



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**TAYNÁ ALMEIDA DE PAULA**

**“O GUERREIRO DÁ FORÇA PRA VIVER”:**  
**uma fotoetnografia compartilhada com o “Guerreiro São Pedro Alagoano”, Maceió/AL**

**MACEIÓ**

**2019**

**TAYNÁ ALMEIDA DE PAULA**

**“O GUERREIRO DÁ FORÇA PRA VIVER”:**

**uma fotoetnografia compartilhada com o “Guerreiro São Pedro Alagoano”, Maceió/AL**

GRANDE ÁREA DO CONHECIMENTO (CNPq): Antropologia

SUB-ÁREA DO CONHECIMENTO (CNPq): Antropologia visual

ORIENTADOR: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fernanda Rechenberg

MACEIÓ

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 28 (vinte e oito) dias do mês de novembro do ano de 2019, às 9 horas compareceu perante a banca Examinadora o(a) aluno(a) Tayna Almeida de Paula autor(a) do Trabalho de Conclusão de Curso - TCC intitulado "O guerreiro da fogueira pra viver: Um estudo fotográfico compartilhado com o guerreiro de São Pedro Alagoano" sendo a Banca Examinadora constituída pelos professores: Bernarda Rechenberg (orientador/a), Maira Ganarra e Silvê Soares de Amorim

que atribuíram respectivamente as seguintes notas: 1º examinador DEZ INTEIROS (10,0), 2º examinador DEZ INTEIROS (10,0), 3º examinador DEZ INTEIROS (10,0), cuja média aritmética é DEZ INTEIROS (10,0), tendo a referida banca considerado(a) aprovado(a) e apto(a) para a Colação de Grau de Bacharelado em Ciências Sociais.

E por estar conforme, eu \_\_\_\_\_ técnico do Instituto de Ciências Sociais lavrei a presente ata que vai assinada por mim, pelos membros da banca e pelo Diretor do Instituto de Ciências Sociais.

1º Examinador(a): [Assinatura]

2º Examinador(a): Maira Costa Ganarra

3º Examinador(a): Silvê Soares de Amorim

Diretor(a) do Instituto de Ciências Sociais

Coordenação do Curso de Ciências Sociais

[Assinatura]



Arielle D. Azeiteiro  
Téc. em Assuntos Educacionais  
Mat. SIAPE 1919725 - UFAL

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Dona Marlene pela confiança depositada em meu trabalho, por compartilhar seu íntimo e suas memórias, e por todo o amor e acolhimento no decorrer da pesquisa;

Aos membros do Guerreiro São Pedro Alagoano e do Guerreiro Vencedor Alagoano, em especial, ao Seu Cícero José, ao Seu Cícero Manoel, à Dona Dalva, à Dona Dolores, ao Seu Edval, ao Ítalo Douglas, ao João Paulo, ao Seu José Henrique, à Dona Josefa, ao Josivaldo, ao Seu Juvino, ao Seu Lau, ao Seu Lourenço, à Dona Luciene, à Dona Lucinha, à Dona Mara, às duas Donas Marias, à Dona Maria Cícera, à Dona Maria Dagmar, à Dona Marinete, à Nicole, à Dona Sandra e à Dona Zelina pela participação na pesquisa, e ainda, à Lourdinha e à Dona Teresinha pela amizade e cuidado ao longo da viagem para Juazeiro;

Às minhas companheiras de pesquisa Iara e Tamara pela construção de um conhecimento compartilhado, pelas escutas, trocas, risadas, angústias e dilemas trocados ao longo desses anos de pesquisa;

À Fernanda Rechenberg, a qual muito me inspiro e admiro, pela orientação dedicada e paciente, por todas as portas que me abriu ao longo da graduação. Foi uma honra ter trabalhado com você;

À equipe do Museu Théo Brandão pelas manhãs de trabalho compartilhadas;

A todo o corpo docente do Instituto de Ciências Sociais e à Universidade Federal de Alagoas pelo ensino público, democrático e gratuito, que resiste em tempos de crise;

Às instituições ASFOPAL, FAPEAL e ao PIBIC, que contribuíram no desenvolvimento dessa pesquisa;

Aos meus pais Vanda e Fernando, a quem devo tudo isso, por serem meu exemplo de amor, força e resistência. Por sempre apostarem nos meus sonhos, ainda que isso demande o sacrifício da saudade. Eu amo vocês e serei eternamente grata;

À minha irmã Mayara, minha “morada”, com quem compartilhei e sigo compartilhando tudo nessa vida, e que para além das coincidências da vida é minha irmã por escolha;

Aos meus amigos e frequentadores do 202 por me mostrarem outro conceito de “casa” e “família”: Rafa, Nicole, Elis, Jane, Brian, Wesley, Thy, Aurel, Tchunas, Amanda, Gustavo, Moisés, Igor, Giovana e Hellen;

À Nidyanne, por me escutar e contribuir diretamente para meu crescimento pessoal e profissional com seu trabalho dotado de ética e responsabilidade;

A todos aqueles que contribuíram para a construção dessa pesquisa direta ou

indiretamente. Agradeço por todos esses encontros!

**Ninguém consente em ser enterrado vivo, e a magnificência do túmulo não torna a estrada mais saudável**

CHARLES NISARD

## RESUMO

O estudo fotoetnográfico “O Guerreiro dá força pra viver” apresenta, sob a perspectiva de uma antropologia compartilhada, um trabalho construído colaborativamente com o grupo de Guerreiro intitulado “Guerreiro São Pedro Alagoano”, localizado na periferia de Maceió/AL, a partir da produção e do compartilhamento de imagens fotográficas realizadas por mim, com os integrantes do grupo. Considerando que o folguedo popular Guerreiro apresentou seu período de efervescência entre os anos de 1930 e 1960 em Alagoas, em um contexto que corrobora o “Movimento Folclórico Brasileiro”, hoje, ainda que em menor frequência, permanece ativo em alguns bairros e cidades do Estado, reunindo um público majoritariamente idoso, que traz consigo o sentimento de preservação desse patrimônio cultural e contradiz, a partir de sua própria atividade, os discursos saudosistas relacionados à “retórica da perda”. Nesse sentido, busco a partir de uma articulação entre linguagem fotográfica e linguagem escrita, explicitar os processos de criação/construção da série fotográfica e suas relações com a reverberação de narrativas em torno do Guerreiro, acionadas pela prática de restituição, possibilitando assim, discutir os sentidos atribuídos por eles às imagens e as dinâmicas de organização e reorganização constante do grupo.

**Palavras-chave:** Folclore; Fotografia; Guerreiro Alagoano

## ABSTRACT

The photo-ethnographic study “The Guerreiro gives strength to live” presents, from the perspective of a shared anthropology, a work built collaboratively with the Guerreiro group entitled “Guerreiro São Pedro Alagoano”, located on the outskirts of Maceió/AL, from the production and sharing of photographic images shot and made by me with the group members. Considering that the popular folklore Guerreiro presented its period of effervescence between the years of 1930 and 1960 in Alagoas, in a context that corroborates with the “Movimento Folclórico Brasileiro”, today, although less frequently, it remains active in some neighborhoods and cities of the State, gathering a mostly elderly public, which brings with it the feeling of preserving this cultural heritage and contradicts, from its own activity, the nostalgic discourses related to the “rhetoric of loss”. In this sense, I seek, from the dialogue between a written and photographic language, to explain the processes of creation/construction of the photographs and narratives around Guerreiro, triggered by the practice of restitution, thus making it possible to discuss the meanings attributed by them to the images and the dynamics of organization and constant reorganization of the group.

**Keywords:** Folklore; Photography; Guerreiro Alagoano



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>PARTE 1 - DA INCURSÃO EM CAMPO .....</b>	<b>13</b>
<b>PARTE 2 - DA PRODUÇÃO DO ENSAIO: FOTOETNOGRAFANDO .....</b>	<b>18</b>
<b>PARTE 3 - DA RESTITUIÇÃO DE IMAGENS: “O GUERREIRO DÁ FORÇA PRA VIVER”.....</b>	<b>29</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>53</b>

## INTRODUÇÃO



O presente estudo fotoetnográfico “O Guerreiro dá força pra viver”, desdobramento de minha experiência de pesquisa com memória e fotografia no folclore alagoano no acervo fotográfico do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), entre os anos de 2017 e 2019, apresenta, sob a perspectiva de uma antropologia compartilhada, um trabalho construído colaborativamente com o grupo de Guerreiro intitulado “Guerreiro São Pedro Alagoano”, do bairro periférico Petrópolis, de Maceió/AL, a partir da produção e do compartilhamento de imagens fotográficas realizadas por mim, com os integrantes do grupo.

O “folgado popular”<sup>1</sup> de nome Guerreiro<sup>2</sup> consiste em uma manifestação artística e folclórica com música, dança e representação teatral, que teve seu período de efervescência entre os anos de 1930 e 1960, em um contexto que corrobora com a ascensão do “Movimento Folclórico Brasileiro” (VILHENA, 1997), este, por sua vez, importante na militância pela

<sup>1</sup> Categoria êmica utilizada sobretudo por folcloristas, consiste em “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 termo “folgado popular” é utilizado neste trabalho por fazer parte do vocabulário daqueles que construíram esta pesquisa.

<sup>2</sup> Definido pelo folclorista e antropólogo autodidata Theotônio Vilela Brandão (1907-1981), patrono do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, como um auto natalino, uma mescla de Reisados, Auto dos Caboclinhos, Pastoris e festas totêmicas de origem africana e ameríndia (BRANDÃO, 2003).

valorização da “cultura popular” e do “folclore”. No contexto alagoano, o Guerreiro foi promovido como um símbolo daquilo que expressaria a identidade local. A imagem do chapéu em formato de igreja, bem como os “brincantes” e suas roupas coloridas e ornamentadas, no que se refere a publicidade do Estado, tornaram-se o tema central dos meios de comunicação de massa e das campanhas de turismo na região.

Ainda que o Guerreiro tenha sido classificado por folcloristas e intelectuais acadêmicos, a princípio, como um “auto” referente ao período natalino, as apresentações do grupo ocorrem ao longo do ano, de acordo com o convite de instituições públicas, de hotéis, da programação cultural do Estado ou da articulação feita através da Associação dos Folguedos Populares em Alagoas (ASFOPAL) com outros órgãos. Desse modo, frequentei desde 2017 os ensaios e apresentações do grupo, e ainda, realizei junto a eles uma viagem à romaria de Juazeiro do Norte/CE, na condição de fotógrafa e pesquisadora, estreitando o contato e produzindo registros fotográficos desses “brincantes”<sup>3</sup>, dos espectadores presentes nos eventos, das interações entre si, com o público e comigo, e tudo aquilo que a partir de meu olhar em diálogo com a Antropologia e com o grupo, configuraria algumas de suas dinâmicas de organização.

Considerando a urgência de práticas antropológicas decoloniais, bem como a necessidade de restituição das pesquisas, concomitantemente aos registros fotográficos do grupo, realizei a entrega dessas imagens produzidas aos protagonistas da pesquisa e, metodologicamente, o compartilhamento dessas fotografias na intenção de compreender alguns dos sentidos atribuídos por eles a elas. A partir de ambos os processos, de produção e compartilhamento dos registros fotográficos, apresento aqui um conjunto de reflexões metodológicas sobre fotoetnografar o grupo, que perpassam meus e dilemas éticos em campo enquanto fotógrafa e pesquisadora, e no que diz respeito ao uso de imagens na pesquisa antropológica, algumas situações etnográficas que envolvem tanto a recepção do ato fotográfico, como a dos registros imagéticos.

Tendo as fotografias então, como objetos de análise e de interpretações pelos sujeitos brincantes e por mim, com base em minha experiência de campo com o grupo de Guerreiro, a qual chamo de “encontro etnográfico”, apresento aqui, fotografias produzidas entre os anos de 2017 e 2019, as quais para além de apresentar um caráter documental do evento e de seus participantes, funcionam para que elementos não-verbais como os gestos, os olhares, os movimentos e as expressões corporais e faciais, como os que ocorrem nas diversas interações durante um ensaio ou apresentação de Guerreiro, sejam percebidos. Nesse sentido, a

---

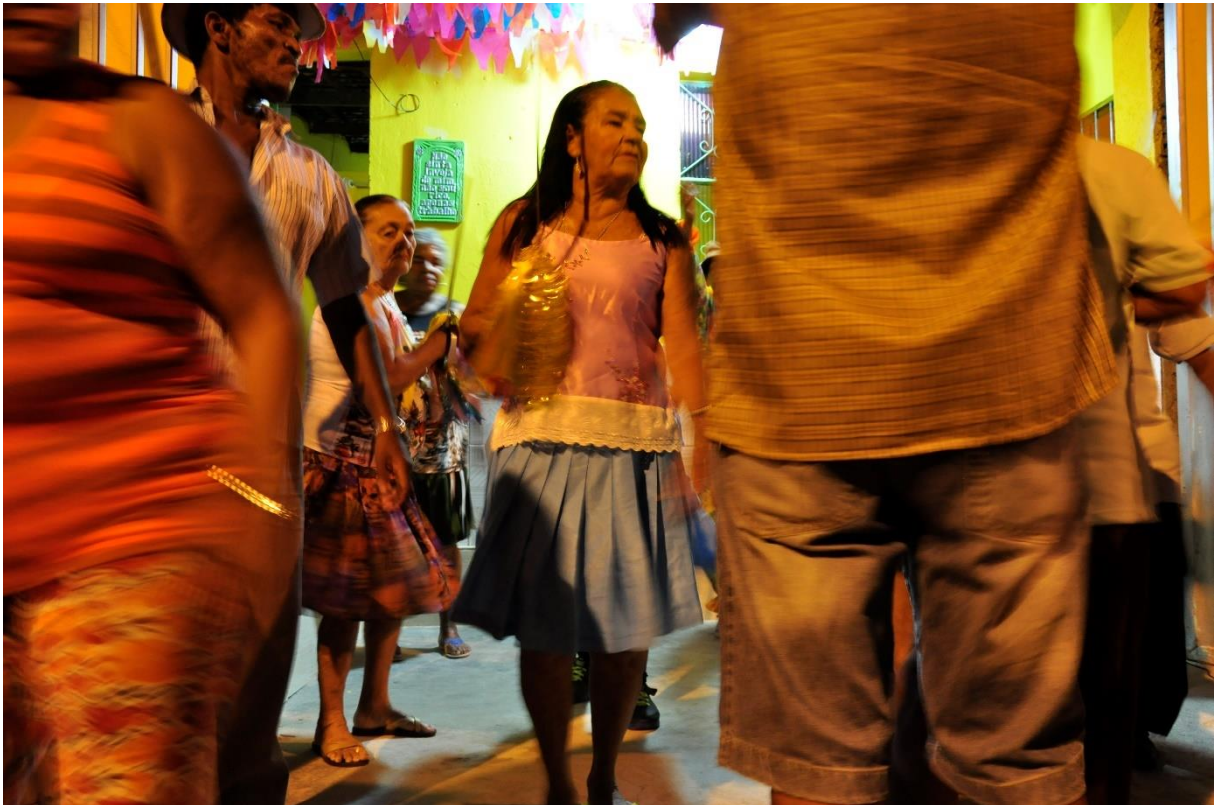
<sup>3</sup> Refere-se a forma como os membros do grupo se identificam.

investigação buscou compreender os processos de criação/construção da série fotográfica intitulada “O Guerreiro dá força pra viver”, e suas relações com a reverberação de narrativas em torno do Guerreiro, em especial do Guerreiro São Pedro em Alagoas, acionadas pela prática de restituição/compartilhamento.

O referencial teórico-metodológico adotado como ferramenta condutora do trabalho tomou como base aquilo que Boris Kossoy (2002), ao considerar que a imagem fotográfica não pode ser compreendida independentemente de seu processo de criação/construção, chamou de “desmontagem do signo fotográfico”. Em consonância a isso, para compreender a reverberação de narrativas sobre minha produção fotográfica pelos integrantes do grupo, mas principalmente por Dona Marlene, me utilizei do método de “foto-elicitação” proposto por Marcus Banks (2009), no qual a fotografia é mostrada ao participante da pesquisa, de forma a estimular o processo reflexivo dos sujeitos face a lembrança da experiência vivida, orientado ainda, por entrevistas semi-estruturadas não-diretivas. Por fim, com as contribuições de Peter Burke (1989) o trabalho foi construído sob a análise crítico-reflexiva das “culturas populares” e dos estudos do “folclore”.

Apresento assim nas páginas que seguem três momentos essenciais nesse processo de investigação: a) “Da incursão em campo”, em que introduzo meus afetos para a realização de tal pesquisa, b) “Da produção do ensaio: fotoetnografando”, em que discuto os impactos que as escolhas técnicas e conceituais têm sobre meu trabalho e c) “Da restituição de fotografias: O Guerreiro dá força pra viver” em que trago a prática de restituição/compartilhamento de fotografias e suas respectivas reverberações. Nesse sentido, através de relatos de experiência, das trajetórias percorridas, dos processos, das intenções e justificativas ao fotoetnografar o Guerreiro São Pedro Alagoano, busco compreender, através de um trabalho conjunto entre foto e palavra, imagem e oralidade, ver e dizer/recordar, e por via de um outro recorte que não o predominante nos estudos do folclore, alguns dos processos de resistência, atualização e construção de um futuro conjunto do grupo, especialmente através das enunciações da coordenadora Dona Marlene, que ressalta poeticamente: **“O Guerreiro dá força pra viver”**.

## PARTE 1 - DA INCURSÃO EM CAMPO



O estudo fotoetnográfico sobre a produção e o compartilhamento de fotografias com o grupo de Guerreiro intitulado “Guerreiro São Pedro Alagoano” de Maceió/AL, não fazia parte de meus objetivos de pesquisa no momento em que comecei a trabalhar com documentação fotográfica no folclore alagoano. Esse percurso, na verdade, teve início a partir de minha trajetória no acervo fotográfico do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), desde 2017 até o presente momento, em 2019, em que participei de dois projetos<sup>4</sup> de pesquisa: “Memória e fotografia no folclore alagoano: da preservação ao compartilhamento de imagens”<sup>5</sup> e “Fotografia e a produção das memórias coletivas em torno dos folguedos populares em Alagoas”<sup>6</sup>.

No acervo, exerci a função de organizar, digitalizar, pesquisar e compartilhar<sup>7</sup> com mestres, brincantes de folguedos populares e seus descendentes, um conjunto de registros

<sup>4</sup> A presente pesquisa é desdobramento de ambos os projetos, aprovados pelo Comitê de Ética de Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Alagoas.

<sup>5</sup> Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL), sob orientação de Fernanda Rechenberg (PPGAS/UFAL).

<sup>6</sup> Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), sob orientação de Fernanda Rechenberg (PPGAS/UFAL).

<sup>7</sup> Ver mais em “Reflexões sobre experiência no processo de tratamento, digitalização e compartilhamento do acervo fotográfico de Théo Brandão”, de Iara Souza, Tayná Almeida, Tamara Caetano e Letícia Medeiros, apresentado na IV Semana de Antropologia da UFPB, 2018, pg. 354-359.

fotográficos colecionados pelo folclorista Théo Brandão, pioneiro nos estudos antropológicos em Alagoas, durante anos de pesquisa. Esse conjunto, o qual podemos intitular de “Coleção Théo Brandão” (RECHENBERG, 2017), produzido entre os anos de 1930 e 1960, reúne na série “pesquisa” registros sobre arte, cultura e “folguedos populares”, e ainda, nas subséries fotográficas sobre os folguedos, expressões populares como Baiana, Caboclinho, Cavalhada, Chegança, Fandango, Guerreiro, Maracatu, Pastoril e Presépio, Quilombo e Reisado, que corroboram com o contexto de ascensão do movimento folclórico.

O “Movimento Folclórico Brasileiro”, investigado por Rodolfo Vilhena (1997) através do recorte temporal de 1947 a 1964, foi marcado nacionalmente pela militância na valorização da “cultura popular”, bem como pela busca de reconhecimento científico dos estudos do “folclore”. Em contraposição às ameaças causadas pelos avanços da modernização, nesse período, tanto a cultura popular quanto o folclore eram considerados lastro para definição da identidade brasileira, uma vez que vistos como dotados de “pureza” e “autenticidade”. No contexto da realidade alagoana, o período ainda condiz com a efervescência dos folguedos populares, no qual o Guerreiro, definido por Théo Brandão como expressão urbana do Reisado, apresentou forte destaque, a ponto de ser promovido e apresentado ainda hoje, como símbolo daquilo que expressaria a identidade local.

Dando início ao compartilhamento de uma parcela das subséries fotográficas do acervo, sobretudo de Guerreiro e Reisado, com grupos de folguedos ativos contatados por meio da frequência nas reuniões da Associação dos Folguedos Populares em Alagoas (ASFOPAL), este ocorreu nas dependências do Museu Théo Brandão e na residência de alguns “brincantes”, dentre eles, Dona Marlene, coordenadora do grupo de Guerreiro intitulado “Guerreiro São Pedro Alagoano”, do bairro periférico Petrópolis, de Maceió/AL. O processo se deu a fim de possivelmente identificar sujeitos, personagens do folclore e locais presentes nas fotografias, e compreender a reverberação de memórias coletivas acionadas por tal prática.

Com isso, tive minha primeira frustração: as fotografias em preto e branco que compunham o acervo fotográfico pessoal de Théo Brandão sobre os folguedos populares, ao contrário de minhas expectativas, por mais que fizessem falar sobre a memória do folclore, ressoavam eufemisticamente entre os brincantes. Nos momentos de compartilhamento de imagens, nem sempre houve uma identificação direta com as fotografias, o processo também envolveu ausências. Grande parte das pessoas retratadas, devido à distância temporal da produção da coleção fotográfica, não foram identificadas pelos sujeitos com os quais compartilhamos. Assim, no momento em que eu percebo a dificuldade ou mesmo o desinteresse deles em criarem vínculos com as imagens, os sentidos da pesquisa são redirecionados e novas

afetações emergiram.

O compartilhamento de caráter coletivo das fotografias, acompanhado de entrevistas não-diretivas, de fato, fazia falar sobre a época de efervescência do folclore alagoano, e ainda sobre as vivências e trajetórias biográficas dos sujeitos membros dos grupos folclóricos. Todavia, as fotografias que pareciam interessá-los, muito mais do que as que constituem o acervo do MTB, eram as de seus respectivos acervos fotográficos pessoais, em grande parte das vezes carregados em suporte de papel fotográfico, junto a eles, para diversos lugares, e que constantemente nos eram apresentados. Ainda, era comum que apresentassem as “peças”, termo que se refere às canções de seus folguedos, os seus trajes e seus chapéus – grandes símbolos de sua cultura material – durante o processo de compartilhamento, demonstrando assim, a vitalidade de seu funcionamento cotidiano.

Um contraste entre a época retratada nas fotografias e a atualidade, nos relatos, ainda que se misturassem, eram evidentes: “eles repensam seu tempo vivido pelo olhar pousado no presente” (ECKERT, 2013). Nessa perspectiva, percebi que parecia não fazer tanto sentido para alguns brincantes olhar apenas a fotografia do “morto”, digo, fragmentos do passado, se estão vivos para “fazer acontecer”. As fotografias do acervo MTB por mais que representassem algo familiar aos sujeitos – o Guerreiro –, por outro lado, também demonstravam um anonimato com o qual eles não se identificavam. Assim, ainda que não supondo a imagem fotográfica como algo parado no tempo, mas como sujeita a reinterpretações constantes, passo, a não mais compartilhar só as fotografias do acervo, e sim, de acordo com a demanda do grupo com o qual tive maior contato, a produzir fotografias em seus ensaios e apresentações, e concomitantemente a compartilhar com eles, os fotografados, tal produção. Nesse sentido, enquanto meu projeto de TCC caminhou para a fotoetnografia do grupo, a dissertação de Iara Souza (2019), uma das integrantes do acervo, dedicou um capítulo às interpretações dos brincantes em torno das imagens compartilhadas. Agora, me utilizava de uma metodologia que não apenas focava em suas memórias, mas os transportava primeiramente ao presente: eram eles nas imagens.

A princípio, as incursões em campo no Guerreiro São Pedro Alagoano, grupo entre os quais conheci durante o primeiro projeto no Museu, se davam como espectadora/observadora, sem grandes intenções de dar prosseguimento à alguma pesquisa, mas de conhecer a realidade atual dos Guerreiros, que se distingue daquela a qual eu tinha acesso através do acervo fotográfico. Tratava-se de perceber contrastes, transformações e similaridades entre os contextos de atuação do folgado. Deste modo, comecei a registrar fotograficamente o grupo e a perceber que tais brincantes pareciam entusiasmados com minha produção; muitos deles

posavam, sorriam e “performavam” para a câmera e, na medida em que a aceitavam, consequentemente também me aceitavam em seu meio. Uma fotógrafa que não estava registrando apresentações como as que ocorrem em locais turísticos da cidade e de grande prestígio social, mas sim, os ensaios do grupo que acontecem na casa de uma das brincantes, parecia uma novidade. Uma vez que o vínculo com a Universidade Federal de Alagoas apresentava certa notoriedade para eles, Iara e Tamara, minhas companheiras de pesquisa nesse primeiro momento, e eu, éramos “as meninas da UFAL”.

De natureza *etique*, ou seja, de caráter exploratório, minha produção imagética, a princípio, se enquadrava em fotografias “para descobrir” (GURAN, 2000) e, ainda acrescento, para conhecer. Aqui, o ato fotográfico serviu para construir uma familiarização com objeto de estudo, no caso, com os sujeitos da pesquisa, ao mesmo tempo em que este era manifestado a partir de meu estranhamento, curiosidade aparente. Desde minha primeira ida à campo, ainda que pouco soubessem sobre mim, era comum ouvir frases como “tira uma foto aqui minha com *fulano*”, “tira uma foto minha aqui com *ciclano*”, fazendo da câmera um mecanismo imprescindível à nossa interação. Minhas fotografias rapidamente passaram a ser solicitadas pelo grupo, e gradualmente, fui sendo reconhecida e identificada por eles para além de “menina da UFAL”, e sim como Tayná, fotógrafa do grupo. Meu “eu” fotógrafa, surgiu então, não só da demanda em serem fotografados e de receberem a materialização de meu trabalho, suas fotografias, mas de um papel que aos poucos foi sendo construído conjuntamente, solicitado e delegado por eles, a mim.

Dessa forma, apresento aqui uma preocupação com a ontologia da fotografia, entendendo-a como um processo, a partir de uma tríade produtora de sentidos na imagem: o fotógrafo, o objeto e o espectador (BARTHES, 1984; SCHERER, 1995), sendo eu a fotógrafa, o Guerreiro São Pedro o objeto fotografado, e os espectadores os próprios membros do grupo, bem como os futuros observadores das imagens, inclusive eu mesma. Neste processo, o referencial teórico-metodológico adotado como ferramenta condutora do trabalho tomou como base, no que concerne à pesquisa documental, aquilo que Boris Kossoy (2002) chamou de “desmontagem do signo fotográfico”, ao considerar que a imagem fotográfica não pode ser compreendida independentemente de seu processo de criação/construção, sugerindo-a com uma fonte que deve ser questionada, sendo necessário decifrar a realidade interior das representações fotográficas, seus significados e suas finalidades.

Em “Documento Fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”, Joana Scherer (1995) aponta que uma das metodologias para o uso de fotografias na pesquisa etnográfica, se dá através do estudo das intenções e dos propósitos do



fotógrafo, sobre a maneira pelas quais as imagens foram usadas por seu criador. Trata-se também, das “deferências fotográficas” (FREHSE, 2005), ou seja, da relação existente entre a objetivação de fotografias com a experiência pessoal do produtor de imagens. Nesse sentido, compreendendo que a fotografia é sempre sujeita a uma escolha e a uma seleção em parâmetros muito subjetivos, busco na escrita dos relatos de experiência fotoetnográfica, partir da percepção daquilo que Bruno Latour (2000) chamou de “caixa-preta” na pesquisa. Se caixa-preta para a aviação diz respeito a um sistema que capta e armazena registros de som e áudio, aqui esse conceito assume uma dimensão mais simbólica, no sentido de me referir a uma espécie de registro epistemológico de mim mesma. Interessa-me subverter certo modo de se produzir ciência, calcado apenas em patamares de objetividade – é nesse sentido que abro a caixa-preta, a fim de esquadrihar algumas trajetórias percorridas, processos, intenções, narrativas, afetações e escolhas ao fotografar e encontrar o Guerreiro São Pedro Alagoano.

## PARTE 2 - DA PRODUÇÃO DO ENSAIO: FOTOETNOGRAFANDO



De modo geral, fotografar o Guerreiro foi um grande desafio. Posso confessar que de início eu não dominava a câmera fotográfica e que por isso não sabia corresponder às minhas próprias expectativas. Por ser uma expressão popular em constante movimento, nos primeiros ensaios que frequentei, as cenas passavam por mim sem que eu as conseguisse capturar, e por isso minha única saída para que alguns momentos não fossem perdidos era por meio do uso do *flash*<sup>8</sup>. Ainda que o *flash* me incomodasse e voltasse uma atenção para mim a qual eu não desejava, e uma vez que os ensaios ocorrem geralmente durante a noite, com ele imagens ricas em detalhes, melhor dizendo, nítidas, foram geradas. De qualquer forma, eu experimentava de várias técnicas, já que nesse momento ainda não tinha grandes planejamentos. Foi através de muitos contatos com o grupo e do desenvolvimento de um olhar fotográfico – impossível sem nossa relação – que passei a definir melhor meus interesses. Na foto, Seu Cícero Manoel, personagem mateu do Guerreiro.

Uma das primeiras surpresas que tive ao entrar em contato com grupos de Guerreiros ativos era o excesso de cores presentes no folgado, que certamente contrastavam com as fotografias em preto e branco do acervo de Théo Brandão. Tendo em vista o uso de cores ou

<sup>8</sup> O flash embutido (pop-up) possibilita o maior aproveitamento das características do ambiente e realça as cores de um local que não proporciona luz natural.

não, não só como uma opção, mas como uma linguagem, todas as fotografias produzidas por mim foram registradas em cores, como mostra a imagem de Dona Maria Dagmar, uma das rainhas do Guerreiro, em primeiro plano no centro em relação ao restante do grupo. Além daquilo que quero demonstrar a partir de meu olhar na fotografia, lido com o fato de Dona Marlene fazer um grande investimento nas cores, seja na preparação dos ensaios e apresentações, nas vestes dos brincantes e, por todo lado, nos enfeites de sua casa, multicoloridos. É nesse sentido que justifico o uso cromático na produção das fotografias do Guerreiro.



Não só pelo excesso de cores, mas pela quantidade de pessoas nas apresentações em relação ao pequeno espaço da casa de Dona Marlene, ou sede do Guerreiro, facilmente o olhar do observador, seja presenciando o ensaio, ou mesmo na observação de fotografias, é facilmente dispersado. Por haver uma grande quantidade de informações, um desafio era invisibilizar nas cenas capturadas tudo aquilo que me atrapalhava a focar o olhar, ou mesmo, que possivelmente dispersaria o olhar do observador, possibilitando maior destaque às pessoas. Contudo, com o redirecionamento de minhas intenções no início da pesquisa, de forma a pensar em como o grupo se organiza e sob quais condições, passei a assumir tais elementos que me “atrapalhavam”, como um portão na frente dos brincantes, uma moto ou bicicleta na rua ou os

móveis da casa de Dona Marlene, de forma a enxergar neles o valor antropológico que davam às imagens, como na foto em que está presente Seu Juvino, sanfoneiro do Guerreiro e marido de Dona Marlene, em Juazeiro do Norte/CE e na página seguinte, Dona Maria ao lado de um varal.





Ao longo da pesquisa, experimentei diversas modalidades da linguagem fotográfica, os planos abertos, fechados, os diferentes ângulos e perspectivas, todavia, o retrato foi a categoria mais explorada. Ivan Lima (1998) em “Fotografia e sua linguagem” faz uma crítica a definição de retrato proposta pelo fotógrafo estadunidense Richard Avedon quando afirma que “um retrato em fotografia é a imagem de uma pessoa que sabe que vai ser fotografada”, uma vez que tal afirmação exclui aqueles que no ato fotográfico são pegos de surpresa, e inclui a pessoa que pode não estar olhando para o aparelho fotográfico. Diante da lacuna deixada na interpretação de Avedon, considero aqui os retratos como a descrição do sujeito humano, seja na troca de olhares entre o fotógrafo e o fotografado de forma espontânea ou posada, ou mesmo, numa pose espontânea; nos momentos de surpresa e distração, e no consentimento ou não de que o ato fotográfico esteja sendo consumado naquele exato instante. De todo modo, os retratos consentidos foram os principais para a construção de nossa comunicação, como mostram as imagens da contramestre Luciene e das “figuras do cordão”, Dona Mara e Dona Dalva.



Sendo a câmera mediadora dessa relação que começava a ser construída, percebia como minha presença junto a ela e o previsto ato fotográfico acionavam nessas pessoas a “consciência de si”, de modo que se apresentavam pessoalmente para mim e conseqüentemente para os futuros observadores da imagem. Nos retratos, modelos de fotografias que muito produzi nessa trajetória, caracterizados por Fernanda Rechenberg (2014) a partir das contribuições de David

MacDougall como algo ambivalente, por transitar entre efeito de realidade da presença e ficção seguida pela construção da pose, as diversas aparências, performances e expressões de identidades, tomavam lugar por meio de um processo inventivo e criativo. É nessa perspectiva que Sylvia Caiuby Novaes (2004) aponta, ao falar sobre os retratos, que não há a captura do espontâneo, mas sim uma relação documentada, no caso, essa relação que começava a ser construída entre nós, por meio do uso da câmera. Durante meu trabalho, uma das vezes que essa situação se fez evidente foi ao fotografar as figuras Dona Lucinha e Dona Zelinda na Semana do Folclore realizada em agosto de 2018 no Museu Théo Brandão.



Nesse primeiro momento a câmera serviu para atenuar a desconfiança que os brincantes poderiam ter em relação a minha presença. Eu não era uma estranha que os observava, minhas intenções eram evidentes: olhava através da câmera porque queria registrar, e cabia a eles o consentimento – uma resposta permissiva a esse olhar – ou não. David MacDougall (2006) fala sobre uma “câmera interativa”, essa que a partir da relação de cumplicidade entre o retratista e o retratado, possibilita um conforto frente à câmera, a partir de muitos *clicks* (MACDOUGALL, apud, RECHENBERG, 2014). Nesse sentido, a utilização prolongada da câmera no contexto de pesquisa serviu de “quebra-gelo” em nossa interação, foi gerando aos poucos um alívio da intimidação presente no ato fotográfico e promovendo uma “camaradagem” entre nós. Os retratos, que de fato documentavam essa relação, me permitiam logo após a esse primeiro momento de tensão, fotografá-los descontraídos, em suas ações mais espontâneas e imprevistas. Nesse percurso, ainda, percebia que quando não dirigidos por mim, eles fluíam, se autodirigiam.

Durante o processo de produção, ainda que os brincantes demonstrassem aceitação em serem fotografados, uma série de dilemas éticos, e que revelam o caráter ambíguo da fotografia, entram em campo. Se por um lado o ato fotográfico serve para mediar interações, atenuando o anonimato entre as partes, no caso, entre mim e os brincantes, por outro lado ele poderia causar reações semelhantes à uma ameaça. Susan Sontag (1979) vê o fenômeno da popularidade da câmera como uma arma predatória que pode ser “carregada”, “apontada” e “disparada”, para ela: “fotografar pessoas é o mesmo que violá-las” (SONTAG, apud, PINNEY, 1996, p.16). Ainda, Carmen Rial (2014) aborda que a fotografia nem sempre é um ato anódino, de modo que algumas culturas falam até sobre “roubo de alma” no ato fotográfico, o que me fez refletir acerca da pluralidade de sentidos que a fotografia poderia gerar, e os cuidados com a produção e o uso de imagens na pesquisa antropológica, bem como para estes sujeitos. É nesse sentido que tendo a fotografia como uma produção humana, e sendo, portanto, um objeto criado e manipulado, que todos os ângulos, enquadramentos, planos e distâncias começaram a ser pensados nos procedimentos de pesquisa.

Considero que uma imagem construída através de diferentes ângulos, de um “*plongée*”<sup>9</sup> ou de um “*contra-plongée*”<sup>10</sup>, pode sugerir, respectivamente, uma condição de subordinação ou maior autonomia, de forma a inferiorizar ou potencializar o personagem fotografado, por exemplo. Ainda que difícil pelas condições reduzidas do espaço de ensaio no qual mais os fotografei – casa de Dona Marlene –, em muitos momentos tentei fazer o registro da fotografia de baixo para cima, de forma a dar através de um movimento reverencial e de um ângulo ascendente, maior imponência aos brincantes. Se antes nos ensaios devido à grande quantidade de pessoas, ocupar a rua para brincar o Guerreiro era a única alternativa, sendo, portanto, a rua extensão da casa, foi a reforma na residência de Dona Marlene e Seu Juvino que deu espaço a “sede do Guerreiro”<sup>11</sup>. Na sede, o espaço de apresentação e o espaço do público, por serem desnivelados um em relação ao outro, foram diferenciados. A construção de um “palco”, propício para performances, permitiu que tal relação fosse documentada dentro do referido molde, como evidencia a imagem de Dona Marlene e seu filho Val, tamborzeiro do Guerreiro, e que minha sensação de estar hierarquicamente acima deles devido ao meu “lugar de fala” acadêmico, fosse atenuada ao menos na forma como algumas dessas imagens tiveram a possibilidade de serem produzidas.

---

<sup>9</sup> Imagem produzida de cima para baixo.

<sup>10</sup> Imagem produzida de baixo para cima.

<sup>11</sup> Em dezembro de 2018, Dona Marlene inaugurou o que chama de “Sede do Guerreiro”. Ao derrubar a parede de sua casa que separava a sala da varanda, unindo-as em um único cômodo, criou uma espécie de salão para seu guerreiro. Ela intitulou o dia de “inauguração da sede”.





Em uma entrevista do etnólogo francês Jean Rouch concedida a Jean Paul Colleyn, ao falar sobre o uso do tripé em suas gravações, Rouch aponta que este instrumento, por romper com o movimento, o forçava a um ponto de vista único; para ele, o zoom nunca substituirá o *travelling* (COLLEYN, 1995). Em campo, trabalhei com uma lente 18-105mm, que permite uma distância focal ou capta um ângulo relativamente grande, ou seja, permite um campo de visão aproximado, sobretudo considerando o espaço da casa de Dona Marlene destinado ao ensaio. Por utilizar uma câmera<sup>12</sup> profissional junto a uma grande angular, fundamental na construção de minha identidade como fotógrafa para o público e para os brincantes, percebo que os espectadores do evento me colocavam em uma posição de autoridade, eles me direcionavam fisicamente a posições privilegiadas no campo da visão, ainda que para isso, eu prejudicasse a visão de terceiros.

Essa situação fez com que houvesse em certo momento uma resistência de minha parte em realizar esse *travelling*, no sentido de subir no “palco” e transitar entre os brincantes, o que por consequência me fazia “fotografar de longe”. Para mim, ainda que com o entendimento de que minha presença por si só já provocasse alterações no comportamento dos sujeitos ali presentes, estar entre eles com uma câmera na mão me parecia não só atrapalhar a coreografia do ensaio, bem como aqueles que o assistem, como também desconfiguraria a forma como eles

---

<sup>12</sup> Nikon D90

se organizam corriqueiramente. Contudo, essa “viagem”, segundo minha perspectiva, passou a fazer mais sentido, quando solicitado pelos integrantes do grupo que eu ocupasse esse espaço. Seu Edval, Seu Lau, Dona Marlene, Dona Luciene, entre outros, por vezes, solicitaram que eu subisse ao “palco” junto a eles, sinalizando que eu os fotografasse também através de suas respectivas perspectivas. Ainda que com relutância, comecei a ocupar tal posição, o que possibilitou ainda mais, “fotografar de perto” e sob a demanda do grupo. Na foto, envergonhado, Seu Juvino no palco do Guerreiro.



Segundo Luciana Bittencourt (1998), a imagem fotográfica, além de ser utilizada para representar a disposição espacial das comunidades estudadas, as peças da cultura material e os participantes de um ritual, serve de documentação de aspectos visuais da cultura, cujas características transcendem a capacidade de representação escrita. Os sentimentos, as atitudes, os gestos, os olhares, os movimentos e as expressões faciais e corporais, de modo geral, são características não verbais, que podemos acessar e tornar visíveis a partir das imagens. Acrescento que, se fotografar é atribuir importância a algo ou a alguém, ou mesmo, pronunciar a experiência vivida em campo – o encontro –, longe de utilizar a fotografia apenas como ilustração, ainda que eu acredite no potencial que a imagem possa dar ao imaginário,

distanciando-se da pura ideação do que é esse Guerreiro, busco utilizá-la para compreender o “extraquadro” dos palcos pelos quais o grupo passa, o que está no visível e para além do visível aos olhos nas apresentações. Não fotografo ou capto cenas do grupo apenas em ação, pisada e cantoria, mas também as negociações, as relações, as trocas sociais e afetivas, as conexões e interações entre si, com o público e comigo. Nesse sentido, o “extraquadro” das imagens, para além disso, também é representado pela presença daqueles que fazem parte do público em geral, os espectadores, aqueles que espiam como Tayslane pelas apertadas brechas da casa de Dona Marlene, sede do Guerreiro.





Sendo eu, no que diz respeito a produção da imagem fotográfica, parte fundamental desse “extraquadro”, esse percurso não pode ser compreendido sem mim, ou seja, sou parte essencial dele. Uma vez que na antropologia existe uma tentativa de compreender o Outro, na medida em que esse Outro é produzido por mim e de acordo com meu olhar, seja na descrição etnográfica, seja na produção de imagens, nós dois – o Eu e o Outro – não podemos ser entendidos individualmente, justamente por fazermos parte de uma relação. James Clifford (2016) ao falar da construção da etnografia, chama atenção para a concepção de que toda versão do “outro” é consequência da construção de um “eu”; acrescento, então, que na construção de uma etnografia com imagens, portanto, de uma fotoetnografia, essa questão se torna ainda mais explícita. Em campo, ao imprimir no ato fotográfico meu olhar, por vezes, obtive uma resposta a ele, como demonstrado na primeira foto da parte 3, de Seu Cícero Manoel (mateu), interagindo comigo.

### PARTE 3 - DA RESTITUIÇÃO DE FOTOGRAFIAS: “O GUERREIRO DÁ FORÇA PRA VIVER”



Tendo em vista a práxis de Jean Rouch conhecida como “Antropologia Compartilhada”, de fundamental contribuição para aquilo que veio a ser atitude base da antropologia contemporânea, o trabalho com o grupo, no caso, a produção de fotografias por meio de uma “câmera participante”, insere-se em uma criação conjunta através de questionamentos, sugestões, reavaliações, trocas e reformulações de ideias por parte dos etnografados com os etnógrafos (HIKIJ, 2013). Para Rouch, essa forma de pesquisa compartilhada, e que emprega, portanto, a participação dos sujeitos presentes na investigação, é a única atitude antropológica moralmente e cientificamente possível.

Segundo Carmen Rial (2014), desde o início do surgimento da área de conhecimento da antropologia, os antropólogos e as antropólogas que se interessam pelo audiovisual no Brasil, refletiram em torno da devolução dos produtos de pesquisa aos que a tornaram possível, todavia, o fizeram a partir da categoria de “compartilhamento”. Uma vez que esse compartilhamento apresenta limites, por não garantir o acesso livre dos sujeitos da pesquisa àquilo que é produzido sobre eles, o termo “restituição”, em contrapartida, engendrado em um movimento pós colonial e como obrigação ética do pesquisador no fazer antropológico contemporâneo, significa hoje não só a amostragem do produto como estratégia metodológica de coleta de dados, mas

também, sua aprovação antes da divulgação dos resultados da pesquisa, bem como o direito do etnografado de possuí-lo. Tanto o compartilhamento, que aqui assume uma ferramenta metodológica de mostrar fotografias para acessar narrativas dos brincantes, quanto a restituição dessas imagens, no sentido de efetuar a referida devolução, são parte desse processo investigativo.

Nesse sentido, em consonância a produção dos registros fotográficos em colaboração com o grupo, levei em um primeiro momento reproduções digitais e impressas para os integrantes do grupo, compartilhando-as através do método de “foto-elicitación” proposto por Marcus Banks (2009). Trata-se de um método no qual a fotografia é mostrada ao participante da pesquisa, de forma a estimular narrativas biográficas face a lembrança da experiência vivida. Concomitantemente ao compartilhamento, me utilizei de entrevistas semi-estruturadas, em grande parte das vezes não-diretivas, na intenção de não interferir demasiadamente no processo reflexivo dos sujeitos.

Compreendendo o uso de “fontes orais” nos procedimentos de pesquisa, do qual fala Boris Kossoy (2001), e da importância da “cultura oral” para a interpretação de um sistema de valores, de que fala Cláudia Fonseca (2014), nesse percurso, minha principal interlocutora foi Dona Marlene, personagem rainha e coordenadora do Guerreiro São Pedro Alagoano. Aos seus 68 anos, ela é quem que organiza o grupo, planeja viagens, dialoga com órgãos e instituições sobre apresentações, concebe entrevistas, confecciona os trajes dos brincantes, cuida das questões financeiras e por último, mas não menos importante, é a “guardiã” das memórias do grupo, por reunir uma série de fotografias e vídeos de diferentes momentos dos brincantes e suas apresentações em seu acervo pessoal.

A restituição das imagens, assim como a produção imagética, realizada também de 2017 a 2019, que assume aqui o sentido de entrega das fotografias aos brincantes ocorreu nas dependências da casa de Dona Marlene. Para além da entrega, o processo de compartilhamento também foi pensado nos termos de uma metodologia para a construção de significados em torno dessas imagens, realizado especialmente e criteriosamente com Dona Marlene, mas também em alguns momentos com outros integrantes do grupo, como com Dona Maria Cícera, personagem estrela de ouro do Guerreiro, com Seu Cícero José, embaixador do Guerreiro; com Seu Cícero Manoel, mateu; com Dona Dalva, figura do cordão, com Seu Edval, mestre; com João Paulo, figura; com Josivaldo, tamborzeiro; com Seu Juvino, sanfoneiro; com Seu Lau, palhaço; com Dona Luciene, contramestre; com Dona Lucinha, figura; com Dona Mara, figura; com Maria Cícera, estrela de ouro; com Dona Maria Dagmar, rainha junto a Dona Marlene; com Dona Marinete, com Nicole e com Dona Zelina, também figuras. Foi assim que busquei,

por meio de um trabalho conjunto entre foto e palavra, imagem e oralidade, ver e dizer/recordar, refletir como a reverberação das narrativas acionadas nesse processo revelam alguns dos sentidos de brincar o Guerreiro São Pedro Alagoano atualmente. Na foto, Dona Lucinha na Semana do Folclore de 2018, no MTB.





movimento era inverso, e ela, ao olhar, automaticamente citava quem era o fotografado.

Considero como Milton Guran (2000) que a fotografia obriga a uma percepção do mundo diferenciada, dando acesso a informações que não poderiam ser obtidas por outros meios. Através dessas fotografias que podem ser olhadas e revisitadas a todo momento, tanto por mim quanto por Dona Marlene, temos acesso às pessoas, elementos e cenas que durante o evento não receberam devida atenção ou passaram despercebidas. Trago então essas fotografias para “contar” (GURAN, 2000), no sentido de informar etnograficamente e para destacar alguns aspectos marcantes do que foi estudado. Trago situações etnográficas. O estilo de retratos na lateral esquerda foi um dos mais usados em um primeiro momento para conhecer os brincantes. Nas fotos estão, respectivamente, Dona Marlene (rainha), Seu Edval (mestre) e Seu Cícero

O encontro etnográfico, bem como a negociação prolongada e a parceria estabelecida entre nós, também foram fundamentais para a compreensão dos interesses que perpassam a resistência, atualização e as reivindicações do grupo, bem como a construção de um futuro conjunto. Ao dar início ao processo de compartilhamento e restituição de fotografias com Dona Marlene, assim como no processo de produção, esse movimento também serviu para “descobrir” e para uma maior familiarização com o campo de pesquisa. De início, eu só havia fotografado o grupo uma vez, por isso não sabia quem eram os participantes, suas funções, ou mesmo o significado dos “entremeios” (personagens). Essas fotografias, ao serem visualizadas por Dona Marlene, serviram criteriosamente para identificar esses personagens: na medida em que eu apontava para alguém, ela me respondia com o nome do brincante, ou mesmo esse



Manoel (mateu).

Assim, não criei um critério padrão de como compartilhar essas fotografias. Algumas vezes entreguei imagens de diferentes dias e eventos, todas misturadas, uma por uma na mão de Dona Marlene, outras vezes as separei de acordo com conjuntos, como “crianças”, “retratos”, “espectadores”, “grupo”, ou por apresentações e eventos específicos, como “Semana do Folclore”, “Inauguração da sede”, “Natal dos Folguedos”, “Juazeiro do Norte/CE”, entre outros. Cada forma de compartilhar reverberou uma maneira diferente de construir as narrativas, seja em relação à memória do folclore, seja em relação aos sentidos de brincar o Guerreiro São Pedro. Percebo que, por exemplo, não controlar a quantidade de fotografias que Dona Marlene concentra em mãos faz com que sua narrativa acionada seja consecutivamente interrompida, na medida em que ela entra em contato com a próxima fotografia do conjunto. Se, por um lado, considerei tal situação uma desvantagem por suas falas não serem finalizadas, dificultando minha compreensão, por outro lado constatei através dessa circunstância a eficácia da experiência de elicitación com fotografias.

Na medida em que percebi a dificuldade de Dona Marlene, bem como de grande parte dos integrantes do grupo em visualizarem as fotografias digitais, devido a visão baixa causada pela idade avançada, reflexões sobre a virtualidade do documento imagético em contraposição à sua materialidade foram suscitadas. “Demora, mas você traz em mãos” foi um dos pedidos de Dona Marlene sobre a entrega das fotografias. Elizabeth Edwards (2009) ao pensar a fotografia em sua materialidade coloca que esta, é importante para seu tom afetivo enquanto imagem, e também para que cumpra sua função social central, que diz respeito às recordações. Apontar, tocar, segurar, aproximar ou distanciar as fotografias dos olhos são práticas comuns a eles. Por vezes, quando retornei à casa de Dona Marlene para compartilhar as imagens, ou mesmo para fotografar durante os ensaios, percebi que os registros de minha autoria já estavam organizados segundo sua lógica, ou seja, misturados com seu acervo pessoal em álbuns fotográficos. Também foi comum que ela compartilhasse reciprocamente comigo fotografias e filmagens do grupo, de diferentes épocas e momentos, e ainda, que assumisse minha função, compartilhando as fotografias produzidas com o restante do grupo.

Nos compartilhamentos com o coletivo, ainda, esse afeto nutrido em relação a apresentação das imagens realçadas em sua forma material – a qual possui cheiro, a qual se pode tocar, acariciar ou colocar autoria – ficou evidente, os sorrisos ultrapassavam fronteiras etárias, eram arrancados tanto das crianças quanto dos idosos. Certamente, algumas fotografias despertaram valores mais intensos e expressivos que outras. Estas, ao serem entregues a eles, em grande parte das vezes pareciam já ter um destino traçado: os porta-retratos e os álbuns

fotográficos. Quanto maiores eram as fotos, pareciam mais dignas de obter um lugar de destaque prestigiável aos olhos em suas casas. Na entrega para Dona Zelina (pág. 21) de sua fotografia junto a Dona Lucinha, na Semana de Folclore de 2018 no MTB, por exemplo, sua reação foi agarrar o retrato e dizer que faria um quadro da imagem.

Por outro lado, as fotografias impressas em suporte de papel fotográfico, nesse contexto, também assumiram outro extremo: a possibilidade de serem rejeitadas, rasgadas ou esquecidas por seus “possuidores”. Em um uma situação etnográfica de restituição de fotografias produzidas por mim e por minhas colegas de pesquisa, que no início do campo também experimentaram fotografar, Dona Zelina ao receber sua fotografia individual registrada por mim na mesma data (primeira foto, pág. 22) e outra por Iara em uma apresentação no centro da cidade, esta última, em que ela vestia uns óculos de sol espelhados rosa, as rejeitou, resmungando que ela estava “horrível” e realizando um movimento de devolução da foto. Após um “convencimento” de que ela não é/estava feia, e que inclusive parecia uma “modelo” pela forma espontânea como estava posicionada no retrato, ela a aceitou, ainda que com um semblante desconfiado. Ainda, alguns dos brincantes perguntavam se deveriam pagar por seus respectivos retratos, muitas vezes até desconhecendo a autoria que eles também têm sobre as imagens. As situações etnográficas demonstram como emoldurar, transportar, descartar e conseqüentemente, ressignificar, são parte dos novos usos feitos dessas fotografias em sua materialidade pelos brincantes, a partir do momento em que elas são restituídas.

Seu Lourenço, mestre do “Guerreiro Vencedor Alagoano” localizado no bairro Virgem dos Pobres de Maceió/AL, que por vezes ensaia junto ao Guerreiro de Dona Marlene ou vice-versa, desde a primeira vez que direcionei a câmera a ele me dizia em tom jocoso, assim como Seu Cícero Manoel, que quebraria minha câmera ou que “queimaria o filme” com sua feiura. Dona Marlene ao ver uma de suas fotografias em um desses momentos de compartilhamento acompanhado de restituição, relatou estar se achando um tanto mais velha, mas que até que não estava “nada mal”. Interessante era perceber que, ainda que esse movimento de “desvalorização de si” fosse frequente por parte dos integrantes dos grupos, eles queriam ser fotografados. Apontar a câmera para eles ou compartilhar suas fotografias, era atribuir importância a quem são, e ainda que suas piadas e narrativas contrapunham essa valorização de si, o comportamento frente a câmera ou o valor atribuído por eles às fotos, pareciam dizer algo contrário. Alguns me procuravam mais e outros menos para serem fotografados e receberem suas fotografias, mas esse movimento foi comum principalmente entre os brincantes de idade avançada do Guerreiro. Na foto, Dona Maria “branca”, adjetivo com o qual Dona Marlene diferencia alguns membros do grupo, de acordo com o tom de pele.



Ainda que seja difícil presenciar e reconhecer “práticas folclóricas” no interior das organizações do movimento negro em Alagoas, as reverberações sobre as fotografias fazem pensar em como a autoimagem do “popular”, um dos espaços de “visibilidades negras em Maceió” (SILVA, 2008), se constrói muitas vezes de forma negativa, o que também condiz historicamente com o estigma e a marginalização em relação às culturas das “classes populares”, bem como à raça negra em sua diversidade. Se por um lado essas fotografias, ou mesmo o ato fotográfico, despertavam nessas pessoas a autodepreciação, por outro lado, ter uma câmera e uma fotógrafa ao dispor deles, e ainda, receber essas fotografias após impressas, os inseria de

outro modo no mundo fotográfico, um modo no qual, agora, eram protagonistas.

Percebi que de 2017 para 2019, cada vez mais esse lugar frente à câmera foi ocupado, tornando-se mais confortável e menos intimidador. Joana Scherer (1998) fala sobre uma maior “agência do objeto”, quando o sujeito fotografado pode controlar o conteúdo, ao determinar o traje, a pose e ao decidir quando a imagem deve ser feita. Nesse sentido, os espectadores, que na pesquisa também são os membros do grupo, puderam determinar se o conteúdo é aceitável ou não. Ainda, o movimento de negociação intersubjetiva entre as partes – eles e eu, lhes dava a possibilidade de solicitar outras “formas de fazer” para o próximo evento, como no caso de Dona Maria “preta”, que ainda que eu só a tivesse visto uma única vez e não tivesse a fotografado, me perguntava durante um ensaio em que eu compartilhava fotos com grande parte dos brincantes presentes ali, se eu não havia uma fotografia para ela. Com a negociação, que aqui serve como espaço de encontro, mas também, espaço de conflito e de disputas, as pessoas que haviam ficado “de fora” das imagens, tinham a chance de me cobrar suas respectivas presenças, induzindo e direcionando o meu olhar a elas: elas também são importantes. Na foto, Dona Dalva.

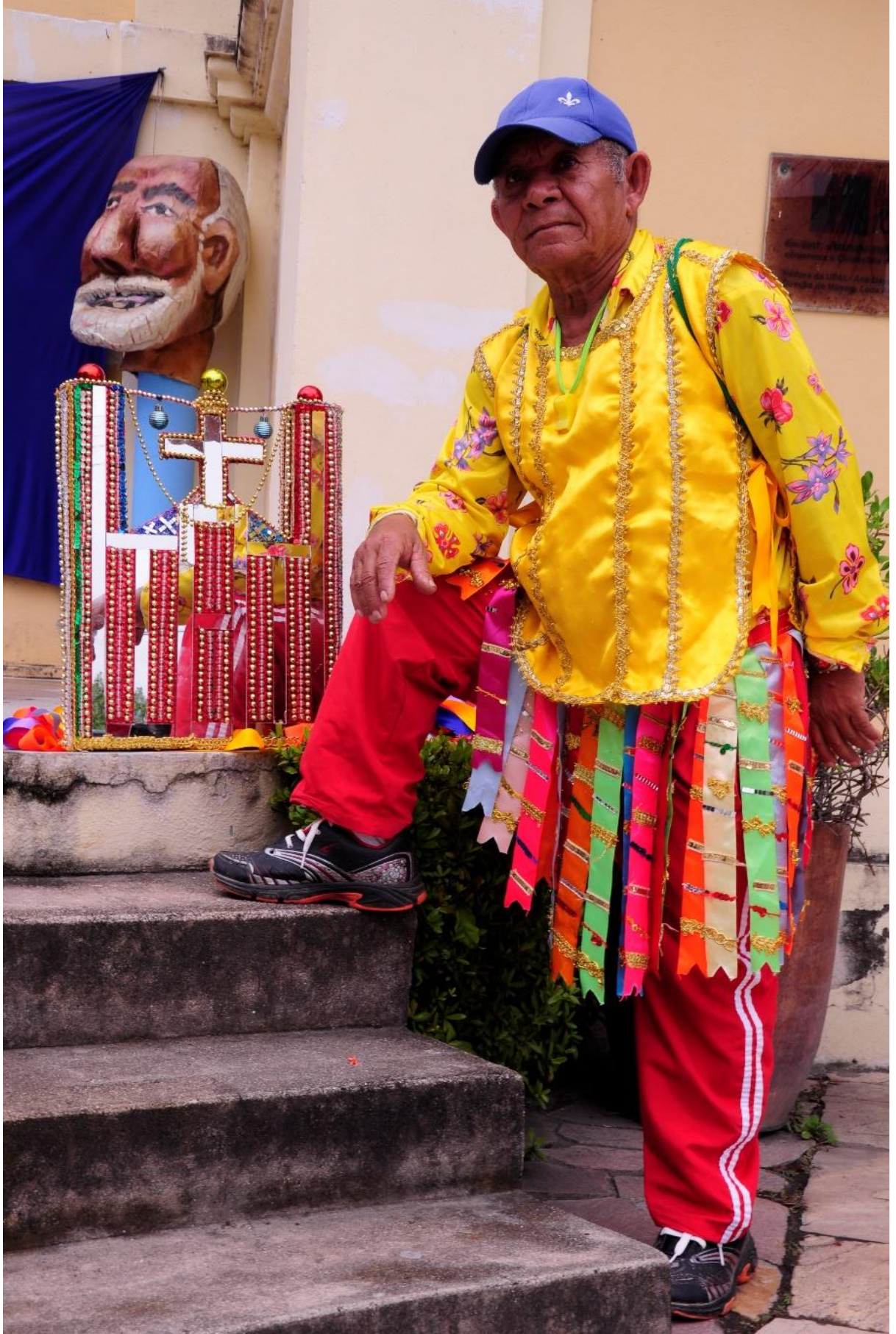


Os diferentes repertórios sobre as imagens também se fizeram presentes nesse processo de restituição. Em alguns momentos quando mostrei a eles algumas fotografias que para mim eram marcantes em termos antropológicos e de composição, eles demonstraram outra interpretação da qual eu não compartilhava. Por me chamarem atenção, em ensaios e apresentações enquadrei artisticamente nas fotografias apenas os pés calçados dos brincantes – sapatos diversificados e não padronizados, que muitas vezes representam tendências de consumo. “Eita, aqui só saiu os pés” foi a reação de Dona Marlene ao ver uma das fotografias, frase que demonstrou diferentes códigos de visualidade interpretados por nós nessas imagens. Me dei conta que os sapatos por não serem padronizados, geravam um “ruído” na interpretação da imagem, uma inquietação que além de perpassar diferentes formas de ver, se dá muitas vezes quando o “tradicional” e o “moderno” são vistos juntos, lado a lado. O recorte imagético logo suscitou uma narrativa sobre a espera por melhores condições para a compra de sapatos iguais para todos, “da forma como deveria ser”.



É preciso compreender, assim como faz Barbara Wagner (2015) ao tocar questões a respeito do gosto, consumo e comportamento experimentados em um bairro de classe popular brasileira na série fotográfica “Brasília Teimosa” (2005-2007), como as representações do “popular”, as quais também veiculam os brincantes são imagens altamente estigmatizantes, que no caso dos folguedos, ainda, os remetem forçosamente a um passado. No entanto, quando se olha para esses grupos em seu funcionamento cotidiano, se percebe uma geração que experimenta a vida comum radicalmente diferente do que se alinha a um discurso conservador, tradicional e até mesmo folclórico e etnográfico. Quando não são “da forma como deveriam ser”, ou seja, quando não respondem às imagens estereotipadas construídas sobre eles, causam um “ruído”, um questionamento de sua autenticidade manifestado por uma dificuldade da sociedade em compreendê-los como contemporâneos. Considerando que os próprios brincantes não estão isentos de reproduzir tais concepções, o “ruído” este é “estar na moda”, ao lado de “carrões” ou de boné, quando “deveriam estar” de espada na mão, de sapatos padronizados e com o tradicional chapéu de Guerreiro na cabeça.

A foto de Seu Edval, mestre do Guerreiro, junto a um carro, autodirigida por ele, expressa alguns dos investimentos em torno da própria imagem a ser retratada, e de como o “tradicional” e o “moderno” se interpenetram e se misturam, ao mesmo tempo. A circunstância inusitada presente na imagem demonstra que evidentemente ele está com o chapéu, mas também com o carro – historicamente pertencente às classes dominantes –, escolhido por ele dentre tantos outros objetos presentes no estacionamento do Museu Théo Brandão na Semana de Folclore do ano de 2018, para se posicionar ao lado. Nesse sentido, é interessante perceber que, assim como as culturas que se formularam e se reformulam, as tradições se reinventam constantemente. Ao mesmo tempo, a fotografia também faz refletir sobre a representação de classe e status social como uma forma de subversão a realidade do dito popular. Para Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2001) é importante reconhecer que na vida social as forças de permanência e mudança, imbricam-se e sobrepõem-se, de forma que encontramos comumente aspectos “modernos” e “tradicionalistas” integrados num único processo sociocultural.



Outra situação etnográfica que marcou minha experiência, ocorreu com o compartilhamento da fotografia da tia de Dona Marlene, Senhora Maria, registrada no início do campo, em 2017, em um momento que Tamara experimentava fotografar em meu lugar. Essa tia, de deficiência nas pernas desde a infância, como me contou ainda em vida, faleceu durante meu tempo de convívio com o grupo. Não me esqueço de como ela observava – ali, o tempo inteiro sentada – o Guerreiro. Pelo que conversamos na época, não era o envelhecimento que a impedia de brincar, mas o problema nas pernas que a acompanhava. Os olhos de Dona Marlene brilharam ao ver a fotografia, agora, Tia Maria já não estava mais ali presente, mas, como disse: “Ainda bem que agora eu vou ficar com uma lembrancinha dela”. A imagem de sua tia, da qual Dona Marlene não tem sequer alguma outra foto, que agora pode ser visitada e revisitada, serviu nesse contexto, para reviver o momento com aquele que já se foi. Nesse sentido, o morto se fez presente na fotografia, e a partir dela, o processo de elicitación que perpassa as memórias de Dona Marlene com a tia é iniciado, e expressado em sua narrativa.

Ao longo da pesquisa, Dona Marlene por vezes atentou sobre a importância que essas fotografias tinham para seu grupo. Além de servirem como recordação, segundo ela, contribuem para o reconhecimento do grupo e para a inscrição em editais, como por exemplo o de renovação de figurinos de grupos promovido pela Fundação Municipal de Ação Cultural (FMAC), no qual o Guerreiro São Pedro foi contemplado em outubro de 2019: “Tayná, pense naquelas fotos que você fez pra mim, pense como ajudou”. Ainda que geralmente sejam fotografados por amadores e profissionais em diversos eventos ao longo do ano, ela chama atenção para o fato de não ter acesso ou receber essas imagens posteriormente. Foi em meio a esse contexto que para além de fotografar o grupo nas atividades realizadas em Maceió, fui convidada a fotografá-los e prestigiá-los em sua apresentação – aparentemente, a mais esperada do ano – durante o período de romaria do Juazeiro do Norte/CE<sup>13</sup>, onde também fui, na intenção de conhecê-los para além do anonimato intrínseco a palavra “brincante”. Na viagem, compartilhando por 9 dias o mesmo espaço, tive oportunidade de conhecer outras de suas prioridades, como a própria romaria e a conexão com o catolicismo, suas personalidades, seus conflitos e afetos, o modo como se relacionam e se organizam, mas principalmente, as condições de vida na qual estão inseridos.

---

<sup>13</sup> De 7 de setembro a 16 de setembro de 2019.





Nesse momento de pesquisa, diferente daquele primeiro em que a câmera mediava todas as interações, já havia percebido como era necessário olhar o grupo para além das lentes da câmera e do compromisso com a fotografia, e ainda, perceber como eu era enxergada sem o aparelho fotográfico. Algumas vezes, enxergava cenas nas fotos depois de impressas que eu havia perdido pessoalmente, o que se por um lado reafirmava essa percepção diferenciada do mundo por meio da fotografia, também me atentava para outras faculdades do fazer antropológico. Ainda que a fotografia não deixasse de ser meu principal recurso de acesso a esses sujeitos, era preciso desprender-me um pouco. Mal posso me esquecer quando cheguei em um dos ensaios do grupo e Seu Cícero Manoel e eu passamos despercebidos um pelo outro: não nos reconhecemos. Ele não estar caracterizado de mateu naquela noite, fora de seus trajes de brincante, e eu ainda não estar com a câmera na mão, fundamental à minha identidade de fotógrafa, me alertou para como nossa relação e esse “encontro” poderiam ser aprofundados. Meu interesse agora estava em “deixar de pensar no brincante apenas como personagem e passar a vê-lo como pessoa” (SOUZA, 2019, p.26), o que também demandava outras formas de comunicação. Na foto, Seu Lau.

Além de brincantes de Guerreiro, o que mais são? Era minha indagação central, sendo o contato fundamental para compreendê-la. Entre aproximadamente 60 e 90 anos, os velhos que compõem o grupo, em sua maioria, vieram em um fluxo de êxodo rural para a capital

alagoana, em busca de melhores condições de vida. “A gente come farinha porque a gente veio da roça mesmo”, foi uma das frases ditas por Dona Marlene com todo o humor que permeia sua personalidade, durante um dos almoços no rancho, reafirmando seu local de origem. Foram as narrativas biográficas acionadas durante os compartilhamentos, bem como nos encontros etnográficos, que revelaram o contexto sociocultural no qual estes sujeitos estão inseridos. Deste modo, percebi para além do que se vê nos retratos – ainda que eu não aprofunde aqui tais questões – algumas de suas condições: trabalho, remuneração, distinções de gênero, sofrimento social e problemas de saúde causados por circunstâncias específicas de vida, elementos que por consequência também influenciam na dinâmica do folguedo. Seus ofícios se diversificam e se diversificaram ao longo da vida, por exemplo, entre serviços e “bicos” de usineiro, mestre de obra, limpadora, cuidadora, debulhadora de feijão, vendedora de aço, vendedora de fogos, costureira, entre outros trabalhos, que por sua vez, sustentam historicamente a classe média.

Ainda, a escolarização durante a infância ou na vida adulta não é algo comum em suas trajetórias, ou foi interrompida em algum momento da vida. Em Juazeiro, além de fotógrafa do grupo exerci outra função: a de ler e escrever para os membros do grupo. Na entrada de museus e igrejas que visitamos, era comum eles me rodearem falando seus nomes inteiros para que eu pudesse escrevê-los. O fato de eu escrever rápido, para eles, era motivo de encanto. Nas igrejas, sorteavam números para que eu lesse a mensagem deixada em um painel aos fiéis. Esses fatos fazem todo o sentido quando se considera que a taxa de analfabetismo em Alagoas é uma das maiores do Brasil. Nesse sentido, para além da idade, a escolarização no âmbito da pesquisa apresentou-se como um marcador de diferenças entre nós. Se não leem e nem escrevem, ou se fazem isso com dificuldade, uma de suas formas de comunicação para além da fala, fundamental para o acionamento de narrativas desses interlocutores, são as imagens, o que também explica a escolha metodológica em dar prosseguimento com a fotografia ao longo da pesquisa.

Para Eclea Bosi (1994) os velhos são contadores de histórias por excelência, nesse sentido, através do “ouvir” em campo, faculdade fundamental do trabalho do antropólogo (OLIVEIRA, 1996), pude complexificar o contexto de vida cotidiano do “popular” retratado, para além das cores vibrantes, dos trajes ornamentados e das representações alegres associadas ao ato de “brincar”, uma vez que envolvem também uma realidade distinta: alcoolismo, gravidez involuntária na adolescência, doação de filhos por ausência de condição socioeconômica, morte de filhos por doenças, casos de suicídio, homicídio e relacionamentos abusivos, bem como a fuga de mulheres desses relacionamentos. Ao adentrar suas histórias de vida o sofrimento social, ainda que por eles seja encarado cotidianamente, ficou evidente. De todo modo, o que mais me atraiu

foi perceber uma sabedoria espetacular dessas pessoas, que tem tudo “menos pena de si própria” (WAGNER, 2015).

No tocante a memória de Dona Marlene sobre o folclore, as fotografias das crianças, como a do neto de Dona Marinete, chamado João Paulo, e Nicole, sua neta e de Seu Juvino, e filha de Val, em um primeiro momento são prestigiadas, já que sua neta vem aprendendo e crescendo no Guerreiro desde muito pequena, e João Paulo, sem dúvidas, não consegue disfarçar seu entusiasmo pela brincadeira: segundo Dona Marlene ele é “gamado” no Guerreiro e chora quando não participa dos ensaios. Ainda que sem personagem previamente definido, sendo até então “figura”, em diversos momentos sua emoção ao pisar, cantar e aprender com os mestres, sobretudo com mestre Lourenço se faz presente. Contudo, no outro extremo, a atribuição de significados à essas fotografias por Dona Marlene, também suscita a ausência de jovens atualmente no Guerreiro, em contraste com o período de efervescência da brincadeira, no qual inclusive, eles, os brincantes, eram jovens. Para grande parte do grupo, diferentemente da época em que as apresentações iam até o amanhecer, os jovens parecem já não se interessar da mesma forma. Motivos como gravidez, namoro e vergonha são alguns dos que nesse processo de pesquisa presenciei e que justificaram, no discurso dos brincantes, essa ausência de juventudes no Guerreiro.





Em 2017 quando comecei a frequentar os ensaios e apresentações do grupo, Ítalo Douglas, neto de Dona Luciene, o qual ela chama e considera como filho, era um dos palhaços do grupo. Hoje, já não é, permanece na função apenas Seu Lau. Constantemente em campo, ouvi lamúrias de sua mãe/vó e de Dona Marlene sobre sua saída do grupo, devido ao constrangimento que sentia em brincar, uma vez que tem “vergonha” das “namoradinhas”. Elas reiteram, ainda, como essa ausência pode impossibilitar a continuidade e a transmissão do saber/fazer ao longo das gerações. Quase dois anos depois, no rancho em que nos hospedamos em Juazeiro do Norte/CE, era comum ver Douglas ouvindo “bregafunk”<sup>14</sup> em seu celular e fazendo os “passinhos”, comuns a esse ritmo. Após estabelecermos certo contato, ele me mostrou vídeos das apresentações de seu grupo em Fernão Velho, Maceió/AL, criado há quatro meses na época. Em uma das noites da viagem, fui junto à sua mãe assistir a “batalha de passinho” na praça, na qual ele disputaria.

O engajamento do jovem de 16 anos com o ritmo, era evidente. Em meio a batalha, quando os adolescentes e crianças trocavam palavras hostis, Dona Luciene gritava “Calma minha gente, eles só estão brincando”. Me pareceu interessante como em diversas vezes ela

---

<sup>14</sup> O bregafunk é uma mistura dos ritmos “brega” e “funk”. Mais conhecido como “passinho”, tem sido um fenômeno social que cada vez mais se populariza nas periferias de Alagoas e do Nordeste, em especial entre os jovens e crianças.

utilizou o “brincar” para expressar a atividade do filho no bregafunk, com o mesmo sentido de “brincar” o Guerreiro. Ao passo que fomos nos enturmando à roda de batalha, ela reproduzia os mesmos gestos, atitudes e até mesmo os “passinhos” – alvo de nossas brincadeiras durante dias –, que aprende com o filho. Segundo ela, daqui a um tempo quando aprender a de fato “brincar” o passinho, se a chamarem para a batalha, ela vai! Se por um lado Douglas teve as influências de sua mãe no Guerreiro, agora ela também quer ser parte do bregafunk. Mais uma vez, não só o “tradicional” e o “moderno” se encontram e se atravessam, mas também, a “juventude” e o “envelhecimento”, fazendo com que a percepção do sentido político desses grupos, seja alterada.

No dia da tão esperada apresentação do grupo no Serviço Social do Comércio (SESC) de Juazeiro do Norte, como de todo conflito que não poderia faltar nessas situações etnográficas, o integrante do grupo que cobria a ausência do tamborzeiro Val, se sentiu ofendido com a advertência do mestre Edval através do apito e do “trupé”<sup>15</sup> para que ele acertasse o ritmo das batidas, deixando o grupo em meio ao evento. A situação surpreendeu a todos, inclusive a mim. Foi quando o palhaço de outro Guerreiro a se apresentar logo em seguida assumiu o tambor, só que este, ainda que soubesse tocar, não estava familiarizado com a “peça” do Guerreiro São Pedro. Nesse momento, Ítalo Douglas como um antigo brincante que acompanha os ensaios do grupo desde criança junto à sua mãe, e que ainda, parece ter afinidade com instrumentos musicais de percussão, se solidarizou com o ocorrido e assumiu o tambor, possibilitando que o grupo finalizasse a apresentação. Aqui, analiso a partir do legado de Georg Simmel (1858-1918) o conflito como algo sociologicamente positivo, uma vez que não existem grupos sociais que não conflitam entre si.

Essas fotografias também suscitaram em Dona Marlene no processo de restituição, narrativas biográficas que perpassam sua história desde quando começou a brincar o Guerreiro na infância, até a construção de seu grupo. Natural de São Luis do Quintunde/AL, Dona Marlene começou a brincar aproximadamente entre os 9 e 13 anos de idade, em fazendas dos interiores. Com seu casamento e de Juvenal Argemiro, conhecido como Seu Juvino e a chegada dos filhos – no total foram sete, mas três já faleceram – ela interrompeu a brincadeira aos 15 anos. O retorno só se deu muito tempo depois quando veio junto à família morar em Maceió/AL, local onde recomeçou no Guerreiro São Pedro Alagoano, do Mestre Juvenal Domingos.

Com o adoecimento do referido mestre por um derrame e com o falecimento de sua esposa Maria, ele transmitiu, segundo Dona Marlene, a posse do grupo a ela: “Ó, Marlene, esse

---

<sup>15</sup> Refere-se as “pisadas” do guerreiro.

Guerreiro você tome conta, o Guerreiro é seu, faça o que você puder, só não deixe cair o meu Guerreiro”. Dona Marlene, assim, assumiu o papel de Dona Maria, tornando-se coordenadora/dona do Guerreiro São Pedro. Sua missão, além de organizar e contribuir diretamente para o funcionamento do grupo, era procurar algum mestre que pudesse assumir o posto de Juvenal. Dessa forma, reunindo gradualmente algumas pessoas, uma vez que muitos do grupo estavam morrendo, hoje há aproximadamente 22<sup>16</sup> brincantes ativos no Guerreiro, que se diversificam entre crianças, adultos e majoritariamente pessoas em idade avançada – os velhos, que trazem consigo o sentimento de preservação desse patrimônio imaterial<sup>17</sup>. Revelando uma interação familiar e entre casais no grupo, hoje também se percebe diferentes graus de parentesco, como no caso do tocador, esposo de Dona Marlene, do tamborzeiro, seu filho e de sua neta, uma figura do cordão. Ainda, por ter entremeios como o “palhaça” e o mateu, Dona Marlene ressalta a particularidade de seu grupo

Embora brinque Guerreiro há 30 anos, Dona Marlene coordena esse grupo herdado de Seu Juvenal e Dona Maria especificamente há 6 anos. Interessante foi perceber que através da experiência de elicitación com as fotografias, sua narrativa se estendeu por diversos assuntos, como sua trajetória no folguedo, a história do grupo e o investimento intenso e frequente feito por ela para que ele se mantenha. Ao abordar sobre seus desafios, a questão financeira sempre foi problematizada. Dona Marlene sustenta o Guerreiro com sua aposentadoria, é ela a responsável pela costura e confecção dos trajes, pela compra de material e pagamento da manutenção dos chapéus, pelo planejamento de viagens e pela remuneração do mestre, uma vez que Edval é de outro Guerreiro localizado em Chã do Pilar, embora desativado atualmente. Nesse sentido, quando lhe falta dinheiro para o mantimento do grupo, dona Marlene diz retirar um pouco também da aposentadoria do sanfoneiro do Guerreiro, seu marido.

Não só através da visualização de fotografias feita por Dona Marlene, mas também por outros brincantes, as críticas tecidas à ausência de políticas públicas voltadas para o incentivo ao folclore e a cultura popular, bem como as mudanças ocorridas nesse cenário são constantes. Instituições como a Secretaria de Cultura e a Prefeitura de Maceió/AL, por mais que contribuam em alguns momentos para as atividades dos grupos, são vistas por eles como órgãos que inviabilizam a reprodução dos Guerreiros, ao por exemplo, contratarem o grupo em algumas apresentações e atrasarem o pagamento durante meses, de forma que Dona Marlene não só retira o dinheiro de seu bolso para o contrato do transporte do grupo e daquilo que investe nos

<sup>16</sup> Esse número varia, uma vez que entram e saem brincantes.

<sup>17</sup> Em agosto de 2019 o Guerreiro recebeu o título de patrimônio imaterial de Alagoas. O Folguedo foi inscrito no Livro de Registro do Patrimônio Cultural de Alagoas - Categoria III “Fontes de expressão, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas”.

trajes dos brincantes, como também, muitas vezes, não é reembolsada posteriormente. Por não auxiliarem os grupos de folguedos ativos, essas instituições são os maiores alvos de crítica.

Tendo em vista as transformações vivenciadas no Guerreiro, Dona Marlene também reconhece tais mudanças como consequência do fluxo do tempo, uma vez que devido ao contexto de valorização dessas formas de expressão que é outro, já não é possível reproduzir o folguedo de décadas passadas. Segundo ela, os mestres já não sabem como encaixar alguns entremeios, o que faz com que personagens como Meia-Lua, Lira e Índio-Peri, por exemplo, já não caibam na brincadeira, processo que se dá pelo próprio “envelhecimento” do Guerreiro. Outra situação que em sua perspectiva mudou foi o tempo de apresentação, que se por um lado antes durava horas e adentrava a madrugada, hoje tem durado nos ensaios do Guerreiro São Pedro aproximadamente duas horas e meia, e nas apresentações em locais públicos, a atividade tem sido ainda menor, cerca de 30 minutos.

Considerando uma análise crítico-reflexiva das “culturas populares” (BURKE,1989), de contribuição para uma perspectiva antropológica, diferente daquilo que se nota no pensamento folclórico do século XX sobre “cultura popular” e “folclore” como tradições homogêneas, associadas a um passado idealizado e primitivo, expressões populares de tal tipo têm demonstrado caráter heterogêneo, constantemente atualizando e reelaborando seus princípios organizacionais a partir de contextos experienciais marcados tanto por relações de dominação, como também pela dinamicidade inerente a qualquer grupo social. Na perspectiva de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2001) eles carregam em si o passado, mas também se adaptam ao presente. É nesse sentido que o grupo vem adaptando a duração da apresentação, a estrutura do folguedo, os personagens, a quantidade de membros e se reorganizando estrategicamente por meio de uma “solidariedade” entre grupos, que se reúnem para ensaiar e alcançar maior número de pessoas, como no caso do Guerreiro São Pedro junto ao Guerreiro Vencedor Alagoano.

Por fim, identifiquei no contexto pesquisado através das fotografias compartilhadas e desse encontro, discursos saudosistas relacionados à “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) sobre o Guerreiro, que ultrapassam fronteiras, uma vez que não estão presentes apenas na construção do pensamento folclórico, mas consequentemente, nas próprias narrativas e cantorias dos brincantes, bem como no imaginário social brasileiro. Nesse sentido, em diferentes situações históricas, tanto a construção de narrativas sobre o folclore quanto as representações sobre os folguedos têm legitimado seu desaparecimento. Por outro lado, pude perceber que essas concepções são contraditas na própria atividade do grupo e na luta diária em “não deixar o Guerreiro cair”, que se apresenta diante do inconformismo em serem “enterrados”

vivos e da angústia do que serão face às transformações vivenciadas no cenário dos folguedos em Alagoas. Essa situação foi colocada em evidência no fragmento da narrativa de Dona Marlene, que ressaltou poeticamente na emoção do primeiro compartilhamento das fotografias produzidas por mim em sua casa, no ano de 2017: **“O Guerreiro dá força pra viver”**. O que nos provoca a pensar no contraste entre morte e vida que permeia as concepções sobre a brincadeira, como deixar o Guerreiro cair, se é o Guerreiro que dá força para viver?



## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Tanto a produção de imagens realizada por mim em colaboração com o Guerreiro São Pedro Alagoano, de Maceió/AL, quanto seu compartilhamento durante o processo de pesquisa, serviram não só como ferramentas fundamentais de acesso ao grupo, mas também, para compreender a partir das fotografias os processos de organização, atualização e construção de um futuro conjunto, bem como a rememoração da experiência vivida pelo grupo. Reciprocamente, ao passo que produzi essas imagens, eles me produziram enquanto fotógrafa, e na medida em que compartilhei suas fotografias, eles compartilharam suas memórias, afetividades, conflitos, vivências e formas de enxergar a vida social.

Embora em um primeiro momento, quando meu compromisso de pesquisa era no acervo fotográfico do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, com registros produzidos entre 1930 e 1960, minha intenção não fosse produzir imagens fotográficas, ou mesmo ter contato com grupos de Guerreiros ativos no Estado, considero essa experiência como imprescindível para a reformulação de meu olhar no que diz respeito ao Guerreiro e ao folclore alagoano. O compartilhamento dos documentos do acervo, cujo no momento inicial de meu contato com a temática do folclore criei grandes expectativas, ao não ecoar fortemente entre os membros de grupos de Guerreiro, demonstrou que a memória social não é apenas homogênea e coesa, me provocando a pensar em uma pluralidade de memórias que envolvem não apenas a evocação de narrativas biográficas, mas também silenciamentos, esquecimentos e “não-ditos” (POLLAK, 1989).

Na mesma ótica, José Reginaldo Gonçalves (2005), ao falar sobre a ressonância de “patrimônios culturais”, aponta que determinados bens culturais, inclusive as coleções, podem não encontrar reconhecimento junto aos setores da população, uma vez que a reconstrução do passado não depende unicamente de um trabalho consciente, mas também do acaso, sendo que

então o processo de construção de memórias coletivas não está evidentemente condenado ao sucesso. Percebi nesse contexto que, se eu projetava de alguma forma o passado nesses brincantes de Guerreiro, eles pareciam projetar o presente em mim quando reivindicavam seus acervos particulares, símbolos de sua cultura material e instrumentos da reconstrução constante de uma identidade, durante o compartilhamento das fotografias do acervo em preto e branco. O redirecionamento de minha pesquisa, ao meu ver, permitiu compreender contrapontos que não diziam respeito apenas à conduta dos brincantes, mas também à minha.

Nesse sentido, pensando na crítica feita por Johannes Fabian (1983) à construção da disciplina antropológica e seu “uso esquizogênico do tempo”, construo este trabalho sob as bases da “coetaneidade”, de maneira que os interlocutores, digo, os brincantes do Guerreiro São Pedro, não surjam individualizados de mim, mas sim como parceiros imediatos da pesquisa. Uso, portanto, a primeira pessoa do singular na descrição etnográfica, na intenção de que o texto não seja despersonalizado e que sua estrutura quase autobiográfica possa explicitar um saber situado, uma leitura que permita compreender como conduzi o trabalho e como fui conduzida por ele e por Eles, o que conseqüentemente nos remete a uma resposta de quem fala e de onde se fala.

Mas por que as imagens? Baseado na ética epistemológica de Jean Rouch, sobretudo no que compete a uma antropologia visual compartilhada com os sujeitos da pesquisa, o ato fotográfico “aqui” e “agora”, para além de integrar o corpus interpretativo da pesquisa, foi construído de forma que os brincantes do Guerreiro não fossem submissos a um roteiro pré-concebido, eles contribuíram para sua elaboração e participaram ativamente, construindo um “lugar antropológico de interrogação”, no qual progressivamente as fotografias foram se tornando uma produção coletiva (PIAULT, apud, HIKIJI, 2000, p. 116). Através de uma negociação intersubjetiva consentida e contínua, nessa perspectiva, minha estratégia de análise pôde ser contornada, de um modo em que Eles, agora, tinham liberdade de escolha sobre o local, a pose e o traje com o qual queriam ser representados fotograficamente.

Nesse processo, encarei desafios que muito provavelmente, grande parte dos fotógrafos lidam: Como conter a multiplicidade de sentidos que a fotografia poderia gerar? Trabalhar com a produção fotográfica de grupos de folguedos populares, sobretudo do Guerreiro, promovido pelo Estado como um símbolo da identidade local, acarreta uma série de riscos teóricos e políticos, uma vez que as representações isoladas e positivas da imagem do grupo podem conduzir a um pensamento essencialista, bem como reduzir a complexidade desses sujeitos a uma imagem não complexa. É nesse sentido que, não pretendendo aqui a apreensão de uma

única comunicação, a comunicação escrita ou a visual, conciliei essas linguagens na intenção de dar um outro recorte, que não o predominante nos estudos do folclore.

O ato fotográfico, bem como o retorno das imagens aos participantes da pesquisa, serviu como forma de exaltação dos retratados, geralmente ignorados nas representações das artes, ou altamente representados por imagens estigmatizantes, exóticas e um tanto românticas. Retratá-los de um modo positivo, a partir de suas poses e na vivacidade das cores de sua brincadeira, ainda que a representação cromaticamente literal não garanta uma interpretação não eurocêntrica (GAMA, 2007), insere-se aqui, como um afirmativo de sua dignidade. Nesse sentido, se a autoimagem do popular por um lado é autodepreciativa, por outro lado ter uma câmera ao seu dispor apresenta-se como uma ação social de valorização do “popular”, do “periférico”, do “étnico” e de um “resgate” das minorias silenciadas (RECHENBERG, 2014).

“A cultura popular existe em outro lugar que não no ato que a suprime?” (CERTEAU, 1995, p.80), ou ainda, onde está o popular, se não retratado sob estigma de inferior? Por meio dessas indagações críticas, desse modo, na construção das imagens, bem como nos relatos da situação dialógica em campo, prezei, assim como Fabiene Gama (2007), por interferir positivamente na autoestima dessas pessoas, de acordo com suas expectativas e de forma que elas possam se identificar e se reconhecer nessas imagens sem a associação com estigmas, uma vez que não estão isentas de reproduzi-los. Ainda, me opondo às concepções tradicionalistas de um passado autêntico e um presente inautêntico dos grupos de Guerreiro, tenho buscado afirmar nas fotografias a vitalidade do grupo e de seu funcionamento cotidiano. De fato, as mudanças que ocorreram e ocorrem no cenário do folclore alagoano não podem e não devem ser omitidas, fazendo-se necessário compreender essa vitalidade em meio às transformações, rupturas, permanências e resistências. Nesse sentido busquei trazer aqui, por meio de uma abordagem antropológica situacional, tanto imagens quanto uma descrição que demonstre, ao menos em partes, a experiência compartilhada e intersubjetiva em campo.

No que compete ao retorno das fotografias em sua forma material aos que a tornaram possível, o que chamamos de “restituição” na antropologia audiovisual brasileira, cabe ressaltar suas dificuldades quando a “distância cultural”, nos termos da antropóloga norte-americana Margaret Mead (1901-1978) é grande (RIAL, 2014), o que entre mim e os brincantes do Guerreiro se dá sobretudo através da alteridade geracional, de classe e de escolaridade como principais demarcadores de diferença, o que me fez questionar: estaria eu restituindo o trabalho realizado com o grupo? Além dos diferentes códigos no qual compreendemos o processo de pesquisa, para Dona Marlene, bem como para grande parte dos brincantes, as fotografias não representavam alguns dos resultados iniciais da investigação, mas sim, algo semelhante a um

álbum de fotografias, o qual se pode visitar a qualquer momento. De todo modo, com a possibilidade de agenciar essas imagens, a restituição serviu de atenuação da relação de poder presente na pesquisa com aqueles que se encontram em hierarquias de poder inferiores (PORTO, 2016). Os registros assim, além de encorajarem os informantes a interpretarem transformações e perceberem como ressignificam as estruturas (BITTENCOURT, 1998), são significativos aqui para lidar com as limitações do texto.

No tocante às contribuições para a antropologia contemporânea, de caráter decolonial, a pesquisa fez repensar um conjunto de práticas, crenças e teorias estabelecidas hierarquicamente em relação aos sujeitos de pesquisa, presentes na constituição do pensamento antropológico. Como pensa a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie na palestra “O perigo de uma única história”: “a única história cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que eles sejam inverdades, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se uma única história”, demonstrando como somos vulneráveis ao que nos é contado. Ao proporcionar a construção de novas narrativas em torno do Guerreiro Alagoano, dessa forma, a homogeneidade, a uniformidade e o anonimato presentes nos conceitos de “cultura popular” e “folclore” puderam ser encarados de forma crítico-reflexiva, como propõe Peter Burke (1989), trazendo novos sentidos e situações à essas abordagens por meio das experiências sociais dos brincantes, acionadas no encontro etnográfico.

Nesse sentido, diferente do que se tem baseado naquilo que Lygia Segala (2005) chama de “foto-resgate”, a fotoetnografia do grupo através dos contatos, das entrevistas e dos compartilhamentos, deu acesso a um outro “lugar de fala” que não o de “especialistas”, como folcloristas e intelectuais acadêmicos. A pesquisa, desse modo, além de permitir a reflexão de como a memória, bem como a história é disputada por diferentes grupos, de acordo com variados interesses, ainda que esses interesses se interpenetrem em algum momento, tensionou as categorias pensadas nos estudos do folclore, na medida em que suscitou uma pluralidade de narrativas presentes na “perspectiva nativa”, essas que nem sempre são construídas em consonância com a historiografia oficial. Dessa forma, assim como para Eclea Bosi (1998) em “Memória e Sociedade: lembranças de velhos”, a veracidade do narrador em meu estudo não me preocupou, uma vez que com certeza os erros e lapsos desses brincantes são menos graves em suas consequências do que as omissões da história oficial. Assim, meu trabalho teve como interesse aquilo que foi lembrado, dito e escolhido para perpetuar as experiências de vida dessas pessoas.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma única história**. Palestra proferida ao TEDxTalks Global, fev. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.
- BANKS, M. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARTHES, R. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRANDÃO, T. O Guerreiro. In: **Folgedos Natalinos**. Universidade Federal de Alagoas; Museu Théo Brandão, 2003.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BITTENCOURT, L. “Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (orgs). **Desafios da Imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Papirus, 1998.
- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAIUBY, S. “Imagem em foco nas Ciências Sociais”. In: Caiuby Novaes S.; Barbosa A.; Cunha E.; Ferrari, F.; Sztutman R. e Hikiji, Rose Satiko. (Org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: EDUSP & FAPESP, p. 11-18. 2004.
- CAVALCANTI, M. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. **Revista Tempo Brasileiro**. Patrimônio Imaterial. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, n. 147. pp. 69-78. Rio de Janeiro: Ed.Tempo Brasileiro, 2001
- CERTEAU, M. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. São Paulo, Papirus, 1995.
- CLIFFORD, J. “Verdades Parciais”. In: Clifford, J. e Marcus, G. **A escrita da cultura**. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2016
- COLLEYN, J. “Jean Rouch, 54 anos sem tripé”. Entrevista com Jean Rouch. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, vol. 1. Antropologia e Cinema: primeiros contatos, 1995.
- ECKERT, C. “Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica”. In: **Revista Humanas**. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, nº 19/20, Porto Alegre, ano 1997, pp.21-44.
- EDWARDS, E. Photographs as objects of memory. In: CANDLIN, F.; GUINS, R. (eds). **The object reader**. Routledge: London: New York, 2009. p. 331-340.
- FABIAN, J. **O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto**. Petropolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- FONSECA, C. **Família, Fofoca e Honra, Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FREHSE, F. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: MARTINS, J.; ECKERT, C.; NOVAES, S. (Org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, P. 185-225.

GONÇALVES, J. **A retórica da perda**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1996.

GONÇALVES, J. “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio”. **Horizontes Antropológicos**, vol. 11, n. 23, Porto Alegre, ano 11, n. 23, 2005, pp. 15-36.

GURAN, M. “**Fotografar para descobrir, fotografar para contar**”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10 (1), 2000. pp.155-65.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HIKIJ, R. S. G. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan./jun. 2013.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LATOUR, B. **Ciência em ação: como seguir cientistas engenheiros sociedade afora**. São Paulo: UNESP, 2000.

GAMA, F. “**Olhares do Morro: uma agência de fotógrafos das favelas**”. *Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ)*, v. 24(1), 2007, p. 113-130.

MACDOUGALL, D. **The Corporeal Image**. Film, Ethnography and the Senses. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.

LIMA, I. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo. 1938

OLIVEIRA, R. C. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol.39, n.1, p.13-37, 1996.

PINNEY, C. "A história paralela da antropologia e da fotografia". In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.2, pp.29-52, 1996.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n.3, p.3-15, 1989.

PORTO, N. Para uma museologia do Sul Global: multiversidade, descolonização e indigenização dos museus. **Revista Mundaú**, v.1 n.1, p.59-72, 2016.

RECHENBERG, F. **Fotografia e memória da cultura popular em Alagoas**: considerações sobre o acervo de Théó Brandão. In: SANTANA, L.; CAVALCANTI, B. C.; VASCONCELOS, R. (Org.). **História e Memória das Ciências Sociais em Alagoas**. 1ed. Maceió:

EDUFAL/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017, v. 1, p. 131-137.

RECHENBERG, F. **Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens.** Cadernos de Arte e Antropologia, vol.3, n.2, p.9-22, 2014.

RIAL, C. S. de M. Roubar a alma: ou as dificuldades da restituição. **Revista Tessituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 201-212, jul./dez. 2014.

SCHERER, J. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. **Cadernos de Antropologia e Imagem 3**, Rio de Janeiro, p.69-83, 1995.

SEGALA, L. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista, São Paulo: USP**, vol.3, n.2, p.73-184, 2005, jul/dez.

SIMMEL, G. A natureza sociológica do conflito. In. **Georg Simmel: sociologia.** São Paulo: Ática, 1983, p.122-134.

SIMMEL, G. Conflito e estrutura do grupo. In: **Georg Simmel: sociologia.** São Paulo: Ática, 1983, p.150-164.

SILVA, J. S. **Cultura negra em Alagoas: uma construção da negritude.** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2008.

SIMSON, O. Imagem e memória. In: SAMAIN, E. **O Fotográfico.** São Paulo: Editora Huntec/ Editora Senac, 2005, p. 20-32.

SOUZA, I. **“Eu sou Alagoano, aonde o Guerreiro mora”:** uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de guerreiro do arquivo etnográfico de Théo Brandão. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, p. 26, 2019.

SOUZA, I.; PAULA, T; CAETANO, T; MEDEIROS, L. Reflexões sobre experiência no processo de tratamento, digitalização e compartilhamento do acervo fotográfico de Théo Brandão. In: **Anais IV Semana de Antropologia do PPGAS/UFPB**, João Pessoa, 2018, p. 354-359.

VILHENA, L. R. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 -1964).** Rio de Janeiro: FUNARTE/ FGV, 1997.

WAGNER, B. **Brasília Teimosa.** 2015. Disponível em: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-StubbornBrasilia>. Acesso em: 25 outubro de 2019.

