

# ENTRE O MUSEU E O CARNAVAL

## CIRCULAÇÃO E USOS SOCIAIS DE UM OBJETO

Daniel Reis (CNFCP)

*Este texto é resultado de pesquisa etnográfica realizada no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, cujo tema é a biografia, circulação e exibição de objetos em instituições culturais e no espaço urbano. Seu foco são os trânsitos de uma boneca gigante, Mamãe, entre o museu e o carnaval da cidade de Maceió (AL). As descrições que seguem têm por objetivo refletir sobre como é produzida e produz os atores sociais que se mobilizam em torno dela. Duas perguntas servem como norte: que mediações a boneca gigante Mamãe desencadeia entre o mundo dos museus e outros circuitos culturais na cidade de Maceió? que tipos de representações culturais são elaboradas com e a partir dela?*

**OBJETOS; MUSEUS; CARNAVAL; MAMÃE; MUSEU THÉO BRANDÃO DE ANTROPOLOGIA E FOLCLORE; FILHINHOS DA MAMÃE.**

REIS, Daniel. Entre o museu e o carnaval: circulação e usos sociais de um objeto. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 71-106, mai. 2014.

# BETWEEN THE MUSEUM AND THE CARNIVAL

## MOVEMENT AND SOCIAL USAGE OF AN OBJECT

Daniel Reis (CNFCP)

*This text is the result of ethnographic research conducted at the Museum of Anthropology and Folklore Theó Brandão, whose theme is the biography, circulation and display of objects in cultural institutions and urban space. It focuses on the transit of a giant doll called “Mom” between the museum and the carnival of the city of Maceió/AL. The descriptions that follow are intended to reflect on how it is produced by and how it produces the social actors who gather around it. Two questions guide the research: which mediations does the giant doll Mom trigger between the world of museums and other cultural circuits in Maceió? What kinds of cultural representations are drawn upon and from it?*

**OBJECTS; MUSEUMS, CARNIVAL; MUSEUM OF ANTHROPOLOGY AND FOLKLORE THÉO BRANDÃO; MOM; MOM’S CHILDREN**

REIS, Daniel. Entre o museu e o carnaval: circulação e usos sociais de um objeto. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 71-106, mai. 2014.

## DO TEATRO À ALMA DE UM GRUPO; SOBRE A VIDA E CIRCULAÇÃO DAS COISAS

À meia-noite da sexta-feira que antecede em uma semana o carnaval, um cortejo momesco parte do pátio do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), em direção ao bairro do Jaraguá, em Maceió (AL). Uma vez por ano o bloco Filhinhos da Mamãe arrasta centenas de foliões pelas ruas da cidade. A diversidade do público embalado ao som do frevo e o colorido das fantasias são traços fortes desse rito que se repete há 30 anos e é considerado um dos pontos altos do circuito de pré-carnaval da capital alagoana.

O elemento principal da festa é um objeto, uma boneca gigante, a Mamãe. Cerca de três metros de altura, feições amenas, bem traçadas, seios fartos, cabelo bem apanhado, brincos e colares compõem os traços do personagem que é hoje o elemento central do bloco de carnaval e, ao mesmo tempo, parte de um projeto expositivo sobre as culturas populares alagoanas. Isso porque, desde meados da década de 1980, Mamãe integra também a exposição de longa duração do MTB (Figura 1).



**Figura 1:** A boneca gigante Mamãe no pátio do MTB; foto do autor<sup>1</sup>

Originalmente, Mamãe foi confeccionada para ser personagem de uma peça teatral da Associação Teatral das Alagoas – ATA. *Estrela Radiosa*, escrita pelo ator Ronaldo de Andrade, é uma alegoria tragicômica do processo de emancipação do Estado de Alagoas em relação a Pernambuco; uma “viagem” por aspectos culturais do novo estado criado, nos termos do autor. Numa cena que se passa em ambiente de carnaval, a boneca representa Dona Pernambuco, mãe de Estrela Radiosa – alegoria ao Estado de Alagoas – que, enfurecida com a vontade de sua filha de ser independente, “antecipa a entrega da herança, que é o território alagoano” (ANDRADE, 1982). Pensada para ser a antagonista da trama, a boneca gigante acabou por tornar-se o centro das atenções. Segundo relatos, após o término da última apresentação da primeira montagem da peça – dias antes do carnaval – os atores, num misto de comemoração e agradecimento, desceram do palco e saíram em cortejo atrás de Dona Pernambuco em torno do Teatro Marechal Deodoro, contornaram a praça e se dispersaram pelas ruas da cidade.

No ano seguinte, às vésperas do carnaval, surgiu um rumor entre os atores da ATA e um grupo de amigos sobre se a boneca sairia novamente às ruas. Eles decidem repetir o cortejo, mas, dessa vez, como um bloco que desfilaria nas prévias carnavalescas de Maceió. Nos termos de Ronaldo Andrade, o carnaval da cidade passava por um momento de esvaziamento, e a decisão de utilizar os elementos teatrais nas festas de momo junto de um grupo de amigos era uma tentativa de impulsioná-lo. Diante de um discurso de perda cultural (GONÇALVES, 1996), a boneca surge como possibilidade de redenção desse processo. Na ocasião ela já não era mais Dona Pernambuco. Tornara-se Mamãe, e aqueles que saíram no bloco se intitulavam seus “filhinhos”. A boneca que no teatro era uma alegoria de Pernambuco foi ressignificada. Migrou para o carnaval como a ‘grande mãe Alagoas’, tornando-se ela própria independente de seu papel original. Nascia, então, o bloco Filhinhos da Mamãe.

Desde então os Filhinhos da Mamãe é organizado por um grupo de pessoas cuja média etária é hoje em torno de 60 anos. São atores, professores universitários, artistas plásticos, profissionais liberais, museólogos, técnicos de museu. Em geral, se classificam como integrantes das camadas médias urbanas da cidade e moram em áreas consideradas nobres, como os bairros da Ponta Verde, Farol e Jatiúca, ou aquelas consideradas mais “tranquilas”, na parte alta da cidade.

O bloco, segundo seus organizadores, prima por promover a brincadeira no espaço público, livre de cordas e abadás. É pedido apenas que os foliões compareçam fantasiados. Foi pensado como forma de atrair a classe média alagoana para as ruas da cidade e obteve forte adesão da classe artística, principalmente do teatro, tornando-se conhecido também pela grande presença de público ho-



mossexual. Somam-se a estes, grupos diversos, cujo perfil se altera entre a concentração no pátio do museu e o cortejo na rua.

A fabricação, concentração e ponto de partida dos primeiros cortejos do Filhinhos da Mamãe ocorreram na casa de Homero Cavalcante.<sup>2</sup> A boneca gigante havia ficado guardada em sua casa junto de outros figurinos e adereços da ATA. Com o rápido crescimento do Filhinhos da Mamãe, Homero e Ronaldo de Andrade começam a pensar numa nova ‘morada’ para Mamãe e ponto de partida da brincadeira. Decidem junto com Carmem Lúcia Dantas,<sup>3</sup> então diretora do MTB e foliã adepta do bloco, que o melhor lugar seria o próprio museu.

Após o carnaval de 1985 o objeto foi para o MTB. Uma carta redigida em tom jocoso trata Mamãe como pessoa e declara que ela teria ido “residir em palácio (...) e gritou que jamais sairá do Théo Brandão”. A carta não fala em doação, mas em morada. A boneca estaria no museu, mas sua propriedade continuaria a ser dos organizadores do bloco. O documento justifica esse deslocamento em função da popularidade que a brincadeira carnavalesca havia alcançado. Isso a tornava passível de ser musealizada por instituição cujo foco está nas chamadas culturas populares. Foi assim que a boneca (mediante artifício retórico e mediação da direção institucional que circulava nos dois circuitos) e consequentemente o ponto de partida do Filhinhos da Mamãe migraram para o MTB, lá permanecendo até hoje. Desde então, Mamãe integra a exposição permanente da instituição, saindo, anualmente, às ruas nas vésperas do carnaval para desfilar pelo bairro do Jaraguá.

Os termos de cessão da boneca foram estrategicamente pensados. Estabelecia sua cessão – definida como “morada” – e não doação. Definia, assim, as especificidades e mediações da relação entre objeto, museu e organizadores do bloco. Com esse artifício estes últimos mantiveram a autonomia para opinar e decidir sobre os usos, circulação e significado de Mamãe. Por meio dessa relação, seus detentores criam um regime de autoridade compartilhada com o museu (CLIFFORD, 2008; KRAMER, 2006). Trata-se do permanente diálogo entre um grupo que, com um objeto, produz uma narrativa sobre determinada forma de “ser em” Alagoas a partir de sua experiência e uma instituição que, com esse mesmo objeto, constrói uma narrativa sobre “ser a” Alagoas a partir dos campos disciplinares da antropologia e museologia. A boneca torna-se performativa e relacional; objeto dialético agindo no contato entre diferentes grupos e circuitos culturais.

A atual versão de Mamãe é uma terceira reconstrução.<sup>4</sup> Isso sugere que o poder de agência desse objeto não repousa numa determinada construção material ou pelo menos não somente nela, mas na posse que alguém – ou um grupo – detém sobre uma dada materialidade – o conceito ideacional sobre uma coi-

sa; na autoridade que esse grupo tem de declarar e definir se aquele artefato é ou não Mamãe. O contradição desse contexto é que a própria boneca, ao ser vestida como tal, passa a exercer forte influência sobre o grupo. Ela se torna um ponto de referência, age e autentica um conjunto de ações dessas pessoas (GELL, 1998; INGOLD, 2011).

O reconhecimento da importância dos objetos na vida social em suas várias dimensões é algo que caminha junto da própria história da antropologia. A cada perspectiva teórica corresponde um diferente papel atribuído aos objetos na construção de sujeitos e grupos. De elementos centrais para comprovação sobre os distintos graus de desenvolvimento da humanidade por evolucionistas e difusionistas até as diversas perspectivas que floresceram com a chamada antropologia reflexiva, um longo caminho foi percorrido (GONÇALVES, 2007). Nesse percurso, braceletes, colares e máscaras de alguns grupos tornaram-se célebres (MAUSS, 2003; DURKHEIM, 2000; MALINOWSKI, 1976; GRIAULE, 1994), ao passo que uma sorte de outros materiais, como mobiliário, cartas íntimas, o isqueiro, o relógio de pulso, um livro, um instrumento musical só recentemente foram alvo de análise (TESTUT, 2000; MARTIN, 2000; BAUDRILLARD, 2000). Um campo amplo ainda está por ser explorado.

A biografia e circulação social da boneca Mamãe ganham relevância considerando o importante papel dos objetos na organização e percepção individual e coletiva; fazem parte do 'eu' e também o criam. São bons para pensar a teia de relações humanas que desencadeiam e da qual fazem parte, assim como os sistemas de classificação a que estão submetidos e a partir dos quais são percebidos (HOSKINS, 1998; GONÇALVES, 2007; KOPYTOFF, 1986; WAGNER, 2010). Mamãe protagoniza mediação e relação entre estes circuitos culturais, museu e carnaval, por meio das formas como é apropriada. Se por um lado é possível falar num processo de musealização de culturas populares quando ela é posta a ser vista numa exposição museológica, por outro, cabe pensar em uma carnavalização do museu, considerando a dimensão ritualizada e festiva do cortejo carnavalesco que sua presença produz na instituição.

Este texto se debruça sobre esses aspectos. É resultado de pesquisa etnográfica realizada no MTB, cujo tema é a biografia, circulação e exibição de objetos em instituições culturais e no espaço urbano. As descrições que se seguem têm por objetivo refletir sobre os destinos dos objetos em museus, suas trajetórias e usos. Duas perguntas servem como norte: que mediações a boneca gigante Mamãe desencadeia entre o mundo dos museus e outros circuitos culturais na cidade de Maceió? que tipos de representações culturais são elaboradas com e a partir dele?

## A “CASA DA ALMA DE MEU POVO”

O MTB surgiu em 1975, quando Théo Brandão, prestes a se aposentar, decidiu doar suas coleções à Universidade Federal de Alagoas – Ufal, na qual lecionava antropologia. Cioso da importância do material que reunira ao longo de sua carreira – e da continuidade dos estudos no campo das culturas populares alagoanas que poderiam proporcionar –, entendeu ser oportuna a criação de um museu que pudesse funcionar como um centro de pesquisas.

Filho de famílias de senhores de engenho pelos lados materno e paterno, Theotônio Vilela Brandão nasceu na cidade de Viçosa em 26 de janeiro de 1907. Formou-se em farmácia na Bahia e medicina no Rio de Janeiro.<sup>5</sup> Retornou para Maceió a fim de exercer o ofício de pediatra e professor de puericultura, deslocando-se em seguida para o posto de professor de antropologia na Ufal. Desenvolveu paralelamente atividades em áreas como a literatura e foi presidente da Comissão Alagoana de Folclore, num período em que ela foi um das mais ativas do país.<sup>6</sup> Faleceu em 1981, aos 74 anos. Naquele momento reorganizava seus arquivos documentais e fotográficos, no intuito de revisitar o trabalho que construiu ao longo de décadas. Théo Brandão deixou considerável obra, hoje referência para estudos como *Folclore de Alagoas* (1949), *O reisado alagoano* (1953) e *Folgedos natalinos* (2003).

O caminho trilhado por Théo Brandão até a pesquisa etnográfica e estudos de folclore é descrito por seus alunos e interlocutores a partir de duas linhas narrativas entrecruzadas: as memórias de infância e a experiência no exercício da medicina. Elas refletem uma construção biográfica monumentalizada – constroem o “mito Théo Brandão” – e, nela, um modo de se formar um pesquisador em dados tempo e lugar.

Na primeira delas, a categoria “menino de engenho” ganha força para descrever um contexto específico. A expressão é utilizada para demarcar uma suposta maneira de viver a infância em meio a uma rede de sociabilidade que envolvia distintos atores sociais.<sup>7</sup> Num universo calcado na posse da terra, seus donos agiam também como mecenas no campo cultural. Assim é que o alpendre da casa dos pais de Théo Brandão no Engenho da Boa Sorte, como muitos outros, era palco permanente de apresentações de violeiros, repentistas, cantadores e grupos folclóricos. Eram indivíduos que moravam nas imediações das propriedades – e não raro nelas trabalhavam – recorrentemente convidados a oferecer divertimento às famílias dos senhores de engenho. Théo Brandão teria crescido imerso e influenciado por esse universo e os laços de reciprocidades que se firmavam por meio dessa convivência.

Sobre o deslocamento da medicina para os estudos etnográficos, além de trajetória individual, trata-se de contexto mais amplo que marcou a formação da antropologia na Região Nordeste do país.<sup>8</sup> Como afirma Beatriz Góes Dantas (1998, p.34), analisando a trajetória de Felte Bezerra,<sup>9</sup> “Esta associação entre o ensino de antropologia e profissionais com formação médica (...) imprime uma marca muito forte à antropologia do Nordeste”.

No exercício cotidiano da medicina – na área de pediatria – observou que parte considerável das mães que atendia não dispunha de recursos para aquisição de medicamentos convencionais. Começou então, a buscar alternativas, interessando-se pela medicina popular. Esses estudos somaram-se com a experiência que guardava das festas, objetos e literatura popular e das recolhas que já começara a fazer. Logo, sua trajetória profissional seguiria outro rumo.<sup>10</sup> A certa altura, insatisfeito com a prática médica e já demasiado envolvido com estudos sobre as culturas de seu estado, abandona a cátedra de pediatria e assume a de antropologia na Ufal, passando a ocupar papel pioneiro na formação da disciplina naquele estado.<sup>11</sup>

O conjunto de objetos doados por Théo Brandão para a criação de um museu constituía-se majoritariamente de material alagoano. Completavam-no artefatos oriundos de locais como África, Portugal e México. Foram reunidos ao longo de sua vida em mercados, feiras, viagens e na interação com os autores das peças em suas propriedades e/ou nos circuitos festivos. No contexto das primeiras décadas do século 20, em que diversas manifestações culturais foram perseguidas e às vezes proibidas em espaço público, locais menos comuns também foram fonte de coleta de objetos. É o caso dos depósitos de delegacias de polícia, por exemplo. Valendo-se de seu prestígio – como médico e intelectual pertencente a uma tradicional família local –, conseguia obter alguns objetos confiscados em nome da ordem pública.<sup>12</sup> Ainda nesse âmbito mencione-se o contato com os próprios praticantes de tais manifestações. Não foram raras as vezes em que um cantador, um violeiro, entre outros, ao ser preso pela polícia, solicitou ajuda de Théo Brandão. Nessas situações era frequente a oferta de algum objeto como forma de agradecimento.<sup>13</sup>

No discurso de inauguração do museu,<sup>14</sup> Théo Brandão afirma doar para a universidade uma incompleta coleção que deveria crescer de modo colaborativo. Afirma nunca ter feito colecionamento sistemático e que aqueles objetos eram, antes, coisas sobreviventes e testemunhas da passagem do tempo, referindo-se a um olhar sobre sua trajetória: a chegada dos filhos, dos netos, a circulação de pessoas por sua casa. A ideia de transformar esses fragmentos numa instituição foi vista como estratégia para que seu trabalho pudesse ser continuado, para que

se impulsionassem os estudos sobre as manifestações populares em Alagoas. A partir daquele momento, no entanto, o coletor e pesquisador se tornava parte indissolúvel da instituição. Construía-se um local para se conhecer um dado olhar sobre as culturas locais, a trajetória de seus estudos do ponto de vista etnográfico e parte da biografia de seu patrono (BRANDÃO, 2007; ROCHA, 1988).

Do ponto de vista da Ufal, que acolhia o projeto, o então pró-reitor João Azevedo (1977) sugere que com o museu se inaugurava a “casa da alma do meu povo”. Descreve Théo Brandão como um mediador entre estes mundos e o museu que carrega seu nome e acervo, a morada de ‘fragmentos da alma’. Nesses termos João Azevedo investe a instituição de caráter aurático, um espaço de afeto e autorreconhecimento de uma possível essência cultural alagoana. Outra leitura possível afirma que ela representa uma síntese do mundo dos engenhos e do trânsito dessas manifestações entre a rua, espaços rurais e os sobrados – algo que ganhou força no projeto atual expositivo.

A categoria central do projeto do museu tornou-se a “gente alagoana”, dialogando com a perspectiva de João Azevedo. Pouco foi encontrado sobre seu primeiro projeto expositivo. Sabe-se, no entanto, que a “gente alagoana” era exibida de modo tipológico, com os objetos classificados por termos como barro, madeira, tecelagem, etc. Tratava-se de uma prospecção a partir do olhar de um intelectual sobre um campo de estudos, ou sobre uma “gente” de um dado lugar e sua produção cultural. Pretendia ser uma síntese que almejava a totalidade de uma Alagoas exibida dentro de uma instituição cultural. A boneca Mamãe, nesse momento era parte dessa lista de tipos culturais locais.

No decorrer de sua história o museu passou por altos e baixos. Deteriorado, foi fechado para visitação pública entre 1986 e 2002, quando foi restaurado, e sua exposição de longa duração reformulada. A essa altura os objetos de Théo Brandão já dividiam espaço com novas coletas e doações recebidas. Hoje o acervo inicial é minoritário. Nesse projeto, Mamãe é, mais do que um elemento adicionado ao acervo, um contraponto ao discurso predominante impresso pela proposta expográfica que, de algum modo, atualizava a proposta anterior.

## **EXIBINDO A BRAVA GENTE ALAGOANA**

O projeto museográfico de 2002 continua aberto à visitação até os dias atuais no MTB. É dividido em módulos que correspondem a categorias inspiradas numa noção antropológica de cultura. Reflete na verdade um modo de exibir culturas populares que ganhou força a partir da década de 1980. Nesse âmbito o modelo que influenciou – em maior ou menor grau – vários desses projetos é o da exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, do en-



**Figura 2:**  
**Museu Théo**  
**Brandão de**  
**Antropologia**  
**e Folclore**

ção Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro (RJ), de 1994 (Figura 2).<sup>15</sup>

A exposição distribui-se em dois andares do edifício com percurso dividido em cinco módulos – há ainda um piso inferior dedicado a exposições temporárias – que procuram apresentar uma determinada representação sobre “ser alagoano”. Sua descrição é relevante por perceber o lugar de Mamãe, a boneca gigante de carnaval e as mediações e interações que ela provoca dentro de uma proposta de discurso expositivo que, embora tenha sua base no citado projeto de 2002, passou por pequenas e às vezes sutis transformações sem, contudo, perder sua essência.

O primeiro espaço expositivo é a sala Brava Gente Alagoana. Apresenta uma síntese do argumento expositivo ao visitante. É ambientado por instalação circular que cobre todas as paredes da sala, formada por ampliações fotográficas, objetos, expressões e frases referindo-se a aspectos culturais locais. A iluminação baixa ajuda a atribuir dramaticidade ao espaço. De modo geral são destacados elementos ligados ao mundo dos engenhos e da cana-de-açúcar, indicando o que pretende ser dito sobre a categoria gente alagoana dentro daquela exposição. Imagens e textos se sobrepõem e sugerem a ideia de movimento, uma metáfora dos próprios fluxos sociais. Contrastam, no entanto, com os objetos, como o jogo de porcelana, os artigos de flandres, o chapéu de vaqueiro, alocados em locais fixos, lembrando que, para além da possibilidade de trânsito, cada coi-



**Figura 3: Sala  
Brava Gente  
Alagoana**



**Figura 4: Instalação com objetos pessoais de Théó Brandão**

sa está em seu devido lugar. O espaço de deslocamento é marcado e muito bem delimitado.

Um disco suspenso ao fundo serve de suporte para um conjunto de objetos que apresentam o idealizador do museu. A infância, o médico recém-formado, a família e o intelectual já em sua maturidade estão dispostos em fotografias. A elas se somam imagens de mestres e grupos de manifestações populares por ele registradas. Sua carteira de identidade médica, um receituário e um conjunto de medalhas também estão exibidos entre dois de seus livros. Esses objetos constroem uma microbiografia de Théó Brandão. Monumentalizam o patrono do museu e um recorte de sua trajetória do menino de engenho ao médico; do médico ao etnógrafo que deixou significativa obra sobre as culturas populares alagoanas.

Em seu conjunto a brava gente alagoana apresentada é aquela em meio à qual transitou Théó Brandão enquanto mediador de culturas no mundo patriarcal dos engenhos (Figura 3). Pode ser lida também como forte referência à orientação teórica de Gilberto Freyre e suas descrições referentes à sociabilidade do mundo dos engenhos e seu manifesto regionalista (Figura 4).<sup>16</sup>



**Figura 5: Sala O Fazer Alagoano**

O circuito expositivo segue pelo módulo Fazer Alagoano, composto por duas salas. Na primeira há um texto de parede que indica a categoria fazer alagoano como sinônimo do artesanal. É indicada a diversidade dessa produção ressaltando, no entanto, uma categoria e o gênero que a produz: “São as mãos femininas, porém que produzem o artesanato mais fino e representativo de Alagoas: **a renda**”. A renda – e as mulheres que a produzem – ganham destaque exibindo-se parte de sua diversidade estética nos dois únicos suportes horizontais. Os demais objetos estão dispostos em 12 estantes verticais de vidro. Predominam esculturas e vasilhames em madeira e barro. Há também flandres, papel, miçanga, entre outros materiais. Nem todos possuem identificação que, quando presente, consta apenas de poucos dados em econômicas etiquetas. Esse espaço é ambientado com paredes em ocre e iluminação mais “alta” em relação ao anterior. Destacam-se os grandes painéis fotográficos que ilustram esses “modos de fazer”. São retratos de pessoas produzindo algumas das categorias de objetos expostos nas vitrinas e suportes. Valoriza-se a estética dos objetos e tenta-se recuperar parte de um contexto geral por meio de sua museografia.





**Figura 6: Sala Arte Popular das Alagoas: o que há de novo**

A segunda sala dedicada ao Fazer Alagoano desloca os sentidos para o âmbito eminentemente doméstico, sobretudo a cozinha (Figura 5). Entre os objetos expostos ganha força a cerâmica utilitária. Potes, travessas, panelas, jarros, bilhas, peneiras – além de colheres de pau e raladores em metal – estão dispostos sem identificação em quatro níveis de suportes de madeira que cobrem o espaço de coloração esverdeada (Figura 6). Desses suportes, “escorre” uma receita de tapioca, prato considerado típico alagoano. A receita, tais quais as imagens na sala anterior, pretende criar movimento e trazer parte de um contexto para dentro daquele espaço. O elemento que perpassa uma e outra sala é a ideia de que o fazer na verdade parece remeter ao saber fazer. Se o primeiro alude aos espaços entre a circulação dos espaços de produção, muitas vezes domésticos e sua circulação como as feiras e mercados, aqui remete, sobretudo aos sistemas culinários em sua dimensão domiciliar.

O módulo seguinte é Arte Popular das Alagoas: o que há de novo?. Nessa sala – a mais evidente alteração em relação ao projeto expositivo de 2002 –, todas as peças são identificadas. Chama atenção a predominância de uma cate-

**Figura 7:**  
**Sala Fé**



goria de objetos: esculturas em madeira. Sugere uma distinção tipológica em relação aos demais classificados/exibidos nos outros espaços? Ainda que pretenda apresentar o “novo” podem ser vistos nos objetos expostos nomes já consagrados nesse campo, como Véio e Mestre Fida. O espaço retrata, assim, o que há de estabelecido na arte popular alagoana. Sua ambientação é feita também por grandes painéis fotográficos afixados em paredes pintadas de preto. As esculturas ganham destaque em sua unicidade, diferente das salas anteriores, em que sobressai a ideia do conjunto em referência a uma brava gente alagoana, porém quase sempre anônima.



**Figura 8:**  
**Sala Fé**



Um espaço de comercialização está instalado nesse ponto do percurso. Artesanato, CDs, livros, entre outros artefatos relacionados às culturas populares – não se trata de uma loja, como em grandes museus, mas de um ponto que serve muitas vezes como espaço de interação com cantadores, cordelistas entre outros que procuram o museu e deixam ali sua obra para venda. Termina por criar um espaço de interação com o público.

Segue-se o módulo Fé. Dividido também em duas salas, é o único espaço com som ambiente (Figuras 7 e 8). Seu início é dedicado ao catolicismo popular. O tom azulado das paredes, a luz amarelada, o som de rezas e músicas religiosas

**Figura 9:**  
**Sala O festejar alagoano**



criam forte carga dramática. Ao centro uma instalação com um conjunto de ex-votos sobre uma base no chão, e outros pendendo do teto por fios. Segundo funcionários do museu, essa talvez seja a única sala cujos objetos expostos são todos ainda do acervo de Théó Brandão, que tinha grande interesse no colecionamento de ex-votos. Nos demais espaços, o material exposto mistura várias coletas e doações feitas ao MTB ao longo de sua história. Nas paredes, leem-se “FÉ” e uma definição de ex-votos proposta por Cecília Meireles:

O ex-voto é a oferenda feita aos santos de particular devoção ou especialmente indicados por alguém que obteve uma graça implorada. Há ex-votos de madeira esculpida pelo próprio devoto, como há também os de barro, gesso e de cera (...). De cera ou de madeira as esculturas de “ex-voto” representam a pessoa que os oferece, ou a parte do corpo onde residia o mal.

A ambientação azul/amarelo do catolicismo popular contrasta e interage com o vermelho do espaço seguinte, dedicado ao sincretismo religioso. A museografia da sala conta também com instalação circular ao centro. Nela pode ser vista uma cruz cercada por imagens de vários elementos do sagrado, como Jesus Cristo, São Jorge, Preto Velho, Iemanjá, entre outros. Atabaques e tambores es-

tão dispostos nos quatro cantos e som de cantos e tambores completam a ambientação e sua dimensão dramática.

O módulo Fé é espaço em que a “sacralização” dos objetos (forte no módulo Arte) cede espaço a sua dimensão sagrada. Às vezes torna-se um espaço devocional. É frequente encontrar pequenas oferendas e preces junto às peças. Moedas, pequenos papéis com pedidos a determinados santos ou entidades e até objetos, como grampos de cabelo, pingentes e fotos, são deixados “em segredo” pelos visitantes. De tempos em tempos são recolhidos pelos funcionários e guardados. O dinheiro ofertado é usado para manutenção daquelas peças em específico. Por outro lado, esse é também o espaço do medo no museu. Não é raro pessoas se recusarem a entrar sob o argumento de temer e/ou não gostar do que está exposto. Devoção e repulsa são categorias que caminham de modo tenso no comportamento dos visitantes em relação aos espaços do sagrado no Museu.

Por fim, o módulo O festejar alagoano, situado no piso superior do prédio (Figura 9). Também dividido em duas salas, apresenta recortes do calendário anual dos festejos populares. Um deles diz respeito ao ciclo das festas natalinas. Grande ênfase é dada ao guerreiro alagoano, cujo chapéu do mestre, seu maior símbolo, foi apropriado e é largamente visto sob diversas formas de representação pela cidade. Um texto de parede oferece uma descrição desse festejo extraído da obra de Théo Brandão:

O auto dos Guerreiros ou simplesmente o Guerreiro (...) nascido há mais de 30 anos, em Alagoas, pela mistura do Reisado com o auto dos caboclinhos. É um reisado moderno, com maior número de figurantes e episódios, e maior riqueza nos trajes e enfeites. Como o Reisado, consta de uma sequência ou “suíte” de cantigas dançadas por um conjunto de bailarinos vestidos de trajes multicores, imitação dos antigos trajes nobres da colônia, adaptados ao gosto e possibilidades econômicas do povo, pelo uso de fitas, espelhos, contas de aljôfar, enfeites de árvore de Natal nos chapéus, diademas, coroas, guarda-peitos, calções, mantos, etc. – indumentos com que se vestem e enfeitam os diversos personagens do auto: o Rei, a Rainha (às vezes em um número de três: Rainha dos Guerreiros, Rainha dos caboclos, Rainha de Nação), a lira, o índio Peri e seus vasalos, o Mestre e o contramestre, os dois embaixadores, o General, os dois Mateus, os dois Palhaços, (às vezes a Catarina, homem travestido de mulher, de rosto pintado de preto e com uma boneca nos braços (...)), o caboclinho da Lira, a Estrela de Ouro, a Estrela Brilhante, a Banda da Lua, a Estrela Republicana, a borboleta, a Sereia, além das “figuras” como nos Reisados (BRANDÃO, 2003).

O excerto de Théo Brandão nesse módulo expositivo é significativo, visto ter sido o ciclo das festividades natalinas o tema ao qual dedicou boa parte de seus esforços. A museografia é composta por grande instalação que alude a uma casa de taipa. A exposição, portanto, começa e se encerra com forte referência à categoria “casa”, com instalações circulares. Em seu lado externo são vistos objetos como violas, chapéus e adornos que fazem parte dos festejos das pastorinhas, acréscimos em relação ao projeto original. Do lado interno há um chapéu do guerreiro ao centro refletido por um espelho no chão; em seu entorno, afixadas em painéis de vidro, imagens impressas dos personagens que compõem o auto. Assim, a diversidade de formas presentes nas festas natalinas é sintetizada no guerreiro como sua maior expressão, com tímida presença das pastorinhas.

Por fim, a sala dedicada ao carnaval. A ordem de visitação entre ela e a anterior não é linear, preestabelecida. É nesse espaço que a boneca gigante Mamãe está exposta (Figura 10). A sala é composta por uma combinação de fotografias e objetos. Estandartes de blocos de carnaval de rua, atuais e extintos, estão dispostos nas paredes. Um boi de chita, outro elemento comum do carnaval local, está logo em frente. Segue-se um jaraguá, também figura típica do carnaval de rua – segundo relatos, hoje já não tão comum –, espécie de fantasia de dragão que sai à rua assustando as pessoas. Num dos cantos, um conjunto de máscaras e espelhos. Colunas verticais apresentam cenas fotográficas desse conjunto de brincadeiras. Impressas em preto e branco, criam uma distância temporal, um carnaval de outrora. Mamãe é vista no canto à direita de quem chega à sala. No canto oposto, fica a Moreninha, outra boneca gigante. Segundo os monitores que acompanham os visitantes, os bonecos são as peças que mais cativam o público em todo o percurso do museu. As dimensões da boneca e a associação que fazem entre ela e uma dada representação de carnaval lhe conferem certo carisma (GEERTZ, 1998).

O carnaval que se vê na sala combina um carnaval dito tradicional, que teve grande força até pouco mais da metade do século passado, com um olhar sobre o atual carnaval alagoano, sobretudo de Maceió. A ênfase é posta no carnaval de rua e nas brincadeiras que ele evoca. Se o espaço pode ser visto como um lugar de memória (NORA, 1993) do carnaval de rua alagoano, ele o é também de uma espécie de retomada desse tipo de carnaval. Nessa narrativa os bonecos gigantes estão inseridos na segunda proposta. O recorte, no entanto, é preciso: o carnaval de rua com seus blocos de ontem e de hoje e seus bois e jaraguás que circulam pelos bairros mais periféricos da cidade. O carnaval dos trios elétricos, das escolas de samba, que também faz parte do circuito atual da cidade, por exemplo, não se faz presente.





**Figura 10: Mamãe exposta na sala Festejar Alagoano**

Dado a destacar é o fato de a boneca gigante Mamãe e a sala do carnaval oferecerem um contraponto em relação à visão sobre folclore e cultura popular apresentada na abertura do museu e que permanece ao longo da exposição. Enquanto a proposta da abertura Brava gente alagoana sugere um discurso sobre o universo cultural fortemente associado ao mundo dos engenhos, Mamãe e o carnaval são prioritariamente urbanos. O mundo dos bonecos e dos blocos de carnaval é o das ruas das cidades, apresentando em seus bonecos e estandartes as camadas médias da sociedade junto de grupos populares com suas máscaras de bobo, o boi (que, se também pode ser associado ao engenho, tem há alguns anos sua maior expressão nas periferias da capital). Nesse diálogo entre o engenho e a metrópole, espaços como os módulos Arte, Fé e Fazer Alagoano situam-se em posição intermediária. O artista e o artesão podem estar em maior ou menor grau nas áreas rurais dos engenhos, como também nas margens das cidades e em seus centros nas galerias e feiras; a fé, difusa de várias maneiras em várias espacialidades. O espaço do carnaval amplia e provoca, dessa forma, a proposta inicial da museografia. Traz mais um indício de que, por mais que tentem ser coe-

sos os discursos das exposições, eles trazem em si suas próprias contradições – e as expõem. Nesse contexto é Mamãe o principal elemento provocador.

De modo geral, o percurso expositivo do Museu Théo Brandão reverbera as várias temporalidades das representações culturais que almeja apresentar. Há um tempo cotidiano dos mundos dos fazeres e dos artistas que circulam pela casa de modo fluido, trazendo, levando peças, visitando, etc. Há um tempo das festas que se ligam ao período natalino com apresentações de seus reisados, pastori-nhas, etc. Há um tempo das festas do carnaval. De tal forma, acompanhar as circulações de Mamãe levou a perceber que ela é parte de um calendário de comemorações do próprio museu, cujos pontos altos são exatamente os citados carnaval e natal – além do período junino que, embora tenha considerável reverberação local, não está presente no discurso expositivo. Ao mesmo tempo ela é parte de um calendário do próprio carnaval como um todo na cidade. E, ainda, ela produz e sintetiza o cruzamento desses dois circuitos, posto que, por seu intermédio, o próprio Museu se torna parte do período festivo do carnaval alagoano, uma vez que seu espaço é tomado pela presença desses festejos.

## **A CARNAVALIZAÇÃO DO MUSEU**

Nos dias que antecedem as festas do pré-carnaval da cidade de Maceió, quem chegar ao MTB poderá observar, além do museu visto em suas exposições, um outro que ganha força no prédio anexo – de uso administrativo –, no auditório, no pátio e em alguns momentos no próprio espaço expositivo. Nesse período a instituição se transforma também em algo semelhante a um barracão de escola de samba. Ali são feitos, reparados e organizados todos os adereços para o desfile pelas ruas da cidade do bloco de carnaval Filhinhos da Mamãe, cujo protagonista é a boneca gigante que inspirou o nome do grupo (Figura 11).

Esse trabalho começa no final do ano e no início de janeiro, quando os organizadores do bloco se reúnem. Trata-se na verdade de um grupo que agrega pessoas vinculadas à ATA – algumas das quais têm vínculo funcional também com o MTB – e funcionários do próprio museu. A cada ano é escolhido um tema que dialogue com algum aspecto da cultura local, uma data comemorativa ou um evento específico. A irreverência e o aspecto cômico são fundamentais. Esse processo envolve a transformação do ‘sublime’ em jocoso; algo semelhante ao que aparece descrito na obra de Mikhail Bakhtin (1993) como o rebaixamento ao plano material de tudo aquilo que é nobre, elevado, espiritual e abstrato. Nesse caso, uma imagem da “sociedade alagoana” ou do mundo que a cerca de modo amplo. É também o seu inverso, já que a boneca gigante e o bloco são tratados,





**Figura 11: Reparos nos estandartes do bloco no auditório do MTB**

dentro da dimensão risível, como algo sublime e elevado, nesse caso, o principal ícone de um grupo.

Definido um tema e uma personalidade a ser homenageada, tem início a produção propriamente dita do bloco. A boneca gigante assume centralidade, e aos poucos todo o museu acaba de algum modo envolvido com sua festa. Os trabalhos tornam-se intensos nas duas semanas que antecedem o cortejo. Nesse período a rotina do MTB é completamente transformada. Quase tudo gira em torno de Mamãe e do bloco. O corpo técnico é absorvido em diversas funções que vão da confecção de adereços até o trabalho de divulgação da festa.

Os custos são financiados pelo apoio que os blocos de carnaval recebem da Prefeitura Municipal, às vezes por contribuição da Ufal e da Secretaria de Cultura do Estado, mas sobretudo pelo Livro de ouro de Mamãe. O grupo de pessoas mais próximas aos organizadores e/ou que participam da brincadeira desde seus primeiros desfiles é convidado a comparecer ao museu e oferecer uma contribuição para a produção da festa. Por telefone, Ronaldo Andrade contacta as pessoas com o bordão “Mamãe está lhe esperando”. Esse rito de trocas materiais é também um ponto de encontro para troca de ideias, confraternização entre amigos,

**Figura 12: Mamãe sendo preparada para o desfile do bloco**



um mecanismo de reforço das redes de sociabilidade e interação no grupo (Figura 12).

Há grande preocupação em relação aos aspectos estéticos. Mamãe, segundo os interlocutores, deve estar “rica” para seu cortejo. O termo designa uma concepção estética associada a um ideal de belo e, em alguma medida, de excesso. A indumentária da boneca – trocada a cada ano de acordo com o tema escolhido para o desfile do bloco – é cuidadosamente desenhada e modelada. As mãos devem receber anéis, e deve haver colares no pescoço, grandes brincos nas orelhas, além de adornos de cabeça e detalhes incrustados à roupa. Mamãe, além de foliã, deve ser apresentada como uma luxuosa dama, com os seios expostos, em alusão à grande mãe que alimenta seus filhos.

Esse trabalho se estende aos demais elementos do bloco, que possui forte aparato performático. Não por acaso um ideólogo do carnaval local o define como uma ópera.<sup>17</sup> Essa definição é, de algum modo, aceita pelos próprios organizadores do Filhinhos da Mamãe, que utilizam também a “categoria teatro profissional”. Se começaram com a proposta de um “bloco de sujos”, à medida que se foram popularizando buscaram dar cada vez mais volume e, nos termos de Homero Cavalcante, “caráter real para Mamãe”. Hoje o bloco é composto por um conjunto de seis estandartes carregados pelos chamados guardiões de Mamãe. Eles seguem à frente da boneca em cortejo para anuncia-la e lhe abrir caminho. Há ainda o estandarte do bloco – cujas cores fazem alusão à bandeira do Estado de Alagoas – e o do homenageado do ano. Atualmente, o desfile do Filhinhos

da Mamãe faz jocosa alusão a um cortejo da realeza, compondo-se de uma miscelânea de alegorias. Mamãe ganha tratamento de rainha a conduzir seus “súditos” foliões pelas ruas. A preocupação estética se estende também ao palco principal da festa, o próprio museu. O edifício é decorado com temas carnavalescos, incluindo máscaras, bandeirolas, sombrinhas de frevo, visíveis aos que passam ao largo.

O material para essa produção é adquirido no comércio do Centro da cidade, às vezes em Recife, pois, segundo afirmam, há mais opções, e os preços são mais baixos, mesmo considerando os gastos com a viagem. Lojas de tecido, de bijuterias e de utensílios domésticos costumam ser os locais principais de busca dos elementos necessários. As fantasias e adereços são sempre resultado de processos de adaptação. A partir do que encontram fazem recortes, colagens, montagens. São os próprios funcionários do museu com auxílio de alguns membros da ATA que confeccionam a quase totalidade desses artefatos. Às vezes solicitam algum serviço externo, de costureira, ferreiro, soldador, por exemplo. De modo geral, a produção da boneca e do bloco é trabalho semelhante ao de um *bricoleur*, que junta retalhos, cria e recria sobre esses materiais.

O ponto alto desse trabalho é o dia da “vestimenta de Mamãe”, que costuma acontecer dois dias antes do desfile do bloco. O evento é descrito pelo grupo como um ritual. A boneca é retirada do espaço de exposição e colocada no primeiro andar, na sala do ‘fazer alagoano’, ou no pátio. Nesse dia, além dos funcionários do museu, comparecem também outros “filhinhos da Mamãe”, integrantes da Ata, e ajudam no trabalho, que ganha caráter coletivo. Durante todo o dia há grande movimentação no museu em torno da boneca. Retira-se a roupa anterior, fazem-se arremates na nova, pequenos reparos na própria boneca, afixam-se suas jóias e ornamentos.

Esse processo tem por intenção atrair distintos públicos e provocar distintas interações com e a partir da boneca. Por um lado, reúne o grupo em torno de Mamãe, criando um espaço de encontros que não raro é único ao longo do ano; por outro, atrai a mídia local interessada em noticiá-lo como prenúncio do pré-carnaval local. Ao longo do dia repórteres surgem em busca da pauta sobre um já reconhecido circuito do carnaval da cidade. Eles filmam, fotografam, entrevistam. Parte do material é estampado no dia seguinte nas páginas dos jornais. Outras partes são transmitidas ao vivo pela televisão.

Ao final, Mamãe está pronta e é “oficialmente” apresentada ao público. Lá ela permanece até o dia do desfile. Nesse intervalo de tempo é recorrente o fato de alguns foliões que vêm deixar sua contribuição no livro de ouro ser levados até Mamãe para vê-la. Nos termos dos interlocutores, Mamãe fica à espera

de que seus filhinhos venham cumprimentá-la. Algo jocosamente inspirado nos rituais de beija-mão do período monárquico.

O trânsito entre o museu e a festa, aberto por Mamãe na sala do festejar alagoano, com o passar do tempo foi-se estendendo a outros objetos doados e/ou sob guarda do museu. É Mamãe que, a partir desse setor do museu, instaura o aspecto carnavalizado que, no período momesco, se expande a toda a instituição. Quanto mais se aproxima o carnaval mais vazia vai ficando a sala. A Moreninha, outra boneca gigante, e os estandartes exibidos nas paredes descem para o pátio a fim de passar por alguma manutenção. Eles ficam expostos na concentração do Filhinhos da Mamãe no MTB e costumam desfilar pelas ruas da cidade no sábado pré-carnaval junto com o bloco Pinto da Madrugada.<sup>18</sup>

## **A BONECA GIGANTE E OS CARNAVAIS DE MACEIÓ**

Mais do que do trânsito de objetos entre festa e museu, Mamãe é, no argumento de seus detentores, uma detonadora das atuais configurações da cena de carnaval local. Ronaldo Andrade enfatiza que, no momento em que decidiram criar um bloco a partir da boneca, o carnaval de Maceió passava por um período de ostracismo. A saída era ir para Salvador, à época com efervescente carnaval de rua pelos bairros, diferente do cenário atual, cuja circulação, acrescenta o ator, ocorre na orla no rastro dos trios elétricos. Uma segunda opção era ir para Recife e Olinda, que, segundo sua opinião, naquele momento não tinham a força que têm hoje. Perguntado sobre o motivo da opção por prévias carnavalescas em lugar de criar esse circuito no próprio carnaval é categórico: “dessa forma podíamos ter não só o nosso carnaval, como ainda ir brincar em Salvador.”<sup>19</sup>

O local escolhido para o desfile do bloco foi o bairro do Jaraguá, próximo ao porto e ao MTB. O bairro, um dos mais antigos da capital alagoana, passou por período de decadência em meados do século passado com o crescimento da cidade e expansão em direção à orla da Pajuçara e Ponta Verde. Há alguns anos a prefeitura elaborou um projeto de revitalização do lugar. Associado a ele, veio o processo de patrimonialização, consagrando-o núcleo histórico da cidade, com o tombamento de um conjunto de imóveis. Segundo alguns interlocutores, a escolha daquele local para o circuito do cortejo momesco dialoga com um dito ‘carnaval antigo’ do município, considerado áureo e que tinha no Jaraguá um ponto de referência. É uma nostálgica tentativa de inatingível retomada desse perfil de carnaval que está por trás da proposta.

Depois do ato isolado desencadeado por Mamãe, observa-se em Maceió, no início dos anos 80, iniciativas semelhantes. Elas apontam para um anseio de determinados grupos oriundos das camadas médias urbanas em ter o “seu” car-

naval na rua. Além do Filhinhos da Mamãe surgiram alguns blocos que desfilavam pelo bairro do Jaraguá e pelo Centro da cidade. O destino de boa parte deles foi semelhante. Surgiram, cresceram e declinaram na segunda metade da década. Alguns foram sendo retomados a partir dos anos 90, consolidando o discurso de Maceió como cidade do pré-carnaval.<sup>20</sup> Atualmente, além do espaço de desfile no Jaraguá alguns desses blocos disputam também na memória local o lugar de pioneirismo quanto ao suposto (res)surgimento do carnaval de rua.

Hoje, a programação da folia pré-carnavalesca ocorre em dois dias: na noite de sexta-feira e durante o dia do sábado da semana que antecede a do carnaval. A primeira gira hoje em torno do Jaraguá Folia.<sup>21</sup> Trata-se de evento livre de cordas e abadás criado em 1999 com a proposta de fomentar o carnaval de rua para as camadas médias urbanas. A ideia era possibilitar a qualquer pessoa que tivesse uma “troça” minimamente organizada trazê-la para a rua. Trios e caminhões de som eram e ainda são proibidos. A música deve ser executada por orquestras ou pequenos carros sonoros de baixa potência. Diferente dos anos 80 com a circulação de alguns poucos blocos pelas ruas do bairro, o Jaraguá Folia envolve o desfile de mais de 100 agremiações, que têm seu ponto de concentração e partida em locais variados, mas que convergem ao atravessar a rua principal do bairro, que se transforma numa espécie de ‘avenida do carnaval’.

Na manhã de sábado o cenário da festa se desloca para a Praia da Pajuçara, um dos principais pontos turísticos da cidade. Diferente da noite de sexta-feira, cujo discurso é o da busca de um carnaval genuinamente local, esse é um carnaval que dialoga com as configurações contemporâneas da festa em grandes centros urbanos e voltadas para grandes massas. A principal atração é o bloco Pinto da Madrugada, referência ao Galo da Madrugada, de Recife. Composto pela junção de vários blocos, arrasta uma multidão de cerca de 100 mil pessoas pela orla. Além dele, outros blocos desfilam com trios elétricos e alguns com abadás, como o Pecinhas, bloco originalmente de homens que se vestiam de mulher.

Observa-se relativa tensão entre o modelo de sexta à noite e o de sábado durante o dia, em torno de categorias como nostalgia, identidade e autenticidade. Os organizadores do Jaraguá Folia e membros de alguns blocos afirmam que o pré-carnaval do Pinto da Madrugada – e os blocos que circulam na sequência – é mais uma afirmação do resquício da subserviência de Alagoas a Pernambuco,<sup>22</sup> e que a festa feita com trios elétricos descaracteriza a essência histórica do carnaval local. Em contraposição, o carnaval da sexta à noite seria algo investido de um discurso de pureza em relação ao sentido original da festa e de um carnaval, como dito, genuinamente local. Os organizadores do Pinto da Madrugada, por sua vez, afirmam ser sua única intenção a de fazer uma grande festa que pos-

sa levar às ruas as pessoas com suas famílias e suas crianças para se fantasiar e brincar.

A agitação do pré-carnaval contrasta com um discurso do esvaziamento da cidade no carnaval propriamente dito. São recorrentes as narrativas de que não há nada então na cidade, que se torna lugar mais adequado aos que desejam descansar. Trata-se na verdade de discurso que reclama a ausência de um carnaval estruturado e de grande porte nas áreas centrais da cidade, tal qual acontece nas capitais vizinhas, Salvador e Recife. Há, no entanto, uma série de blocos de rua, bois de carnaval, “brincadeiras de bobo” espalhadas pelos bairros, além do desfile das escolas de samba da cidade, que ocorre na avenida próxima ao Porto. A festa desloca-se de seu eixo geográfico citadino e também de público, visto que o pré-carnaval é pensado e produzido para as camadas médias urbanas, e o carnaval em si circula pelas regiões periféricas da cidade.

## OS FILHINHOS DA MAMÃE DO MTB AO JARAGUÁ FOLIA

O desfile do Filhinhos da Mamãe ocorre sempre na sexta-feira à noite e, hoje, integra o circuito do Jaraguá Folia. A festa tem início ao cair da noite no pátio do MTB, embalada ao som do frevo por uma cantora local (Figura 13). Por volta de dez horas da noite o pátio está lotado. À medida que o público chega, são notórios a grande quantidade de pessoas fantasiadas e o perfil diverso dos foliões. Esses elementos são recorrentemente enfatizados pelos funcionários. O mais antigo deles, Zé Carlos, afirma: “o bloco é democrático, não tem corda e a única coisa que pedimos às pessoas é que venham fantasiadas”. A presença das pessoas fantasiadas é colocada como uma espécie de “contraditória” (MAUSS, 2003) ao trabalho feito pelos funcionários de estruturar e colocar o bloco na rua; um elemento que consolida a composição do bloco e que, segundo ele, acaba por atrair diferentes gerações, tornando aquele um espaço lúdico.

A festa engloba um conjunto de atividades e *performances*. A primeira delas é o concurso de fantasias Pedro Tarzan, conhecido personagem da história do carnaval de rua local.<sup>23</sup> Trata-se de uma brincadeira com os “sérios” concursos dessa modalidade. Os foliões são convidados ao palco para exibir suas fantasias, concorrendo ao prêmio de um maracá para cada um dos três primeiros colocados. O repertório inclui desde as mais luxuosas e elaboradas fantasias até um singelo nariz de palhaço. A decisão é feita pelo público presente.

As demais atividades podem variar a cada ano, e as apresentações são relativamente curtas, com cerca de meia hora. São bastante comuns a presença e a *performance* do Transarte, grupo de teatro local voltado para o campo do folclore e da cultura popular. Do mesmo modo, é recorrente a presença do grupo de boi





**Figura 13: Pátio do MTB no baile de concentração do desfile do Filhinhos da Mamãe**

Dragão Lagense, da cidade de São José da Lage, situada a cerca de uma hora de Maceió. A criação desse grupo foi estimulada por Ronaldo Andrade, natural da cidade, como uma forma de estimular a cultura popular local. Recentemente tem sido estimulada pela nova direção do museu<sup>24</sup> também a incorporação de apresentações de grupos culturais locais como maracatus e caboclinhas.

Cerca de 30 minutos antes da meia-noite sobe ao palco a Orquestra Filarmônica Santa Cecília. Composta por cerca de 30 membros com instrumentos de sopro, ela acompanha as saídas do bloco há vários anos. A orquestra é oriunda da cidade de Marechal Deodoro, vizinha à capital, Maceió, e conhecida por suas ‘tradicionais’ bandas de música. Ela começa a “esquentar” o público para o início do cortejo pelas ruas da cidade.

À meia-noite, uma queima de fogos anuncia a saída do cortejo. Mamãe é erguida e parte, então, em direção à rua. O pátio do museu esvazia-se e logo é fechado. O bloco segue pela Avenida da Paz em direção ao Jaraguá ao som das marchinhas entoadas pela Santa Cecília. Ao longo do cortejo observa-se uma mudança no perfil do público. Muitos foliões de maior idade e outros que vão com suas famílias vão ficando pelo caminho. Em compensação, um público mais jovem que

estava pelas ruas brincando em outros blocos que desfilam na mesma noite vai-se agregando ao Filhinhos da Mamãe.

O cortejo é uma mistura da brincadeira dos foliões e da *performance* por parte dos elementos que compõem a estrutura do bloco. Os guardiões e o ‘arau-to’ que leva o estandarte principal seguem mantendo tom sóbrio, como uma marcha, enquanto dois carregadores fazem Mamãe dançar em movimentos contidos,<sup>25</sup> somando-se à descontração dos brincantes que os seguem.

O ponto alto da passagem do bloco nessa rua e do desfile em si é a chamada apoteose de Mamãe (Figura 14). Consiste na subida da boneca e seus guardiões pelas escadarias do edifício da Associação Comercial de Alagoas. Trata-se de destacada edificação em estilo eclético de maiores volumetria e imponência do que as do conjunto que a cerca. A intenção é colocar Mamãe no mais alto patamar, para que possa ser apresentada a todos. Ali, ela permanece por algum tempo, a fim de ser vista e também brincar com os foliões. A orquestra continua tocando, parada nos primeiros degraus da escada. É um momento de confraternização geral entre as pessoas que têm ligação mais próxima com o bloco, como os funcionários do MTB e os atores fundadores da ATA.

O desfile, no entanto, não acaba ali. O bloco desce as escadas e segue até a Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, ou Nossa Senhora Mãe do Povo, como também é conhecida. Após pedir a bênção a Nossa Senhora para desfilar no ano seguinte, o bloco encerra oficialmente seu desfile, e o público se dispersa. Mamãe é carregada num caminhão de volta ao MTB. Na segunda-feira é levada para a sala da exposição, onde, com sua nova vestimenta, ficará exposta até o próximo carnaval.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar os usos e circulações da boneca gigante Mamãe é uma instigante forma de observar como um grupo de pessoas exalta e reverencia Alagoas fazendo uso de instituições culturais e do espaço urbano. Por seu intermédio pode-se identificar uma ‘parte’ que se constrói da bricolagem de fragmentos simbólicos, culturais e historiográficos locais que pretende, de modo alegórico, ser uma exaltação do todo, um mosaico do território alagoano e seus sistemas culturais – dos mitos fundadores presentes na peça teatral *Estrela Radiosa* às cidades, festas, instituições.

Entre museu e carnaval, a biografia de Mamãe vem sendo construída num trânsito permanente entre diferentes “mundos” – o das coisas, o dos museus e o dos carnavais. Enquanto circula entre um e outro, Mamãe agrega em torno de si diferentes sentidos e concepções de tempo, espaço, exibição pública e diferentes





**Figura 14: Apoteose de Mamãe**

formas de diálogo com o espaço urbano, acionadas para a construção de sujeitos culturais. Essas narrativas (des)encontradas são todas, entretanto, complementares, e é em seu conjunto que melhor se visualiza o projeto de um determinado grupo de se fazer visível e construir territórios na urbe. Sob esse aspecto, as práticas de exibição em que a boneca está atrelada podem ser pensadas como mecanismos de distinção. São processos análogos a um projeto curatorial que envolve enquadramentos, seleções, silenciamentos nem sempre fáceis de ser modelados. São narrativas expostas no cenário urbano sobre representações públicas de passados, identidades, culturas. Nesse caso, Mamãe exhibe, entre outras coisas, um “texto” sobre ser alagoano elaborado para ser visto e vivenciado em di-

ferentes espaços da cidade. Em torno dela se configuram museografias urbanas (REIS, 2012).

Enquanto objeto de carnaval (e, por que não?, também teatral), a boneca gigante desestabiliza o estatuto recorrente desses materiais feitos para ser destruídos. Ao contrário, ela ultrapassa uso e temporalidade ritual, e carrega suas marcas para outro espaço de circulação, o museológico. No cenário momesco, a boneca leva para a rua uma Alagoas dos atores e intelectuais, das camadas médias urbanas, do ideário romântico em relação a um carnaval de rua animado por orquestras de frevo, cuja referência é a primeira metade do século passado. Contrapõe-se desse modo ao carnaval contemporâneo dos estados vizinhos, Bahia e Pernambuco, ao mesmo tempo em que bebe de suas fontes para construir algo diferente e denominado genuinamente alagoano. O bairro do Jaraguá consolidou-se como lugar dessa exibição pública dado o apelo de sua historicidade, associado à fundação da cidade.

Enquanto objeto de museu, Mamãe subverte a perspectiva tradicional dessa instituição e seu compromisso com a conservação. Sua biografia atentou para possibilidades de desestabilizar classificações conservadoras sobre o que constitui um objeto de museu (ou, até mesmo, um objeto etnográfico?). De tal forma, além da perspectiva recorrentemente citada de Pomian (2003), de que ao ser destinados aos museus os objetos tornam-se semióforos, deslocando-se do cotidiano para adentrar um tempo eterno, Mamãe leva a pensar que alguns objetos, de outro modo, movimentam em torno de si tanto o tempo cotidiano e extracotidiano quanto o suposto tempo “estável” do museu. Seu lugar de exibição museológica é um dos mais conhecidos museus da cidade e que se conecta, em termos geográficos, também com o bairro do Jaraguá. Nessa exibição, Mamãe chama a atenção para o aspecto urbano em um circuito expositivo que exalta, sobretudo, o mundo dos engenhos.

Enquanto objeto Mamãe expõe a dificuldade de classificação das coisas – e por extensão das pessoas – ou, pelo menos, chama a atenção para o fato de que elas estão expostas a diversas possibilidades de classificação, circulando em vários contextos. De tal forma, mais do que uma boneca gigante, teatral, carnavalesca e museológica, talvez Mamãe possa ser vista também a partir de outros olhares que não foram explorados neste estudo.

Entre os diferentes espaços em que circula, a boneca dialoga também com distintas visões sobre folclore e cultura popular. Não se trata de sofisticadas elaborações teóricas sobre tais termos realizadas pelos organizadores do Filhinhos da Mamãe. Antes disso, são construções nativas de sentido, estratégias discursivas e de autopercepção. Já foi citada a construção retórica de Mamãe enquanto

um objeto folclórico como estratégia discursiva para destiná-la ao Museu. Justificava esse argumento o princípio de que o MTB carecia de um olhar mais ativo sobre o carnaval. Mais do que isso, a boneca levou para dentro da instituição um alargamento de sua proposta de ver culturas. Como já dito, para além do mundo dos engenhos, Mamãe colocou-se no extremo oposto do circuito expositivo: o mundo urbano contemporâneo.

As noções de folclórico e popular construídas em torno de Mamãe instigam a lembrar a sugestão de Fabian (1998) de que cultura popular é um conceito modelável e uma boa maneira de pensá-lo é com “signals, discursive strategies and research practices that produces a certain kind of knowledge” (p.1). Enquanto reflexo da articulação de grupos oriundos das camadas médias urbanas – e que assim se denominam –, a construção do ideário folclórico e popular de Mamãe é fundada também numa percepção bidirecional. Por um lado, na percepção de que a aceitação do bloco e o crescimento de seu público em três anos de desfile (1983 a 1985), já o havia tornado popular – com sentido próximo da ideia de popularização; por outro, e de modo amplo, partindo da ideia de que o Filhinhos da Mamãe, como qualquer bloco de carnaval, estaria inserido em um todo maior do carnaval como uma festa popular.

A carnavalização perpassa assim as formas e diferentes espaços de circulação de Mamãe, que carnavaliza e rebaixa universos relativamente estáveis e convida a pensar em novas possibilidades de construção de si e de agências culturais. Oferece uma visão tensa e desestabilizadora do mundo: a permanência no espaço do efêmero, o risco do efêmero no lugar da permanência.

Ao carnavalizar museus, carnaval, pessoas, a boneca gigante dialoga com a construção de diferentes perspectivas sobre o tempo. A “casa da gente alagoana” e o “reinado do riso” momesco colocam-na em dupla temporalidade, uma sendo a do calendário anual das festividades populares apresentadas e representadas no MTB. É parte de um cenário e de temporalidade ‘vertical’ em que se incluem como os ‘tempos fortes’ o São João em junho, o mês do folclore em agosto e o ciclo natalino em dezembro. Nesse contexto, em especial nas datas citadas, nota-se predisposição da instituição em interagir com os detentores dos saberes que exhibe em seus espaços museológicos. Outra temporalidade é a do próprio carnaval: um tempo “horizontal”, no qual um sistema de trocas entre o grupo citado e a cidade se torna mais intenso. Nesse regime temporal, Mamãe dialoga, para além do museu, com o circuito carnavalesco da cidade de forma intensa e agonística, entre aproximação e distanciamento, afirmação e negação em relação a modelos e grupos que organizam determinados carnavais.

Mamãe pode ser pensada em meio a um sistema de trocas totais ou de reciprocidade – pelas quais desencadeia interações. Se, como afirma Marcel Mauss (2003), as coisas têm alma, os trânsitos de Mamãe talvez possam ser vistos sob o prisma de uma “alma compartilhada das coisas”. Essa talvez seja também uma das marcas de sua trajetória. Nunca é ofertada como um todo, mas sempre compartilhada – e por meio desse compartilhamento se expressa um convite a compartilhar também determinada visão de mundo, integrando o teatro e o público que assiste, o museu e o público que o visita, o carnaval e o público que brinca. Compartilhar, nesse contexto, é uma forma de expansão de subjetividades e de experiência coletiva dos circuitos culturais alagoanos. De aprender a dividir uma visão de si e do nós enquanto alagoanos. Mamãe demarca essa posição e permite dividi-la com outrem. A coisa dada – nesse caso cedida – é acompanhada de quem a dá, de quem a cede. Mamãe, ao constituir moralidades e articular diferentes temporalidades, experiências e valores, é o dínamo desse sistema de trocas e cessões.

## NOTAS

- 1 Todas as fotos desse artigo foram feitas pelo autor.
- 2 Homero Cavalcante é ator, professor da Ufal, membro da ATA e um dos fundadores do bloco Filhinhos da Mamãe.
- 3 Carmen Lúcia Dantas é museóloga, formada pela Escola de Museologia da Unirio. Ao retornar para Alagoas, em finais da década de 1970, foi convidada a trabalhar no MTB. No final dessa década assumiu a direção institucional, permanecendo até meados dos anos 80. Voltou ao cargo em 2002, dirigindo o projeto de revitalização institucional.
- 4 As versões anteriores foram destruídas pela chuva e deterioração. Em função do espaço concentraremos maior atenção neste texto à circulação da boneca entre museu e carnaval do que em extensa biografia de suas versões.
- 5 Esse trânsito era recorrente nas famílias de classe média de alguns estados do Nordeste que enviavam seus filhos para estudar – mais recorrentemente pela proximidade – em Salvador e Recife, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo.
- 6 A Comissão Nacional de Folclore foi criada em 1947 a partir da recomendação da Unesco para que países signatários criassem organismos voltados para salvaguardar manifestações em eminente risco. No Brasil a CNF se articulou por meio de comissões estaduais, entre elas a do Estado de Alagoas.
- 7 Essa categoria dá título também à obra de José Lins do Rego *Menino de engenho*, publicada em 1932 e que marca a estreia do autor no gênero romance. Diferente, no entanto, dos relatos encontrados a respeito da relação de Théo

Brandão, suas memórias e o engenho, a obra de Lins do Rego traz como pano de fundo uma série de tensões sobre o mundo dos engenhos da cana-de-açúcar das primeiras décadas do século XX, como afirma Antônio Carlos Vilaça no texto de apresentação da 80ª edição publicada pela editora José Olympio em 2001: “O Brasil estava realmente no livro sincero e espontâneo daquele rapaz.”

- 8 A presença de quadro semelhante em outras regiões do país é algo a se investigar.
- 9 Felte Bezerra, natural de Sergipe, a exemplo de Théo Brandão, formou-se em medicina dedicando-se em seguida à antropologia.
- 10 Calheiros, Vera. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 2008; Brandão, Walter. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 2009.
- 11 Como afirma Góes Dantas analisando a trajetória de Felte Bezerra: “Esta associação entre o ensino de Antropologia e profissionais com formação médica (...) imprime uma marca muito forte à Antropologia do Nordeste.”
- 12 Informação obtida com vários interlocutores sobre Théo Brandão. Ainda não foram localizadas em seus manuscritos referências a esse dado nem como se, em meio a essas recolhas, devolvia também esses objetos a seus proprietários quando identificados, hipótese que não é descartável. Sabe-se também que ele foi um dos atores que atuaram no processo de recuperação da atual Coleção Perseverança, importante conjunto de objetos hoje sob cuidados do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
- 13 Calheiros, Vera. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 2008; Lobo, Fernando. Entrevista concedida. Maceió, 2008; Brandão, Walter. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 2009.
- 14 Esse discurso foi proferido no dia 20 de agosto de 1977 na inauguração da sede definitiva do Museu na Av. da Paz. O museu havia sido criado dois anos antes e instalado provisoriamente na casa de número 3 do Campus Tamandaré situado no Pontal da Barra em Maceió.
- 15 Essa exposição (atualização de um projeto realizado em 1984 e que marcou um projeto de reestruturação institucional incorporando de modo ‘forte’ um discurso antropológico de cultura) foi fechada em 2010 para reformulação. Um novo projeto está previsto para ser inaugurado em 2015.
- 16 Cabe aqui chamar a atenção para o fato de que um dos autores do projeto expográfico de 2002 do MTB é Raul Loody, antropólogo, leitor de Gilberto Freyre e com ela bastante identificado.
- 17 Essa definição (que costuma aparecer em relação às escolas de samba do Rio de Janeiro nas últimas décadas) é usada por Edberto Ticianeli. Além de jornalista, empresário e produtor cultural, atuou também na área política tendo ocupado cargos de vereador de Maceió e secretário de Cultura do estado.

É personagem importante para pensar as configurações do carnaval recente de Maceió por ter participado da elaboração de vários projetos, como o Jaraguá Folia.

- 18 A festa movimentada também um pequeno comércio de bebidas e comidas. Alguns vendedores se inscrevem para poder vender produtos dentro do pátio do museu, e apenas um número limitado é aceito para não comprometer os espaços de circulação. Do lado de fora, onde a maioria tem de permanecer, os demais chegam cedo para marcar seu lugar nas proximidades da porta do museu.
- 19 Andrade, Ronaldo. Entrevista concedida. Maceió, 2010.
- 20 Data também dos anos 90 iniciativas como o Maceió Festa, carnaval fora de época que obteve grande ressonância e atraía grandes públicos até 2005. Trata-se, no entanto, de evento com formato inspirado no modelo das micaretas, com abadás e trios elétricos.
- 21 O Jaraguá Folia foi planejado, como citado por Edberto Ticianeli. Foi também um dos criados a partir de um dos blocos que circulavam pelas ruas do Centro e Jaraguá nos anos 80, o Meninos da Albânia.
- 22 Alagoas era parte de Pernambuco até 1817. Ainda hoje há debates locais sobre as influências culturais de Pernambuco sobre Alagoas e uma identidade alagoana.
- 23 Pedro Ferreira (1929-2001) ou Pedro Tarzan tornou-se conhecido no carnaval alagoano em função de seu porte físico e suas fantasias sempre inspiradas em personagens do cinema.
- 24 Em 2010 o antropólogo Wagner Chaves assumiu a direção do MTB. Desde então vem realizando um trabalho de reestruturação da instituição, valorizando-a. Esse trabalho inclui, entre outros aspectos, a pesquisa sobre o acervo do museu e maior diálogo com os grupos culturais locais.
- 25 Há alguns anos o principal carregador da boneca é Walmir, que trabalha também como vigilante no museu. Ele alterna essa função com mais um convidado ao posto a cada ano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Ronaldo. *Estrela Radiosa*. Maceió, 1982.
- AZEVEDO, João. Discurso de inauguração do Museu Théo Brandão. Maceió, 1977.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Folclore de Alagoas*. Maceió: Casa Ramalho, 1949.

- \_\_\_\_\_. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Folgedos natalinos*. Maceió: Museu Théo Brandão/Ufal, 2003.
- \_\_\_\_\_. Museu sopa de pedras. In: DANTAS, Cármem; LOBO, Fernando; MATA, Vera Calheiros (Org.). *Théo Brandão. Vida em Dimensão*. Maceió, 2007..
- CLIFFORD, James. Dialectical Possessions. Review essay: Switchbacks, by Jennifer Kramer. *Museum Anthropology*, v. 31, n.1, 2008, p.51-56.
- DANTAS, Beatriz Góes. Felte Bezerra: um homem fascinado pela antropologia. In: Tomo. Revista do Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais de Sergipe/UFS. São Cristóvão: CIMPE, 1998.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FABIAN, Johannes. *Moments of freedom. Anthropology and popular culture*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *Saber local. Novos ensaios em antropologia intepretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- GONCALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- GRIAULE, Marcel. *Masques Dogons*. Paris: Institut d'Ethnologie, 1994.
- HOSKINS, Janet. *Biographical objects. How things tell the stories of people's lives*. New York: Routledge, 1998.
- INGOLD, Tim. *Being alive. Essays on movement knowledge and description*. London/New York: Routledge, 2011.
- KOPTOFF, Igor. The cultural biography of things: commodization as process. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: University Express, 1986.
- KRAMER, Jennifer. Switchbacks: art, ownership, and Nuxalk national identity. Vancouver: University of British Columbia Press, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Os Pensadores)
- MARTIN, Olivier. Le livre, les livres, dans la maison. Pour une sociologie de l'objet livre. In: DESJEUX, Dominique (Org.). *Objet banal, objet social: les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*. Paris: Harmattam, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n.10, São Paulo, 1993.
- POMIAN, K. Collections: une typologie historique. In: *Des Sainte reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions Gallimard, 2003.



- REIS, Daniel. *Cidade (i)material. Museografias do patrimônio cultural na cidade de Juiz de Fora*. (Tese). UFRJ/PPGSA, Rio de Janeiro, 2012.
- ROCHA, José Maria Tenório. *Théo Brandão, mestre do folclore brasileiro*. Maceió: Edufal, 1988.
- TESTUT, Nina. Du mot d'amour à la liste de courses: place et fonctions de la communication écrite dans le couple. DESJEUX, Dominique. *Objet banal, objet social: les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*. Paris: Harmattam, 2000.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

---

**Daniel Reis** é antropólogo, pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

**Recebido em: 14/04/2014**

**Aceito em: 26/04/2014**