

Identidade, Narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore

Wagner Neves Diniz Chaves¹

Resumo

A relação entre os museus e a construção de identidades coletivas é perpassada por representações, tanto de “si”, comuns nos chamados museus nacionais ou regionais, como do “outro”, mais recorrente no caso dos museus de etnografia e antropologia. Partindo de uma etnografia da exposição de longa duração do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB) da Universidade Federal de Alagoas, localizado em Maceió, com o foco direcionado tanto para as narrativas (exibidas e subjacentes) quanto para as interações das pessoas com os objetos, o propósito deste texto é discutir como, nesse museu particular, a construção da identidade (do sentimento de pertencimento a uma coletividade) se estrutura a partir de uma relação com a alteridade mediada por objetos que evocam práticas, saberes, fazeres e crenças associadas aos universos do folclore e da cultura popular alagoana.

¹ Versões preliminares deste artigo foram apresentadas no “II Encuentro de Museos Universitarios del MercoSur”, em novembro de 2011, na cidade de Santa Fé, Argentina, e no “1º Seminário Produção de conhecimento em Museus Universitários no Brasil”, realizado em novembro de 2012 na cidade de Manaus. Neste artigo, os termos nativos estão grafados em itálico enquanto os analíticos entre aspas. Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Antropologia da Universidade Federal de Alagoas. Diretor Geral do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore.

Palavras-chave: Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore; Arte Popular, Museografia; Memória, Identidade; Objetos Etnográficos.

Abstract

The relationship between the museums and the construction of collective identities is permeated by representations of both "self", common in so-called national or regional museums such as the "other", most frequent in the case of ethnography and anthropology museums. From a long-term exposure of ethnography of the Theo Brandao Museum of Anthropology and Folklore (MTB) of the Federal University of Alagoas, located in Maceio, with the focus directed both the narratives (displayed and underlying) as to the interactions of people with the objects, the purpose of this paper is to discuss how, in this particular museum, the construction of identity (the feeling of belonging to a collectivity) is structured from a relationship with otherness mediated objects that evoke practices, knowledge, doings and beliefs associated with the worlds of folklore and popular culture Alagoas.

Keywords: Theo Brandão Museum of Anthropology and Folklore; Popular Art, Museography; Memory, identity; Ethnographic objects.

Os museus são espaços cuja missão é a um só tempo preservar, investigar e exibir seus acervos. Constituídos a partir de diferentes suportes, os acervos dos museus existem na medida em que se materializam em determinados objetos. Tais objetos – peças de cerâmica, madeira, fotografias, livros, documentos, filmes, gravações sonoras, entre outros – tornam-se então a matéria prima das narrativas e representações

veiculadas por um museu². E o que são objetos? Símbolos, cuja eficácia reside em seus aspectos formais e estéticos, ou ícones, cujo significado se encontra para além da sua materialidade? O objeto fala por si, ou através de si fala de alguma outra coisa? E o que seria essa outra coisa que os objetos representam (visões de mundo, modos de vida, contextos históricos, relações sociais, cosmologias?). Os objetos devem ser contextualizados ou eles próprios produzem contextualizações? Essas questões e inquietações, ao longo do tempo, vêm chamando a atenção não somente de pesquisadores, mas também dos que fazem e pensam os museus.

Gonçalves (2003), em reflexão sobre distintas configurações de museus e sua relação com o espaço, sugere a existência de dois modelos conceituais ou “tipos ideais” para se pensar as instituições museológicas: enquanto o primeiro, que denomina “museu-narrativa”, enfatiza o poder evocativo dos objetos e a experiência dos visitantes, o segundo, “museu-informação”, valoriza o texto, a informação que explica, contextualiza e, por isso mesmo, transcende o objeto. Castro Faria (1993) chama a atenção para semelhante disposição, que, em sua interpretação, é

² Ao enfatizar a materialidade dos objetos na constituição dos museus, não estou deixando de reconhecer a existência de instituições museológicas estruturadas a partir de acervos de outra natureza. No Brasil, as bem sucedidas experiências do “Museu da Língua Portuguesa”, em São Paulo, ou do “Museu da Gente Sergipana”, em Aracaju, nos quais a cenografia expositiva e os conteúdos são apresentados com recursos de multimídia interativa, demonstram as possibilidades de construção de discursos museográficos por meios digitais, virtuais, com farto uso da tecnologia. Apesar da relevância de experiências como essas, por se tratar de empreendimentos dispendiosos, portanto, raros e pontuais, percebemos que no Brasil, para a imensa maioria dos museus, os objetos, e sua materialidade, ainda são centrais e estruturantes.

estruturante dos museus científicos, a exemplo do Museu Nacional do Rio de Janeiro: ao mesmo tempo em que exibem espetáculos e reproduzem narrativas totalizantes, como as veiculadas, na segunda metade do século XIX, pelas “exposições nacionais e universais”, são espaços de pesquisa e excelência, não se encerrando nos limites de suas coleções e exposições (Faria 1996:79).

Tal paradoxo parece intrínseco a toda e qualquer instituição museológica, a exemplo do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), da Universidade Federal de Alagoas, objeto de reflexão neste texto. Criado, em 20 de agosto de 1975, pelo médico, folclorista, antropólogo e professor alagoano Theotônio Vilela Brandão (1907-1981), o MTB é a principal instituição cultural do Estado de Alagoas voltada para a cultura popular e o folclore. Instalado, provisoriamente, no bairro do Pontal da Barra, em 1977, por ocasião da *V Festa do Folclore Brasileiro*, o Museu é transferido para sua sede própria, localizada à beira-mar, na Avenida da Paz, Centro de Maceió. Em 1983, o prédio - um palacete construído em fins do séc. XIX (Ferrari 1999) - foi tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual e, em 2002, restaurado, processo esse que ampliou e estruturou suas salas de exposições.

Representando esse movimento de modernização do MTB, podemos situar o processo de concepção e montagem da mostra de longa duração, de autoria do museólogo e antropólogo Raul Lody, cuja

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 16, volume 23(2), 2012

inauguração coincidiu com a reabertura do prédio³. O propósito deste texto é apresentar uma etnografia dessa exposição, com o foco direcionado tanto para as narrativas (exibidas e subjacentes) quanto para as interações dos visitantes com os objetos. Minha intenção principal é discutir como, nesse caso particular, a construção da identidade (do sentimento de pertencimento a uma coletividade) se estrutura a partir de uma relação com a alteridade, mediada pela força evocativa dos objetos que representam práticas, festas, crenças, saberes e fazeres do povo alagoano. Antes, todavia de entrarmos nessa discussão, vejamos alguns

elementos da trajetória Théo Brandão e do Museu que ele idealizou e criou.

Théo Brandão e os estudos de folclore em Alagoas

O interesse no registro, descrição e estudo de temas relativos ao folclore alagoano, iniciado ainda em fins do século XIX, vai se aprofundar na segunda metade do século XX com o trabalho sistemático

³ Raul Lody, durante mais de duas décadas, foi pesquisador do atual Centro Nacional de Folclore e Cultura popular (CNFCP), tendo participado ativamente da concepção e curadoria da exposição de longa duração da instituição, em 1984. Tal mostra, organizada no Museu de Folclore Edison, pertencente ao CNFCP, representou uma mudança significativa de paradigma no modo de exibir e conceber os objetos do folclore e da cultura popular brasileira. A partir dessa mostra, os objetos passaram a ser conceitualizados desde um viés antropológico, interpretados como parte integrante de sistemas sociais e culturais específicos e não mais como representantes de realidades abstratas, como o povo, nação ou tradição (Gama, 2012). Especialista em religiosidade popular, Lody é responsável por inúmeros estudos e publicações na área das religiões afro-brasileiras e pela curadoria em diversas instituições brasileiras, entre quais as Fundações Gilberto Freyre e Pierre Verger.

de determinados intelectuais, em geral, ligados ao movimento folclórico brasileiro⁴. Entre os principais representantes desse movimento no estado, podemos citar nomes como os de Abelardo Duarte, José Maria de Melo, Manuel Diégues Júnior, Luiz Lavenère, Félix Lima Júnior, José Aloísio Vilela, entre outros. Nesse panteão, um nome certamente aparece em maior destaque.

Neto de senhores de engenho de Viçosa, localidade situada na zona da mata alagoana, o médico, etnógrafo, folclorista, antropólogo, professor e escritor Théo Brandão foi um dos mais respeitados intelectuais alagoanos de seu tempo. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL) e da Academia Alagoana de Letras, pioneiro no ensino e pesquisa da Antropologia em Alagoas, nos idos dos anos 40, já era reconhecido como um dos principais estudiosos do folclore brasileiro, tendo recebido, entre 1949 e 1950, três importantes distinções pelos seus estudos: o prêmio Othon Lynch, da Academia Alagoana de Letras e o *Prêmio João Ribeiro*, da Academia Brasileira de Letras, pelo livro *Folclore de Alagoas*, e o prestigioso prêmio Mário de Andrade, da Prefeitura Municipal de São Paulo, pela obra *O Reisado Alagoano*⁵.

Com vasta produção etnográfica sobre o folclore em seus diversos aspectos (literatura oral, medicina popular, música, dança e

⁴ Para a compreensão do movimento folclórico e seu lugar no campo intelectual brasileiro, entre as décadas de 1940 e 1960, recomendo a leitura da pesquisa de Vilhena (1997).

⁵ No ano de 1969, Théo Brandão é agraciado, mais uma vez, com o prêmio Othon Lynch, da Academia Alagoana de Letras, dessa vez com a obra intitulada *A Viola e a Pena*.

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 16, volume 23(2), 2012

principalmente folguedos), Théo Brandão foi importante protagonista e articulador do movimento folclórico brasileiro, tendo participação decisiva tanto na criação da Comissão Nacional de Folclore (1947) como na estruturação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), além de suas contribuições para a *Revista do Folclore Brasileiro* e para a série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*⁶.

Como resultado direto da atuação e influência de Théo Brandão, Alagoas se tornou um dos estados mais atuantes do movimento. Além de ter sido, em 1952, sede da IV Semana do Folclore Nacional, ocasião em que o termo *Folguedo Popular* é definido, passando, desde então, a ser o principal objeto de estudo e interesse dos folcloristas, o estado foi um dos primeiros da federação a institucionalizarem uma Comissão Estadual dedicada ao folclore. Data de 1948 a criação da Comissão Alagoana de Folclore, braço estadual da Comissão Nacional de Folclore.

Pesquisador e articulador do movimento folclórico brasileiro, Théo Brandão ainda teve participação ativa na institucionalização das ciências sociais, notadamente da antropologia, em Alagoas. Responsável, desde 1961, pelo ensino das disciplinas Antropologia e Etnografia do

⁶ A *Revista do Folclore Brasileiro*, que circulou entre os anos de 1961 e 1976, foi o mais importante meio de circulação e divulgação das pesquisas dos integrantes do movimento. Entre os artigos que Théo Brandão publicou, podemos destacar *As Cavalhadas de Alagoas* (1962) e *As influências africanas no folclore brasileiro* (1968). Digna de nota também é a valiosa contribuição do folclorista para a série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, realização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro dedicada à edição em discos de expressões musicais tradicionais brasileiras. Dos 41 números da coleção, quatro resultaram de registros sonoros e pesquisas realizadas por Théo Brandão entre os anos de 1950 e 1970: *Cocos de Alagoas*, de Chã Preta, Viçosa (1955), *Fandango*, da Pajuçara (1957), *Guerreiro*, da fazenda Boa Sorte, Viçosa (1961) e *Baianas*, de Ipioca (1977), da célebre mestra Terezinha.

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 16, volume 23(2), 2012

Brasil nos cursos de história da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da recém-criada Universidade Federal de Alagoas, ele foi fundamental na formação intelectual de toda uma geração de antropólogos (entre os quais Vera Calheiros Mata, Nádia Fernanda de Amorim, José Maria Tenório Rocha, Luiz Sávio de Almeida).

Em 1972, Théo Brandão assume a direção do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da mesma universidade, e passa a trabalhar na consolidação institucional da área das humanidades no âmbito da UFAL. Três anos depois, em 1975, se aposenta e deixa para a universidade um Museu de Antropologia e Folclore, que em sua homenagem vai se chamar Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, com seus acervos e coleções - de objetos, livros, cordéis, documentos, fotografias e gravações sonoras.

A prática colecionista de Théo Brandão

Théo Brandão, assim como os folcloristas de seu tempo, preocupava-se sobremaneira com a documentação e coleta daquilo que pesquisava. Entusiasta das possibilidades de gravação que as novas tecnologias proporcionavam, ao longo de sua vida, gravou e fotografou incessantemente, constituindo um significativo acervo audiovisual. Como explica Carmem Dantas, ex-diretora do Museu Théo Brandão, colaboradora e discípula do folclorista:

Seu acervo fotográfico e de fitas sonoras também é uma preciosidade. Curioso é que, morando em Salvador, adquiriu ainda estudante a melhor máquina fotográfica que apareceu à sua frente e foi dos primeiros a usar gravador em Alagoas. Fotografava e gravava tudo (Dantas, Lôbo e Mata 2008:22).

Sintonizado com a prática de registro sonoro e fotográfico como forma de preservação da memória da cultura popular alagoana, o folclorista também percebia a importância de se coletar objetos e artefatos da cultura material. Nesse sentido, a coleção de peças de arte popular, que serviu de base para a criação do museu e para a montagem da mostra de longa duração da instituição, abrangem desde cerâmicas e esculturas indígenas dos Xucurú-Kariri do agreste alagoano, ex-votos e outros objetos do universo do catolicismo popular, peças dos cultos afro-brasileiros, bordados e rendas, matrizes de xilogravura, cerâmicas antropomórficas, indumentária, chapéus e coroas de folguedos,

brinquedos populares, cerâmicas do mestre Vitalino, de Caruaru (PE), além de objetos de cultura popular de outros países, como México, Portugal e Espanha.

Esse vasto e diversificado acervo, construído ao longo de mais de três décadas devotadas à pesquisa e documentação de aspectos do folclore alagoano, em determinado momento, passa a ser objeto de preocupação por parte de Théo Brandão. Tal inquietação em torno do que fazer com esse conjunto de objetos, de distintas naturezas, comum aos colecionadores, especialmente àqueles que mantêm coleções em

espaços residenciais, como era o caso de Théo Brandão, coincide com o período em que se aposenta da Universidade. É justamente nesse período que ele começa a vislumbrar a possibilidade de tornar pública, destinando à universidade, sua coleção particular. A ideia de criar um museu para abrigá-la, todavia, não partiu do próprio folclorista. Como esclarece, a reivindicação para criação de uma instituição de conservação cultural em Alagoas originalmente havia sido feita pelo amigo e folclorista potiguar Câmara Cascudo ainda nos anos de 1950.

A ideia de um Museu Etnográfico ou Social em Alagoas, nem essa me pertencia. Eu a recebera, há 25 anos passados, através de uma carta por meu intermédio entregue ao então Governador Arnon de Melo, do querido companheiro Câmara Cascudo, quando, em 1952, voltava de Maceió ao seu estado natal, deslumbrado com o que aqui vira na IV Semana Nacional do Folclore. Mesmo a criação de um Museu na UFAL fora uma sugestão ao então Reitor A. C. Simões, feita pelo Prof. Abelardo Duarte, ao elaborar aquela planta e locação dos edifícios da Cidade Universitária que hoje merecidamente leva seu nome, destinando-se na grande praça central um prédio para um Museu (Dantas, Lôbo e Mata, op. cit., p. 12).

Apesar de não ter proposto formalmente a criação de um Museu para a Universidade, Théo Brandão foi de grande perspicácia no sentido de viabilizar tal projeto. Como explica Dantas, a preocupação do

folclorista em encontrar um destino para seu acervo foi solucionada doando-o à Universidade:

Inteligência privilegiada, rápido de raciocínio e visionário no alcance cultural, reuniu todos os seus objetos de cultura popular e, ainda como diretor do Centro de Ciências Humanas da UFAL, doou esse acervo à Universidade Federal de Alagoas, sem prévia consulta, para causar impacto e criar um problema, cuja solução ele via mais adiante: a criação de um museu público. Uma casa no antigo campus Tamandaré foi disponibilizada para a instalação do acervo chegado à Universidade. O Prof. Fernando Antônio Lôbo, por escolha do Dr. Théo, foi designado diretor da instituição recém-criada, que veio logo a se chamar Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL. Dessa forma, o ato do Reitor consolidou o sonho de Dr. Théo e sacramentou seu projeto de memória da cultura popular alagoana (idem, p. 26-27).

Criação e trajetória de um museu de antropologia e folclore

Instalado em uma sala do edifício central do antigo Campus Tamandaré, que abrigava, desde 1972, os cursos da área III – Ciências Sociais e Humanidades –, o acervo original de Théo Brandão aos poucos vai sendo transferido de sua residência para a Universidade, passando assim da esfera privada à pública. Quem se recorda desses momentos

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 16, volume 23(2), 2012

iniciais do Museu é seu primeiro diretor, o historiador e ex-aluno de Théo Brandão, Fernando Antonio Netto Lôbo:

E aí, de 72 a 75, quando o museu foi criado, o Dr. Théo começou a ir liberando, passo a passo, seu acervo (...) Inicialmente o Dr. Théo passou a chamá-lo, quis chamá-lo Fundação Museu Théo Brandão, mas aí depois se viu inviável esta possibilidade e aí foi denominado Museu de Antropologia e Folclore Théo Brandão⁷.

O Museu, inicialmente abrigado em uma sala no campus, com o início do período letivo e o aumento do número de cursos e turmas, teve que deixar o espaço recém-adquirido. Nesse momento, o próprio Théo Brandão intervém e fala com o então Reitor Nabuco Lopes, que por sua vez lhe oferece como sede a antiga residência do comandante da escola de Aprendizes de Marinheiros, na ocasião utilizada pela prefeitura universitária, localizada também no campus Tamandaré.

Tendo uma nova sede, o acervo, constituído fundamentalmente pela coleção de objetos de arte popular do folclorista, é então transferido em alguns dias. Nesse período, algumas exposições foram organizadas na entrada do edifício Paulo VI, prédio da administração, espaço onde alunos, professores e funcionários passavam regularmente. A estratégia

⁷ Transcrição de vídeo do registro da mesa-redonda “Memórias do Museu Théo Brandão” no âmbito da X Semana Brasileira de Museus: Museu e memória, realizada entre 14 e 22 de Maio de 2011. Na ocasião, participaram da mesa Radjalma Cavalcante, professor da UFAL; Fernando Lôbo, 1º diretor do MTB e atual coordenador do Sistema Estadual de Museus e Carmen Lúcia Dantas, museóloga e ex-diretora do MTB.

principal da escolha desse local para expor o acervo, ao que parece, era chamar a atenção da comunidade universitária para o Museu recém-criado, dando visibilidade à sua existência. Entre 1975 e 1976, funcionou o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore nesse local.

Em 1977, na gestão do Reitor João Azevedo, com o término das obras de construção do Campus A. C. Simões, a Universidade, e consequentemente o Museu, têm que deixar o Campus Tamandaré. O problema que se coloca de imediato é saber para onde vai o Museu nessa nova configuração espacial da UFAL. Théo Brandão assim se expressa sobre esse período que marca a transferência do Museu para sua sede própria:

O tempo passa, mudam as circunstâncias, a UFAL é obrigada a deixar o ‘Campus Tamandaré’ e, entre outros, impõe-se o problema: como e onde irão parar as pedrinhas sem a sua panela? O que fazer?

Eis senão quando a alta direção da UFAL é obrigada a encerrar a hospedagem oficial aos alunos carentes, dando-lhes em compensação bolsas de trabalho em dinheiro. E ao final, a LUA, prédio pertencente à UFAL, fica vago e o Museu consegue um caldeirão digno desse nome para continuar sua sopa (idem:16)⁸.

⁸ Esse trecho é extraído do discurso proferido por Théo Brandão na inauguração da sede própria do MTB, em 1977, durante a realização da *V Festa do Folclore Brasileiro*. Nessa ocasião, ele estabelece uma analogia entre o Museu e o conto universal da Sopa de Pedras, daí às referências às pedrinhas, à panela e à sopa.

O Museu é então transferido para um palacete de fins do século XIX, o Palacete dos Machados, localizado na Avenida da Paz nº 1.490, centro de Maceió, que até então era utilizado como residência universitária feminina (LUA). A mudança, reveladora do prestígio que o Museu vinha assumindo na estrutura da Universidade e da influência de Théo Brandão junto aos altos escalões da UFAL, especialmente junto ao reitor João Azevedo, principal articulador para sua criação, acontece em um momento estratégico: a realização da *V Festa do Folclore Brasileiro*, promovida pela Comissão Nacional do Folclore, em Maceió, no mês de Agosto de 1977. Nesse período, o Museu passa a ser administrado pela antropóloga e ex-aluna de Théo Brandão, Vera Lúcia Calheiros Mata, que permanece à frente da instituição até 1978, tendo uma pequena equipe formada por Tereza Braga (ex-aluna), José Carlos da Silva (técnico em assuntos educacionais), Enéias Tavares dos Santos (xilogravurista e cordelista), Carmen Lúcia Dantas (ex-aluna) e Celso Brandão (documentarista, fotógrafo e sobrinho de Théo).

Após a mudança para a nova e definitiva sede, o acervo do Museu é ampliado. Nesse período, a equipe que estava a frente da instituição realizou algumas viagens pelo interior do estado para documentar e coletar objetos de arte e artesanato popular. Celso Brandão, assim se recorda dessas incursões:

A coleção de Théo era relativamente pequena, em número de peças; então eu acompanhei Vera Calheiros e Carmen Dantas nessa verdadeira caça aos objetos que hoje compõem aqui o acervo do museu (...) mas aqui cresceu muito o acervo, porque

fizemos muitas viagens para o interior, para comprar peças (...) principalmente de artesanato⁹.

A segunda razão que nos faz compreender a ampliação do acervo do Museu se deve ao fato de que, em 1982, após a morte de Théo Brandão, sua família doou à instituição um conjunto documental que havia permanecido na residência do folclorista e que compreendia fotografias, registros sonoros, pesquisas inéditas, correspondências, escritos diversos, folhetos de cordel, além da biblioteca particular do folclorista. Ao mesmo tempo em que ampliava seus acervos e promovia pesquisa e documentação, o prédio começava a apresentar sinais de desgaste. Essa situação se agrava até que, em 1986, o Museu é fechado e o acervo transferido para o prédio do Espaço Cultural da UFAL¹⁰.

Nesse novo local, e tendo à frente Eliana Moura Soares, o Museu ocupa uma sala do 1º andar e em 1987 passa para as salas do andar térreo. Esses foram, seguramente, os anos mais difíceis pelos quais passou a instituição. Sem local adequado para acomodar os acervos, dada à precariedade das novas instalações, esse período não traz boas lembranças para José Carlos Silva, funcionário mais antigo do Museu. Ele se lembra, com tristeza, do dia em que parte da coleção de cerâmicas de Théo Brandão foi destruída como consequência do desabamento de

⁹ Entrevista realizada com Celso Brandão no dia 31 de Maio de 2011 por Fernanda Rechemberg e Kauê Oliveira Maia.

¹⁰ O Espaço Cultural da UFAL, antiga Reitoria da Universidade, localizado nas proximidades do MTB, é onde atualmente funcionam os cursos de Artes (música, teatro e dança), as casas de cultura com seus cursos de línguas e a pinacoteca universitária.

um teto da sala. Além das perdas de objetos do acervo, os acervos fotográficos, sonoros e documentais também sofreram com as novas condições. Sem espaço e condições para acomodar e armazenar esses acervos, eles permaneceram fechados em caixas de papelão, o que acelerou o processo de deterioração dos mesmos. Apesar das dificuldades do período, que se estendeu por 14 anos, o Museu permaneceu prestando serviço ao público através de sua biblioteca e da montagem de exposições temporárias.

Ao longo desse período, após a gestão de Eliane Soares, o Museu passa a ser dirigido pela antropóloga Sílvia Aguiar Martins, entre 1996 e 1997. Na breve passagem da antropóloga à frente da instituição, nota-se o esforço no sentido de se elaborar o regimento interno do MTB. Esse regimento, embora tenha sido redigido, não chegou à apreciação pelo Conselho Universitário, instância última de deliberação no âmbito da UFAL. Analisando o teor do documento, fica evidente a tentativa da antropóloga de propor uma nova identidade ao Museu, salientando o lugar estratégico da pesquisa na estrutura organizacional da instituição. Segundo o documento, o Museu, que seria coordenado por um comitê científico com a presença significativa de profissionais da antropologia, passaria também a abrigar dois laboratórios científicos: um de Antropologia Visual e outro de Arqueologia. Esse projeto de transformar o Museu em um centro de pesquisa, antigo sonho de Théo Brandão, nunca saiu do papel, e a breve passagem de Sílvia Martins na direção do Museu não permitiu que tal mudança fosse concretizada.

Em 1997, quando a antropóloga deixa a direção, todas as energias são direcionadas para se criar as condições políticas necessárias à restauração de sua antiga sede. Após dois anos de administração de José Carlos da Silva (1997-1999), a museóloga Carmem Dantas reassume o Museu com o firme propósito de novamente conduzi-lo à sua sede original. Nesse período se inicia, então, uma grande campanha em prol da restauração e o retorno do Museu à sua antiga sede.

Em 1999, no bojo das comemorações aos 500 anos do Brasil, por intermédio do senador e sobrinho de Théo Brandão, Theotônio Vilela, o Museu Théo Brandão tem seu projeto de restauração aprovado e financiado pela Caixa Econômica Federal. Neste ano ainda é iniciada a reforma da sede da Avenida da Paz. Paralelamente à restauração do prédio, o mesmo senador, junto à empresa estatal Petrobrás, consegue o patrocínio para o projeto de reinstalação do Museu, que compreendia a higienização e ampliação do acervo, exposição das peças e adequação do circuito (iluminação e climatização). Após dois anos, a restauração do prédio e reinstalação do circuito museográfico é finalizada em 2001. O Museu é transferido novamente para sua sede, e em junho de 2002, é finalmente aberto ao público com uma nova e moderna exposição de longa duração, montada sob a coordenação de Carmen Dantas e curadoria do museólogo e antropólogo Raul Lody, e que passo agora a descrever.

Uma visita à exposição de longa duração

Em um breve sobrevoo pelas sete salas que configuram a mostra, e levando-se em conta os propósitos explicitados na introdução deste texto, dois aspectos, de início, merecem destaque: primeiro, que se trata de uma exposição centrada na visualidade dos objetos, organizados com uso de recursos cenográficos e com pouca presença de textos explicativos; segundo, se atentarmos aos títulos das salas: *Brava Gente Alagoana*, *Fazer Alagoano*, *Sabor Alagoano*, *Fé* (duas salas) e *Festejar Alagoano* (duas salas, no andar superior), podemos observar como a narrativa expositiva evidencia um discurso de identidade (a assim chamada “alagoanidade”). Esse discurso é veiculado não somente no plano das representações, mas também no das vivências e interações entre as pessoas e os objetos. A matéria-prima para a construção das narrativas de identidade e do sentimento de pertença e presença se fundamenta no lastro fornecido pelo folclore e pelas tradições populares materializadas nos objetos. Para visualizarmos melhor o modo como se dá, na prática, essa associação, e, conseqüentemente, quais os sentidos, concepções e práticas que são a ela subjacentes, convido você leitor, agora, a uma visita à exposição.

O visitante entra no Museu, uma imponente construção de fins do séc. XIX, por seu portal principal, subindo as escadarias que dão acesso ao prédio.

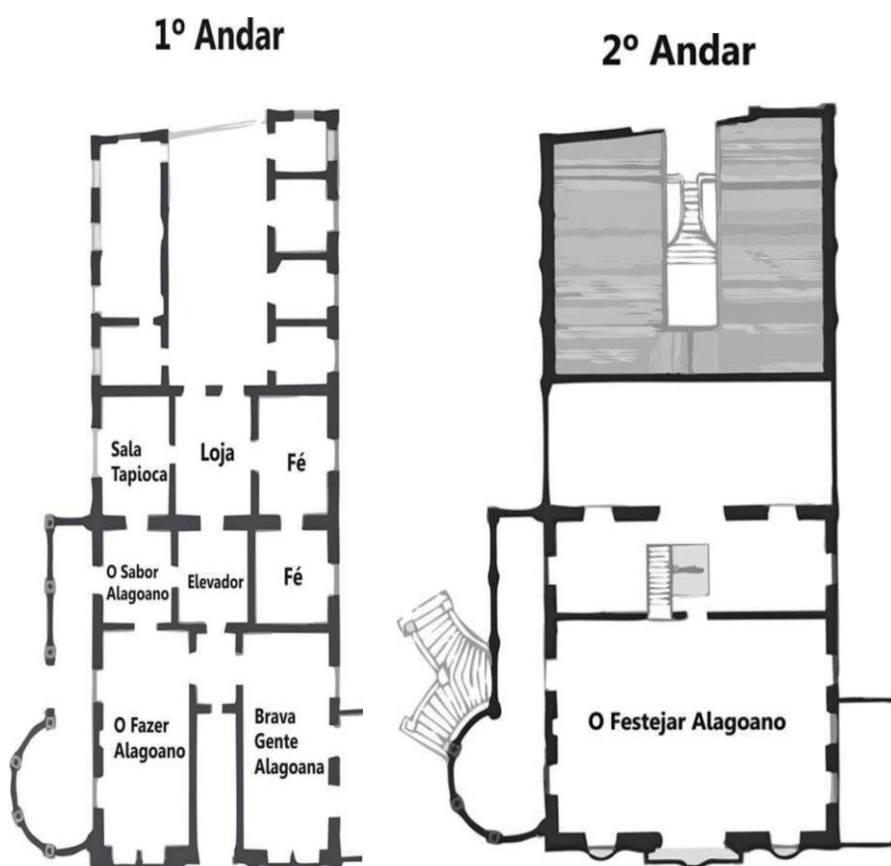


Fachada principal



Escadaria de acesso aos visitantes

Já no interior da edificação, na antessala ou saguão de entrada, onde se encontram os guias que oferecem aos visitantes a possibilidade da visita guiada, e um segurança, o visitante pode ver fixado à parede mapas com a localização e o nome das sete salas que integram o circuito.



Antessala e plantas-baixas das salas de exposição do Museu.

Desse ponto e olhando para o lado direito, já se pode visualizar a primeira sala, *Brava Gente Alagoana*. Entrando no espaço, o visitante se depara com dois grandes painéis, recobertos com imagens fotográficas sobrepostas¹¹. As fotografias, usadas para o arranjo dos painéis, retratam

¹¹ Todas as fotografias que integram o circuito são de autoria do fotógrafo Celso Brandão, alagoano e sobrinho de Théó Brandão.

pessoas, paisagens, objetos e práticas culturais formadoras do universo alagoano tradicional que se quer representar na narrativa museográfica. Nele, por exemplo, podem-se ver, lado a lado, vaqueiros, indígenas, mestres de folguedos, tocadores de pífano, coqueiros, jangadas e lagoas, retratos de família, cenas de brincadeiras populares, oferendas à Iemanjá, cruzeiros de beira de estrada, entre outros símbolos de “alagoanidade”.

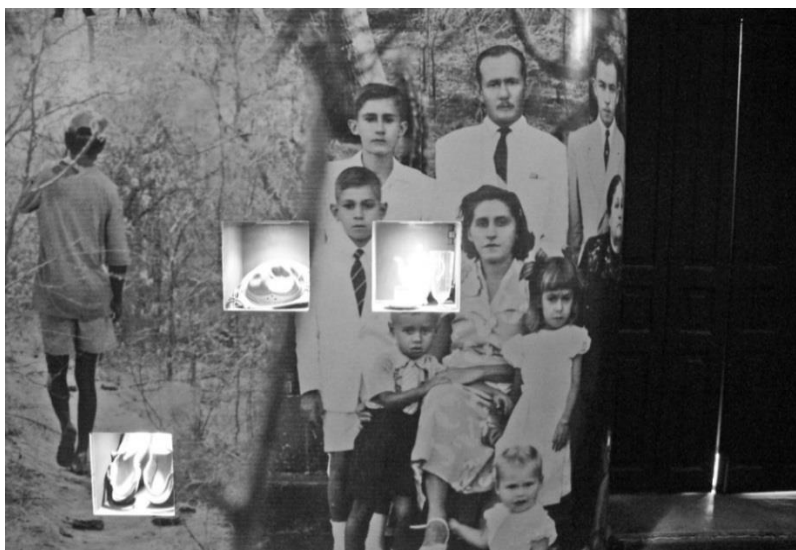


Painel fotográfico com a superposição de texto e imagem invocando a alagoanidade.

As imagens, sobrepostas e coladas na composição do painel, convidam o visitante a deslocar seu olhar para melhor visualizar o conjunto. A leitura visual, desse modo, ultrapassando a fixidez das fotografias isoladas, contempla o movimento (no tempo e no espaço) de uma narrativa construída na relação dinâmica entre as imagens. A

representação da brava gente alagoana se vale ainda do uso de palavras, fixadas no painel e agrupadas em pequenos conjuntos, em referência a distintos aspectos da alagoanidade: dos folguedos populares (*chegança, guerreiro, baiana, pastoril*) e da religiosidade (*igreja, santo, xangô*), aos universos do trabalho e alimentação (*cana-de-açúcar, engenho, doce, sururu, coco, tapioca, renda, rede, jangada*), paisagens (*mar, lagoa*) e a heróis populares e valores culturais (*palmares, quilombo, zumbi, liberdade*).

Finalizando a descrição da ambientação cênica dos painéis, devemos mencionar os pequenos nichos quadrados recobertos de vidro, que se encaixam na superfície da instalação. Cada espaço desses, que recebe iluminação própria, reúne de dois a quatro objetos, entre chapéu e sandália de vaqueiro, xícara, copo e chaleira usados pela elite canavieira, máscaras de carnaval, objetos de culto afro-alagoano, pandeiros de pastoril, entre outros. No centro da sala, uma estante circular metálica, suspensa por fios de aço, apresenta objetos pessoais de Théo Brandão, como fotografias, cartas, medalhas, receituário, etc.



Nichos envidraçados se encaixam nos painéis fotográficos.

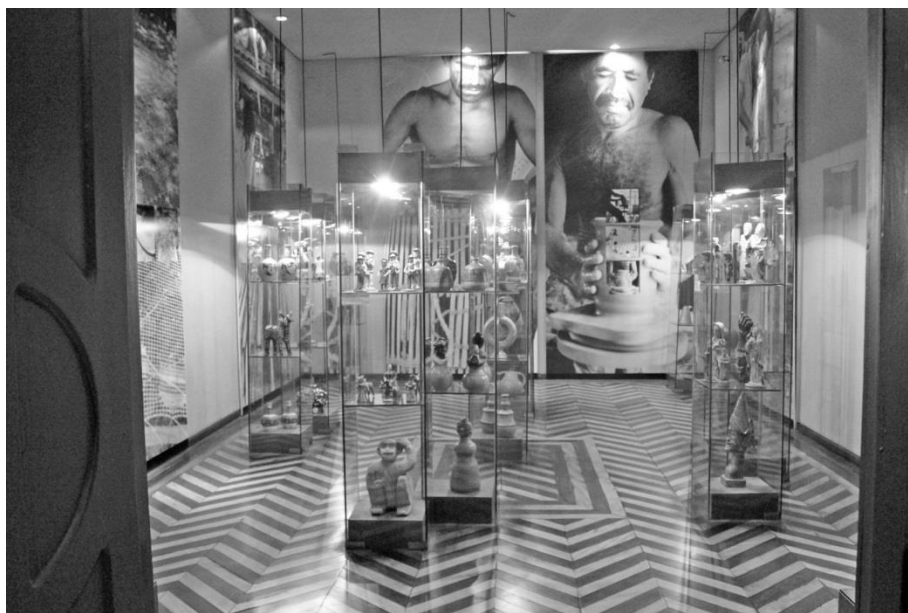


Estante circular integra objetos pessoais à ambientação cênica dos espaços.

Ao sair dessa primeira sala e após atravessar novamente o saguão de entrada, o visitante tem acesso ao segundo espaço expositivo do circuito, denominado *O Fazer Alagoano*.

Passagem para o segundo espaço expositivo, provido de painéis e vitrines em cujo interior se encontram objetos relacionados ao fazer popular.





Trata-se de uma sala, com as mesmas dimensões da primeira, que apresenta, em suas paredes, seis painéis (1,80 m x 4,00 m) com imagens de artistas populares trabalhando, confeccionando peças em cerâmica, madeira e renda. A parte interna da sala é preenchida com onze vitrines de vidro verticais. Os objetos expostos nas vitrines são relacionados aos diferentes materiais e técnicas do fazer popular. Nessa sala o visitante encontra, por exemplo, peças em cerâmica, comooringas antropomórficas, diferentes tipos de rendas, esculturas em madeira, utensílios domésticos feitos de flandres, como copos e lamparinas de querosene, além de objetos trançados em fibra vegetal, como armadilhas e outros instrumentos usados na pesca. Em algumas vitrines, observam-

se etiquetas com informações sobre a técnica e o nome e localidade do artista.



Vitrine de vidro em que material, técnica, autor e procedência são indicados.



Vitrine quadrada que expõe a diversidade de estilos de rendas, além de textos explicativos.

Dentre as técnicas e fazeres apresentados na sala, a renda aparece em destaque. Evidenciada em um texto fixado na parede, os variados tipos e matizes de rendas encontrados em Alagoas podem ser vistos em duas vitrines quadradas, logo na entrada da sala. O modo como são expostas nas vitrines, com pequenos textos explicativos ao lado das peças sobre a origem e modos de se fazer *renda de bilros*, *boa-noite*, *redendê* e *filé* evidenciam a diversidade de formas e estilos de se fazer renda em Alagoas.

Saindo do fazer alagoano, o visitante encontra a terceira sala, *O Sabor Alagoano*.



Objetos utilitários
presentes na terceira sala
dispostos tal como numa
feira popular.

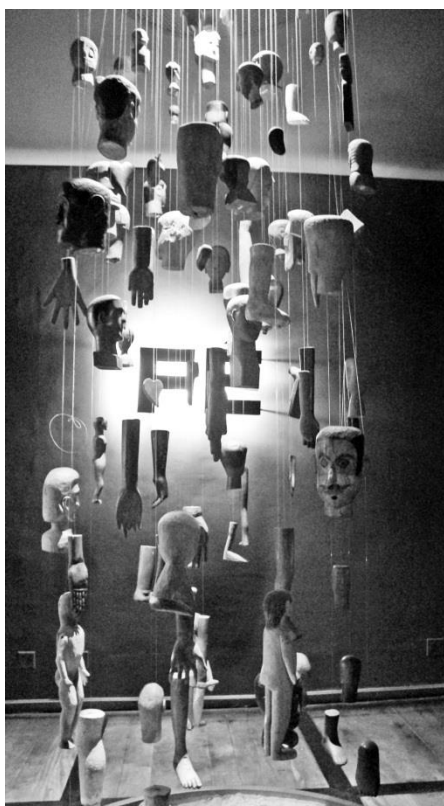


De dimensões menores do que as anteriores, nessa sala se encontram doze prateleiras repletas de objetos utilitários, presentes na cozinha tradicional alagoana. Moringas, vasos, peneiras, colheres de pau, raladores, cestas, pratos, pilões estão ordenados tal como em uma feira do interior. Nesta sala ainda se pode ler, impressa nas bordas de algumas prateleiras, uma receita de tapioca. Na sequência, o visitante se depara com uma lojinha, local de comercialização de produtos ligados à arte e cultura popular, como cds, livros, folhetos de cordel, além de peças, em cerâmica e madeira, de artistas populares alagoanos¹².

Desse ponto, localizado estrategicamente na metade do circuito, já se pode visualizar a próxima sala. A pouca luminosidade do ambiente, somada à visão de um conjunto de peças suspensas, despertam no visitante curiosidade em saber o que vai encontrar à frente. Com paredes pintadas na cor roxa e uma luz rarefeita e difusa, o ambiente inspira sacralidade, sensação intensificada quando, em alto relevo, na parede, e iluminada com um foco de luz que se origina de trás da peça, se lê a palavra *FE*. No centro da sala, uma instalação de ex-votos suspensos por fios de nylon, que pendem em direção a uma base circular coberta de areia branca, completam o ambiente. Em uma parede, ao lado da entrada, se vê um texto explicativo sobre o que é ex-voto, de autoria de Cecília Meireles; no entanto, a pouca luminosidade dificulta sua leitura.

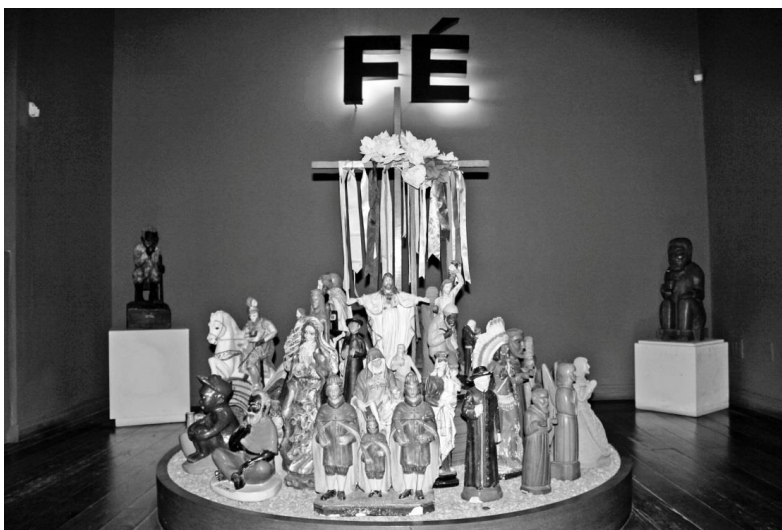
¹² Mais adiante, a *Sala Tapioca*, onde funcionava um café, em 2007, foi transformada na sala *O que há de novo*. Como esse espaço não fazia parte do projeto expositivo original que estamos descrevendo e analisando, não será aqui tratado.

Ambiente que através da luz rarefeita, da cor empregada e da instalação de ex-votos inspira no visitante a sensação de sacralidade.





Contigua a este ambiente, o visitante se depara com outra sala também dedicada ao tema da fé. No entanto, diferentemente da primeira, que tematiza uma prática do catolicismo popular, nesta o visitante se depara com o tema do sincretismo religioso. Com as paredes pintadas de vermelho, em uma alusão a Xangô, orixá mais popular dos cultos afro-alagoanos, e iluminação pontual, o centro do espaço é ocupado por uma instalação que lembra um altar.



Segunda sala dedicada à *Fé*, mais especialmente ao sincretismo religioso, na qual se destaca o altar com entidades do catolicismo, da umbanda e do candomblé.

Tendo uma cruz com flores e fitas coloridas no centro, abaixo da qual aparece a

Tendo imagem de Jesus Cristo de braços abertos, a instalação apresenta, lado a lado, em um conjunto harmônico, simétrico e de forte apelo visual, santos e entidades do catolicismo, oficial e popular, como São Sebastião, Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e Damião, Padre Cícero, Frei Damião e entidades da umbanda e candomblé, como Pretos Velhos, Caboclos e Exus. A ideia de sincretismo, veiculada pela conjunção das imagens, é explicitada pelo texto que se localiza ao lado da

porta de entrada¹³. Completando a ambientação da sala, além da palavra *FÉ* em alto relevo, na parede, atrás da instalação, encontramos, nas laterais, tambores usados nos cultos afro-alagoanos, duas esculturas de preto-velhos e um quadro retratando a entidade da umbanda Zé Pelintra.

Um dos aspectos mais curiosos e interessantes da sala é quando observamos que, na base onde estão as imagens, encontramos, ao lado e às vezes embaixo das peças, fotografias 3x4, bilhetes e alguns objetos pessoais dos visitantes, como prendedores de cabelos e colares.

¹³ O texto diz o seguinte: “O sincretismo religioso, com a equivalência das devoções, dos rituais e simbolismos, continua presente na prática do culto afro-brasileiro em todo país, adquirindo particularidades regionais”.



Pedidos e agradecimentos deixados ao lado e em baixo das peças são sinal da reciprocidade que orienta as relações entre santos/entidades e devotos.



Tais objetos, como “dádivas” dadas ao santo, na lógica da reciprocidade que orienta relações desse tipo (entre santos/entidades e devotos), são, ou pedidos por algo que se quer alcançar ou agradecimentos por uma graça já alcançada. Na ótica desses visitantes, para os quais a imagem, assim como nos contextos de culto, é a presentificação do santo, a visita ao Museu, especialmente à sala *Fé*, assume contornos próprios e distintos do que convencionalmente se concebe como sendo o tipo característico de relacionamento das pessoas com os objetos em ambientes museológicos. A observação das interações dos visitantes com as imagens dessa sala demonstram que as peças expostas em um museu, para além de objetos de contemplação, conhecimento e informação, podem se tornar foco de práticas sociais e culturais de cunho religioso.

Esse tipo de uso e apropriação pelos visitantes dos objetos da sala *Fé* difere, portanto, do que autores como Pomian (1984) perceberam como sendo a característica fundamental e definidora das relações entre pessoas e objetos no contexto dos museus. Em suas palavras

“As locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositados num museu do exército não servem para matar. Os utensílios, os instrumentos e os fatos recolhidos numa coleção ou num museu de etnografia não participam nos trabalhos e nos dias da população rurais ou urbanas. E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre (...). Ainda que na sua vida anterior tivesses um

uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o têm” (1984:51).

Ao deixar essa sala, o visitante novamente atravessa o espaço dos ex-votos, passa pela lojinha e sobe, ou por escadas ou pelo elevador, ao segundo pavimento do Museu, tendo acesso às duas últimas salas, que são dedicadas ao *Festejar Alagoano*. Ocupando o que seria o salão nobre da casa, encontramos um espaço dedicado aos folguedos alagoanos. Assim como na primeira sala da *Fé*, encontramos agora também um móbile, uma instalação com chapéus e coroas de *Guerreiro* suspensos por fios de nylon, que se prendem em uma estrutura de ferro fixa no teto¹⁴. O impacto visual e estético do conjunto, que parece estar flutuando em leves e cadenciados movimentos no espaço, é intensificado pelo reflexo provocado pela base circular de espelho.

¹⁴ O *guerreiro* é considerado por Brandão (2003) como um *folguedo* genuinamente alagoano, tendo se originado, segundo ele, nas primeiras décadas do século XX, na capital Maceió, através da fusão de elementos de outros três *folguedos* – *reisado*, *caboclinho* e *baiana*. Caracterizado plasticamente por exuberantes chapéus e coroas, o *guerreiro* vem sendo apropriado, em diferentes contextos, como símbolo de “alagoanidade”.



Sala cercada por paredes elípticas, dedicada aos folguedos alagoanos.



Chapéus e coroas de *Guerreiro*, na mesma sala, suspensos em um móbile refletido na base por um espelho circular.

Através dele, temos uma visão inusitada dessas formas, algumas triangulares, outras em formato de igreja (esses são usados pelos mestres do folguedo), com suas fitas coloridas suspensas. Essa instalação, que ocupa o centro da sala, é envolvida por uma estrutura elíptica (em forma oval), com quatro aberturas, que lembra as paredes de uma casa de taipa e seu preenchimento com adobe.

Finalizando o circuito, descendo alguns poucos degraus de escada, o visitante chega ao espaço dedicado aos festejos de carnaval. Pelas informações que nos foram passadas, essa sala vem sendo, ao longo do tempo, modificada. Se hoje encontramos estandartes, bonecas gigantes e bois de carnaval, do projeto original permanecem somente dois totens (colunas) de madeira com fotografias retratando cenas e personagens do carnaval alagoano, e uma instalação de máscaras e espelhos suspensos por fios presos no teto da sala.



Modificada ao longo do tempo, a última sala do circuito de visitação é um espaço dedicado a apresentar os festejos de carnaval.





A exposição termina nos festejos populares, mas as questões que ela suscita não se encerram na folia momesca.

Objetos, museus e processos de simbolização

De modo que o que realmente deixava na Ufal, ao tentar a criação de um Museu de Antropologia e Folclore, era antes a ideia de que esse museu não fosse apenas um depósito de materiais e peças raras ou comuns, mas fosse um organismo vivo, um centro de estudos, de documentação e pesquisa (Théo Brandão, 1975).

Batizado de Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, em homenagem ao seu patrono e às disciplinas (Antropologia e Folclore) a que ele se dedicou ao longo da vida, a vocação para pesquisa e investigação é evidenciada pelo próprio Théo Brandão nesse discurso

que marca a inauguração da sede própria do Museu, ao qual já nos referimos. Pela fala de Théo, percebe-se que a concepção que orienta a criação do Museu situa a instituição no campo dos “Museus Etnográficos”, já que sua missão fundamental é se tornar, antes um centro de pesquisa, estudo e documentação do que “um depósito de materiais e peças raras ou comuns”.

Ao analisar o papel da investigação científica no surgimento dos museus etnográficos no século XIX, Schwarcz (1993), assim os diferencia dos antigos “gabinetes de curiosidades”. Nas palavras da autora,

O mesmo contexto marca ainda o nascimento de uma série de museus que possuíam, nesse momento, um caráter exclusivamente comemorativo, sendo o Louvre (1773) e o Museu do Prado (1783) apenas alguns exemplos do início desta “era dos museus públicos e nacionais”. Essas primeiras instituições, mais conhecidas como “cabinets de curiosité”, eram, como o termo parece indicar, formadas antes para expor objetos à admiração pública do que pensadas enquanto espaços para o ensino e a pesquisa científicos. Só a partir do século XIX é que são criados museus etnográficos, instituições dedicadas à coleção, preservação e exibição, estudo e interpretação de objetos materiais (Schwarcz, 1993, p. 68).

Essa discussão nos remete ao que Gonçalves (2003) aponta como os dois modelos conceituais para pensarmos os museus: o primeiro, associado ao “museu-narrativa”, e que mantém similaridades com o “museu comemorativo” de que nos fala Schwarcz, vai enfatizar o poder evocativo dos objetos, em geral dispostos como coleção de curiosidades, sem preocupação com sua identificação, explicação ou classificação. Ao modo dos “gabinetes de curiosidades”, esse tipo de museu faz dos objetos algo a ser contemplado e admirado; o segundo tipo, chamado de “museu-informação”, equivalente ao “museu etnográfico”, ao contrário, vai valorizar, não o objeto em si, mas a legenda que o identifica e o texto que o contextualiza. Nesse modelo, diferentemente do primeiro, a reflexão é mais forte do que a impressão.

Podemos visualizar melhor esses dois tipos ideais quando observamos como cada um determina a configuração do espaço e a disposição dos objetos expostos. Para o primeiro caso, como a ênfase é posta nos aspectos evocativos dos objetos (que falam por si próprios), o espaço expositivo configura um interior, separado do exterior, que é o espaço da rua. Nesse tipo, o museu aparece como um local sacralizado, como um templo a reverenciar e admirar e que por isso se mantém distanciado. A experiência do espectador, sempre valorizada nesse modelo, é mediatizada por efeitos de iluminação, pela grande quantidade de objetos dispostos em vitrines e pela ausência de textos, legendas, etiquetas ou demais elementos que desloquem o olhar do objeto em si para aquilo que ele possa significar.

No modelo “museu-informação”, o estatuto dos objetos se modifica sensivelmente. De pura forma, evocativa e eficaz enquanto materialidade, eles passam a símbolos, já que apontam para aquilo que representam. Nesse caso, valorizam-se as dimensões abstratas, representacionais e transcendentais dos objetos enquanto símbolos de ideais e valores sociais. Do ponto de vista da configuração do espaço e disposição dos objetos, diferentemente do “museu-narrativa”, nesses casos a aura de sacralidade e distanciamento cede lugar à maior integração do espaço interno ao museu com o espaço externo e já se observa a presença de textos que conduzem a leitura do espectador.

A análise desses dois tipos ideais nos permite observar modos distintos de simbolização: enquanto no primeiro caso a ênfase está na forma, no significante, naquilo que o objeto apresenta, no segundo modo, o foco se desloca do objeto em si para aquilo que ele representa, enfatizando seu conteúdo, contexto ou significado. Vernant (1992), ao discutir as categorias “ídolo” e “ícone” – gregas de origem –, nos ajuda a compreender esses dois tipos distintos de relação entre imagem e referente (aquilo que ela representa).

Se o ícone pôde aparecer, no final, como uma porta aberta sobre o além, e se o ídolo pôde ser condenado porque aprisiona o homem na sua aparência e no seu mundo, é porque, já no começo, o *eidôlon* quer se fazer passar por seu modelo e procura se confundir com ele, enquanto o *eikôn* se reconhece distinto deste e só reivindica um parentesco de relação. Ou ainda:

o ídolo faz do visível, que é todo o seu ser, um fim em si mesmo. Ele para o olhar que se debruça sobre ele e o impede de ir mais longe. O ícone, ao contrário, traz de imediato em si a sua própria superação (Vernant, 1992. p. 117-118).

Aproximando as observações de Vernant com os processos de simbolização presentes nos dois tipos de museus de que nos fala Gonçalves, pode-se dizer que enquanto o “museu-narrativa” valoriza os objetos ao modo do “ídolo”, o “museu-informação” enfatiza o objeto como “ícone”. Esses dois pólos, que Gonçalves trata como tipos ideais, separados do ponto de vista analítico, todavia, na dinâmica dos museus específicos, se interpenetram de modo complexo. Tal paradoxo, que faz dos museus um espaço-palco onde simultaneamente se percebe, por um lado, a promoção de espetáculos, com narrativas coerentes acerca das identidades (nacionais, regionais ou locais) e por outro, a produção de pesquisas, reflexões e problematizações, parece intrínseco e estruturante de toda e qualquer instituição museológica, notadamente aquelas qualificadas como museus universitários.

Considerações finais

Neste artigo, acompanhada a trajetória do Museu Théo Brandão em seus trinta e seis anos de existência, e focalizada a exposição de longa duração da instituição, que está completando em 2013, onze anos, teve-se a oportunidade de observar como esses paradoxos vêm se atualizando nesse caso particular. Como se viu, a associação entre o popular e o regional se manifesta a partir de uma mostra que privilegia, ao modo do

“museu-narrativa”, os aspectos performativos e evocativos dos objetos (que falam por si próprios). Nessa direção, os objetos expostos – em madeira e cerâmica, bordados e rendas, chapéus de folguedos populares, estandartes e bonecos de carnaval, peças de culto afro-brasileiro, etc. – assumem força e poder, evocando ainda um sentimento de pertencimento a uma dada coletividade¹⁵.

Percebe-se uma clara opção da curadoria em criar um espaço expositivo separado do exterior, valendo-se de efeitos de iluminação e ambientação. Observa-se também a disposição de grande quantidade de objetos, alguns reunidos em pequenos conjuntos, a exemplo dos móveis de ex-votos e chapéus de guerreiros ou do altar sincrético com a presença de grande quantidade de imagens de santos católicos, orixás e objetos de culto. Além disso, a pouca presença de textos explicativos, etiquetas e demais sinais de identificação e contextualização dos objetos, conduzem à valorização dos aspectos estéticos dos objetos em relação ao seu conteúdo, do significante frente ao significado, da impressão sob a reflexão.

¹⁵ A associação entre o discurso expositivo e a construção da “alagoanidade” ainda pode ser notada no catálogo elaborado por ocasião da reabertura do Museu, que tem por título “Museu Théo Brandão: a Casa da gente alagoana” (2002).

Referências bibliográficas

BOLETIM ALAGOANO DE FOLCLORE. 1982. In “memoriam de Théo Brandão”. *Publicação da Comissão Alagoana de Folclore*, Universidade Federal de Alagoas. Maceió.

BRANDÃO, Théo. 1949. *Folclore de Alagoas*. Maceió: Casa Ramalho.

_____. 2007. *O Reisado Alagoano*. Maceió: EDUFAL, (1953).

_____. 2003. *Folguedos Natalinos de Alagoas*. Maceió, UFAL,(1961).

_____. 1962 . As Cavalhadas de Alagoas. *Revista Brasileira de Folclore*, 2(3):5-46.

_____. 1968. Influências Africanas no Folclore Brasileiro. *Revista Brasileira de Folclore*, 8(21):129-142.

CARNEIRO, E. 1962. Evolução dos Estudos do Folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, 2(3):47-62.

DANTAS, Carmen L.; LÔBO, Fernando A. N e MATA, Vera L. C. (org.). 2008. *Théo Brandão: vida em dimensão*. Edição comemorativa do centenário de Théo Brandão 1907/2007. Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas.

FARIA, Luis de Castro. 1993. Museu Nacional: o espetáculo e a excelência. In FARIA. L.C, *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 55-79.

Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 16, volume 23(2), 2012

FERRARE, Josemary. 1999. *O Excelente Sobrado da Avenida da Paz*. (Mimeo).

GAMA, Rita Silva. 2012. *A Cultura Popular no Museu de Folclore Edison Carneiro*. (Série Circuitos da Cultura popular). Rio de Janeiro: Aeroplano.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2003. Os Museus e a Cidade. In ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (org.) *Patrimônio e Memória: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DPA\FAPERG, 171-186.

LODY, Raul e DANTAS, Carmen Lúcia. 2002. *A Casa da Gente Alagoana: Museu Théo Brandão*. Maceió: EDUFAL.

POMIAN, Krzysztof. 1984. "Coleção". In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional.

ROCHA, José Maria Tenório. 1988. *Théo Brandão, Mestre do Folclore Brasileiro*. Maceió: Edufal.

SCHWARCZ, Lília. 1993. Os Museus Etnográficos Brasileiros: 'polvo é povo, molusco também é gente. In SCHWARCZ, L (org). *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Editora das Letras, 67-98.

VERNANT, Jean Pierre. 1992. Figuração e Imagem. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 35.

VILHENA, Luiz Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte e FGV.

Registros sonoros

Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, v. 6, “Coco de Alagoas”, Rio de Janeiro: Funarte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), 1975, (compacto).

Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, v. 8, “Guerreiro”, Rio de Janeiro: Funarte, CDFB, 1975, (compacto).

Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, v. 21, “Baianas\Alagoas”, Rio de Janeiro: Funarte, CDFB, 1977, (compacto).

Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, v. 22, “Fandango\Alagoas”, Rio de Janeiro: Funarte, CDFB, 1977, (compacto).