

Da preservação ao compartilhamento: fotografia e o delineamento de novas práticas museais no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore¹

Fernanda Rechenberg² Iara Ferreira de Souza³
Tayná Almeida de Paula⁴

*From preservation to sharing: photography and the
design of new museum practices at the Théo Brandão
Museum of Anthropology and Folklore*

Criado em 1975 para abrigar o material produzido e colecionado pelo médico, antropólogo e folclorista Théo Brandão, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB) teve como

¹ O artigo discute os resultados parciais da pesquisa “Memória e fotografia no folclore alagoano: da preservação ao compartilhamento das imagens”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Alagoas – FAPEAL. Realizada entre 2017 e 2019, a pesquisa desenvolveu ações de organização, digitalização e compartilhamento de uma parcela do acervo fotográfico do museu, e teve a participação, além das autoras deste artigo, das estudantes Tamara Roque Caetano, Letícia Nogueira Romariz Medeiros.

² Professora Adjunta do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas fernandarechenberg@gmail.com

³ Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Alagoas

⁴ Mestranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Alagoas

primeira sede o prédio III do Campus Tamandaré da Universidade Federal de Alagoas. Dois anos após sua inauguração, a sede do museu é transferida para o Palacete dos Machado, e a coleção se amplia com a compra de peças realizadas em viagens ao interior do estado, e com o recebimento de livros, recortes de jornais e publicações, entregues por Théo Brandão. No processo de mudança para o palacete, intelectuais e amigos de Théo Brandão deram início a doações de diversos materiais que consideravam ter relação com folclore ou antropologia (RIZZI, 2014). É após a morte de Théo Brandão, ocorrida em 1981, que o museu recebe duas remessas do acervo de pesquisa do folclorista. Este arquivo era composto por livros, textos escritos, gravações sonoras e fotografias. Em 1986, o museu foi interditado devido a problemas estruturais e seu acervo passou a ocupar uma sala no Espaço Cultural da UFAL, a poucas quadras de sua localização anterior. Antes da mudança, um pedaço do teto do andar superior desabou, causando uma inundação que danificou fichas e anotações das peças e documentos. Em 2002, após a restauração do palacete, o museu retorna à sede, com a inauguração da exposição de longa duração vigente até os dias atuais.

A diversidade de procedência dos acervos tridimensional, bibliográfico e documental (textos, fotografias e gravações sonoras) tornam imprecisas as fronteiras do que se entende como “arquivo etnográfico de Théo Brandão”, material produzido e colecionado no decorrer de décadas de pesquisas em torno da cultura popular de Alagoas. Emaranhadas em uma rede de práticas sociais, sabemos tratar-se de objetos criados, selecionados, usados, manipulados, classificados, descartados e transportados, nem sempre de acordo com as exigências e diretrizes institucionais.

Face às perdas, extravios e adições, o acervo fotográfico consiste hoje em aproximadamente 3700 fotografias em papel fotográfico e 800 fotografias em negativos e diapositivos. Dentre esse material, além das fotografias que documentam as ações institucionais do museu, há um expressivo conjunto fotográfico da

pesquisa de Théo Brandão, documentada através de fotografias de diferentes grupos, apresentações e ensaios de folguedos populares no estado, realizadas principalmente no período de 1930 a 1960⁵. Neste estudo, mais do que investigar o significado das imagens, interessa-nos compreender quais sentidos elas acionam em situações específicas.

Ao passo que tais fotografias estão “amalgamadas” ao processo de criação que lhe dá origem, expressando o olhar e a ideologia do autor, também expressam uma ambiguidade fundamental que orienta as leituras interpretativas (KOSSOY, 2007). Em consonância com as ideias de Nuno Porto (2004), compreendemos que a fotografia ocupa um lugar instável e relativo no continuum entre as noções de imagem e objeto. Se o acervo em questão possui uma “biografia” (KOPYTOFF, 2008) que torna evidente sua natureza lacunar, fragmentária e idiossincrática, ele também compõe um “sistema material” que incorpora a sua relação com outros artefatos, as concepções que determinam seu uso e a organização de procedimentos, o conhecimento, os materiais e os agentes envolvidos em sua produção, circulação e consumo (PORTO, 2004).

Criadas enquanto “objetos de conhecimento”, entendemos o pertencimento destas fotografias no acervo do MTB sob a ótica de um “sistema material” em que as fotografias performam certas ações

⁵ Dentre as fotografias que integram a coleção Théo Brandão, doada ao museu após seu falecimento, identificamos quatro principais séries fotográficas: Ensino (diapositivos contendo imagens de manifestações culturais de diversos países, utilizadas nas aulas de antropologia), Pesquisa (inclui fotografias em papel e diapositivos obtidos e colecionados por Théo Brandão sobre folguedos, arte e cultura popular em Alagoas), Memória do Folclore (fotografias em papel documentando o processo de institucionalização dos estudos de folclore no estado e no país) e Vida pessoal (fotografias em papel e diapositivos da vida familiar de Théo Brandão).

e significados, a depender de seus propósitos de uso. Interessa-nos, assim, compreender novas leituras e narrativas decorrentes de uma circulação não prevista destas imagens, até agora circunscritas aos limites físicos do museu e enquadradas no âmbito dos estudos de folclore⁶.

De enquadres e classificações: uma coleção de folclore

Dada a estreita vinculação entre os museus e a organização do conhecimento científico no século XIX e início do século XX, sabe-se que a entrada do objeto na cadeia operatória museológica conferia a este uma afiliação à corrente disciplinar em voga, estabelecendo uma relação visceral do objeto à “disciplina mãe” responsável por sua coleta (BRULON, 2015).

No Brasil, os museus voltados ao campo do folclore surgem a partir da mobilização de um conjunto de intelectuais organizados no que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro. O movimento teve seu ápice entre 1947 e 1964, e reuniu um conjunto de obras intelectuais e iniciativas institucionais com o objetivo de encontrar nas expressões populares o sentido e a identidade da nação brasileira, tendo como missão prioritária a pesquisa, promoção

⁶ Na trajetória institucional do MTB, com exceção dos livros, este conjunto documental não foi objeto de preservação e catalogação, ocupando um lugar diminuto em relação ao acervo tridimensional. Ainda assim, a guarda e os esforços para a identificação dos documentos foram fundamentais para que, a partir de 2011, este conjunto fosse reunido e tratado como fundos documentais específicos, de interesse para a pesquisa social, direcionando esforços no trabalho de higienização e organização dos documentos, na reorganização dos recursos humanos e de capital no MTB para o trabalho com seus acervos, no reconhecimento da equipe do MTB e da sociedade civil do caráter inédito do acervo e da urgência em recuperá-lo, e na dinamização e visibilidade alcançadas a nível municipal, estadual e nacional. Atualmente o acervo fotográfico encontra-se em fase de digitalização.

e preservação da cultura popular. O ideário moderno conformava o folclore enquanto campo autônomo de estudos, ao passo que a modernidade, em suas tendências “aculturadoras” não apenas era temida, como convocava e justificava a atuação imediata dos folcloristas na salvaguarda das práticas culturais (VILHENA, 1997).

A imagem da “perda”, proposta por José Reginaldo Gonçalves (1996) para compreender os discursos do patrimônio cultural no Brasil revela-se oportuna para entendermos o olhar dos folcloristas, através de uma operação discursiva que conforma a cultura nacional, e nesse caso, regional, como algo que permanece ilusoriamente coerente, íntegro e idêntico a si mesmo. Haveria, portanto, uma crença de que o processo de perda cultural seria unívoco e sem a possibilidade de permanência e recriação das diferenças em diferentes planos. Nessa lógica, o presente era narrado enquanto perda progressiva, legitimando e estruturando as práticas de colecionamento e preservação de patrimônios culturais representativos de grupos sociais e culturas diversas (GONÇALVES, 1996).

No âmbito do movimento folclórico nacional, o uso de imagens técnicas era recomendado como modo de preservar certas formas culturais ameaçadas pelo rápido processo de urbanização em curso na sociedade brasileira especialmente a partir da década de 1950. Segundo Rita Gama Silva, a Carta do Folclore Brasileiro lançada no I Congresso Brasileiro de Folclore em 1951, especificava que “(...) competirá às equipes em cada estado recolher igualmente o documentário material, através de peças folclóricas, e fotográfico, destinando-se o que for obtido ao Museu Folclórico da respectiva Unidade Federada” (SILVA, 2012: 62). O caderno de campo, as gravações sonoras, os filmes e a fotografia eram instrumentos utilizados pelos folcloristas para o levantamento do vasto material folclórico brasileiro, como meio de documentação e preservação do

“fato folclórico”⁷, que, ao olhar dos folcloristas, estava em perigo iminente de desaparecimento e descaracterização (SEGALA, 1999).

Os estudos de folclore, embora tenham sofrido uma marginalização nas Ciências Sociais, vendo recusada sua constituição como disciplina científica autônoma, tiveram uma grande vitalidade na formulação e participação das políticas públicas educativas e culturais: sua prática foi institucionalizada em museus, institutos, órgãos do governo estadual e federal. A fundação de museus foi um passo decisivo no projeto de coleta, salvaguarda e difusão do folclore, empenhando esforços de diversos expoentes dos estudos de folclore no Brasil⁸.

Nesse cenário, Théo Brandão foi o nome mais proeminente dos estudos de folclore em Alagoas, sendo fundador da Comissão Alagoana de Folclore em 1948 e integrante da Campanha de Defesa

⁷ A Carta do Folclore definia fato folclórico como: “maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica” (VILHENA, 1997: 140). Na carta também ficou definido que o Folclore era integrante das ciências antropológicas e culturais; que o fato folclórico era aquele preservado pela tradição popular, sem qualquer influência dos meios eruditos; e que os métodos utilizados para análise seriam os históricos e culturalistas. Já o folguedo, considerado o fato folclórico em ação, era “todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação, priorizando ora o elemento dramático, ora o do brinquedo ou o coreográfico” (VILHENA, 1997: 154).

⁸ Alguns desses intelectuais, antropólogos, médicos, romancistas e folcloristas pensaram, participaram ou criaram museus, como Gilberto Freyre (Museu do Homem do Nordeste), Gustavo Barroso (Museu Histórico Nacional), Estácio de Lima (Museu de Antropologia Criminal do Instituto Nina Rodrigues da Bahia) etc. Outros participaram ativamente do Movimento Folclórico Nacional, como Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Edson Carneiro e Manuel Diégues Júnior (VILHENA, 1997).

do Folclore Brasileiro, em 1957: por seu protagonismo no movimento folclórico, Maceió sediou a IV Semana Nacional de Folclore de 1952 e a V Festa do Folclore Brasileiro de 1977. Além de ser um intelectual de referência no movimento folclórico brasileiro, Théo Brandão teve um papel importante na formação da antropologia no Brasil, movimentando um campo de conhecimento “para dentro” do estado, tanto no que se refere à institucionalização da disciplina em Alagoas quanto nos estudos sistemáticos em torno do folclore alagoano, como ressalta Bruno César Cavalcanti (2006).

Para Daniel Reis (2018), haveria um processo de “automodelagem museográfica” nos museus de folclore que surgiram no Brasil a partir da década de 1940: ao passo que criavam narrativas visuais sobre o folclore, tais intelectuais criavam a si mesmos nestas narrativas (REIS, 2018: 386). Nesse sentido, as coleções destes museus informam aspectos culturais dos locais e contextos em que tais objetos foram recolhidos ou produzidos, mas também, e sobretudo, nos remetem à experiência, à biografia e ao “projeto etnográfico”⁹ do seu colecionador, gerando matizes locais nos modos de pesquisar destes folcloristas¹⁰. Para Théo Brandão, o museu não deveria ser um depósito de materiais, mas “um organismo vivo, um centro de estudos, de documentação e pesquisa”¹¹.

⁹ Faço referência aqui à expressão utilizada por Wagner Neves Diniz Chaves no reconhecimento de um “projeto etnográfico de Théo Brandão” (CHAVES, 2018).

¹⁰ É fundamental considerar, portanto, o *modus operandi* das elites locais em Alagoas no início do século XX, alicerçado na economia canavieira. Em seus escritos, Théo Brandão apontava o papel central dos engenhos de açúcar na dinâmica de produção dos folguedos; ele próprio oriundo de família de senhores de engenho na cidade de Viçosa-AL.

¹¹ Conforme discurso pronunciado na inauguração da sede própria do MTB, publicado em uma coletânea dedicada ao autor. Ver Brandão, 2008.

Pelo engajamento que nutria em relação aos folguedos populares alagoanos, Théo Brandão costumava estabelecer relações de proximidade com mestres e brincantes destes folguedos, fotografando-os em diferentes momentos históricos¹². Essa identificação decorre de uma qualidade peculiar das pesquisas de Théo Brandão, conforme indicou Wagner Neves Diniz Chaves (2018), em artigo que explora a dimensão etnográfica dos registros sonoros de Théo Brandão. Cultivada no decorrer de anos, por vezes décadas, e estruturadas em um regime de reciprocidades, a relação com os mestres era “mantida e alimentada em variados contextos e situações mediante trocas envolvendo dons e contradons em que favores, auxílios e assistências circulam ao lado de cantorias, músicas e saberes” (CHAVES, 2018: 99). Com efeito, uma das características mais marcantes da coleção fotográfica de Théo Brandão é a presença das pessoas, a proximidade dos rostos, dos gestos, das roupas, dos olhares daqueles que foram retratados, sobretudo entre as décadas de 1930 a 1960.

As imagens reinterpretadas

Os fluxos temporais, as políticas de preservação, e sobretudo, a ação individual ou coletiva de pessoas¹³ em manter vivos os objetos que seguem em ardência com o real, nos permitem hoje compreender este acervo à luz de novas referências epistemológicas. Contemporaneamente, o movimento global de

¹² Diferentemente dos retratos do fotógrafo Marcel Gautherot, nos quais o anonimato representava a identidade coletiva do povo brasileiro, alguns dos personagens documentados pelo folclorista alagoano são identificados com nome e sobrenome, como mostram as anotações no verso de algumas fotografias do acervo.

¹³ Fazemos referência tanto à nomes conhecidos e celebrados, como Théo Brandão em seu esforço de guardar a memória de suas pesquisas, como a pessoas anônimas, que em suas rotinas de trabalho na universidade e no museu, escolheram preservar essas fotografias, documentos e sons.

reconhecimento da pluralidade das memórias tem sido central na discussão em torno das representações museais. Além de iniciativas de “museus comunitários” e “ecomuseus”, as quais sinalizam um tratamento mais inclusivo da memória social, diversas instituições têm investido em uma abordagem crítica em torno de seus acervos.

Bruno Brulon (2015), indica dois principais fenômenos que antecedem a problematização do objeto, responsáveis por pensar novas modalidades de classificação dos objetos musealizados: a demárche da arte contemporânea, no questionamento da ontologia da obra de arte; e o advento dos ecomuseus, com novos entendimentos da musealização in situ, provocando um deslocamento do valor museal dos objetos para as relações entre humanos e seu meio (BRULON, 2015). A estes antecedentes referidos pelo autor, inserimos a decolonialidade como fator decisivo nas ciências contemporâneas – sobretudo humanas e sociais aplicadas – no tensionamento e na problematização das históricas relações coloniais formadoras das coleções de objetos de grande parte dos museus etnológicos e mesmo nacionais.

Nos referimos aqui à pluralidade epistemológica mundial designada por epistemologias do Sul¹⁴, as quais reconhecem que a diversidade de experiências e formas de conhecimento foi submetida à norma epistemológica dominante, tornando-se matéria prima para o conhecimento científico. Sem querer impor um problema epistemológico atual às interpretações feitas por folcloristas há quase meio século, nos colocamos atentas às práticas contemporâneas de compartilhamento e repatriação dos acervos museais, os quais ampliam a pluralidade narrativa em torno de fatos, oportunizando uma necessária revisão de discursos com a entrada em cena de memórias que permaneciam à margem da faceta pública e celebrada do folclore. Segundo os apontamentos de Bruno Brulon, este novo entendimento acerca das classificações provoca uma mudança de paradigma estrutural na museologia, “que deixa de ver

¹⁴ Conforme a obra de Santos e Menezes (2010).

objetos como portadores da “verdade” sobre realidades ausentes para configurar um campo investigativo sobre os diferentes prismas de interpretação desses objetos.” (BRULON, 2015: 28).

Considerando a elasticidade das interpretações que as imagens oportunizam ao longo de sua trajetória (KOSSOY, 2007), sabemos que em diferentes momentos históricos, o olhar sobre as fotografias é renovado e partir de novas indagações epistemológicas. Percorrer esse caminho pela via da imagem significa mergulhar na natureza indiciária da fotografia, na descoberta de “pistas” não diretamente expostas, visíveis ou experimentadas pelo observador da imagem. Entendemos que tais pistas conduzem, ainda, a uma pluralidade narrativa relacionada às posições diferenciadas ocupadas pelo produtor, colecionador, e pelos diversos e possíveis observadores da imagem. Nesse sentido, além de estarmos atentas à necessidade de “desmontagem” do sistema fotográfico, ou seja, ao reconhecimento de que toda fotografia resulta de um processo de criação, o qual compõe uma imagem que é cultural, técnica estética e ideologicamente elaborada (KOSSOY, 2007), é fundamental reconhecermos a posicionalidade de quem lê a imagem a partir de formas peculiares de ser e estar no mundo. Nesse ponto, marcadores étnico-raciais, de gênero, de classe social, de faixa etária, e sobretudo, das formas de participação no universo do folclore, são centrais para compreendermos a existência de diferentes “comunidades interpretativas” (RABINOW, 1999). O que convencionalmente chamamos de “compartilhamento do acervo” nas ações do projeto pautava-se por uma ética da restituição e uma busca em compreender as ressonâncias destas fotografias junto aos mestres e brincantes dos Guerreiros¹⁵ em atividade em Alagoas. O

¹⁵ O Guerreiro consiste em uma manifestação artística e folclórica com música, dança e representação teatral. 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,

trabalho compreendia o compromisso antropológico da restituição face ao reconhecimento de que imagens constituem patrimônio etnográfico das diversidades socioculturais (ROCHA e ECKERT, 2014), tendo em vista que as fotografias do acervo eram desconhecidas das pessoas, familiares e amigos que nela figuravam. Realizado em etapas com pessoas diversas, individual e coletivamente¹⁶, o “compartilhamento” consistia em imprimir ou projetar subséries fotográficas¹⁷ do acervo relacionadas ao Guerreiro e ao Reisado e conduzir entrevistas semi-estruturadas mediada pela observação de imagens, orientadas pelo método de foto-elicitção. Buscávamos compreender dados sobre o contexto documentado, mas também o processo reflexivo dos sujeitos face à rememoração da experiência vivida.

tornaram-se o tema central dos meios de comunicação de massa e das campanhas de turismo na região.

¹⁶ Foram realizadas entrevistas com Dona Dolores e Mestre Lourenço do “Guerreiro Vencedor Alagoano”, com Dona Marlene, do “Guerreiro São Pedro Alagoano”, com a Mestra Iraci do “Guerreiro Campeão do Trenado”, com brincantes dos folguedos da Associação dos Folguedos Populares em Alagoas (ASFOPAL), e com os mestres Expedito e Cicera do Reisado do Povoado do Bananal, na cidade de Viçosa.

¹⁷ Subséries são conjuntos de fotografias agrupadas segundo uma especificidade de um tema maior – a série. Como exemplo, podemos citar como séries os conjuntos fotográficos associados aos folguedos populares: Guerreiro, Baianas, Maracatu, Reisado, Chegança, etc. Exemplos de subséries seriam: “Guerreiro de João Amado”, “Reisado de Viçosa”. Essa classificação seguia o agrupamento original destas fotografias de acordo com os temas de pesquisa de Théo Brandão, e permitiam ao pesquisador acessar informações sobre os grupos e mestres que foram documentados, face ao grande número de folguedos e manifestações populares existentes no estado, sobretudo em meados do século XX.



Imagens 1 e 2: Compartilhando o acervo com Dona Dolores e Seu Lourenço no auditório do MTB

Contrariando as expectativas iniciais da equipe, que se via impregnada com um encantamento diante das fotografias em preto e branco que constituíam o acervo e da possibilidade de reconhecimento de pessoas nas fotografias, as narrativas dos nossos interlocutores não iluminaram ou contextualizam os objetos desta coleção. No provocativo artigo “Museums as contact zones”, James Clifford (1997) relata a centralidade das lutas atuais nos processos de rememoração evocados pelas comunidades Tlingit na leitura de objetos musealizados, outrora pertencentes a seus ancestrais. Segundo o autor, as comunidades representadas nos museus não são uma peça de confirmação para as lógicas classificatórias operadas nos museus, ao contrário, elas impõem novos sentidos.

“Quem sabe uma menina daquela não sou eu, lá atrás”¹⁸: biografias inscritas no museu

Conhecemos Dona Dolores em uma festa da Associação dos Folgedos Populares de Alagoas¹⁹ no ano de 2018. Na ocasião,

¹⁸ Dona Dolores, ao observar as fotografias que retratam o Guerreiro de João Amado, em entrevista realizada em 03 de julho de 2018.

¹⁹ Instituição surgida em 1985, responsável por dar assistência aos grupos de folgedos populares do estado, através de políticas de preservação e divulgação da cultura popular alagoana.

conversamos sobre os Guerreiros de outrora em Maceió e ela prontamente lembrou de um dos mestres mais conhecidos em meados do século XX, mestre João Amado. Essa conversa despertou em nós um imediato contentamento: as fotografias que retratavam o Guerreiro de João Amado formavam uma subsérie do acervo conhecida da equipe de pesquisa. De autoria de José Medeiros²⁰, o conjunto de imagens desse Guerreiro destacava-se pelo enquadramento cuidadoso, pela proximidade das figuras (personagens), pelos ângulos originais que registravam do folguedo em ação, à diferença dos retratos de grupos enfileirados e voltados para a câmera, que constituíam a maior parte das fotografias do acervo. Imbuído de uma estética própria deste fotógrafo, o conjunto de fotografias havia sido publicado na Revista O Cruzeiro no ano de 1947, em uma fotorreportagem sobre Guerreiros e Reisados alagoanos, que contou com a orientação de Théo Brandão²¹.

²⁰ Nascido em Teresina, Piauí, José Medeiros foi um dos principais fotojornalistas brasileiros, integrando a redação da Revista O Cruzeiro de 1946 a 1962.

²¹ As fotografias são um registro do Guerreiro de João Amado e do Reisado de Rio Largo no período natalino de 1946 e foram publicadas na fotorreportagem “Reisados e Guerreiros” em 1947. Nessa produção, que teve José Alípio como redator e Théo Brandão como uma espécie de consultor, as imagens estavam acompanhadas da descrição dos personagens, indumentárias e músicas dos Reisados e Guerreiros. Para uma análise deste conjunto fotográfico e sua publicação, ver Souza, 2019.



Imagens 3 e 4: Guerreiro de João Amado e Dona Dolores em sua casa

Aos 79 anos de idade, Dona Dolores é a “dona” do Guerreiro Vencedor Alagoano, que fica localizado na Ponta Grossa, bairro onde reside. Era menina moça quando João Amado, conhecido de sua mãe, a reparou e a chamou para brincar Guerreiro. Depois, ela seguiu dançando Baiana com Mestre Terezinha. Teve filhas, morou no Rio de Janeiro, e foi abandonada pelo marido. Voltou para Alagoas com as filhas e trabalhou, entre outras coisas, vendendo frutas no mercado e como faxineira. Já idosa, acolheu Mestre Juvenal Leonardo em sua casa e passaram a viver juntos. Ainda jovem, Juvenal havia sido indicado por João Amado como prenúncio de um mestre, que efetivamente se tornou. Após a morte de Juvenal, sua vida continua marcada pela arte de seu Guerreiro, cujo mestre atual é Lourenço.

Às imagens em preto e branco, mostradas na tela ou em mãos, Dona Dolores interpunha experiências vividas e atuais, rememorando sua trajetória de vida e construindo reflexões sobre sua vida presente. As fotografias antigas, algumas de um tempo não

vivido, evocavam tempos de experiências individuais e coletivas nos laços de amizade, família e vizinhança. Enquanto observava as fotografias do Guerreiro de João Amado, Dona Dolores narrava o cenário urbano de uma Maceió em meados do século, tornando evidente, os atravessamentos entre a arte popular, os folguedos, a periferia, as migrações, a desigualdade das relações de gênero, os conflitos familiares, e outros aspectos que permanecem ausentes nas enunciações performativas operadas pela lógica das classificações folclóricas. Segundo Dona Dolores e Seu Lourenço, mestres e brincantes viviam de “bicos” e trabalhos informais na região lagunar da cidade, sobretudo ligados à pesca e à venda de siri: João Amado, Alfredo Amado e Juvenal Leonardo eram sirizeiros, vendiam pelas ruas “siri de coral” e “siri macho”, assim como Artur Bozó fazia concertos de sombrinhas e guarda-chuvas.

Ao narrar sua trajetória de vida, Dona Dolores jogava luz sobre a experiência de ser mulher na “brincadeira”, em um relato pontuado por preocupações domésticas, ligadas às filhas, às enfermidades, ao cuidado, às relações entre os participantes, mostrando um aspecto estruturante na organização dos folguedos, comumente esmaecido diante da celebração do papel do mestre.

Estes relatos ajudaram a equipe a ampliar o olhar para os aspectos ausentes dos discursos folclóricos que circundam as fotografias. Tais aspectos da vida cotidiana, como aponta Nadja Rocha (2013), não eram focalizados nas pesquisas de Théo Brandão. Ao privilegiar o caráter descritivo dos folguedos e suas origens, dados sobre o contexto sociocultural das práticas populares, tais como “profissões ou ofícios praticados pelos brincantes, condições de trabalho, remuneração, vida e moradia, migrações provocadas pelos ciclos de plantio e corte da cana, valores pagos pelas apresentações nos diferentes contextos, distinções de gênero” ficaram ausentes das produções do folclorista (ROCHA, 2013:27).

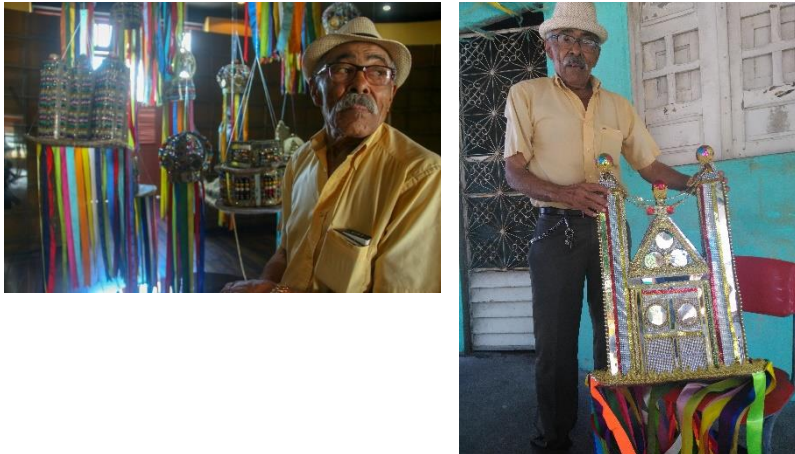
Ao lado de Dona Dolores, e à revelia das imagens projetadas na tela do auditório, Seu Lourenço cantava suas composições e

mostrava suas habilidades na marcação e na pisada, rememorando os tempos em que morava em Viçosa, a arte aprendida com seu pai e as andanças pelas cidades do interior na “brincadeira” com famosos mestres de folguedo. O desinteresse de Seu Lourenço diante das fotografias em preto e branco foi compensado pelo desejo de visitar a “sala dos chapéus”, como se referiu à sala “Festejar Alagoano”, cujo eixo central consiste em uma instalação com chapéus de diversos personagens de Reisado e Guerreiro. Assim como muitos mestres e brincantes, Seu Lourenço pouco havia ido ao museu e não conhecia as salas expositivas. Enquanto observava os chapéus expostos, ele teceu o seguinte comentário:

Também vou deixar o meu. Agora uma coisa que eu queria fazer é deixar o chapéu e botar o nome. Aí deixar o nome [...] Faleceu, aí deixava o nome do mestre.

Porque quando eu morrer, já disse, bote meu nome. Mestre fulano de tal. [...] O cabra cobrou 200 só pra armar o chapéu. E foi 900 contos meu chapéu. É caro esses espelhos, caros que nem a miséria. Tudo caro. [...]. Devia ter o nome. Quem fez isso aqui. O chapéu não sabe de quem é. A cantoria não sabe. [...] Bote o nome. Mestre João.²²

²² Mestre Lourenço em entrevista realizada em 03 de julho de 2018, durante visita às salas da exposição de longa duração do MTB.



Imagens 5 e 6: Seu Lourenço no museu e mostrando o chapéu que fabricou, em sua casa

Inscrevendo a centralidade da autoria na elaboração dos chapéus, Seu Lourenço fazia antever os limites da exposição no reconhecimento específico de um saber-fazer que tem nome e sobrenome, que pode ser localizado social e territorialmente. Mostrava, neste caso, as limitações do modelo de “museu narrativa”, que mobiliza emoções pelo uso da iluminação e da quase inexistente utilização de legendas, privilegiando os aspectos evocativos e performativos dos objetos (GONÇALVES, 2007; CHAVES, 2012).

Os chapéus haviam sido feitos sob encomenda para a exposição, não possuindo valor de uso e circulação anteriores à entrada no museu. Encomendados e remunerados, integravam a cadeia operatória museológica destituídos da vinculação autoral, mas como emblemas identitários de uma coletividade. A fala de Seu Lourenço nos provocou a refletir sobre a persistência do anonimato nas representações da “cultura popular”, evidenciando, na ausência de autoria dos objetos musealizados, os desacordos entre lógicas diversas na direção de uma política de representação.

A entrevista com Dona Marlene, coordenadora do Guerreiro São Pedro Alagoano, chamou atenção para a existência de múltiplas camadas do museu, fazendo a equipe perceber que era possível *estar* ao museu sem *entrar* nele.

Olhe, eu nunca fui chamada para lá porque... nunca tive acesso, ninguém nunca me chamou-me. Eu fui, assim, quando o Mestre Juvenal Domingos fazia as apresentações, eu fui três apresentações, é muito bonito lá, lá no pátio lá fora, mas dentro mesmo eu nunca tive acesso.²³

Até então, Dona Marlene acreditava que as salas expositivas do museu eram abertas somente a pessoas convidadas, mostrando os abismos existentes entre *fazer apresentações* e *ser visitante*. Durante a visita à exposição de longa duração, Dona Marlene atuou como “guia” para a equipe que a acompanhava, pontuando cada objeto e explanando sobre o tipo de material exposto nas vitrines e nos painéis, como eles eram feitos e sua utilidade, recordando como eram utilizados pelos pais e avós na sua infância.

Como referido em artigo anterior²⁴, um aspecto fundamental para a construção desta emoção de pertença diz respeito à própria natureza dos objetos expostos: a maior parte deles são referentes à arte popular e à objetos de uso cotidiano. A disposição destes objetos na exposição é capaz de construir uma familiaridade que busca responder à questão “quem somos nós”, endereçada tanto ao visitante externo quanto à própria comunidade que visa reforçar ou constituir.

Esta fronteira tênue entre pertença e distanciamento não deixa de alertar para o caráter excludente dos museus, enquanto dispositivos que simbolizam o advento colonizador da modernidade.

²³ Dona Marlene em entrevista realizada 01 de agosto de 2018, em sua residência.

²⁴ Ver Rechenberg, 2016.

Informam, também, sobre os desentendimentos em torno da noção de “bem público” em uma sociedade historicamente marcada pelas clivagens de raça, classe e gênero, elucidando as dificuldades operativas de um museu que carrega a ambígua marca do “popular”.



Imagem 7: Dona Marlene e os vestidos do Guerreiro São Pedro Alagoano

Apesar do distanciamento relativo destes mestres, donas e brincantes do “lado de dentro” do museu, ou seja, do seu circuito expositivo e das práticas de conservação e curadoria, não é possível afirmar que haja uma completa falta de correspondência entre suas narrações e as lógicas classificatórias disciplinares: em mais de um momento os entrevistados referiram à si mesmos como “brincantes” e à sua arte como “folclore”, remetendo a uma tradição de longa data que não podia “morrer”²⁵. Fazedor de chapéus de guerreiro, Seu Lourenço também relatou arcar com os custos de sua arte, assim

²⁵ Nesse aspecto, a obra de Carlo Ginzburg (2006) e o delineamento do conceito de “circularidade cultural” em referência a uma comunicação dialógica, circular e recíproca entre as classes dominantes e subalternas na Europa pré-industrial nos ajuda a compreender os trânsitos de categorias descritivas e classificatórias entre os mestres de folguedos, oriundos das camadas mais empobrecidas, e os intelectuais e estudiosos do folclore, em sua maioria oriundos das camadas da elite alagoana.

como Dona Dolores e Dona Marlene costuram por conta própria os vestidos de seu grupo. Ao assumirem a responsabilidade pela continuidade do “folclore” a despeito da baixa remuneração e do tratamento desigual e inferiorizado dados aos grupos locais nos festivais de arte, música e cultura na cidade, estes artistas já idosos revelavam uma dura face da colonialidade interna na lida com as tradições locais.

À guisa de novas práticas

Dolores, Lourenço, Marlene, e mais distantes no tempo, João Amado, Juvenal Leonardo, Mestre Artur, Alfredo Amado, todos compartilham os ofícios mal remunerados e socialmente desvalorizados como condição de classe, e a arte como condição de vida. Cada imagem mostrada, cada lembrança ativada, era acompanhada de uma reflexão sobre a condição de vida no presente. As narrativas dos entrevistados elucidaram os processos migratórios e a condição subalternizada associada à história urbana e à localização destes sujeitos na periferia da cidade de Maceió. Ao escutarmos estas narrativas, pudemos compreender que o efeito de distanciamento temporal, aliado à força das caracterizações de coerência e homogeneidade em torno do “popular”, sugeria uma interpretação disjuntiva entre as dimensões da arte e da cidade.

Face a estas questões, temos enfrentado o desafio da reinscrição destas fotografias em novos contextos semânticos no âmbito do museu. Se há um enquadramento classificatório e informacional tributário de disciplinas científicas nos objetos musealizados, é importante reconhecer que tais categorias são sempre imprecisas, transitórias e processuais. De acordo com Devos e Fürbringer (2012), o tratamento documental da imagem não é necessariamente uma etapa inicial na pesquisa com imagens de acervo, mas pode ser um processo permanente e necessário na vida social da fotografia, ou seja, a circulação e a apropriação da imagem por diferentes agentes pode contribuir para o tratamento

documental da imagem, de sua identificação e (re)classificação. É necessário, portanto, tornar essas categorias mais flexíveis, mais permeáveis à interlocução com os grupos detentores do conhecimento.

Ainda que, como pontua Andrea Roca (2015), as práticas colaborativas nem sempre produzam parcerias interculturais em termos de igualdade, inevitavelmente os museus são provocados a uma responsabilização que vai além da conservação dos objetos, envolvendo uma ação a favor das comunidades ali representadas (CLIFFORD, 1997). Considerando os desafios colocados na interlocução ética com os campos de estudo e as biografias que compõem um museu de antropologia e folclore, compreendemos que o reconhecimento e a incorporação da pluralidade de experiências oportunizam uma desestabilização de categorias e hierarquias, necessária para a formulação de práticas colaborativas.

Referências

BRANDÃO, Théo (2008). “Museu Sopa de Pedras”. In: DANTAS, Carmen Lúcia; LÔBO, Fernando Antônio Netto & MATA, Vera Calheiros (org.). *Théo Brandão: Vida em Dimensão. Edição comemorativa do centenário de Théo Brandão – 1907-2007*. Maceió: SECULT/Governo do Estado de Alagoas.

BRULON, Bruno (2015). “Os objetos de museu, entre a classificação e o dever”. *Informação & Sociedade: Estudos*; João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37.

CAVALCANTI, Bruno (2006). “Théo Brandão e a Antropologia em Alagoas”. In: Eckert, Cornelia e Godoi, Emilia (Org). *Homenagens: Associação brasileira de Antropologia : 50 anos*. Blumenau: Nova Letra, p. 333-340.

CHAVES, Wagner. N. D (2012). “Identidade, narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore”. *Revista Antropológicas*, v. 23, 50-97.

_____ (2018). “Gente da sua gente: os registros sonoros de Théo Brandão” (pp. 77-113). In: CAVALCANTI, M. L.; CORREA, J. (orgs). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN.

CLIFFORD, James (1997). “Museums as Contact Zones” (pp. 188-219). In: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

DEVOS, Rafael Victorino; FÜRBRINGER Nádia Philippsen (2012). “Recoleccionando imagens da pesquisa etnográfica: redes de memória, hipermídia e antropologia visual”. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social- v.135, 01-25.

GINZBURG, Carlo (2006). *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras.

GONÇALVES, José Reginaldo (1996). *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN.

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

KOSSOY, Boris (2007). *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

PAULA, Tayná Almeida de (2019). “O Guerreiro dá força pra viver”: uma fotoetnografia compartilhada com o Guerreiro São Pedro Alagoano, Maceió/AL. Trabalho de conclusão do curso de

Bacharelado em Ciências Sociais. Maceió: Universidade Federal de Alagoas.

PORTO, Nuno (2004). "Under the gaze of the ancestors. Photographs and performance in colonial Angola". Edwards, Elizabeth & Hart, Janice, (eds.) *Photographs, Objects Histories: On the Materiality of photographs*, Routledge, London & New York, pp.: 113-131.

RABINOW, Paul (1999). *Antropologia da Razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

RECHENBERG, Fernanda (2016). "Recolocando questões: uma leitura de três exposições temporárias no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore". *Revista Ímpeto*, vol.6, 27-31.

_____ (2017). "Fotografia e memória da cultura popular em Alagoas: considerações sobre o acervo de Théo Brandão" (pp.131-137). In: SANTANA, Luciana; CAVALCANTI, Bruno César; VASCONCELOS, Ruth. (Org.). *História e Memória das Ciências Sociais em Alagoas*. 1ed. Maceió: EDUFAL/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, v. 1.

REIS, Daniel (2018). "Criações e recriações dos museus de culturas populares" (pp. 375-407). In: CAVALCANTI, M. L.; CORREA, J. (orgs). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN.

RIZZI, Iuri Franco Rocio. *O processo de institucionalização do acervo documental do folclorista Théo Brandão*. 2014. Monografia do Curso de Especialização em Antropologia. Maceió, Universidade Federal de Alagoas.

ROCA, Andrea (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana Estudos de Antropologia Social*, 21(1), 123-155.

ROCHA, Nadja Waleska Silva (2013). *Théo Brandão, os estudos folclóricos e o campo do patrimônio no Brasil*. Dissertação de

mestrado profissional. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia (2014). “Etnografia com imagens: práticas de restituição”. *Tessituras*, Pelotas, v. 2, n. 2, 11-43.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (2010). “Introdução”. In: *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.

SEGALA, Lygia (1999) “Fotografia, folclore e cultura popular”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ.

SOUZA, Iara Ferreira de (2019). “*Eu sou alagoano, aonde o Guerreiro mora*”: uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de Guerreiro do arquivo etnográfico de Théo Brandão”. Dissertação de Mestrado. Maceió: Universidade Federal de Alagoas.

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