uma Borboleta
Que vem de Maceió,
Dançando no meio da sala
Fazendo meus caracó.

E o coro responde:

Borboleta miudinha
Saia de lá venha cá
Vamo rezá o Divino
Hoje a noite de natá.

A sereia que se apresenta dançando canta:

Eu sou a Sereia,
Das ondia do má,
Meu cabelo é louro
Vô mandá cortá
Tirá Generá.

E agora, as partes do Índio Peri e da Lira, sem dúvidas as mais ricas do Guerreiro, tanto em conteúdo dramático como poético. As partes começam com uma peça, entoada por todo o coro. Depois cruzam-se as espadas do Mestre do General do Peri e do Rei. E Peri profere a sua primeira embaixada. Em seguida, todos se ajoelham e cantam a segunda peça:

Avisa meu Índio Peri
Nois vamo entrá em guerra
Tava na serra
Prisioneiro
Meu Guerreiro
Botemo joelho em terra.

Depois trava-se um longo diálogo entre o Vassalo do Índio e o General e o Mestre canta e Peri responde. Sucedem-se novos cruzamentos de espadas, e embaixadas e peças e começa então a luta de espada de Peri contra os Embaixadores, contra o General, contra o Mestre o Rei. O Índio Peri é geralmente interpretado por um indivíduo ágil e forte, pois a luta assume aspectos de grande intensidade. A que assistimos, no Guerreiro onde as fotografias que ilustram a reportagem foram batidas, o índio transformou o local da função em verdadeiro campo de batalha, tal a violência e realismo que emprestou ao duelo. O Índio fez diabruras, movimentou a espada tanto e de tal maneira que os figurantes mais avisados tiveram que recuar bastante para evitar a espada do Índio, que tirava finos incríveis dos narizes dos presentes, em piruetas absurdas, até que cansado, suado, o Índio deixa-se vencer, dando-se então seu prendimento, e cai de joelhos, cercado pelos guerreiros que sustentam suas espadas sobre a cabeça de Peri e canta-se novamente:

P. 56

Esse meu Índio Peri
Ele é forte e é ligero
Ele é o mais estimado
Nessa nação de Guerreiro

Nesse momento surgiu a Lira, que diz em embaixada:

Boa Noite meu Índio Peri
Pra que mandô me chama
Mande tocá um baiano
Que eu quero me levantá.

Os Guerreiros afastam as espadas e Peri levanta-se pela mão da Lira, com quem dança um baiano. E o Rei dá a embaixada final:

Já foi preso, já foi sorto,
Já saiu dessa prisão
Embarcou para Bahia
10 peças desse canhão

Quando à parte da Lira, inicia-se com o aviso, cantado pelo coro:

Minha Lira, minha Lira
 Aviso venho lhe dá:
 Caboclinho de arco e flecha
 Tá aqui pra lhe mata.

Depois aparece o Caboclinho da Lira que apontando para esta o arco e a flecha canta dialogando com a Lira, e são respondidos pelo coro:

Vamo mata a nossa Lira
 Antes de que ela chegue ao porto (bis)
 Não quero duas rainha
 Nessa ardeia de caboco

Há um longo diálogo cantado, o Caboclinho diz que vai matar a Lira, e esta pede para ele não fazer isso, mas ele diz que tem que matá-la, a Lira pede então proteção à Rainha mas o Caboclinho não quer saber de nada e atira a flecha na Lira. A Lira é morta e fica de pé, encostada num dos figurantes, que representa no episódio um pé de pau, e então canta-se a peça:

Ô, morte que matasse a Lira
 Matais a mim que só tem
 Matais-me da mesma morte
 Que a minha lira morreu.

Mas chegam os Mateus e o Rei lhes pergunta o que há de novo. Eles dizem que mataram a Lira do Arraial. O Rei manda procurar a Lira, que é encontrada com um passamento. Os Mateus medicam-na e ela fica boa e termina a parte com a peça:

Meu Santo Reis
 Aqui temos nois
 Chegô nossa Lira
 Com seus caracóis.

Indiscutivelmente, os autos dos Reisados e dos Guerreiros não podem prescindir, e nunca se cogitou tal coisa, dos seus curiosos e incluídos nos descansos, entre uma peça e outra, episódios êstes ou mais variados e destituídos de ordem na apresentação. vamos encontrar nos entremeios dos Reisados e dos Guerreiros quase todos aqueles personagens do Bumba-Meu-Boi, ou sejam o Guriabá, o Cavalo Marinho, Burrinha ou Cebolinha, o Jaraguá, o Zabelê, o João Pequenino, a ema, o sapo, e mais a coruja, o anastácio, o velho messias, o javali, a alma, o diabo e o anjo miguel, o capitão de campo, o doido, o pescador e a sereia, a mamãe-velha, o urso e o italiano, o papafigo e o clássico e notável boi, figura imortal de toda uma tradição folclórica.

São os entremeios episódios fabulosos, que dão ao folguedo uma graça sem par. E os espectadores vibram com os interessantes personagens, que trazem sempre uma sátira, umas medidas hilariantes ou que pelas suas máscaras impõem um certo medo. O Guriabá, velho beberrão, com uma garrafa de cachaça vem cantando:

Meu guriabá
 Onde vai bebê
 Na boca da Mata

Eu mais você (bis)

E o côro responde:

Agora, sim (bis)
E que eu quero vê
Meu guriabá
Onde vai bebê (bis)

E vem o Sapo-Cururu, na sua clássica cantiga:

Sapo-Cururu
Da beira do rio
Não me bote nágua
Que eu morro de frio

E o côro responde:

Ô xente, Ô xente,
Tá munto bom,
Tá bom demais.

P. 114

E entra o velho messias fazendo misérias, pulando feito um doido sobre duas espadas que êle traz nas mãos e faz medidas, e pula, e pula, enquanto o coro canta a canção do velho. Sai o Messias e entra o Javali, que parece tudo menos um javali, e faz medidas e dá botadas, enquanto o coro entoa a sua peça, e sai o javali e entra a Mamãe Velha, depois do côro ter cantado o

Abaixa, abaixa
Bem abaixadinho (bis)
Vamos ver Mamãe Velha
Que vem no caminho (bis)

E aparecem personagens e mais personagens, até que ouve-se um aboio lá longe. O aboio é o mateus. A assistência cochicha. Os meninos se assanham. E o boi. E o boi que está a caminho. E vem fazendo coisas do arco da velha, O homem que faz o boi parece que já está com a cabeça “cheia” e só se vê é menino gritar e correr esbaforido. O boi distribui chifradas em quem vai encontrando. O pequeno carrossel estava repleto de garotos. O boi partiu para ele e foi menino espirrar para todos os lados, sem deixar nem mesmo o carrousel parar. Mas o boi vem para a sala e na entrada o coro canta:

Ô pastorinha mana
Que fazes aqui
Pastoreando o gado, ô maninha,
Que eu qui perdi.

E depois o Mestre segura o boi pelos chifres e diz:

Ora entra janeiro
 Faça cortesia
 O dono da casa
 Com toda familia

Ora entra janeiro
 Chega pra diente
 Faça cortesia
 A tôda essa gente.

E o boi percorre o saião, fazendo medidas, salamaleques, sempre instigado pelos Mateus, que não para de dizer as suas graçolas, nunca esquecendo de distribuir com a garotada algumas pancadas das suas macacas de fibra de cabelo. Por fim os Mateus batem no boi com suas macacas e o boi morre. E canta-se o:

O meu boi morreu
 Que será de mim
 Manda buscá outro, ó maninha,
 Lá, no Piauí...

Em seguida, faz-se o testamento do boi:

A tripa gaitera
 É das moça sortera

A tripa grossa
 É da sinhá Odossia

O figo
 Esse vai comigo

A chã de dentro
 É pra Seu Antônio Bento

A chã de fora,
 É pro compadre Zé da Hora

A passarinha,
 É pra sinhá Aninha

O boje
 É pra seu Onofre

A rabada,
 É pra meus camaradas.

Depois resolve-se curar ou ressuscitar o boi. Manda-se buscar o Doutor de boi: êste checa contrata o tratamento e apresenta seus títulos:

Eu sou um dotô formado
 Que aprendi lá na Viçosa,
 O duente que eu passá a mão
 Vá se aperparando pra cova.

Eu sou um dotó formado
 Que aprendi lá na Capela
 O duente que eu passá a mão.
 Estica logo a canela.

E como no Bumba-meu-boi o Doutor receita elister, e os Mateus procuram na assistência um menino para servir de ajuda. Pega-se o menino e coloca-se o garoto no traseiro sob a armação do boi. O menino grita, pois está levando puxões de orelha e cascudo. Com a ajuda o boi fica bom, levanta-se, toca-se um baiano e canta-se:

Levanta Janero
 Tá passando a hora
 Faz a cortesia
 Mode í simbora.

Enquanto os personagens outros do folguedo não descansam tirando as suas sortes. Seus maracás, suas espadas, seus lenços, seus chapéus, são deixados nas mãos dos assistentes, e depois voltam sempre acompanhados de dinheiro, que vem como pagamento da sorte. O dinheiro do café com bolacha, da boa dose de cachaça ou do joguinho de (ilegível). A noite está alta e há muito que eles dançam e cantam. Mas seus corpos não cansam e suas gargantas não emudecem. Eles cantam e seus gargantas não emudecem. Eles cantam e dançam pela noite afora.

P.129

Esta é a terceira reportagem do ciclo Nordestino do Natal. Folguedos de grande beleza poética os “Reisados” e os “Guerreiros” são em verdade os maiores expoentes folclóricos da região de Pernambuco e Alagoas, estado onde os dois altos se expandem nas suas formas mais puras e exuberantes. Ao povo de Pernambuco e o povo de Alagoas será dedicada essa reportagem, reportagem cuja maior finalidade é levar ao conhecimento dos leitores de O CRUZEIRO de todo o Brasil um dos detalhes mais curiosos da vida de dois Estados da região nordestina do nosso país, região dotada de um patrimônio folclórico espantoso mas ainda quase totalmente desconhecido pelo resto do Brasil. Ao Dr. Théó Brandão, orientador folclórico desta reportagem e colaborador valioso na confecção do texto, deixamos aqui os nossos agradecimentos.

As fotografias que ilustram esta reportagem foram conseguidos durante umas das apresentações do “Reisado” que dançou na festa da usina de Utinga Leão em Alagoas, no Natal de 1946, e de um “Guerreiro” que se apresentou, a convite, no oitão de uma casa de Pinheiros nos arredores de Maceió. Este Guerreiro foi o mais ricos que já tivemos ocasião de ver.

P. 130

De todas as manifestações da vida africana em Pernambuco e Alagoas, as que mais tem perdurado e de que ainda se encontram abundantes demonstrações, são os autos populares e imitados ou mesclados às danças dramatizadas de origem peninsular, mormente aquelas que se tomaram entre nós o nome genérico de Reisados ou Congos e ultimamente de Guerreiros.

Na sua forma atual, o Reisado (que a forma mais antiga do folguedo) é essencialmente um baile cantado entrecortado pelos entremeios ou entremeses, representações dramáticas curtas e ricas e variando em número e qualidade de acordo com o ano, a época, a troupe e, até mesmo o dia e a localidade em que é dançado.

As danças ou passos variam tanto de acordo com a tradição como segundo a bossa inventiva ou jeito coreográfico dos Mestres. Comumente háo balancê, em que o corpo balança para direita ou para esquerda, seguindo o movimento dos pés para diante ou para trás. Mas no correio da função, apresentam-se passos mais difíceis e por isso mesmo mais belos: o Corropio, em que o dançarino faz, alternativamente, para direita e para esquerda, corrupio sobre um dos pés; o encruzados, o quarenta, o passo da muquila, a dança do ginga, o spaso quarenta e três e tantos outros. Além disso, como eçamento coreográfico há ainda as Evoluções ou marchas, imitadas dos Pastoris ou das Cheganças.

O número de figurantes, no Reisado, consta do Rei, Mestre o Secretário de Sala, ContraMestre ou Vassalo, dos Embaixadores, dois Contra-Guias, dois Contrapassos, dois Bandeirinhas, dois Matheus e um Palhaço. Isso sem contar os personagens dos entremeios, que se vestem na hora em que os mesmos são encenados, e que por vezes são até próprias figuras do bailado, e coro.

Todos – à exceção do rei, que traz coroa de arame armada sobre papelão e enfeitada de espelhos e aljofre em vez de chapéu de palha de Ouricuri, dobrado de lado, coberto de pano enfeitado de fitas e espelhos – trajam saiotes de pano de cor (ganga, cetinete) com bordados de fita dourada e prateada, saia branca deixando aparecer os babados, abaixo do saiote, sapatos de couro e atualmente sapatos tipo tênis. Nas mãos, o Rei, o Secretário, o Vassalo e os dois embaixadores trazem espadas (as vezes velhas espadas da Guarda Nacional em prestadas pelos últimos representantes da briosa ou por seus herdeiros, ou então espadas feitas de folha de lata ou de madeira). Os demais figurantes munem-se apenas de pequenos maracás enfeitados, com os quais acompanham a orquestra formada de dois instrumentos somente: ou pandeiro e harmônica (sanfona), ou rabeça (violino) ou viola ou ganzá.

P.132

Os dois Mateus, que são os tipos de essencialmente negros do conjunto, vestem-se de calça e paletó de mescla azul, alpercatas, embornal de tangerino e o clássico chapéu afunilado, de abas, coberto de pano e enfeitado de espelhos, flores e fitas na ponta. Trazem a cara pintada de carvão e mesmo quando os intérpretes são pretos retintos não deixam nunca de usar carvão. São os Mateus, juntamente com o Palhaço (imitando em geral os palhaços de circo) os responsáveis pela parte humorística do folguedo, e sempre falam em falsete, arremedando a linguagem dos antigos negros da Costa.

Dançando geralmente salas das casas, ou nos terreiros ou oitões desta, ou então em palanques armados especialmente, os Reisados possuem, além das partes que formam a função propriamente dita, uma série de acontecimentos, variáveis é certo, mas de grande sentido pitoresco, e que, principalmente nos Reisados de antigamente, era coisa indispensável. O contrato da brincadeira, por exemplo, feito pelo Mateus, tinha a sua graça. O negócio já estava fechado – com o Senhor do Engenho, vamos dizer – mas é necessário que o Mateus viesse implorar ao dono da Casa Grande. Chegava o Mateus, aboiando, com o infalível acompanhamento da gurizada, que nunca escapava da macaca de fibra de cebola do preto, pedia licença ao dono da casa para entrar e começava a choradeira para que o Senhor consentisse na brincadeira. O Senhor fazia cara feia e dizer que não, e o Mateus se ajoelhava, pediam a benção, pintavam os diabos, até que o senhor

consentia, dava permissão para a função. É, de fato, um espetáculo muito curioso, este de contrato da função. Tanto o Senhor do Engenho como Mateus, compenetrados, interpretavam os seus papéis com muita graça.

E aqui vamos descrever um Reisado, abandonando naturalmente a transcrição de grande parte das letras das canções. O material poético do Reisado e do Guerreiro é vastíssimo, e seria impróprio aproveitá-lo em sua totalidade numa reportagem. Usaremos o mesmo método empregado em nossas reportagens anteriores (Cheganças e Fandangos e Bumba-meu-boi), isto é, apresentar apenas os versos mais significativos dos folguedos, aqueles que achamos de publicação indispensável na exposição deste trabalho.