

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

NEILA DENISE MACEDO TELES DE PONTES

**Um “mix de mixórdias”: ensaio antropológico sobre o discurso
expositivo do Museu do Homem do Nordeste.**

Recife
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

NEILA DENISE MACEDO TELES DE PONTES

**Um “mix de mixórdias”: ensaio antropológico sobre o discurso expositivo do
Museu do Homem do Nordeste.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

Orientador: Professor Doutor Antonio Motta.

Recife
2012

Catálogo na fonte
Bibliotecário Tony Bernardino de Macedo, CRB4-1567

P813m Portes, Neila Denise Macedo Teles de

Um "mix de mixórdias": ensaio antropológico sobre o discurso expositivo do Museu do Homem do Nordeste / Neila Denise Macedo Teles de Pontes. – Recife: O autor, 2012.

131 folhas. : il., quadros; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. Antonio Motta

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Curso de Mestrado em Antropologia, 2012.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Antropologia. 2. Museu do Homem do Nordeste. 3. Discurso museológico. 4. Narrativa expositiva. 5. Antropologia dos museus. I. Motta, Antonio (Orientador). II. Título.

572.981 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2012-148)

NEILA DENISE MACEDO TELES DE PONTES

Um “mix de mixórdias”: ensaio antropológico sobre o discurso expositivo do Museu do Homem do Nordeste.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia pela comissão julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA:

Prof^o. Dr. Antonio Motta
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr Renato Athias
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria Elisabete Arruda
Museu da Abolição- Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)

Recife
2012

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à Mãe Natureza que mostra, diariamente, que tudo tem seu tempo e que é necessário cultivar para colher os frutos.

Aos meus pais, exemplos de ética e solidariedade. À minha mãe, Maria Helena Macedo, pelo amor incondicional, pela força que tem e pelo colo nos momentos mais difíceis. Ao meu pai, Nicodemos T. de Pontes Filho, pelo amor incondicional, pelo suporte intelectual e pela experiência passada em tantos anos de dedicação ao ensino público de qualidade. Sou solidária, honesta e educadora graças a vocês.

Aos meus irmãos , Nicole e Nicodemos, pelos ricos momentos de compartilhamento de alegrias e tristezas e por estarem sempre junto a mim nesta difícil caminhada que é a vida .

À minha filha, Ira , peço desculpas pelos momentos que roubei de ti na realização desta tarefa e te agradeço, imensamente, pela vontade de viver que se renova em mim a cada vez que te vejo.

Ao Tio Cj e Tia Márcia que fazem dessa família mais diversa e mais alegre. A tia Rúbia e tio Rafael que iniciam sua caminhada profissional.

Ao meu companheiro, João Ricardo, pelo respeito e amizade e por não desistir de viver o amor mesmo nos momentos mais conturbados.

A Nicole Cosh, amiga para todas as horas, exemplo de perseverança e trabalho.

Agradeço aos professores das disciplinas do mestrado pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos. Em especial a Dra. Marion Quadros, ao Dr. Bartolomeu Tito ,ao Dr. Renato Athias e à Dra. Cida Nogueira por legitimar a importância de pesquisar o campo dos museus e por incentivar ricas reflexões .

Meu agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Motta, pela disponibilidade, pelos ensinamentos para a vida .

Aos meus colegas –companheiros de percurso Abel de Castro e Lílian Almeida.

Aos funcionários do PPGA, sempre solícitos.

Aos funcionários do MUHNE pela disponibilidade e pela rica troca de experiências.

“Ter o nome de pregador, ou ser pregador de nome, não importa nada; as acções, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o Mundo.[...] Palavras sem obra são tiros sem bala; atroam, mas não ferem[...]A razão disto é porque as palavras ouvem-se, as obras vêem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos.”

Padre Antonio Vieira- Sermão da sexagésima

Um “mix de mixórdias”: ensaio antropológico sobre o discurso expositivo do Museu do Homem do Nordeste.

RESUMO

Os museus são instituições culturais que exibem formas de interpretação das culturas, definem e atribuem valores, de forma mais ou menos consciente, portanto, comunicando significados e podendo constituir-se assim como objeto de estudo privilegiado sobre a aplicação das teorias culturais. São instituições que tem por finalidade comunicar (em alguns casos), negociar e preservar os aspectos culturais considerados importantes em determinado contexto social. Este ensaio antropológico visa apresentar os resultados obtidos na pesquisa que teve por objetivo investigar o processo de construção do discurso museológico bem como analisar a narrativa expográfica atualmente em exibição no Museu do Homem do Nordeste (Recife -PE) . Considerando os paradigmas propostos pela antropologia interpretativa que tem como foco uma descrição densa na busca de significados possíveis e empreendendo as ações recomendadas por Igor Kopytoff para realização da análise biográfica deste museu, busquei observar as invisibilidades de sua construção discursiva realizando assim um estudo que se constitui como uma antropologia dos museus. Assim desejo contribuir para o debate acerca das atuais representações da identidade regional nordestina e do papel dos museus tradicionais na construção dessas identidades.

Palavras-chave: Museu do Homem do Nordeste, discurso museológico, narrativa expositiva, antropologia dos museus.

A "**mix of mixórdias**": anthropological essay on discourse exhibition of the Museu do Homem do Nordeste.

ABSTRACT

Museums are cultural institutions that participate in the process of interpreting cultures, defining and assigning value in a more or less conscious form, therefore making them able to communicate meaning while occupying the status of a privileged object of study for the construction and use of cultural theories. At the same time, their main institutional aim is to communicate (in some cases), negotiate and preserve certain cultural elements that are considered important within a given social context. The present anthropological essay aims at presenting the results obtained during fieldwork at the Museu do Homem do Nordeste (Recife – PE), focused on investigating the process of the construction of the museum's discourse as well as analyzing the narrative of the exhibit currently on display. In order to produce a study that could be considered an Anthropology of Museums, the author focused on observing the invisible aspects of the museum's discourse by taking into consideration the paradigms proposed by interpretive Anthropology and its dense description as a form of uncovering possible meanings while following the steps recommended by Igor Kopytoff in order to develop the biographic analysis of the institution. These efforts intend to shed new light on the debates about the construction of Northeastern regional identity representation and the social function of traditional museums within such processes.

Keywords: Museu do Homem do Nordeste, Museum discourse, exhibit narrative, anthropology of museums.

LISTA DE ABREVIATURAS

DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra a Seca

SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

IAA – Instituto do Açúcar e do Alcool

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

IJNPS – Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais

MUHNE – Museu do Homem do Nordeste

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

LISTA DE QUADROS

	Página
Quadro 1 – Tendências do pensamento museológico.....	37
Quadro 2 – Museologia tradicional versus nova museologia.....	39
Quadro 3 – Representação do estudo de um objeto	53

LISTA DE IMAGENS

	Página
Imagem 1 – Objetos relacionados à pesca.....	78
Imagem 2 – Vista parcial da exposição – orixás e maracatu.....	80
Imagem 3 – Planta baixa do pavimento térreo do MUHNE.....	83
Imagem 4 – Planta baixa do pavimento superior do MUHNE.....	84
Imagem 5 – Entrada do museu.....	91

LISTA DE FOTOGRAFIAS

	Página
Foto 1 - Entrada da exposição.....	94
Foto 2 - Vista do Corredor	96
Foto 3 - Nicho materiais de construção	98
Foto 4 - Jóias de cabelo.....	99
Foto 5 - Herança dos ingleses – detalhe.....	100
Foto 6 - Herança do ingleses.....	102
Foto 7 - Nicho trabalho agrário.....	104
Foto 8 - Nicho indígenas.....	104
Foto 9 - Açucareiro com reflexo do viramundo.....	105
Foto 10 - Tacho com alambique ao fundo.....	107
Foto 11 - Objetos de suplício de escravos.....	108
Foto 12 - Objetos da casa- grande.....	110
Foto 13 - Vitrine dos açucareiros.....	111
Foto 14 - Vestido de Dona Santa.....	112
Foto 15 – Orixás.....	113
Foto16 - Imagem sacra e coração do MUHNE.....	114
Foto 17 - Ex-votos.....	114
Foto 18 - Ala dedicada ao vaqueiro.....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ou Quando o campo é um museu.....	12
CAPÍTULO I -Do discurso museológico ao discurso expositivo	28
1.1 – Os museus e a atitude narrativa	42
1.2 – Objetos em exposição: modos de narrar	47
1.3 - Identidade e memória nos museus	56
CAPÍTULO II- Da invenção do Nordeste	60
2.1-Açúcar, Antropologia e cultura popular	68
2.2- Museologia morena.....	73
2.3 – Narrativas em exposição (1979- 2004)	77
CAPÍTULO III- Um “mix de Mixórdias”	85
3.1- Exposição: Nordestes plurais?.....	88
3.2- Museologia social: novos paradigmas para a ação museal.....	119
3.3 – Demarcadores de mudança.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO ou QUANDO O CAMPO É UM MUSEU

Nem tudo nos museus é visível e concreto, por mais concretas e visíveis que sejam as coisas que lá se encontram.

Mário Chagas

Lembro-me que durante a minha infância um de meus maiores prazeres era assistir , encantada, aqueles programas na televisão que mostravam as escavações nas pirâmides e contextualizavam visualmente fatos históricos que eu conhecia em teoria nas aulas da escola. Lembro-me também da satisfação e do encantamento no encontro com um passado que eu sentia meu mas que não havia vivido ao me sentar , pela primeira vez, no bonde que havia na entrada do primeiro museu que recorde ter visitado, o museu do açúcar, em Recife. Ali sentada imaginei vestidos pomposos com saias que alcançavam o chão e uma paisagem bucólica, do centro de um Recife que já não existia mais. A partir daí passei a frequentar os museus de todas as cidades que conheci. Sempre amei os objetos e as histórias que através deles se pode contar .

Com estas experiências museais impregnadas em minha memória despertou-se a curiosidade sobre o invisível contido nos objetos exibidos em exposições museológicas . Enigmas a serem decifrados . Segui o caminho para as artes plásticas e escolhi trabalhar como mediadora em museus quando esta prática ainda nem era reconhecida como estágio curricular, pelo menos no Recife.

Durante as experiências acumuladas nestes estágios , atuando como mediadora cultural e educadora, em salões de arte e nos museus históricos, antropológicos, sacros, regionais...pude observar situações que despertaram interesse tanto no que tange a interpretação de objetos por parte dos trabalhadores de museu, e a conseqüente construção discursiva na utilização dos objetos em exposições, como no que toca as leituras que o público faz das exposições.

Assim presenciei situações que atiçaram minha curiosidade epistemológica acerca do uso e interpretação dos objetos e das intencionalidades subjacentes a estes atos praticados nos museus, bem como pude observar que tais processos pareciam ser essenciais para a construção da identidade institucional e que , em primeira instância , é

a exposição que delinea a imagem pública destas instituições. Para o público a exposição é o museu e o que está ali é muitas vezes tomado como verdade incontestável.

Certa vez , num dos museus de arte em que trabalhei presenciei uma situação que ficou gravada em minha memória : o curador da exposição, sentado à frente do artista (visivelmente desconfortável com a situação) , tentava numa conversa informal extrair a explicação conceitual de determinada obra. Passados alguns minutos e após algumas falas desencontradas, o curador anunciou que a obra seria apresentada ao público performando um conjunto de pinturas executadas em suportes mais tradicionais, para que trouxesse um questionamento acerca do lugar da pintura na arte contemporânea. O artista , ainda mais desconfortável, contestou aquela interpretação argumentando que esta leitura parecia difícil para o público. Mas sabendo que sua recusa a esta “interpretação” de sua obra se converteria em exclusão de seu trabalho na mostra que se estruturava, ao artista não coube outra solução a não ser aceitar a imposição e repetir a interpretação do curador para o público que o interrogava sobre seu trabalho durante o evento de abertura da exposição. Pude observar então que o discurso museológico se forma num processo relativamente independente do processo artístico crítico da obra de arte, ou do objeto museal em si, estando por sua vez intimamente ligado às relações discursivas.

Uma outra passagem , ocorrida num museu histórico antropológico, também se mostrou interessante para pensar as exposições como narrativas imaginadas, formadas a partir de relações que não necessariamente envolvem o produtor dos objetos ou o público. Um grupo de imigrantes foi convidado a “emprestar” objetos que representassem memórias de sua vida ao museu, estes objetos foram recolhidos e apenas alguns foram selecionados pelo curador para compor a exposição. Como os objetos selecionados não seriam suficientes para conferir ao ambiente expositivo o efeito visual desejado, alguns outros artefatos, recolhidos aleatoriamente dentre os membros da equipe que trabalhava na montagem, foram incluídos na exposição. Durante o vernissage o público, cuidadosamente, manejava os objetos expostos como se todos eles, indistintamente, guardassem memórias preciosas para os referidos imigrantes.

Estas situações, entre outras tantas, possibilitaram a compreensão do caráter

condicionado do olhar, treinado para a interpretação e significação de objetos e do poder institucional de produção e legitimação de narrativas que fazem parte das memórias individuais e sociais, ou seja, nos permitem reconhecer que os “Artefatos são apropriados por objetivos históricos específicos, ideologias específicas de preservação, determinadas versões da história pública e valores específicos a respeito de exposição, design e apresentação.” (APPADURAI et BRECKENRIDGE, 2007, p.13).

Deste contexto emergiram questões gerais sobre a atitude narrativa das instituições museais e tornaram-se inquietações iniciais os problemas colocados a partir das seguintes perguntas:

Que fatores se conjugam na construção de um discurso museológico?

A exposição pode ser considerada uma síntese do discurso museológico institucional?

O que a análise do discurso expositivo pode comunicar sobre um museu?

Durante a participação no curso de Imagem e Museologia Social, oferecido pelo Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, na cidade do Recife, no período de maio a novembro de 2011, outros questionamentos vieram à tona e possíveis posicionamentos acerca destas questões puderam ser observados.

O oferecimento deste espaço de formação e debate acerca das práticas científicas de pesquisa e criação de imagens museológicas pautadas na museologia social contou com a participação de importantes profissionais da área da museologia, da antropologia, da comunicação e etc., evidenciou o interesse do Museu do Homem do Nordeste em buscar atualizações teórico-metodológicas para suas práticas foi fato crucial para a escolha do Museu do Homem do Nordeste (que daqui por diante será referido como MUHNE) como campo da pesquisa e sua atual exposição de longa duração como objeto a ser analisado.

Após a entrada no programa de mestrado em Antropologia optei por utilizar este espaço-tempo de formação profissional para construir conhecimentos a partir do entrelaçamento da ciência antropológica com o campo das ações museológicas pois numa inicial pesquisa bibliográfica mostrou-se ser inegável e necessária a reciprocidade existente entre a Antropologia e a Museologia. A partir de uma pesquisa histórica sobre o desenvolvimento da ciência Antropológica foi possível perceber a

intrincada relação que se opera entre a Antropologia e os museus. Além disso, o debate acerca das práticas antropológicas de pesquisa levaram a suspeitar que a construção de um discurso etnográfico é semelhante a construção de um discurso expositivo. Pois se a etnografia é a escrita museal que narra uma história construída pelo grupo de trabalhadores de um museu a etnografia é a escrita antropológica que narra uma história construída pelo pesquisador.

É sabido que diversos autores da Antropologia atuaram nas instituições museológicas ao longo da trajetória de nascimento e legitimação desta ciência humana e muitos evidenciaram as inestimáveis trocas de conhecimentos advindos do intercâmbio dos processos metodológicos de ambos os campos de atuação científica. Os objetos coletados pelos antropólogos formaram as coleções museológicas ao passo que estas coleções, conservadas e guardadas nos museus, foram amplamente consultadas e estudadas, servindo como fonte de dados e de questionamentos para antropólogos e museólogos. Da mesma forma a literatura voltada à área dos conhecimentos museológicos está repleta de fontes e citações que evidenciam a necessidade de recorrer aos conhecimentos do campo da antropologia para a realização e o aprimoramento das atividades de pesquisa, comunicação e construção de uma base teórica que possa legitimar esta disciplina como ciência.

Tornou-se então evidente a necessidade de estudos sobre as ações museológicas de pesquisa e comunicação que podem ser desenvolvidas neste espaço intersticial entre a Antropologia e a Museologia e que não pode encontrar momento ou ambiente mais propício ao seu acontecimento do que neste Departamento de Antropologia e Museologia, da UFPE, onde se espera que estejam articuladas as forças para a promoção de conhecimentos válidos e aplicáveis tanto para o desenvolvimento de teorias e metodologias antropológicas quanto para o aperfeiçoamento das ações museológicas contemporâneas e futuras.

As indicações de que a análise do percurso de construção de um discurso museológico pode nos levar ao reconhecimento das imbricações teórico-metodológicas envolvidas no processo e que isso nos permite analisar as exposições museológicas como resultantes destes processo de interpretação dos objetos estão subjacentes a assertiva de Nélia Dias(1991) : “ Ao se acompanhar o percurso histórico da etnologia , é

forçoso constatar que cada etapa da renovação teórica se faz acompanhar de um projeto museográfico.” (DIAS, 1991 *apud* GONÇALVES, 2007, p.45)

Os museus são instituições culturais que exibem formas de interpretação das culturas, definem e atribuem valores, de forma mais ou menos consciente, visto que comunicam significados constituindo-se assim como objeto de estudo privilegiado sobre a aplicação das teorias culturais. Qualquer atividade ocorrida nos museus, desde a elaboração do projeto arquitetônico de seu edifício, a distribuição e ordenamento de seus espaços (salas de exposição, locais de descanso, zonas de lazer), abrangendo o conteúdo das legendas e painéis, à programação de atividades de animação ou mediação cultural passando, obviamente, pela escolha dos objetos e a seleção dos métodos expositivos, remete sempre para a construção e representação de significados. Qualquer que seja a opção tomada haverá sempre consequências ao nível dos significados produzidos, comunicados e consumidos.

Neste âmbito os museus são parte essencial visto que são instituições que tem por finalidade preservar, comunicar e (em alguns casos) negociar alguns aspectos culturais considerados importantes em determinado contexto social pois, segundo Canclini (1997, p. 172), estas instituições constituem “junto com a escola e os meios de comunicação de massa, os cenários para classificação e valorização dos bens culturais.”

Mas, como analisar antropologicamente um museu?

A literatura etnográfica é rica de questionamentos a respeito do empreendimento da pesquisa antropológica enquanto processo que envolve articulações entre “olhar, ouvir e escrever”¹ para trazer à tona as invisibilidades, as recorrências e diferenças das culturas humanas. Enfatizando o caráter constitutivo destes atos cognitivos na elaboração do conhecimento próprio das ciências sociais, Roberto Cardoso de Oliveira (2000, p.18) alerta para a necessidade da tomada de consciência, por parte do pesquisador, do caráter condicionador da disciplina e de seus paradigmas. Ressaltando a “domesticação teórica” do olhar que é faculdade complementar ao “ouvir”, ambos indispensáveis à observação participante e à construção da escrita etnográfica.

Algumas perguntas, pertinentes a quem atua há alguns anos nas instituições museológicas se fazem presentes: Até que medida a observação, nestes locais deve ser

¹Oliveira, 2000, p. 17

participante? Se o observador é “nativo”(insider) qual a medida do distanciar-se do objeto ?

Sobre estas questões José Reginaldo dos Santos Gonçalves faz algumas ressalvas:

Uma dificuldade fundamental enfrentada por esses estudos está precisamente na proximidade que, enquanto pesquisadores mantemos com esse objeto. Uma excessiva familiaridade tende a nos induzir a um procedimento de celebração ou de acusação, inibindo o poder de análise de nosso discurso. Ou, dito de outra forma, essa excessiva familiaridade pode levar por vezes os pesquisadores a reeditar em suas análises as ideias e valores presentes nos discursos daqueles que são seus objetos de estudo. (GONÇALVES, 2007, p. 86)

Buscando respostas aos questionamentos supracitados contamos ainda com a perspectiva de Magnani que procura definir, provisoriamente, a etnografia como:

uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para explicar e interpretar a lógica de sua visão de mundo, mas para segui-los até onde seja possível (Latour, 2005) e, numa relação de troca, contrastar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um novo modelo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente.(MAGNANI,2009 :104)

Ainda segundo este autor, torna-se necessário distinguir a “prática etnográfica” da “experiência etnográfica”: a primeira tem como características principais ser programada e contínua e a segunda ser imprevista e descontínua. Ambas se retroalimentam, uma induzindo e potencializando a outra.

O antropólogo Benoît de L'Estoile² esclarece-nos nas especificidades comportadas pela pesquisa antropológica acerca das instituições museais:

[...]de forma geral, a proposta da antropologia dos museus é tentar criar distância em relação aos museus através de um olhar comparativo e histórico. Quando você visita um museu, pelo fato de ser uma experiência física e sensorial, ele se impõe a você como evidente. É difícil ser crítico no momento da visita, e ir além do “gosto ou não gosto”. Para tomar distância, é preciso comparar com outros museus, em outros lugares. E se perguntar: hoje é assim, mas como foi há trinta, cinquenta, cem anos atrás, por exemplo? Quando a antropologia se distancia e olha o museu como algo que fala sobre nós, o que ela produz pode ser interessante, também, para os museólogos e para quem trabalha dentro do museu. Às vezes, eles apreciam esse olhar crítico, mais distante. Porque quem está dentro tem que resolver uma série de problemas urgentes relativos à iluminação, à proteção das obras, ao

² Informação retirada de entrevista disponível na internet. "A experiência do museu é a de se deslocar": entrevista com Benoît de L'Estoile. Realizada por : Eduardo Dimitrov, Ilana Seltzer Goldstein e Mariana Françaço, na Unicamp, em junho de 2011. disponível no site: http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=775. Acesso em dezembro de 2011.

orçamento, etc. Dificilmente esse profissional tem condições de se desvincular da sua vivência cotidiana e da construção teórica que perpassa o museu. (L'ESTOILE, 2011)

Assim consideramos que para realizar uma antropologia dos museus torna-se necessário a articulação cuidadosa entre o olhar, o ouvir e o escrever ao mesmo tempo em que deve ser cautelosa a imersão no campo a fim de não tomar por natural os discursos dos pesquisados, além da necessidade de distanciar-se do objeto privilegiando uma abordagem histórica e comparativa.

Mas o que e como escrever sobre os museus?

Questionando os critérios da diferença, da distância e do referencial para estabelecer o que seria o “outro” a Antropologia Interpretativa reconhece o texto como sendo o produto do trabalho do antropólogo e a etnografia é vista como texto ficcional , o que afasta a ideia de um retrato da realidade. As afirmações se configuram por articulações onde está em jogo uma série de propostas e interesses. A ideia de articulação é conjuntural e permite pensar o coletivo mantendo as diferenças e os conflitos internos que podem ser elaborados, mas não resolvidos. O conceito de articulação para Jamenson (1994: 28) “implica uma espécie de estrutura rotativa , uma troca de íons entre várias entidades, na qual as pistas ideológicas associadas a uma delas atravessam e se misturam com a outra- mas , apenas provisoriamente ‘num momento historicamente preciso’, antes de entrar em novas combinações...”

Assim a Antropologia Interpretativa tem como objeto de estudo o comportamento humano procurando estudá-lo através do discurso e de seus fluxos se preocupa com o significado da criação do “outro” através da escrita e com os processos que legitimam a verdade científica questionando o poder do autor frente a textualidade do mundo. Clifford Geertz, apoiado na sociologia de Max Weber – “o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu” (WEBER apud GEERTZ, 1989, p. 15)- trabalha o particular , a situação numa atitude narrativa pois toma a cultura como uma invenção da fala , situada no campo da semiótica. Em suas palavras: “Assumo a cultura como sendo essas teias e , a sua análise , portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15).

Neste contexto podemos enxergar uma contraposição ao primado da representação pelo da narrativa. A representação pressupõe uma capacidade efetiva de representar o real, descrevendo algo exterior que tem uma realidade própria. Já a atitude narrativa vê o real como algo produzido através do discurso, assumindo assim o caráter ficcional da etnografia. Portanto para Geertz

[...]fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses , incoerências , emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som , mas com exemplos transitórios do comportamento modelado. (GEERTZ, 1989:20)

Adotar esta perspectiva é entender que o significado está no uso, na maneira como os padrões são postos em prática através de determinadas estratégias. Portanto deve-se buscar entender o modo de ver o mundo, os conceitos de ordem moral e valorativa, os comportamentos sociais que constituem o resultado do compartilhamento de um sistema simbólico entre os membros de um determinado grupo social. Assim busca do pesquisador recai numa explicação para os sentidos atribuídos às coisas pelos sujeitos.

As atividades museológicas são parte do comportamento humano que é uma ação simbólica ou uma ação com significado que devem ser investigadas e questionadas sobre a importância , o conteúdo, a frequência e os agenciadores envolvidos na ação e serem entendidas como parte da “ teia de significados” que é a cultura. Os objetos são suportes de grupos de ideias que através deles se quer comunicar. Nas instituições museais as práticas expositivas são atitudes narrativas que longe de serem neutras são antes condicionadas pelos contextos políticos e ideológico em que estão inseridos a instituição e seus trabalhadores. Portanto ao museu e suas práticas não pode ser concedido o privilégio da neutralidade, pois o que nele se pode ver são interpretações/ apresentações narrativas de determinados aspectos da(s) cultura(s) humana(s) , comunicadas através das exposições.

Na perspectiva indicada por L'Estoile buscamos realizar a pesquisa não comparando instituições diferentes , embora recorramos a esta estratégia em certos momentos, mas observando as mudanças e recorrências presentes no discurso de uma mesma instituição. Para tanto seguimos a proposta da análise biográfica dos objetos , proposta por Igor Kopytoff. Neste caso o objeto a ser investigado é o próprio MUHNE

e suas construções discursivas pois de acordo com Chagas

[...] os museus modernos são espaços de memória, de esquecimento, de poder e de resistência, são criações historicamente condicionadas. São instituições datadas e podem através de suas práticas culturais ser lidas e interpretadas como um objeto ou um documento.(CHAGAS, 2009, p. 66)

Como indicado por Kopytoff (1986) um modelo de análise biográfica dos objetos deve basear-se em um número razoável de histórias de vida reais ; deve aludir a uma gama de possibilidades biográficas que a sociedade em questão oferece e deve examinar o modo como se realizam estas possibilidades nas histórias de vida de diversas categorias de pessoas;

"Ao fazer a biografia de uma coisa, pode-se formular questões similares às que são formuladas sobre pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes ao seu 'status', período e cultura, e como essas possibilidades são realizadas? De onde vem a coisa e quem a fez? Qual tem sido sua carreira até agora, e o que se considerada a carreira ideal de tal coisa? Quais são as 'idades' ou períodos na 'vida' da coisa e quais seus marcos culturais? Como o uso da coisa muda com o tempo, e o que acontece a ela quando atinge o fim de sua utilidade?" (KOPYTOFF, 1986, p. 66)

Kopytoff ressalta porém que a análise de biografias ideais dão a ver os desvios práticos de tais modelos e citando Margaret Mead, destaca que um modo de entender uma cultura é estar ciente de que tipo de biografia se concebe como encarnação de uma carreira exitosa. Assim pode-se perceber qual o ideal em que se opera tal biografia e as escolhas feitas pelo seu autor. Portanto este autor reconhece a existência da atitude narrativa do pesquisador , que propõe em sua etnografia um modo particular de articulação entre as bases teóricas que orientam o trabalho científico e um ponto de vista ou lugar fala do autor, culturalmente condicionado.

Assim buscamos empreender a análise biográfica desta instituição museológica a fim de conhecer sua trajetória e as teorias e objetivos do sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre . Estes aspectos são fundamentais para a pesquisa , uma vez que Freyre é o idealizador do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais, instituição predecessora que se amalgama a outras para dar origem , em 1979, ao MUHNE.

Um importante conceito operacional que norteou esta primeira fase da pesquisa foi o de "imaginação museal" cunhado pelo museólogo Mário Chagas (2004), do qual trataremos , de modos mais aprofundado, no primeiro capítulo desta dissertação.

Através do levantamento bibliográfico da literatura , nos campos da antropologia e da museologia , referente as reflexões Freyreanas sobre o homem do nordeste e a exibição de artefatos etnográficos, material difuso porém farto, foi possível entrever a “imaginação museal” deste autor. Textos do próprio Gilberto Freyre foram consultados através da internet, revistas e catálogos, disponíveis nas bibliotecas dos campi da Fundação Joaquim Nabuco e serviram de base para entender o discurso institucional no momento de sua fundação bem como os desdobramentos e atualizações sofridas por este modo de ver o mundo e os objetos e exibí-los no museu engendrado pelos trabalhadores que atualmente compõem o discurso institucional.

Diversos impressos e periódicos e os textos jornalísticos e científicos produzidos por outros autores como Durval Muniz de Albuquerque, Maura Penna, e Djacir Menezes que versam sobre o nordeste e a identidade nordestina constituíram-se como fonte de dados para a pesquisa assim como as revistas publicadas pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) e outras publicações institucionais de divulgação midiática das exposições e atividades desenvolvidas pelo museu. Através destas e outras fontes documentais foi possível colher informações e opiniões sobre a história da instituição, seus objetivos , os posicionamentos políticos e científicos adotados pelos seus gestores, sobre o processo de formação do acervo , sobre as formas de expor os objetos e outras informações sobre as atividades promovidas pelo museu ao longo de sua trajetória, desde sua criação em 1979 até 2011(ano em que foi concluída a pesquisa de campo).

Durante as horas dedicadas à observação dentro do espaço expositivo, as mais estimulantes e gratificantes de toda a realização da pesquisa, pude observar estratégias de leituras diversas e percursos pessoais realizados por visitantes e trabalhadores do museu dentro da exposição, modos de se relacionarem com os objetos e “identificações” ou “estranhamentos” na interação com o ambiente expositivo. Uma escuta atenta e distanciada mostrou-se extremamente necessária durante a pesquisa onde muitas vezes observamos que a fala e a ação de alguns indivíduos divergiam, apontando para modos de ver e estratégias diferentes, no contato com os objetos na exposição, daquelas narradas pelos entrevistados.

Acerca da realização da pesquisa em instituições e da inserção do pesquisador no campo Uwe Flick pondera que

um projeto de pesquisa representa uma intrusão na vida da instituição a ser estudada[...] A pesquisa instabiliza a instituição com três implicações: que as limitações de suas próprias atividades vão acabar sendo reveladas , que os motivos ocultos da pesquisa são e continuam sendo pouco claros para a instituição e, finalmente não há razões consistentes para recusar as solicitações da pesquisa.(FLICK, 1997:72)

É interessante perceber que a entrada como pesquisadora no setor administrativo do museu somente se consolidou a partir da realização da entrevista com Aécio de Oliveira, a quem devo destacar como figura fundamental nesta pesquisa. Este interlocutor era o “elo perdido” entre as formas anteriores de construção museográfica dos espaços e a atual configuração expositiva do discurso museológico. Aécio de Oliveira foi um informante “nativo” da imaginação museal de Gilberto Freyre tendo sido o coletor tanto de objetos que compuseram a coleção particular de Freyre como dos objetos selecionados para compor a primeira exposição da instituição, que com algumas alterações permaneceu em cartaz de 1979 a 2004. Sendo o primeiro diretor deste museu, museólogo e museógrafo a entrevista realizada com este informante forneceu os tão cobiçados dados em primeira mão. Uma narrativa não constituída da bricolage de relatos de terceiros mas formada por relatos de quem viveu aqueles momentos. Foi um precioso informante tendo concedido à pesquisadora o privilégio de ser uma das últimas pessoas a escutar seus testemunhos antes do seu falecimento, nos momentos finais desta pesquisa. Os aspectos fundamentais da ação de Aécio de Oliveira serão explorados no segundo capítulo deste trabalho que versa sobre a criação e a trajetória do MUHNE.

Nas entrevistas, semi- estruturadas, realizadas com os agentes internos da instituição: diretores e ex-diretores, museólogos, coordenador e funcionários do educativo, antropólogos colaboradores, técnicos em conservação permitiram conhecer suas experiências de vida , através das quais pude reconhecer elementos que compõem a “imaginação museal” destes agentes e outros subjacentes às intencionalidades espelhadas na exposição bem como reconhecer os paradigmas científicos adotados por estes indivíduos e pela instituição.

Os dois museólogos e a coordenadora do setor educativo do museu foram entrevistados, individualmente, tendo por base um questionário, enviado por correio eletrônico antes do dia marcado para a entrevista, afim de que eles se familiarizassem

com o tema da pesquisa e refletissem sobre suas respostas. Este tempo para pensar foi requerido pela maioria dos funcionários que ocupam posição hierárquica superior no quadro funcional da instituição. As entrevistas foram concedidas dentro das salas de trabalho destes profissionais, o que torna interessante ressaltar o fato de nenhum dos entrevistados concordar ou propor que a entrevista fosse realizada dentro da exposição, uma vez que este se constituía o aspecto mais focal da pesquisa, optando por informar suas visões sobre esta construção imagético-discursiva de dentro de seus gabinetes.

Três pessoas, muito importantes no processo de construção do atual discurso museográfico institucional, não foram entrevistadas: a museóloga convidada, autora do documento que serviu com base e plano museológico e museográfico da exposição; a diretora da Diretoria de documentação da Fundação Joaquim Nabuco, que performou parte do conselho curador que selecionou as peças a serem expostas; e a diretora do museu à época da realização da pesquisa de campo. Por razões e dificuldades variadas estas importantes figuras não responderam às entrevistas semi-estruturadas e alguns depoimentos foram colhidos durante a participação destas pessoas em eventos públicos onde falaram em nome da instituição e através dos registros documentais, textuais e imagéticos disponibilizados pelo museu.

Ressaltamos também a insatisfação por não termos conseguido colher o depoimento do representante do escritório de arquitetura que realizou a montagem da exposição. Embora não tenham participado do processo inicial que gerou a configuração conceitual da exposição, estes indivíduos atuaram de modo decisivo na construção do discurso expositivo. Os contatos deste grupo não foram disponibilizados e os dados acerca de suas ações durante o planejamento e montagem da exposição foram recolhidos a partir dos relatos dos entrevistados e da disponibilização dos documentos que foram produzidos durante o período que compreendeu o planejamento da exposição.

Além da coleta formal de dados em campo realizamos escutas informais, uma escuta distanciada das informações trocadas entre representantes institucionais, representantes do público e pesquisadores, boa estratégia para obtenção de informações complementares.

Interagir com os vigilantes do museu foi extremamente fácil e gratificante pois,

já tendo exercido o cargo de mediadora cultural em duas galerias de arte contemporânea, também pertencentes a FUNDAJ e instaladas no prédio vizinho ao museu, fui imediatamente reconhecida e bem recebida. Assim foram ouvidos estes trabalhadores que realizam a interface do museu com o público em conversas informais dentro da exposição ou no pátio da instituição. Horas agradáveis de troca de informações foram conclusivas para perceber que eles não frequentam a exposição a não ser pela obrigatoriedade de ligar ou desligar equipamentos e manter a segurança do acervo.

Os mediadores culturais também foram ouvidos através de conversas informais, dentro ou fora do ambiente da exposição. Destes pude inferir as relações hierárquicas e de poder que se estabelecem dentro da instituição bem como perceber os modos de repasse das informações que pautaram o discurso expográfico e as atitudes narrativas do museu, uma vez que sendo atores flutuantes e não fazendo parte do quadro permanente de funcionários do museu participam de processos frequentes de formação para a construção dos discursos de mediação, pautado no discurso museológico e expográfico.

As recepcionistas também foram ouvidas enquanto estavam em ação no seu posto de trabalho e nenhuma delas relatou momentos significativos ou valores afetivos frente a exposição ou ao museu.

Uma vez que acreditamos que um museu não existe sem o público procurei acompanhar visitantes que adentravam o museu, observá-los em suas atitudes dentro do espaço expositivo e, na medida do possível, ouvir suas observações acerca dos objetos e da exposição porém as entrevistas com os agentes internos do museu foram priorizadas pois a construção do discurso museológico e sua transposição em discurso expográfico constituíram como foco da pesquisa

Durante o campo foram realizados registros fotográficos e audiovisuais da exposição, que se mostraram fundamentais para a realização da “descrição densa” e análise da narrativa expositiva, tornando possível rever objetos e analisar os contextos em que foram inseridos, como foram agrupados e articulados nos espaços das exposições direcionando formas de leitura e evidenciando outras. Através deles foi possível recuperar aspectos minuciosos da narrativa expositiva.

Outras imagens e textos abordando o discurso expográfico proferido pelo museu

e o ponto de vista de alguns formadores de opinião pública acerca da instituição foram retirados de publicações especializadas encontradas na própria biblioteca do museu e de outras ,pertencentes ou não ao acervo bibliográfico da Fundação Joaquim Nabuco.

Este trabalho então tem como objetivo responder as questões gerais acerca dos discursos museológicos ,colocadas anteriormente, e outras se impuseram a partir da escolha do MUHNE como campo para a realização deste estudo., a saber:

Quais paradigmas museológicos e teorias antropológicas foram e/ou são subjacentes às narrativas expositivas ensejadas pelo MUHNE?

Quais os usos e significados atribuídos aos objetos do acervo para a composição dos seus discursos expositivos?

Como objetos da tradição e as identidades fragmentadas do nordeste contemporâneo dialogam atualmente no discurso expositivo deste museu ?

O que a análise da atual exposição de longa duração pode revelar sobre este museu?

Neste trabalho pretendemos investigar, por meio do estudo do caso do Museu do Homem do Nordeste (Recife -PE), os processos e as possibilidades que indicam relações de parceria entre as teorias da Antropologia e o desenvolvimento da Museologia para , a partir do reconhecimento dos mecanismos de construção do discurso museológico , examinar as atitudes narrativas deste museu, realizando a análise de seu discurso expositivo. Assim pretendemos de contribuir com o debate sobre as apresentações da identidade cultural do homem nordestino na contemporaneidade .

No primeiro capítulo a ênfase foi dada aos aspectos teórico-metodológicos que determinam a construção do discurso museológico e como este se desdobra em narrativa expositiva além de evidenciar como as instituições contribuem para as representações identitárias a partir da sua agência sobre a constituição da memória social e da identidade cultural e da alteridade. Isto porque as ações museológicas objetivam a construção de situações que permitem visualizar tanto conceitos antropológicos , iluminados por meio da análise da utilização de coleções etnográficas, quanto as ações de constituição e exibição de coleções que se utilizam da produção científica da antropologia para se consolidarem como imagens de culturas reais.

O segundo capítulo versa sobre a conjuntura política da criação da região nordeste bem como sobre os pressupostos teóricos e metodológicos que orientaram Gilberto Freyre e suas ações de colecionismo e exibição de objetos etnográficos. Buscaremos assim evidenciar as concepções museológicas e museográficas do Museu do Homem do Nordeste. Como forma de melhor visualizar o arcabouço teórico – metodológico em que estão baseadas as ações museológicas institucionais será analisada sua primeira exposição de longa duração, afim de perceber como se deu a inserção (contextualização/ ressocialização) dos objetos do acervo no período que compreende as configurações iniciais do museu até o ano de 2004, quando este fecha suas portas para reforma.

O terceiro capítulo apresentado uma etnografia da experiência antropológica ao mesmo tempo em que se realiza a análise da atual exposição de longa duração deste museu. Outras ações museológicas subjacentes a criação de novas narrativas expográficas para o museu após a adoção da museologia social também serão abordadas. O objetivo deste capítulo é situar os elementos que conformam o atual discurso institucional evidenciando possíveis modificações da atitude narrativa deste museu a partir das tentativas de atualização do discurso freyreano. Assim buscarei evidenciar as semelhanças e, principalmente, as diferenças entre as construções discursivas anteriores e o atual discurso museológico-expositivo do MUHNE.

Nas considerações finais procurei sintetizar os conhecimentos obtidos a partir da realização da pesquisa, abordando as relações observadas entre os aspectos gerais e singulares das narrativas museológicas e expositivas veiculadas na trajetória histórica do MUHNE.

Temos consciência do caráter inconcluso deste trabalho uma vez que o museu é uma instituição dinâmica e assim como a cultura implica revisões, atualizações e modificações.

Pretendemos, então, que este trabalho possa contribuir enquanto espaço de investigação e reflexão sobre as relações que pudemos enxergar entre os aspectos antropológicos e museológicos das narrativas museais, onde buscamos desenvolver ângulos de aproximação que permitissem um trabalho antropológico analítico,

perpassado por uma articulação entre a perspectiva interpretativa de análise do discurso museológico e expositivo e a investigação etnográfica, num estudo comparativo com vistas ao fornecimento de subsídios, os mais diversos, que possam contribuir para refletir, de modo geral, sobre o papel dos museus tradicionais e de seus discursos no mundo contemporâneo e ,de modo particular, sobre a necessária renovação do discurso institucional do MUHNE.

CAPÍTULO I- DO DISCURSO MUSEOLÓGICO AO DISCURSO EXPOSITIVO

Je considère le musée comme un dictionnaire, dans lequel les objets sont les mots. Notre travail avec ces mots, ces objets, consiste à construire un propos, un discours, en un mot, à raconter une histoire. Pour moi, exposer, c'est raconter une histoire. Si l'histoire est bien dite, il y a une syntaxe, un style, une plume ; la qualité de l'exposition vient bien sûr de son contenu, mais aussi de ce style, d'une manière de dire les choses, de raconter, qu'on peut retrouver d'une exposition à l'autre.

Jacques Hainard

Os museus modernos³ são instituições decorrentes dos quartos de maravilhas, gabinetes de curiosidades ou studiolo italianos. Na Europa entre os séculos XIV e XVII estes eram locais que abrigavam coleções de membros da realeza e burgueses. Faziam parte destas curiosas coleções particulares exemplares da cultura material exógena à Europa, objetos naturais e artificiais, coletados por suas cores, riqueza, beleza, exotividade, autenticidade ou representatividade. Dispostos em cima de móveis, lareiras, estantes e armários diversos tipos de artefatos manufaturados eram justapostos num mesmo espaço e compunham uma imagem um pouco caótica e pitoresca. As imagens, veiculadas através de catálogos, eram associadas aos relatos dos viajantes e circulavam para o conhecimento dos abastados e letrados. Foram de certo modo contribuintes na construção da 'visualidade' do "novo mundo" que estava sendo explorado através das navegações. Os gabinetes eram sinônimo de status social e evidenciavam a riqueza, a distinção e o poder de seus donos através da demonstração de acúmulo de bens materiais e do controle da circulação das informações.

Centros de emergência do pensamento científico estes locais inicialmente abrigavam coleções heteróclitas e aos poucos deram forma aos sistemas de classificação dos objetos. Nos catálogos publicados é possível ver a atenção especial dada aos estudos dos objetos naturais e posteriormente são acumulados outros manufaturados e exóticos. Com as especializações e o desenvolvimento do pensamento científico se apuraram os modelos de ordenação e classificação dos espécimes. Era possível conhecer o mundo distante e o outro através dos objetos que ele construía. Um exemplo destes modos de categorizar os objetos colecionados é o *Systema Naturae*, proposto pelo

³Aqui utilizamos o termo museu moderno para diferenciar estas instituições dos museus da antiguidade. Consideramos que os museus modernos nascem da abertura destas instituições ao público e de sua consequente organização narrativa.

naturalista e botânico sueco Carl von Linné que apostava na ideia de que existe na natureza um número constante e inalterável de espécies (fixismo) e tentava explicar o mundo através de categorias taxionômicas.⁴ Assim os objetos eram classificados em dois grandes eixos: o *Naturalia* e o *Mirabilia*. No primeiro, *Naturalia* estavam presentes as coisas da natureza, exemplares dos reinos vegetal, mineral e animal. Já do segundo, *Mirabilia* ou maravilhas, faziam parte os objetos divididos em dois grupos: o *Artificialia* no qual estavam inclusos os objetos artificiais ou fabricados pelo homem e o segundo, *Exotica* que abrigavam objetos estranhos. A categoria *artificialia*, para alguns autores, incluía também a categoria *Scientificae* e abrigava desde armas, instrumentos musicais, instrumentos ópticos, instrumentos mecânicos e científicos, objetos em miniatura até as obras de arte. Dentre os objetos inclusos na categoria *exótica* estavam aqueles provenientes da criação dos homens de lugares distantes como canoas, adagas, arcos e flechas, sapatos para neve, cachimbos e plumárias...

Ao colecionar vários itens estranhos ou antes desconhecidos os nobres pareciam buscar a curiosa sensação de serem capazes de capturar o processo de criação do mundo. Os gabinetes eram possessões privadas mas podiam ser visitados mediante cartas de apresentação, ou seja não eram abertos ao público e seus visitantes faziam parte do pequeno círculo social da elite e da ciência.

Observando o contexto histórico em que foram produzidas as coleções que compunham os gabinetes de curiosidades podemos reconhecer que a prática do colecionamento é inerente ao homem e que as coleções se tornam sistemas de representação, usados para produzir e transmitir conhecimentos acerca da história natural e dos “outros” não-europeus bem como para demonstrar poder e riqueza. Várias foram as coleções particulares que deram origem aos grandes museus como o Museu Britânico e o Museu do Louvre.

De acordo com Kryztof. Pomian, a definição de coleção deve se sustentar para além da identificação dos aspectos descritivos e externos dos objetos, é sua função enquanto semióforos, mediadores entre o mundo visível e o mundo invisível, que distingue os objetos de coleção dos demais objetos. Aqueles pertencentes às coleções são dotados de significados tornando-se intermediários entre os que olham e o mundo

⁴Para mais esclarecimentos ver LUGLI, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia: collections encyclopédiques des cabinets de curiosités*. Paris: Adam Biro, 1998.

do qual são representantes, articulam o visível e o invisível, fazem referência às mais diversas entidades: antepassados, deuses, mortos, homens, acontecimentos, circunstâncias, eternidade. Para Pomian é a linguagem que nomeia o invisível, pois ela possibilita falar daquilo que não está presente ou que não existe mais: do morto, do passado, do longínquo. Mas além da linguagem, os homens têm que juntar, conservar, produzir objetos para representar o mundo que está além do seu olhar. O que explica a universalidade do ato de colecionar, uma vez que é universal a oposição que o homem faz entre o visível e o invisível. Razão pela qual pode-se dizer que as coleções surgem junto à emergência da cultura. (POMIAN, 1984)

A partir das coleções novos sistemas de classificação, cada vez mais especializados, obedecendo aos conhecimentos obtidos pelo desenvolvimento das ciências e das tecnologias são construídos e aí se constituem os museus para suprir as necessidades emergentes da construção dos conhecimento científicos e posteriormente para exibir os objetos a um público mais amplo, como assinala Maria Margaret Lopes:

Constituindo um legado incrivelmente centralizado do entusiasmo pela classificação e pelo conhecimento enciclopédico do século XVIII, os museus foram espaços para a articulação do olhar dos naturalistas, transformando-se de gabinetes de curiosidades em instituições de produção e disseminação de conhecimentos, nos moldes que lhe exigiam as concepções científicas vigentes, alterando-se com elas seus objetivos, programas de investigação, métodos de coleta, armazenamento e exposição de coleções. (LOPES, 1997:41)

Vale salientar que a passagem dos gabinetes para os museus é marcada pela abertura das salas que abrigavam as coleções à visitação pública dando desde o início a tônica educacional destas instituições. Seja esta educação vista como erudição ou como novos modos de comportamento adotados pela população a partir da visitação.

A expansão industrial na Europa dos séculos XVIII e XIX criou um novo sujeito de exposição, a tecnologia, e um novo público, agora o cidadão urbano em seu tempo de lazer. Assim as instituições passaram a abrir suas portas nos feriados, aumentando e diversificando seu público ao mesmo tempo em que as máquinas passam a ser expostas popularizando novas formas de produção.

Segundo Stocking Jr. (1985) somente nos anos de 1840 é que a especificidade da coleção etnográfica foi desenvolvida. E apenas em 1890 é que as instituições museais passaram a financiar o trabalho de campo antropológico.

Em fins do século XIX a Antropologia, ainda lutando para legitimar-se como

ciência autônoma, calcada nos paradigmas evolucionista e difusionista tratava de afirmar a unilinear evolução da cultura humana. Através da acumulação e classificação de toda sorte de objetos característicos de diferentes grupos humanos “primitivos” em comparação aos civilizados. Segundo Ribeiro e Van Velthem (1992, p. 104) [...] em grande parte o valor atribuído a esses objetos era a sua capacidade de testemunhar a respeito de estágios primitivos da cultura humana, assim como de um passado comum que confirmava o triunfo e a superioridade europeia”.

Assim antropólogos, como Otis T. Mason, realizavam seus estudos analisando os objetos etnográficos acumulados nos museus e se interessavam pelos objetos dos “selvagens” como resultantes de seus sistemas tecnológicos. A atenção de Mason estava voltada a forma externa dos artefatos, aquelas diretamente acessíveis à percepção visual do observador. Ele utilizava estes artefatos para construir sua narrativa sobre as “necessidades humanas” que levavam às invenções tecnológicas, defendendo que “causas semelhantes produzem efeitos semelhantes” (BOAS, 1887 apud STOCKING Jr, 2004, p. 86). Mason utilizava o método dedutivo, comparando fenômenos semelhantes e tirando conclusões por analogia. No arranjo das coleções do Museu Nacional os objetos eram organizados a partir de critérios de coincidência visual ou funcional entre eles, fazendo parte do mesmo conjunto objetos de povos e usos diferentes. Neste contexto um grupo de chocalhos, um exemplo clássico discutido por Franz Boas, era formado de artefatos de povos diversos e agrupados por que eram todos resultantes de métodos técnicos para fazer barulho. (JACKNIS apud STOCKING Jr, 1985).

Os difusionistas não se opunham mas se distinguiam dos evolucionistas pois a cultura humana, para eles, era raramente um assunto de invenção e sim de transmissão. Alguns operavam com modelos nos quais se traçavam círculos concêntricos, onde o ponto central era onde supostamente se situava o objeto em sua forma original. Na medida em que se espalhava pelo mundo este objeto sofria transformações. Esse raciocínio valia tanto para objetos materiais como para instituições, práticas sociais, ideias e valores, sendo que alguns levaram essa visão a extremos, afirmando que era possível identificar um único centro de onde teria partido todas as invenções culturais significativas da humanidade.

Embora houvesse divergências entre os antropólogos que defendiam o

evolucionismo ou o difusionismo suas ideias eram convergentes num ponto fundamental: a cultura era concebida como um agregado de objetos e traços culturais. Isto significa dizer que os objetos eram interpretados como elementos que responderiam a questões e dificuldades universais(GONÇALVES, 2007:17).

Os paradigmas evolucionistas e difusionistas, vigentes no início da legitimação da ciência antropológica forneceram os modelos museográficos dos grandes museus enciclopédicos do séc XIX, de acordo com Schwarcz (1998).

Um crítico ferrenho as teorias e modos de ação museológica de Otis Mason foi o antropólogo Franz Boas. Ele questionou a concepção de diversidade cultural da humanidade como produto de estágios evolutivos e refutou a afirmação de Mason defendendo que “causas dessemelhantes possuem efeitos semelhantes” (BOAS in STOCKING Jr, 2004, p..86). Boas propunha a necessidade de contextualização dos elementos culturais já que a aparência exterior de dois fenômenos pode ser idêntica “e ainda assim suas qualidades iminentes podem ser completamente diferentes” (BOAS apud JACKNIS, 1985, p..79).

Na concepção boasiana, nenhum elemento poderia ser examinado à margem das relações sociais em que estes estavam envolvidos dentro de cada cultura. Sua proposta era “ [...]estudar os fenômenos que surgem de uma causa física comumente todas as tribos e que são influenciados pelo meio; isto é traçar a história completa do fenômeno em questão . É o método indutivo. Para esse método o arranjo tribal dos espécimens de museu é o único satisfatório, pois representa o meio físico e étnico” (BOAS in STOCKING Jr., 2004 p. 89)

Podemos ver o deslocamento do foco da análise a partir da descrição da materialidade e comparabilidade entre objetos visualmente parecidos ou de mesma função para o estudo de seus usos e significados dentro de determinados grupos culturais, conseqüentemente para as relações sociais em que estavam envolvidos seus produtores e usuários.

Para ilustrar esta concepção Boas defendia a composição de dioramas ⁵, em

⁵ O diorama é uma apresentação artística, muito realista, de cenas da vida real para exposição com finalidades de instrução ou entretenimento. Sobre uma base em relevo e um fundo que amplia a ilusão de profundidade, através de uma pintura realista ou de uma fotografia, são colocados os modelos tridimensionais à escala real ou em miniatura de modo a comporem uma cena. Todos os elementos da cena são pensados e posicionados para reforçar o realismo da apresentação.

vitruines ou abertos, que pusessem o objeto à vista do público em seu modo de uso original. Assim o observador poderia ver uma cena reproduzida, e talvez caminhar a sua volta, examinado seus elementos e as relações entre eles de vários ângulos. Esses dioramas deveriam obedecer a padrões de distanciamento para evitar que se interpretassem como contíguas culturas diferentes. Podemos dizer que Boas recomendava um modelo geográfico de exposição dos objetos etnográficos em agrupamentos de objetos autênticos e modelos criados para compor cenas.

No século XIX o antropólogo Franz Boas já destacava a necessidade de pensar o arranjo expositivo dos museus de acordo com a proposta pedagógica, o foco estava voltado a instrução do público. Assim sugeria três propósitos para os museus aos quais estariam diretamente correlacionados três públicos distintos. Deste modo sua proposta estava centrada no aspecto comunicacional das exposições e nas diferentes relações mediadas que se desenvolvem entre homem e os objetos num museu. Os três propósitos eram: entretenimento, instrução (educação) e pesquisa e encontravam correspondência nos grupos respectivos: crianças e grande grupo de adultos menos qualificados; professores do ensino médio e grupos limitados de indivíduos mais qualificados e professores (com alto nível de educação formal). Para cada um desses grupos deveria ser realizado um tipo de exposição. Assim para entretenimento de grupos de crianças e indivíduos menos qualificados a exposição deveria ser genérica: exibindo “life groups” que exprimem seu ponto principal de forma instantaneamente perceptível; Aos segundo grupo, com objetivos de instrução, deveriam ser dirigidas exposições de instrução sistemática, que se conformariam mais acessíveis se fossem realizadas em museus menores (instituídos nas próprias escolas), pois uma grande, segundo sua visão, não possuiria a organização necessária a todos os sistemas didáticos; Aos últimos representantes do público deveria-se permitir a exploração de objetos em contextos expositivos científicos, elaborados de acordo com as necessidades do pesquisador (Jacknis, 1985, p.85- 86).

Assim na virada do século XIX para o século XX a antropologia empregou seus esforços ,interpretativos e classificatórios , centralizada nos artefatos guardados pelos museus. Stocking(*apud* RIBEIRO et VAN VELTHEM, 1992, P.104) afirma que neste período é possível discernir duas formas de apreensão teórica do arranjo das

coleções museológicas: numa perspectiva conservadora e evolucionista os ordenaria linearmente privilegiando seus aspectos formais e funcionais ; a outra , em consonância com o relativismo liberal se empenharia numa ordenação contextual conservando a multiplicidade funcional dos objetos.

Após a segunda guerra mundial os antropólogos sociais (focados nos estudos das sociedades e não das “culturas”), mais especificamente os britânicos de orientação estrutural-funcionalista, interpretarão os objetos materiais como sinais demarcadores de posições sociais. Os objetos, enquanto parte de um sistema de símbolos, além de indicadores de identidades e mudanças de status, serviam para organizar e até mesmo constituir o modo pelo qual os indivíduos experimentavam subjetivamente suas identidades e status. Assim esses objetos passam a ser pensados enquanto parte de sistemas simbólicos ou categorias culturais

No Brasil as instituições museológicas , que estavam entre coleções especializadas e museus com vistas à produção e divulgação de conhecimento, foram estabelecidas tardiamente em relação à Europa. Transplantada no século XIX a primeira instituição deste caráter se constituiu a partir de uma pequena coleção doada por D. João VI. Datam do mesmo século a criação do Museu Real do Rio de Janeiro (hoje Museu Nacional), fundado em 1818; o Museu Paraense Emílio Goeldi, em 1866 e o Museu Paulista, em 1895. Designados museus e funcionando com acervos vindos da Europa revelavam novamente a distinção e o poder uma vez que sua apreciação estava restritas aos que sabiam ler e/ou tinham acesso aos eventos dos círculos científico-culturais da época.

Em fins do século XIX estes três grandes museus brasileiros se detinham sobre os enigmas do pensamento evolucionista europeu e americano. Sedes de um saber classificatório, expunham ossaturas e se debruçavam em estudos sobre o estágio infantil dos índios botocudos, por exemplo, dedicados a pesquisa etnográfica e a antropologia física que revelam um saber craniométrico . Em 1876, com a criação da revista *Archivos do Museu Nacional* pode-se perceber que este se revelava como um museu de ciências naturais e ligado a uma perspectiva biológica e poligenista que determinava nossa inferioridade na escala evolutiva humana atrelada à nefasta miscigenação. A noção de evolução social se viu diretamente associada ao problema da

raça (dicotomia - promissora pureza / nociva hibridação).

Nos anos de 1930 a noção de raça passaria por uma revisão, sendo substituída por noções como higiene e cultura influenciadas pelo culturalismo de Franz Boas que punha em questão a fixidez das raças (SCHWARCZ, 2005). Este assunto será retomado no segundo capítulo desta dissertação que trata da análise biográfica do MUHNE e do contexto que permeia a “imaginação museal” de Gilberto Freyre, aluno de Franz Boas.

Entendidos os museus como as principais instituições que guardam objetos indicadores da dimensão cultural das sociedades tornam-se as evidências materiais da cultura elementos de crucial importância para a análise não só do desenvolvimento de diversos ramos das Ciências Humanas, mas também de uma posterior Museologia.

A museologia, enquanto disciplina, apresenta uma acentuada cumplicidade com as áreas de conhecimento das Ciências Humanas e também com outros ramos do conhecimento científico. As Ciências Humanas, em geral, fazem aflorar os indicadores da memória, mas não têm potencialidades efetivas de comunicar-se em larga escala com a sociedade presente. Já a Museologia vem se estruturando como a área de conhecimento específica para viabilizar essa comunicação, mas depende, evidentemente, da produção de conhecimento próprio às áreas que estudam os indicadores da memória. Daí sua dificuldade em legitimar-se como ciência na atualidade.

A museologia é consequência da especialização das ações desenvolvidas nos museus. Estas instituições, ao longo do tempo, assumem tipologias variadas ampliando seus quadros profissionais e exigindo a especialização das tarefas. Inicialmente o trabalho com os objetos era realizado por cientistas e conservadores. Aos primeiros geralmente cabiam as funções de coletar, classificar, pesquisar e realizar as curadorias (na medida em que eram suas as decisões acerca da seleção, conceituação e exibição de objetos) e aos da segunda categoria cabia o trabalho na manutenção física, identificação e catalogação dos objetos bem como a montagem das exposições de acordo com as diretrizes museográficas predicadas pelos cientistas.

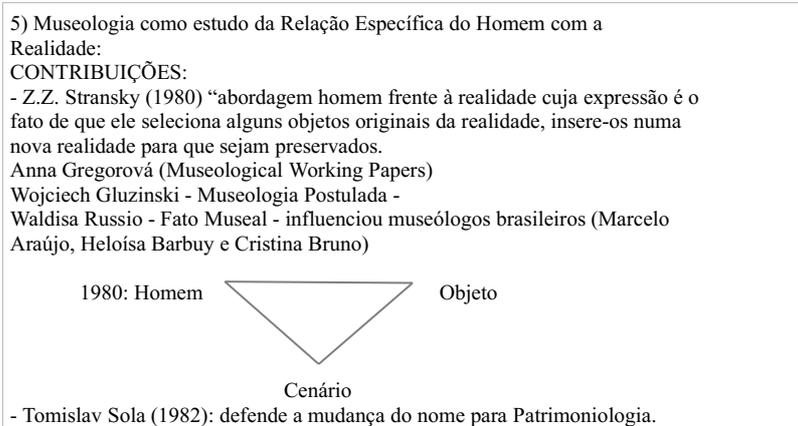
Segundo Gonçalves (2007) no Brasil o primeiro curso de museus, implantado na década de 1930 previa a formação dos “conservadores de museu”. Dos anos trinta até fins dos anos sessenta o currículo estava centrado no seu treinamento para a

identificação, autenticação e preservação de objetos. “O currículo do curso que incluía disciplinas tais como História do Brasil, História da Civilização, Arqueologia, Etnografia, História da Arte, Artes Decorativas, Técnica de Museus e cujo objetivo fundamental era preparar os profissionais para aquelas tarefas que eram consideradas essenciais para o funcionamento de um museu”.(GONÇALVES , 2007:91)

A museologia , inicialmente entendida a partir da etimologia da palavra significava o estudo dos museus. Através do quadro a seguir, criado pelo museólogo Peter Van Mensch podemos ter uma clara visão das diversas acepções e atualizações por que passou o termo museologia ao longo do tempo:

QUADRO I: Tendências do Pensamento Museológico

<p>Histórico das Tendências do Pensamento Museológico Segundo Peter Van Mensch 1965: Z. Stransky refere-se à “tendência de conhecimento”, em função da diversidade de visões TENDÊNCIAS: 1) Museologia como Estudo da Finalidade e Organização dos museus: CONTRIBUIÇÕES: 1958: Seminário Internacional de Museus Regionais - Rio de Janeiro 1972: Definição do ICOM: museologia voltada à organização dos museus Influência nas Escolas de Formação - IJahn (1979) e K. Schreiner (1982) renunciaram o fim desta abordagem</p>
<p>2) Museologia como Estudo da Implementação e Integração de um Conjunto de Atividades Usando a Preservação e Uso da Herança Cultural e Natural CONTRIBUIÇÕES: - A.M. Razgon: em 1972 concentra suas ideias na instituição, em 1982 no acervo e em 1988 nas atividades - J. Benes, K. Schreiner e V. Schimpff: processos de coleta, preservação, interpretação, investigação, exposição e comunicação de objetos - objeto: portador de informação → evidências do desenvolvimento da sociedade e natureza. - P. Van Mensch: conjunto de teoria e prática envolvendo o cuidado e uso da herança (1983).</p>
<p>3) Museologia como estudo dos Objetos de Museu: CONTRIBUIÇÕES: - Z. Bruna: problema relativo ao material, aos objetos móveis. - esta postura pode ser encontrada nas obras de A.M. Razgon e I. Jahn.</p>
<p>4) Museologia como estudo da Musealidade: CONTRIBUIÇÕES: - Z.Z. Stransky (1965): reconhecimento do valor documental dos objetos - estudo sistemático dos processos de emissão de informação contida nos objetos museológicos (1980)</p>



Fonte: BRUNO, Cristina. Museologia e comunicação. Lisboa: ULHT, 1996. Cadernos de Sociomuseologia, n. 9. p. 16

Segundo Van Mensch (*apud* BRUNO, 1996) existiram duas revoluções no universo dos museus. A primeira delas aconteceu no final do séc. XIX, com a criação de organizações profissionais, códigos de ética e associações de amigos dos museus, entre outros fatores, além de profundas alterações na linguagem expositiva, adotando a “limpeza” visual e possibilitando a observação da singularidade dos objetos, ao invés dos espaços atulhados até então. A segunda chamada Nova Museologia seria fruto do rompimento com a ideia de coleção como base dos processos museológicos e da organização dos museus. A partir desta segunda revolução, surgiu o que Van Mensch considera a contribuição mais relevante da América Latina para o pensamento museológico internacional: a noção de museu integrado.

É ainda Van Mensch que esclarece a multiplicidade de significados atribuídos à expressão Nova Museologia. Ele chama a atenção para a relação entre Nova Museologia e a experimentação social. Aqui o termo “nova” acarreta uma tomada de novas atitudes: novas funções para os museus e novos papéis para os museólogos. As experimentações decorrentes dessa Nova Museologia teriam feito surgir, para este autor, modelos como os museus integrados, os museus comunitários, os museus de vizinhança e os ecomuseus (BRUNO, 1996).

Assim o trinômio usuário – objeto- cenário institucionalizado é redimensionado e este “ternário matricial dos museus” (CHAGAS,2004) não muda em essência (ou seja continua a ser operacional para o estudo da museografia, por exemplo) ele se expande e passa a contemplar as relações existentes entre sociedade- patrimônio – território.

Nos dois próximos quadros comparativos podemos acompanhar, de modo sintético como a adoção destes campos expandidos modificam as formas de operando da museologia quanto do museu.

QUADRO 2- MUSEOLOGIA TRADICIONAL X NOVA MUSEOLOGIA

MUSEOLOGIA • TRADICIONAL	NOVA MUSEOLOGIA
Edifícios	Território
Coleções	Patrimônio
Público Determinado	Comunidade Participativa
Função Educadora	Museu entendido como ato pedagógico para o ecodesenvolvimento.

Fonte: PRIMO, Judite Santos. *Pensar contemporaneamente a museologia*. In: Cadernos de Sociomuseologia Nº 16, 1999.

Apesar do distanciamento⁶, ocorrido principalmente nas décadas de 1960 e 1970 (tendo perdurado até meados dos anos 1980) entre os campos da museologia e da Antropologia, as teorias e práticas museológicas voltam atualmente à pauta do dia por serem os museus locais de salvaguarda dos bens culturais, materiais e imateriais, emanadores de composições narrativas e de difusão de discursos que contribuem para a construção e a legitimação de afirmações acerca da identidade, da alteridade e da memória, temas clássicos e caros tanto para a Antropologia como para a museologia.

Durante as décadas de 1980 e 1990, assistimos a uma reaproximação entre estes dois campos disciplinares. A partir do diagnóstico da fragmentação das identidades nacionais⁷ dos sujeitos contemporâneos e do retorno do interesse sobre os estudos que abarcam as relações do homem com os aspectos imateriais da cultura, sendo os bens

⁶ De acordo com Ribeiro e Van Velthem (1992) as análises das coleções passam por um longo período de esquecimento quando os antropólogos sociais, atuando nas academias, passam a ignorar os estudos sobre a cultura material e esta passa a ser foco do interesse dos pesquisadores da área da história e da arqueologia.

⁷ O fenômeno da fragmentação e multiplicidade de identidades nacionais é estudado por Stuart Hall. Este autor afirma que “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. [...] A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987; 2011)

culturais os mediadores da vida e do trabalho humano, os antropólogos e os museólogos se veem novamente envolvidos nessa discussão na medida em que a atualização e o sucesso dos discursos e das atividades museológicas dependem diretamente da capacidade de negociação de cada uma dessas instituições com a academia, com a sociedade que as abriga e com seu público.

De acordo com CHAGAS

“No curso dos acontecimentos que na década de setenta marcaram uma inflexão teórico-experimental no campo museal, a museologia praticada no Brasil, após os anos oitenta, passou por um processo de renovação que tem relação direta com o chamado Movimento Internacional da Nova Museologia. Isso não significa, no entanto, que a adesão dos praticantes brasileiros às novas formas de fazer e de pensar o mundo dos museus, tenha se estabelecido em termos partidários, e tenha se fixado em padrões [...] o que se verificou no Brasil foi o exercício de práticas híbridas, miscigenadas, que pleiteavam o reconhecimento da ampliação do campo de possibilidades [...] Se por um lado, nos interstícios das formações clássicas imiscuíram-se e, em alguns casos, enraizaram-se práticas museológicas comunitárias, populares e não-convencionais; por outro, muitas das chamadas práticas inovadoras, não-convencionais e não previstas pela ortodoxia disciplinar, valeram-se e socorreram-se amplamente de procedimentos da chamada museologia clássica e tradicional .” (CHAGAS, 2009, p. 227-228)

A museologia , a partir dos anos 80 no Brasil, concorrendo para se legitimar enquanto ciência tem como objeto de estudo as relações do homem com a realidade e implica o estudo dos processos que compõem o fato museal que ,de acordo com Guarnieri (1990, p.7), é “a relação profunda entre o Homem , sujeito que conhece , e o Objeto, parte da realidade a qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir- relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu.”

Assim, os museus, que inicialmente foram instituições voltadas ao estudo para o conhecimento do “outro”(objeto por excelência da Antropologia) se tornaram , a partir dos anos 1970, campos profícuos para a emergência de debates sobre o ,atualmente requerido, empoderamento das comunidades para que delas partam as novas representações de identidade e memórias que agora devem ser narradas em primeira

pessoa.

Ao problema das representações de identidade na contemporaneidade somam-se as reflexões realizadas no campo dos estudos patrimoniais (permeando tanto as discussões antropológicas quanto os debates da museologia) na busca do entendimento acerca das lógicas da patrimonialização, da preservação e da criação dos bens culturais ,materiais e imateriais.

Diante das atuais reivindicações sociais sobre identidades, repatriação de objetos e direito das minorias à memória percebemos que os museus ditos tradicionais⁸ envelheceram e seus discursos envelheceram também. As representações do “eu” e do “outro” expostas nestes locais não correspondem mais às necessidades contemporâneas de auto representação e de exposição pública de discursos em busca de legitimações identitárias.

No contexto atual assistimos então a emergência de museus comunitários e ecomuseus, tidos como museus de um tipo novo , trazendo uma notável renovação no campo da museologia e impondo uma investigação mais aprofundada acerca do papel do antropólogo no contexto da atual produção discursiva nos museus. Este profissional não pode ser mais visto como formulador de leituras das culturas mas como instrutor e facilitador da construção de discursos representacionais.

O mesmo ocorre com a museologia e os museólogos, que agora ligados a uma renovada museologia social ou sociomuseologia, veem a necessidade dos acervos , o apego à análise e conservação dos objetos e a necessidade de se representar o outro a partir de uma exposição num espaço físico encerrado por quatro paredes tornarem-se irrelevantes em detrimento das ações voltadas à construção de discursos por parte das comunidades.

Pensando nesta necessidade de fazer emergir discursos próprios que se organizem ideológica e visualmente de maneira distinta das representações museais tradicionais , focada nos objetos e nos espaços fechados das instituições, coloca-se uma questão, a meu ver, seminal para um debate enriquecedor : O que fazer com os museus tradicionais?

Ainda no século XX esta questão foi levantada. Tratando dos museus e acervos

⁸Focado no objeto e em sua relação com o lugar e o visitante.

históricos (estendendo várias de suas argumentações aos museus antropológicos) ,Ulpiano Bezerra de Meneses, questiona: “há, ainda relevância e utilidade , entre nós no papel que possam desempenhar os museus com acervo?”⁹. Como resposta acena positivamente defendendo a importância dos museus com acervo por reconhecer que a “chamada 'cultura material' participa decisivamente na produção e reprodução social” e que os artefatos são “vetores de relações sociais”.

Uma vez constatado o fato de que na atualidade os museus considerados tradicionais não atendem mais as necessidades atuais de representação social e buscam incansavelmente implementar novas ações para atualizar os seus discursos na tentativa de tornarem-se museus novos. Assim nos perguntamos qual será o caminho a ser trilhado por eles para que não se tornem apenas “receptáculos de representações estereotipadas”¹⁰?

A meu ver este caminho deve se pautar em novas formas de acionamento dos objetos nos espaços museais e num campo expandido de ações fora dos espaços institucionalizados ao mesmo tempo em que os museus devem preocupar-se com a formação de públicos para que através do domínio dos códigos de comunicação possam realizar leituras críticas das exposições, mesmo as de formato mais tradicional.

Esta discussão veio à tona a partir do estudo biográfico do MUHNE. Inicialmente pensado como museu de um novo tipo , constituído com base num colecionismo dedicado a cultura popular e expandido a uma dimensão ecológica da vida humana incluindo em seu espaço físico um jardim e o saber -fazer popular.

⁹Questão colocada em Meneses no texto *A exposição museológica e o conhecimento histórico in: Figueiredo et Vidal, 2005. P.18* . Aqui o autor utiliza o termo museu com acervo para designar aqueles que trabalham com foco no objeto museológico, restritos ao trinômio lugar/ objeto/ público pois a rigor entendemos que todo museu é tradicional se observarmos que este trinômio se atualiza e se expande e que até os ecomuseus , museus a céu aberto e etc possuem objetos materiais como os elementos concretos que fazem parte das paisagens. Então o que o autor questiona é se há lugar para museus presos ao objeto museológico como foco da ação institucional. O autor afirma positivamente pensando no reconhecimento da cultura material mas indica uma mudança na interpretação desta cultura material ao indicar a visão dos objetos como vetores de relações sociais . O que nos levaria a pensar numa alteração conceitual do trinômio matricial dos museus.

¹⁰ Informação retirada do caderno de campo da autora. Expressão utilizada pelo antropólogo Benoît D’Estoile para debater acerca das representações da alteridade operadas por museus que tem as representações e objetos do “outro” como foco narrativo. A pergunta aqui se refere porém aos museus tradicionais brasileiros, os de cunho nacional, regional ou local, que operam suas ações numa legitimação de discurso sobre “si mesmo”. Esta afirmação foi proferida durante a palestra proferida pelo referido autor no âmbito do Curso imagem e museologia social promovido pelo Museu do Homem do Nordeste. Para maior aprofundamento no debate realizado pelo autor leia a publicação francesa “Le Gôut des autres” de autoria do antropólogo Benoît D’Estoile.

Posteriormente foi-se fechando ao espaço delimitado de suas salas de exposição e demonstrando através da exibição dos recortes do seu acervo um caráter mais elitista e estetizante. O que quero dizer com isso é que a trajetória desta instituição museal parece partir da inovação e estancar na tradição.

1.1- Os museus e a atitude narrativa

A relação que se estabelece entre os vértices da triangular matriz dos museus , a saber: homem- objeto- cenário institucionalizado do museu, carrega implícita duas dimensões de articulação. Uma que se estabelece na relação entre os termos com base no homem como usuário do museu e outra que permite ver o homem como agente interno do museu. Aqui buscamos observar a dimensão da agência destes sujeitos ,ou seja, abordaremos a ação dos trabalhadores de museus , encarregados da idealização do cenário e da curadoria dos objetos, ficando a análise da agência do público para uma outra ocasião.

Na construção de um discurso museológico estão envolvidos , portanto, estes agentes internos que se relacionam com os objetos do acervo e com os espaços do museu . Estes agentes podem ser sistematizados em algumas categorias, fixadas de acordo com as funções de cada um dentro dos departamentos institucionais. São eles: 1) gestores (administrativos e educacionais), 2) museólogos/curadores/pesquisadores (internos ou externos à instituição), 3) técnico em conservação de acervos, 4) funcionários do setor educacional (mediadores ou monitores). Cada um desses indivíduos, sócio-culturalmente condicionado (possuidor de uma imaginação museal), operacionaliza seus conhecimentos e realiza suas ações de acordo com a posição que ocupa na sociedade em que se insere e na cadeia hierárquica da instituição à qual está subordinado. Admitindo-se que suas possibilidades de ação são ancoradas nas experiências vividas e delimitadas pelos princípios e regras institucionais.

Mediante o trabalho de uma equipe interdisciplinar o acervo de um museu é organizado, interpretado e contextualizado para que se estabeleçam as relações e cruzamentos entre o conteúdo informacional dos objetos e as temáticas que o museu pretende abordar em suas exposições. Os objetos colecionados pelos museus constituem

um conjunto potencialmente representacional de uma memória e a seleção destes artefatos para a construção de uma exposição manifesta as intencionalidades dos autores do discurso. CLIFFORD (1998, p. 45) reitera esta assertiva quando afirma que “não existe posição neutra no campo de poder dos posicionamentos discursivos”.

Desta maneira fica claro que na construção de um discurso museológico estão articuladas relações discursivas que se desenvolvem em três níveis distintos: o discurso histórico ideológico da instituição (relacionado a identidade do museu e a sua função social), uma narrativa particular formada na relação entre exposição e obras em exibição(relacionada a interpretação dos objetos e a imaginação museal dos atores envolvidos na expografia) e a leitura estética desenvolvida a partir das características do objeto propriamente dito (o que compreende os processos de leitura e contextualização dos objetos) .

Concordando com Mário chagas entendemos que

Como campo discursivo o museu é produzido à semelhança de um texto por narradores específicos que lhe conferem significados histórico-sociais diferentes. Esse texto narrativo pressupõe conteúdos interpretativos e é nesse sentido que o museu é também um centro produtor de significações sobre temas de amplitude global, nacional, regional ou local. Mas, a elaboração desse texto não é pacífica, ela envolve disputas, pendengas, o que explicita o seu caráter de arena política. As instituições museais, como é óbvio, têm a vida que lhes é dada pelos que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber: por quem, por que e para quem os seus textos narrativos são construídos; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa nas pendengas museais. (CHAGAS, 2009, p. 67-68)

As atitudes narrativas são postas a partir da “imaginação museal”o de cada um dos envolvidos no grupo de trabalhadores de museu. Elas se constituem a partir das formas de pensar e agir de “comunidades interpretantes”¹¹. A estas formas particulares de articulação entre experiência vivida e interpretação dos objetos estão subjacentes poéticas pessoais. Assim recorreremos ao conceito operacional de “imaginação museal”, cunhado por Mario Chagas (2003) para entendermos sobre que bases se dá a construção do discurso museológico.

Objetivamente a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa - é

¹¹ Conjunto de indivíduos que comungam códigos apropriados e deles fazem uso em sua comunicação profissional.

importante frisar - também não é privilégio de alguns; mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento é necessário uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. Em síntese: é preciso iniciar-se na 'linguagem das coisas' ." (CHAGAS 2003:64)

Então a “imaginação museal” constitui-se como uma poética particular, advinda dos condicionamentos sócio culturais, associados às concepções ideológicas e aos referenciais teóricos adotados por cada agente interno de um museu. Colecionados de formas variadas, obedecendo a reflexões de âmbito pessoal ,entre as quais abordagens científicas, os objetos muzealizados são “tratados” pelo olhar dos profissionais que atuam em determinada instituição museológica.

No campo da Arte e da curadoria fala-se em poética pessoal. Esta dimensão sensível do olhar dos artistas e curadores se estabelece como um conjunto de “filtros” que, direcionados pelos posicionamentos políticos, pelas ideologias e pelos gostos estéticos particulares, dentre outros fatores, é acionado durante a seleção e a realização de práticas de produção/classificação/categorização/hierarquização e contextualização de objetos artísticos. Sendo assim o que difere a percepção usual de uma matizada pela poética é o nível superior de “sensibilização” do olhar. E o que difere a imaginação museal de outra imaginação são os saberes que ela mobiliza e o lugar onde se profissionalmente se materializa, o museu.

Devemos ressaltar o caráter subjetivo da “imaginação museal” e a necessidade de um treinamento dos canais de percepção dos indivíduos e um domínio da linguagem e dos códigos dos objetos e das coisas. Assim referido no texto de Chagas: “Tecnicamente ela [a imaginação museal] refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de "percepção educada" desenvolvem sobre os museus e a museologia.” (CHAGAS,2004:64)

Esta percepção educada do observador está intimamente ligada a expressão “visual literacy”, (literacia visual) utilizada por Appadurai, em lugar de alfabetização visual. A literacia visual refere-se à competência adquirida para reconhecer e compreender ideias transmitidas por meio de imagens, bem como de utilizar para a comunicação os signos, símbolos, ações, objetos e sinais visíveis. A literacia distingue-se da alfabetização por sua conotação menos ligada à escolaridade formal assumindo um significado mais amplo que envolve um conhecimento processual (STORINO, 2007

[tradução] p. 24-25 [nota]). É então educação para uma percepção apurada que se desenvolve ao longo de toda uma vida de experiências de leitura do mundo.

Os museus constituem campo profícuo de práticas discursivas. Através da análise deste modo de apresentação de informações podemos inferir que o discurso não é neutro. Nele estão articulados concepções ideológicas e outros fatores que marcam seus modos de operacionalização. Como instituições que comunicam informações estes locais são em grande parte responsáveis pela permanência de certas representações sociais.

Nos seus espaços públicos e formais o museu é sempre o lugar da ordem, que se impõe por meio de suas galerias, vitrines, da disposição das peças, de nomes e títulos, de notas explicativas, de classificações e roteiros de visita. Objetos, imagens [...] – todos esses recursos são colocados a serviço da produção de um sentido, da elaboração de uma narrativa que acaba sempre por ensejar alguma chave explicativa e classificatória (Oliveira, 2007, p. 74)

As ações museológicas de seleção, interpretação e exibição de objetos não são aleatórias. A estas ações estão subjacentes intencionalidades e cremos que algumas delas podem ser reveladas através da análise de um discurso expositivo num determinado museu. Estas intencionalidades obedecem a paradigmas filosóficos e teóricos que no caso da atividade museológica em museus antropológicos se pautam nos conhecimentos advindos dos campos de estudo da Antropologia, da museologia e de outras áreas das ciências humanas e sociais. Estes conhecimentos articulados às experiências de vida dos agentes internos do museu configuram a imaginação museal de cada um destes indivíduos. Dentro deste espectro são negociados os valores e as mensagens que se quer exprimir através de uma exposição no museu.

Através de suas ações de comunicação, incluídas aí suas práticas expositivas, os museus expõem ao público suas narrativas. Nélia Dias, antropóloga, em seu texto “Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays” (1994: 164-176) explora alguns problemas importantes na relação entre teorias antropológicas, coleções e exposições etnográficas e modalidades distintas de construção cultural do “olhar”. Debatendo inicialmente sobre a relação entre visão, conhecimento e memória ela segue em direção à exploração da relação entre modalidades de visão e formas de exposição museográfica, lançando duas questões: Que tipo de conhecimento transmitem os museus? O que significa “ver” uma cultura e

“entendê-la” olhando objetos? .A autora assinala as conexões históricas entre antropologia e a chamada “história natural” no século XIX, conexão que se faz especialmente presente nos processos metodológicos de observação, colecionamento e classificação. Essa valorização da observação, segundo os cânones da história natural, transformou-se depois, com a moderna antropologia social e cultural, em “observação participante” e, com esta, o “trabalho de campo”. Desse modo, a ênfase é colocada sobre a observação de que o conhecimento antropológico estava baseado na visão. Dias sugere que se assuma um enfoque histórico para entender as diversas formas que pode assumir essa associação entre visão e conhecimento antropológico. Uma vez que a visão parece se constituir num modo privilegiado desse conhecimento, o que é para ser visto num museu muda de um período histórico para outro – assim como mudam as relações e a divisão entre o visível e o invisível. No caso dos museus etnográficos do século XIX , segundo a autora é possível perceber duas modalidades de exposição de objetos: o arranjo “tipológico”, que privilegiava a forma dos objetos, e o arranjo “geográfico”, que tinha como propósito mostrar o modo de vida característico de determinada região . Cada um destes modos de ver e expor os objetos estava associado a diferentes modalidades de visão e diferentes tipos de memória, diferentes modos de adquirir e reter conhecimento (Dias1994:165.)

De acordo com FERREIRA Jr. (apud Rocha 1999, p. 30)

“Toda exposição expressa uma atitude de organização e seleção de objetos a partir de determinados parâmetros , conceitos e ideias que tem diversas historicidades. Um museu é um documento da história da cultura que se expressa através de uma museologia e sua operacional museografia que, por seu turno, também tem uma historicidade.”

Então o discurso museológico é concebido a partir de uma negociação e torna-se uma convenção que expõe as articulações entre as imaginações museais de cada um dos indivíduos envolvidos na concepção de uma exposição, obedecendo a parâmetros científicos e educacionais e permeado pelas leituras do conteúdo informacional dos objetos musealizados . O discurso museológico fala da sociedade e do grupo social do qual emerge evidenciando quem está legitimamente habilitado a produzi-lo , ou seja, a controlar seu sentido como instrumento de legitimação, ordenação e dominação.

Portanto podemos inferir que há um processo inter relacional entre o discurso museológico que , de modo bastante simplificado , é o que o museu quer comunicar e

um conseqüente discurso expositivo que é resultado das estratégias usadas para comunicar o que se deseja. Ao que podemos acrescentar que a exposição é a síntese, uma convenção essencialmente visual, do discurso museológico.

1.2 - Objetos em exposição: modos de narrar

Musealizar um objeto é utilizá-lo enquanto portador de informações memoráveis implica descontextualizá-lo de todo um sistema, conformado pela sua composição com outros objetos em seu contexto originário, e colocá-lo no acervo de um museu. Posteriormente recontextualizados nas exposições, este objeto torna-se agente na construção de memórias individuais e sociais pois atua como portador de informações e auxilia nos processos de reconhecimento humano do “outro” e de “si mesmo”, evidenciando, através de seus aspectos intrínsecos e extrínsecos, informações que serão apreendidas e interpretadas pelo observador. Ele determinará o significado de cada objeto e seu sentido dentro do contexto expositivo, como também elaborará sua leitura particular da exposição a partir de sua literacia, ou seja a partir dos códigos que reconhece e domina.

Entendemos a exposição como uma “metáfora discursiva” dos museus. É através dela que o museu representa, significa e produz sentidos (SCHEINER, 2003). A exposição, portanto, não pode ser tratada como um “processo natural óbvio, espontaneamente operável” (Pearce, 1992 apud MENESES, 1994) ela apresenta uma convenção visual através da organização dos objetos para a produção de sentidos.

Acerca da utilização dos objetos numa exposição museal, Ulpiano Bezerra de Menezes (1994) sintetizou quatro maneiras de entender o objeto museológico, a saber: objeto fetiche, objeto metonímico, objeto metafórico e objeto no contexto. Mas como realça o autor estas formas não se apresentam puras ou dominam toda uma exposição elas se interpenetram e estão assim sistematizadas para efeito didático. Vejamos a seguir como cada uma destas formas de enxergar o objeto se traduz em formas de pensar a representação do homem em exposições museais;

1) Objeto fetiche: A característica mais comum do objeto na coleção e, portanto, do papel desempenhado na exposição é sua fetichização. Assim, a fetichização ou

reificação consiste em deslocar atributos do nível das relações entre os homens e apresentá-los como se eles derivassem dos objetos, autonomamente. Ora, os objetos materiais só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química(peso, densidade, textura,etc.) todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afectivos, estéticos e pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas sentidos e valores que a sociedade produz, armazena, faz circular e consumir, recicla, descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico inerente às coisas (e, naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos à mudança...

2) Objecto metonímico.:A metonímia é uma figura de linguagem em que a parte vale pelo todo. Está presente, com frequência nas exposições antropológicas e, em menor escala,nas exposições históricas. O objecto metonímico perde seu valor documental, pois passa a contar com valor predominantemente emblemático. Imaginar-se que é possível, por intermédio de peças museológicas, expressar o "sentido" de determinado grupo ou cultura é ingenuidade em que os museus não poderiam cair: não é possível, decididamente, "exibir culturas"....Enquadra-se, aqui, o emprego do típico, do estereótipo, para fins de síntese. É sempre redutora , principalmente quando estão em cena objetivos tão suspeitos e problemáticos, como criar ou reforçar a identidade cultural: as simplificações sempre mascaram a complexidade, o conflito, as mudanças e funcionam como mecanismos de diferenciação e exclusão.

3) Objeto metafórico.:O uso metafórico do objeto, numa mera relação substitutiva de sentido, embora menos nocivo que o anterior, leva igualmente a exposição a reduzir-se a uma exibição de objetos que apenas ilustram problemas formulados independentemente deles. Ora, com isto perde-se o que seria vantagem específica do museu e seu recurso mais poderoso o trabalho com o objeto. Esta postura revela, assim, uma incapacidade de se defrontar com o objecto, de explorá-lo em seus próprios termos, em lugar de se preferirem os suportes verbais não só para formular os conceitos, mas também para expressá-los: nessa linha, esvazia-se consideravelmente a própria utilidade do museu. Esta tendência, reveladora de despreparo, indolência ou desorientação, não é nova. Já na década de 70 do século passado, George Brown Goode, que foi um dos grandes diretores do Museu de História Natural da Smithsonian Institution, dizia ironicamente que uma boa exposição didática é aquela que dispõe de uma coleção completa de

legendas, caucionada aqui e ali por amostragens de espécimes naturais...

4) objeto no contexto.:A consideração banal e corrente de que o objecto descontextualizado é objecto desfigurado, tem colocado, legitimamente, a questão do contexto e a necessidade de introduzi-lo na exposição. Estranhamente, porém, não se tem visto qualquer esforço na conceituação do objecto. Por isso, tem-se tomado como solução imediata, pronta e acabada, e mera reprodução do contexto enquanto aparência, isto é, recorte empírico que, como tal, precisaria ser explicado, pois não é auto-significante. Esta confusão do dado empírico, do registro documental, com a informação elaborada, a síntese cognitiva, é responsável por um dos piores vícios alimentados por bons propósitos sem investimento intelectual. Pelo seu carácter insidioso e onipresente, conviria apontar mais claramente as suas insuficiências e distorções. A primeira delas é que os objetos têm histórias, trajetórias e não há por que congelá-los arbitrariamente num de seus vários contextos. Em segundo lugar, a postura dominante ignora que o processo de transformação do objeto em documento que é, afinal, o eixo da musealização, introduz referências de outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário... Esta complexa rede não é gratuita. Deve servir, fundamentalmente, para prevenir o museólogo contra as ilusões e burlas da contextualização e cenarização que ele pode indulgentemente construir. Finalmente, e mais importante que tudo, a reprodução de contextos que são pura aparência, inverte o papel da exposição na produção de conhecimento: ao invés de partir destas relações aparentes para romper a unidade superficial daquilo que é apenas empiricamente verificável, mais profunda e substancial (embora não sensorialmente perceptíveis mas visualizáveis na exposição), ao invés deste esforço crítico e criativo, a exposição já de início reforça aquilo que a ação imediata dos sentidos pode fornecer, mascarando as articulações invisíveis porém determinantes".

Também sobre os problemas da "mise en exposition", Jacques Hainard¹²., assumindo que o "objeto não é a verdade de absolutamente nada", tem vindo a propor uma reflexão que procura esclarecer o lugar do objeto no museu.

"O conservador escolhe, pressiona o objecto que deseja pôr em evidência, recorrendo para isso à "vitrinificação": a vitrina não será ela própria um objecto santificador? Depois, coloca a vitrina em cima de um plinto, embeleza-a, decora-a, adapta-lhe uma iluminação adequada, coloca no

¹²HAINARD, Jacques, *Objets Prétextes, Objets Manipulées*, Neuchatel, 1984, p.189

interior outro plinto acompanhado por uma etiqueta virgem, que simbolizará através do olhar que incide sobre o objeto, quando este se mediatiza num lugar de exposição privilegiada: o Museu-Templo” (HAINARD *apud* ALMEIDA, 2006: 145)

O espaço museal é sempre o suporte do objeto e não podemos esquecer que a própria linguagem da exposição é, pelo fato de ser mista e artificial, caracterizada pela sua modularidade, tradutibilidade e redutibilidade.

A construção de uma exposição é um trabalho coletivo. Nesta atividade estão envolvidos indivíduos que apresentam maior ou menor possibilidade de ação de acordo com seu compromisso com a instituição museal. A cada um dos que colaboram neste processo cabe mais ou menos autonomia e poder de legitimação no que concerne às escolhas do que e como expor os elementos no contexto de determinada exposição no museu. Assim a construção de uma exposição é a materialização da narrativa museológica e pode ser lida como um texto que permite múltiplas interpretações ao mesmo tempo em que apresenta os resultados da pesquisa empreendida pela equipe que concebeu a exposição

Entendida como resultado de um processo de atribuição de significado a exposição é uma ‘convenção visual’(MENESES, 2005) que almeja, através da organização dos objetos e textos e da criação de um percurso para o olhar, indicar uma direção para a leitura do observador. Nesse sentido, comunicar através de objetos é um dos objetivos dos museus e para tal os objetos são exibidos para serem observados por alguém. Por isso, quanto mais clara a mensagem da exposição maior será a reciprocidade ao tema/objeto exposto, que foi colocado ali para ser visto, com um propósito.

A exposição serve ao mesmo tempo como ponto de chegada (tradução imagética), pois para os profissionais do museu ela é a materialização dos resultados das negociações em torno dos significados atribuídos ao conjunto dos objetos e como ponto de partida para o público, que através da leitura desta narrativa visual significará os objetos e, em certa medida, desvendará as ideologias subjacentes à instituição. Podemos inferir que a este ato de significação executado pelo público no museu está subjacente a ação da memória, pois como destaca Le Goff é "O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses

vestígios” (CHANGEUX, 1972 apud LE GOFF, 1984).

A exposição museológica pressupõe um projeto expográfico que carrega no seu bojo outros projetos como luminotécnico, gráfico e design dos suportes e outros elementos, que, junto com as pesquisas, formam um conjunto de informações e definições que a geram. As exposições são montadas a partir do desejo de comunicar uma ideia através do recorte conceitual sobre determinado acervo museológico, enfim, abrange ações de selecionar, pesquisar, documentar, organizar, exibir e difundir.

A linguagem visual trabalha com um conjunto básico de elementos que compõem a substância visual dos objetos, independente dos materiais aplicados ou mesmo dos meios utilizados para tal. Estes elementos são reduzidos e formam a “substância básica” do que podemos ver e perceber. São eles: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento¹³; acontecem em combinações, gerando a informação visual. Estes elementos são os meios visuais essenciais que transmitem a informação de forma fácil e direta, permitindo a apreensão natural do seu conteúdo por qualquer pessoa capaz de ver. Diferentemente de outras linguagens a linguagem visual tem a velocidade da luz expressando rapidamente uma ideia, transmitindo uma emoção ou sensação. Todos estes elementos deverão ser bem pensados e articulados para proporcionar uma boa comunicação numa exposição museal.

Sobre as leituras do objetos por parte do público Pearce(1986 apud Belcher 1991: 186-187) diagnosticou o necessário reconhecimento de sua natureza e interpretação. A meu ver estas ações são colocadas em curso não só pelos expectadores de uma mostra mas também pelos agentes interno do museu com o objetivo de criarem contextos de exibição. Assim a apreciação plena de um objeto começa com a interpretação e uma valoração de sua aparência visual para responder algumas perguntas : O que é isto?; Quando foi feito?; de que material é feito?; quem o fez? Como foi feito?; onde foi feito?; qual a sua função ou finalidade?

Podemos observar no Quadro 3 a intrínseca relação da literácia visual do observador no confronto e análise do objeto museológico. Do ponto de vista do agente interno do museu esta literácia está impregnada de sua imaginação museal.

¹³DONDIS, Donis A . Sintaxe da linguagem visual, São Paulo. Ed Martins Fontes, 2000.

QUADRO 3- Representação do estudo de um objeto segundo Pearce

materiais de construção e ornamentos	descrição física dos aspectos significativos
materiais e desenho do objeto	comparação com outros objetos para estabelecer tipologias
características materiais i. origem ii. técnicas industriais	Comparação com outros exemplos e objetos
História i. historia própria ii. historia posteriormente iii. Utilidade , função	Datação, etc., técnicas relevantes de investigação documental
Entorno, contexto i. micro ii. macro	Trabalho de campo, investigação
Entorno, lugar na paisagem	Estudo da paisagem e do lugar
Importância	Sistemas filosóficos e psicológicos selecionados
Interpretação, papel do objeto na organização social	Conjunto de estudos prévios , corpus de conhecimento cultural e técnicas analíticas

Fonte: Belcher. Organización y diseño de exposiciones. Su relación com el museo. 1991. p. 187

Nélia Dias (1991) em seu estudo acerca dos modos de exibição dos objetos etnográficos identificou dois tipos de arranjo nas exposições. São eles: o modo tipológico e o modo geográfico. A autora esclareceu o imbricamento destes arranjos para os objetos com os paradigmas antropológicos adotados à época de sua utilização e o que eles poderiam dar a ver ao público das exposições. O primeiro tornava possível traçar uma linha sequencial do mais simples ao mais complexo, independentemente da origem geográfica dos objetos expostos. Assim os artefatos considerados mais simples são colocados do lado esquerdo, enquanto aqueles considerados mais complexos são colocados do lado direito, seguindo a ordem natural de leitura de um texto e contribuindo para uma ideia de linearidade e evolução. Já no segundo , o arranjo geográfico , projetado para evidenciar as

particularidades das culturas, não importa apenas a forma exterior dos objetos expostos, mas sim a sua localização em determinado ambiente geográfico, sua produção, seus usos e seus significados. Os objetos então faziam parte de cenas, que utilizam manequins e réplicas. Um problema encontrado neste tipo de exibição de artefatos etnográficos é o fato de que, embora exibam os modos de uso e a participação dos objetos na vida social de cada um dos grupos culturais, terminam por apresentar a cultura como um eterno presente, estável e imutável. (DIAS 1991) Ressalta ainda a autora que diante do desenvolvimento tecnológico alguns outros elementos como as fotografias, o som e o vídeo foram acrescentados às exposições.

Vários foram os modos de exibição de artefatos etnográficos, segundo Stocking Jr (1985) o antropólogo Lurie. Advogava pelo que ficou conhecido como estilo Miwalke de exibição que, seguindo premissas da educação peripatética de Aristóteles, baseava-se no uso da cor, luz e efeitos sonoros, dioramas abertos e sem vitrines que permitiam a entrada do público. Também é relatado que nesta forma de apresentação o uso de espécimes atrativos (em destaque ou agrupados) buscava não deixar o público cair numa “fadiga museológica”.

Em resenha sobre o livro de Nina Gorgus (*Le Magicien des vitrines.-Le muséologue Georges Henri-Rivière*) Heliana Angotti-Salgueiro traz ao nosso conhecimento uma inovação na exibição de artefatos. Este modo de exibição que ficou conhecido como museografia do “fio de Nylon”, invenção do museólogo Rivière, que significava suspender os objetos como elementos de um sistema de signos dentro de vitrines nas chamadas “galerias culturais”, onde a informação se completava com fotos, legendas e textos, tudo em “harmonia de cheios, vazios e cores” (GORGUS, 2003,p.171) –poucos objetos, poucos textos e apresentação expressiva. Em outro texto o criador dos museus regionais da França e, mais tarde dos ecomuseus, é evocado para que se compreenda as modificações que ocorreram na exibição de objetos a partir dos modo de interpretação dos mesmos. Assim Barbuy comenta:sobre a tipificação de culturas através dos produtos e das atividades de produção mas também da indumentária e de outros objetos. (imagens-signos, que ensinam conceitos ou definições de culturas 'pelo aspecto') ", e isto por meio de configurações visualmente apreensíveis (Barbuy 1995: 56). O uso dos modelos

didáticos em cera e dos cenários é um recurso amplamente utilizado, o que muda é o olhar sobre eles. Nas palavras da autora:

As formas de apresentação são extremamente próximas das atuais mas a diferença está no sentido que se dá a essas configurações: nas exposições universais do final do século XIX este tipo de reconstituição visava produzir efeitos comparativos para valorizar o progresso e no tempo presente; nos ecomuseus do final do século XX pretendem representar identidades culturais. (BARBUY 1995: 56)

Segundo Belcher (1991) as exposições podem ser categorizadas de três formas: emotiva, didática e de entretenimento. Estas categorias não são excludentes e numa mesma exposição poderia reunir elementos de cada uma delas. As exposições emotivas são aquelas desenhadas e produzidas com a intenção de provocar uma reação emocional no expectador e podem se dividir em duas classes: estética, particularmente interessada no efeito que tem sobre o expectados na confrontação deste com um objeto belo e a segunda, evocadora ou romântica ,busca suscitar emoções recriando uma atmosfera num estilo de representação “teatral”

Uma exposição estética requer um mínimo de interferência visual . Os gráficos e outros elementos que auxiliem na interpretação são mantidos em segundo plano para não competir com os objetos.

Nas exposições emotivas de tipo evocador ou romântico uma série de peças deve ser representada de forma que convidem a participação ou a identificação com a sociedade que representa, a figura humana deverá ser apresentada e refletida da forma mais natural possível. Estas podem se beneficiar de mostruários e maquetes de tamanho reduzido ou dioramas (permitindo uma visão panorâmica) em que o expectador pode entrar na cena.

Belcher destaca que todas as exposições tem , em geral, um sentido educativo mas a exposições didáticas , de forma específica, assumem esta função educativa ou instrutiva como um assunto que não se concentra só nos objetos mas nos meios interpretativos. Assim a linguagem visual dos objetos não seria suficiente para oferecer uma explicação do que representam e necessitam de elementos de apoio que facilitem sua compreensão.

As exposições com entretenimento não possuem forma específica de apresentação dos objetos . Esta categoria pode englobar com facilidade diversas outras o que está

em foco é a diversão de seu público, ressaltando-se o perigo da “disneylandização” do espaço museal ao dispor de tecnologias do “aperte o botão” enfocando apenas as atividades recreativas com máquinas e jogos eletrônicos.

Outras categorias de exposição podem ser identificadas de acordo com Belcher. Estas, como dito anteriormente não se aplicam de forma isolada aos espaços expositivos. Devemos levar em conta também que em grande parte é o público que aciona seus modos de ver a exposição portanto estas categorizações podem ser observadas e utilizadas como mote para as exposições mas em última instância podem não se encaixar nas visões que o público tem sobre estas construções discursivas. Assim as exposições também, podem ser; interativas (aquela que podem modificar sua apresentação implicando uma ação intelectual e física do espectador); reativa (aquela que automaticamente se movimenta com a aproximação do visitante, acendendo luzes, por exemplo); dinâmica (animada por meios mecânicos ou manipuladas pelos visitantes); centrada no objeto (na qual os objetos tem preponderância sobre qualquer meio interpretativo); sistemática (onde os objetos são o ponto de partida. Implica uma organização de objetos seguindo modelos como o taxonômico, por exemplo); temática (parte de uma linha argumentativa recorrendo aos objetos como ilustradores do tema numa sequência linear) e participativa (busca envolver o visitante através do tato).

O que podemos deduzir então é que os modelos expográficos podem utilizar os mesmos materiais e proporcionar contextos e leituras diferenciadas para os objetos numa exposição a depender da forma. Portanto, o que determinará a organização dos objetos num circuito expositivo não será em si a adoção de modelos, mas o entendimento de qual a melhor forma de transmitir a ideia, uma vez que para a construção de uma narrativa expográfica, nos museus atuais lança-se mão da colaboração de outros profissionais que não aqueles descritos anteriormente como agentes internos ou trabalhadores do museu. Vindos de áreas diversas, como a fotografia, a arquitetura, a iluminação cenotécnica, etc. estes agentes colocarão seus conhecimentos técnicos a disposição para montar efetivamente a exposição e de algum modo interferirão em sua imagem final. Assim a narrativa expográfica será reformulada algumas vezes até que seja possível equacioná-la e equilibrá-la de

acordo com as possibilidades estruturais e conceituais previstas. Neste ínterim objetos serão retirados ou mudarão de lugar, recursos áudio visuais, como as fotografias, vídeos e painéis serão associados aos objetos do acervo para compor a exposição, cenários serão construídos para evidenciar estas articulações percebidas e para envolver o público. Além disso outros objetos não musealizados (ou agora musealizados?) entrarão em cena funcionando como “elos de ligação”, promovendo simulações e contextualizações que permitam uma melhor visualização do discurso museológico que o museu deseja enunciar através de seu discurso expográfico. Estes outros objetos, acrescentados a exposição com vistas a construção de contextos narrativos, são considerados por Ulpiano Meneses como “o acervo não definido cartorialmente ou acervo operacional” (MENESES, 2005, p. 19).

Assim entendemos que cada museu representa um pensamento e um saber através das exposições e utilizando o método visual como linguagem básica, mas também aplica outras estratégias complementares como a tátil, auditiva e olfativa.

A exposição enquanto processo comunicacional é o meio através do qual o museu faz sua narrativa trabalhando com mecanismos de transmissão de informação variados, utilizando diversas linguagens,lançando mão de tecnologias, recursos cenográficos, cor, luz, espaço, soluções gráficas e recursos multimeios. Para tanto, na elaboração das exposições, são levantadas questões relativas à organização e aos eixos temáticos para o desenvolvimento do projeto, tais como: quais as referências e referenciais a serem utilizados, o que se pretende mostrar e de que maneira isto deve acontecer ,e buscar uma definição dos discursos a serem adotados.

De acordo com Ennes (2008, p.37) os discursos podem ser o narrativo (construído através de concepção espacial, dos textos e etiquetas.) , o metafórico (privilegia uma imersão no espaço criando e trabalhando com as emoções) e o intelectual (trabalha com informações que ordenam o conhecimento).

1.3 Identidade e memória nos museus

Os museus devem ser observados como espaços delimitadores e contextualizadores, que atuam na construção de memórias assumindo o caráter “de

mediador institucional da circulação social de cultura”, responsável por um conjunto específico de informações e mensagens para as gerações futuras, mantendo a ideia de continuidade e, com isso, “personificaria a consciência de identidade de um povo, região ou país” (SCHEINER,1998, p.118)

As mensagens trabalhadas em seus espaços se apoiam em conjunto de objetos-signos que expostos juntamente com outros elementos formam um texto.

Considerados “instituições da memória”, os museus trouxeram em seu bojo, ao longo dos séc. XIX e XX, também, o discurso do poder, quer das elites, quer dos governos. Estas instituições colecionam, interpretam, preservam, documentam e exibem evidências da cultura humana. Os museus são, portanto, lugares onde a cultura é elaborada, exposta e comunicada interpretada para construir a história.

Relacionada com a História, vista como fonte de experiência ou como suporte da identidade coletiva, a memória pode se apresentar também de forma individualizada ou, pode ser social. Ela faz parte de um sistema onde se cruzam estruturas culturais, políticas e econômicas enquanto códigos de representação.

Em seu livro *Identidade e memória* Joel Candau (2011) destacou a existência de três tipos de memória – a proto-memória, a memória propriamente dita e a metamemória. Desses três tipos, a meta memória é o que nos interessa no momento, não porque exista independente dos outros dois tipos, mas porque se define pelas “representações que o indivíduo faz da sua própria memória e o reconhecimento que tem desse fato”. Isto explica como cada indivíduo se inscreverá no seu próprio passado e como construirá sua identidade e sua distinção em relação aos outros, isto é, sua alteridade.

Para Le Goff a memória é a “propriedade de conservar certas informações, remetemos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF,1984, p. 423). Deste modo, entendemos os museus como portadores de objetos do passado e enunciador de conteúdos informacionais que são acessados pelos indivíduos lhes permitindo conservar determinadas informações.

Stuart Hall (2011) define uma cultura nacional como um discurso” um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações como a concepção que temos de nós mesmos. Estes discursos levam a interpretação e a consequente produção

de sentidos com os quais podemos nos identificar. Estes sentidos estão contidos nas narrativas da história e gravadas na memória. Então este autor dedica-se a desvelar quais estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum do pertencimento a esta identidade nacional . e aponta 4 estratégias discursivas:

A primeira delas é a narrativa da nação contada e recontada nas histórias e na cultura popular compartilhadas pelos membros desta “comunidade imaginada”¹⁴; A segunda estratégia se caracteriza por enfatizar as origens na continuidade, na tradição e na intemporalidade, ou seja , “a identidade nacional é representada como primordial” é um dado *a priori*; A terceira estratégia se baseia na “invenção da tradição” como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que inculcam valores e comportamento através da repetição; A quarta forma de ação da narrativa da cultura nacional é a do mito fundacional, uma história que localiza a origem da nação num passado mítico, transformando desordem em comunidade e desastres em triunfos .

A meu ver estas estratégias estão articuladas nos discursos museológicos dos museus tradicionais, e não podem ser visualmente diferenciadas , uma vez que estas construções narrativas relacionam à origem de um determinado grupo social um mito fundacional que contado e recontado institui as tradições, inculcando valores e comportamentos através de sua repetição. Nas exposições museológicas isto fica claro ao observarmos a permanência de certos objetos e no modo de exibí-los e através dos percursos sincrônicos que se revelam, muitas vezes, uma narrativa histórica linear pautada na aceitação da verdade e não na crítica.

Segundo Joel Candau (2011) as representações do passado e do presente e as idealizações do futuro também convivem na memória, conferindo ao indivíduo identidade cultural e grupal .Assim, as lembranças comuns e as repetições rituais, dentre outros fatores, serão fundamentais para a construção de um sentimento de pertencimento ao grupo e, conseqüentemente, para a construção de uma identidade local, regional ou nacional.

Ressaltamos que os museus enquanto instituições de “identidade legitimadora” (CASTELLS, 2010, p. 24) ao evocar, por meio da exibição de objetos , no público lembranças e permitir a experiência através da visualização de objetos representativo de

¹⁴ O termo cunhado por Anderson(1983) diz respeito as imagens construídas pelos símbolos e representações que identificam os membros de um determinado grupo.

ações ritualísticas permitem a identificação destes indivíduos e contribuem para a construção de sua identidade cultural. Em suma, “os museus dispõem de um referencial sensorial importantíssimo, constituindo, por isso mesmo, terreno fértil para as manipulações das identidades”. (MENESES, 1992 p. 211)

Reconhecendo o impacto da globalização sobre a identidade nacional Stuart Hall (2011) destaca que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação e revela-nos que “o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todo o sistema de representação. Todo meio de representação- escrita, pintura[...] - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-fim” e os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões”

Espaço de representações ou território de construção das identidades, os museus são pois percebidos como recurso estratégico a seu serviço. E suas exposições, em especial podem ser vistas como "privileged arenas for presenting images of self and other" (KARP, 1951:15 apud MENESES, p. 212).

Não podemos deixar de ressaltar que das representações, imagens ou memórias exibidas nos museus não podem estar ausentes as molas do poder e que é necessário desenvolver um olhar crítico em relação a estas representações veiculadas pelos museus sempre lembrando que elas foram construídas intencionalmente.

CAPÍTULO II – DA INVENÇÃO DO NORDESTE

O museu é o espelho onde o homem se reconhece no meio da natureza que ele formou e transformou, no seio da comunidade social - local, nacional e universal - que condiciona sua existência material, intelectual e espiritual, em relação às coisas que ele colhe, produz e consome.”
Hugues de Varine

Neste capítulo temos por objetivo esclarecer os pressupostos e o percurso pelo qual passou a conceituação deste espaço geográfico enquanto região e quais as modificações sofreu ao longo do tempo. Para tanto julgamos necessário revisitar a trajetória institucional a fim de observar a construção discursiva apresentada na criação do Museu do Homem do Nordeste e como esta se materializou em narrativa expositiva através de diferentes expografias. Pretendemos então explorar o contexto em que se produziram as narrativas museológicas do Museu do Homem do Nordeste através do reconhecimento dos fatores que se conjugaram para a criação da região nordeste, e de sua defesa pelo sociólogo Gilberto Freyre que engendrando sua “imaginação museal” criou este museu *sui generis*.

Desde os primeiros anos de independência se tornou função dos museus criar narrativas que possibilitassem a emergência de uma nova identidade para o Brasil. O tema racial já havia sido explorado, através de um projeto romântico nativista que ressaltara o indígena como símbolo de singularidade e identidade. No país estavam concentrados muitos grupos que interessavam à antropologia mundial: sociedades mestiças e concentrações indígenas, negras e mestiças. A interpretação realista, surgida por volta de 1870 em oposição ao projeto romântico, destacava o perigo da miscigenação e a impossibilidade de cidadania. Neste contexto Nina Rodrigues se destaca por seu trabalho sobre os africanos no Brasil e ao mesmo tempo em que criticava a mestiçagem, enxergando nela a falência da nação (sua degeneração) contribuiu para uma defesa da pureza cultural de determinados grupos de africanos, assim advogando a existência da diversidade cultural entre esses grupos. Neste contexto raça era um conceito fundamental e foi ressuscitado no Brasil que selecionou e digeriu certas partes das teorias raciais, omitindo outras. (SCHWARZ, 2005, p.123) A cultura mestiça despontava nas teorias e na representação oficial da nação ao lado do debate

sobre o nacional-popular. Segundo Schwarcz (1993) partiram de Pernambuco as grandes teorias sobre a mestiçagem, tendo como ponto principal a escola de direito do Recife que pautava seus modelos de análise nas escolas darwinista social e evolucionista. O Brasil se constituía então como um verdadeiro “laboratório racial”.

Nos anos 1930 a noção de raça passa por uma séria revisão, deslocando-se o argumento da raça para o de higiene e educação. A influência do culturalismo de Franz boas é incontestável, questionando a fixidez das raças e influenciando sobremaneira Gilberto Freyre. Este concebe uma “releitura positiva” (SCHWARCZ, 1993, p. 275) do mito das três raças formadoras da nação. Lançado em 1933 seu livro *Casa Grande & Senzala*, Freyre trouxe a experiência privada das elites nordestinas e fez uma introdução aos estudos culturalistas como modelo antropológico de análise, mas também contribuiu para a legitimação do mito da “democracia racial”. Ao fazer da mestiçagem ao mesmo tempo uma questão nacional e distintiva, constituiu uma versão otimista do “cadinho das raças” que identificava a nação brasileira. No bojo destas ações uma série de intelectuais ligados ao poder público passa a pensar em políticas culturais para construir uma “autêntica identidade brasileira”. Neste contexto se realiza em Recife, no ano de 1934, o 2º Congresso Afro – Brasileiro e a partir de seus desdobramentos, como é o caso dos estudos financiados pela UNESCO, outros antropólogos com René Ribeiro e Roger Bastide contribuíram com a conformação de uma identidade positiva de “bom laboratório socioantropológico” para o Brasil. Nesse movimento para uma nacionalização uma série de símbolos vão virando mestiços.

As teorias e pontos de vista concebidos e defendidos por Gilberto Freyre, assim como outros autores, de literatura científica ou não, contribuíram sobremaneira para que se identificassem os aspectos culturais passíveis de ser preservados e difundidos como típicos da região nordeste. O que em certa medida contribuiu para que se construísse uma leitura da cultura nacional pelo viés do regional. Em contrapartida algumas destas visões, pautadas em objetos cotidianos e modos de fazer contribuíram para uma cristalização do que seria típico da região.

A região nordeste é uma construção simbólica, determinada por limites geográficos impostos politicamente. Inventada a partir de querelas político-econômicas em torno da representação da identidade nacional como resolução aos embates

superdimensionados entre o par dialético norte-sul brasileiro. A esta invenção estão subjacentes intenções políticas e paradigmas antropológicos utilizados como base para a interpretação da cultura brasileira.

A concepção museológica de Gilberto Freyre está ancorada na necessidade de invenção da identidade brasileira. Assim voltado ao debate em torno das representações da cultura nacional ele procurou produzir um discurso sobre sua formação desta identidade através de suas obras e do seu museu.

Assim foi inculcada em nossa sociedade este mito fundacional da conformação do país enquanto uma democracia racial colocando de forma harmônica a miscigenação como origem da nação e pautando a representação da identidade nacional em sua necessária representação regional extremamente arraigada na invenção de uma tradição nordestina que, apesar da globalização não se consegue apagar, apenas esmaecer.

O próprio conceito de região é problemático. No campo científico diferentes concepções sobre o termo foram forjadas. Uma das abordagens, eminentemente empirista, define a divisão de um território baseada em “regiões naturais” que correspondem a porções de espaço “particularizadas” por suas características. O que deixa claro que esta divisão depende de traços locais que são eleitos e priorizados para caracterizá-la. O espaço da região, deste modo, se torna espaço referencial de identificação, fundado sobre um critério territorial (espacial e físico) que inclui um plano simbólico.

Para Costa (Apud PENNA, 1992, p.5) região é:

Um espaço (não institucionalizado como Estado-Nação) de identidade ideológico-cultural e representatividade política, articulado em função de interesses específicos, geralmente econômicos por uma 'fração ou bloco regional' de classe que nele reconhece sua base territorial de reprodução.

O marco da formação de regiões no Brasil e da configuração do regionalismo nordestino é o século XIX. Em meados deste século o nordeste se torna reconhecível na literatura, na opinião pública e nas políticas e programas governamentais, assim surge um discurso defendendo, junto ao governo imperial, os interesses das províncias do norte que se solidificam com a crise do açúcar.

Durval Muniz sintetiza bem no trecho a seguir esta condição:

(...) O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos

produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação (...) A necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área, ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de base para sua instituição como região (...) Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas nos padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra.” (ALBUQUERQUE JR, 1996: 40-77).

Uma farta produção artística e intelectual também contribuiu na elaboração e disseminação da ideia de região nordeste. Vale ressaltar que de modo genérico todas estas narrativas estão vinculadas aos grupos dominantes locais. Gilberto Freyre e Djacir Menezes são dois dos autores que através da publicação de seus estudos tornaram-se a voz do nordeste, o primeiro falando a partir de sua visão embotada de açúcar e senzala e o outro marcado pela agropecuária e pela seca . As produções literárias de ambos os autores destacados revelam a elaboração de uma matriz originária que buscava explicar a desigualdade opondo o nordeste, região em crise, e o sudeste, região em progresso. É desta mesma imagem matriz de crise que vem se recriando, desde os anos 1920, a imagem da região nordeste e do homem nordestino.

Diversos órgãos de planejamento foram criados para amenizar estas crises e impulsionaram a regionalização do nordeste, dentre eles destacam-se a Superintendência do desenvolvimento do nordeste (SUDENE), o Instituto do açúcar e do álcool (IAA) e o Departamento nacional de obras contra a seca (DNOCS).

De acordo com Penna (1992, p. 23) podemos entender o regionalismo como um o processo que torna o espaço significativo e tem por papel permitir uma visibilidade da região criando para ela uma forma de representação difundida e aceita. Um elemento básico do discurso regionalista nordestino é a homogeneização simbólica do espaço, que se constrói sobre esta ideia de crise, deste modo “apela-se para um passado comum configurando o espaço do nordeste como berço da nacionalidade, de modo que a luta contra a crise, possa ser vista como um luta em defesa dos interesses pátrios.”.

Em 1926, através de seu Manifesto regionalista Gilberto Freyre delinea um

nordeste patriarcal que se caracteriza por elementos idealizados da economia açucareira em seus tempos áureos. Para Freyre a região é concebida como a unidade organizacional da nacionalidade opondo-se à organização em estados proposta pela República Velha. Um dos eixos temáticos de seu manifesto é a conservação de valores regionais e tradicionais do nordeste, pois para ele o percurso do regional ao nacional passava pela defesa do popular como produto autêntico, tradicional. O que Rubem Olivem traduz bem em seu texto, “O nacional e o regional na construção da identidade brasileira”, fazendo um contraponto entre a visão dos modernistas e a visão Freyreana :

Ao frisar a necessidade de uma articulação inter-regional, Freyre toca num ponto importante e atual, ou seja, como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional em um país de dimensões continentais como o Brasil. (...) Guardadas as proporções, o que Freyre está afirmando é que o único modo , de ser nacional num país de dimensões como o Brasil, é ser primeiro regional.(...)Mas seu modo de argumentar é, de certa maneira, o inverso dos modernistas, já que não está alicerçado numa atualização cultural através de valores modernos vindos do exterior, mas ao contrário na crítica aos malefícios do progresso e da importação de costumes e valores estrangeiros.

Já Djacir Meneses (1937) reivindica a existência de um “Outro nordeste” (título de seu livro). Sua enunciação é construída com base nas áreas secas que estão compreendidas entre os estados da Bahia e do Ceará. Este autor explicita o caráter da região marcada pelo coronelismo, pelo banditismo , pela agropecuária e pela seca e “embora apresente uma crítica as oligarquias regionais a ao problema da seca e do êxodo rural parece voltado a uma manutenção da estrutura de poder. (SILVEIRA, 184, p.. 25-6 *apud* PENNA, 1992 p..58)

Várias foram as divisões oficiais do nordeste. A primeira delas data de 1940 e foi estabelecida pelo IBGE nesta convencionou-se que o nordeste ia do Maranhão a Alagoas. A segunda excluiu o Maranhão, e foi realizada em 1951, este nordeste se estendia do Piauí a Bahia incluindo áreas do norte de Minas Gerais, compreendendo o que naquele momento convencionou-se chamar “o polígono das secas”. Em 1959 criou-se a SUDENE e há uma reconfiguração da região que volta a incluir o Maranhão. Atualmente a região nordeste abarca os estados do Maranhão, Piauí, Alagoas, Ceará, Sergipe, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Bahia compreendendo uma das 5 macrorregiões brasileiras traçadas pelo IBGE.

A imagem que persiste do nordeste, num discurso regionalista, alimentado e

legitimado pela mídia, ainda é amplamente marcada pelas ideias de pobreza e subdesenvolvimento. É fácil ver este registro gravado na memória do “estrangeiro”, não somente aquele que vem de fora do país, mas aquele que vindo de outras regiões se depara com uma realidade diferente daquela vista na televisão. A título de ilustração evidenciamos a fala de um dos museólogos que trabalham no MUHNE: “Quando eu cheguei aqui em Pernambuco (...) porque eu já tinha estado no nordeste uma única vez, no Ceará em férias. Eu tinha uma imagem do nordeste tipo rede globo. Não que eu já não houvesse estranhado o fato de a TV passar que era só isso, aquele sotaque de novela, aquela coisa muito caricata (...) A primeira coisa que eu me choquei em Recife foi ver o quanto chove. Aqui tem uma época de inverno grande, são muitos meses em que não para de chover, pra mim aqui era aquela secura.”¹⁵

A região nordeste se instituiu, paulatinamente, por meio de práticas e discursos, imagens e textos. Geralmente retratado de forma pejorativa pela mídia, como explicitado na fala de um de nossos entrevistados, o nordeste ainda é uma região problema para o país.

O que podemos observar é que as narrativas de Gilberto Freyre informaram, informaram e legitimaram o que hoje se entende por região nordeste. Vale ressaltar que foram leituras rasas deste importante discurso “nativo” levaram a homogeneização simbólica da região permitindo a desvalorização e o esquecimento da diversidade biológica e cultural dos espaços geográficos hoje compreendidos como uma única região. Hoje estes discursos parecem ser utilizados apenas para continuar legitimando a conformação da região nordeste como atrasada e eternamente em crise.

De acordo com PENNA (1992, p.47) leituras estereotipadas sobre a região estão amplamente registradas no imaginário e fazem parte de um senso comum mas podem ser diferentes a depender de alguns fatores como as referências que se possa ter do lugar ou as experiências no contato com ele:

No nível do senso comum, o nordeste é hoje um 'dado', que permitindo a cada um se localizar espacial e socialmente, auxilia a dar sentido ao mundo e às experiências de vida. Como foi visto suas significações podem sofrer variações, conforme o momento histórico e o espaço de referência (...) ou

¹⁵O MUHNE possui em seus quadros dois museólogos, ambos vindos do Rio de Janeiro, que não conheciam amplamente a região nordeste, nem as especificidades da cidade do Recife e nem o museu em que vieram a trabalhar. O trecho citado é parte da entrevista concedida a autora e está registrada em gravação de áudio e notas do caderno.

ainda ,individualmente, de acordo com a vivência ou o grau de escolaridade de cada um , entre outros fatores.

O que nos leva a questionar como o Museu do homem do nordeste aciona estas visões tradicionais da região? Que imagem do nordeste e do homem da região o museu quer divulgar? Que experiência de nordeste quer oportunizar ao seu público?

Na opinião de Durval Muniz ainda não conseguimos nos livrar desta “representação homogeneizante e reificadora” do nordeste que tem um passado rudimentar, por causa do signo da tradição. Pensar o nordeste atual livre da ideia de espaço agrário, hierarquizado, com enorme presença do religioso e com seus artefatos artesanais parece-nos tarefa longa e árdua, pois há, ainda nos tempos atuais, uma negação do urbano prevalecendo no senso comum a raiz mitológica de imagens estáticas que pautam sua efetividade baseadas no típico.

Nas palavras de Durval Albuquerque:

O nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre este espaço. (ALBUQUERQUE, P.49)

Portanto, concordando com o ponto de vista do autor, acredito que a imagem da região (entendida pelos atuais agentes do museu como um nordeste residual) precisa ser reelaborada através de estratégias variadas e o discurso museal é uma delas.

Os atuais trabalhadores do museu também concordam com esta perspectiva e buscam reelaborar esta imagem residual do nordeste a partir do empreendimento de novas pesquisas de campo em busca de um suposto “nordeste emergente”. Talvez este seja o reconhecimento de que “novas identidades híbridas”, como afirma Stuart Hall, estejam tomando o lugar da antiga identidade nacional. Mas será que elas fundarão um novo mito, ainda baseado na diferença como unidade representacional ou continuação reproduzindo o discurso num *continuum* infinito? Assim reconhecemos que a própria criação do museu e das exposições do Museu do Homem do Nordeste também contribuíram para o reconhecimento dos aspectos peculiares que envolvem a representação da região interferindo e proporcionando a identificação dos agentes humanos que interferem nela. Resultado de pesquisas pautadas nos paradigmas teóricos e na imaginação museal de Freyre, associadas as visões museológicas dos trabalhadores

que passaram pela instituição, as exposições espelham as atitudes narrativas de seus construtores bem como exibem ao público uma convenção visual sobre a região e o homem que a habita.

Gilberto Freyre, criador do Museu de Antropologia do IJNPS posteriormente transmutado em Museu do Homem do Nordeste, possuía uma “imaginação museal”, expressa em seus diários e textos acadêmicos proferidos em congressos, pautada no trinômio: museu, tradição e região. (GHAGAS, 2009). Vejamos adiante como a concepção freireana de região Nordeste se expandiu e, tomando a tradição como foco, cristalizou certas imagens que até hoje fazem parte do senso comum e do discurso expográfico do MUHNE.

Mas como construir discursos que possam democraticamente abranger as próprias relações culturais, específicas e localizadas, que caracterizam esta vasta região, que geram diferenciações internas?

Pois é fato que na região Nordeste diferem os modos e os materiais produzidos socialmente e conseqüentemente divergem os modos de vida e práticas culturais como também o acesso aos bens simbólicos.

Buscar retratar este nordeste a partir de outro ponto de vista, oferecendo recortes narrativos diferenciados destes outros já tão usuais e naturalizados é uma tarefa difícil .

Os museus, assim como os livros, não devem hoje ser lidos da mesma forma como eram lidos antes, eles foram reapropriados e reescritos por outros autores, de tal modo que são obra complexa, cuja autoria é coletiva e difusa. Por excelência eles são o lugar de representação (aqui vista como invenção¹⁶) das culturas humanas e contribuem para negociar e estabelecer os termos que envolvem a construção de identidades e a atualização da memória social. Nesta seara encontram-se envolvidos ,portanto, os museus, as museologias e as antropologias que imbricadas na construção de seus discursos científicos particulares empreendem processos cíclicos de aliança e repulsão no esforço de repensar seus campos e modos de atuação. Prosseguiremos a realização da biografia do MUHNE afim de reconhecer as recorrências e diferenças que se operam

¹⁶Na visão de Durval Muniz de Albuquerque Jr o museu é um lugar de invenção , de criação, mas não de representação, pois já que a realidade humana é simbólica esta dicotomia real versus representação não existe. O museu , portanto, não pode operar na lógica do “resgate” , mas da reinvenção, da desnaturalização da tradição e do presente. (nota retirada do caderno de campo da autora)

em seu discurso.

2.1 - Açúcar, antropologia e cultura popular

Este museu de que falamos não nasce Museu do Homem do Nordeste, embora pautado nos princípios e formas de seu homônimo primeiro: Museu do Homem, em Paris. Gestado na “imaginação museal” de Gilberto Freyre ele nasce Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais. Um filho temporão, embora predicado por Gilberto Freyre desde a abertura do referido instituto, no ano de 1965, só veio a se concretizar no ano de 1979.

Na visão de Freyre o Brasil deveria possuir dois ou três “institutos dedicados ao estudo do homem brasileiro nas duas ou três áreas principais em que o país pode ser, antropológica e socialmente dividido, lhes forneçam com segurança científica informações sobre as diferentes populações regionais do país: suas tradições vivas, suas condições materiais de vida, seus hábitos, seus usos, suas tendências características, suas necessidades, suas possibilidades.”

No discurso de defesa da criação do Instituto, o então deputado Gilberto Freyre defende o conhecimento antropológico, etnográfico e etnológico, como essencial para o entendimento das formas regionais de viver e apriorístico para a transformação social que pode ser operada a partir da ação institucional dos museus. À ideia da criação do instituto já está associada a ação museológica de preservar e comunicar através de artefatos colecionados e anunciava visão ainda mais inovadora ao enfatizar os aspectos que marcam as diferenças culturais observando-se a necessária guarda das dimensões imateriais da cultura e de suas “tendências”, “necessidades” e “possibilidades” A meu ver, aos termos está implícita a ideia de cultura como produto e como processo além de privilegiar a dimensão ecológica no estudo antropológico. Em suas palavras:

É claro que tal instituto deverá ter o seu museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira. Mas só um indivíduo com a visão estreitamente acadêmica do que seja ciência social, considerará inútil ou apenas divertida ou recreativa a reunião de semelhante material. Será obra do maior interesse científico e prático a de reunir-se, com critério científico, o material mais relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais. Tipos de habitação, de rede de dormir, de redes de pesca, de barcos como os do S. Francisco – cuja figura de barqueiro reclama estudo especial – de brinquedos de menino, de mamulengo, de louça, de traje, de chapéu, de

alpercata, de faca, de cachimbo, de tecido, de bordado de renda chamada da terra ou do Ceará, receitas de remédios, alimentos, doces, bebidas, crendices, superstições, tudo isso tem interesse científico, artístico, cultural, social, prático. Enganam-se os reformadores de gabinete que vêm em tudo isso apenas divertimento para os olhos dos turistas ou dos antiquários. (FREYRE, 1948)

Podemos associar à sua ação de colecionismo a prática de uma antropologia de urgência, preocupada em resguardar elementos materiais e imateriais da cultura regional ameaçados de extinção. Porém esta prática de colecionamento e difusão de informação científica, segundo sua defesa, não poderia tornar-se estanque ela seria propulsora da mudança social reparando um possível retardo da civilização local, não evocando civilizações desfeitas, mas ao contrário alimentadas “por um sentimento de continuidade de vida e de cultura, através dos tempos sociais diversos e das diferentes culturas que o Homem tem atravessado ou continua a atravessar, de modo desigual, nas várias regiões do mundo.”.

O exemplo maior a ser seguido, para Freyre, era o do Museu do Homem, dirigido pelo Antropólogo Paul Rivet, a quem chamava de mestre. Dinamizado e afastado da ideia de “morte” que rondava os museus como o Museu do Homem, de Paris, do qual destacou em texto de meados dos anos 80, ser de tendência eurocêntrica, o seu museu do Homem do Nordeste representava um novo tipo de museu ao apresentar descobertas científicas contemporâneas “nos quais se sente o que há de vivo e de ligado ao homem atual e civilizado em civilizações remotas, em culturas primitivas, em artes e criações folclóricas.” Um museu antropológico que apresenta “um tipo regional total de homem tanto em aspectos eruditos ou requintadamente artísticos de sua cultura(...) como nos objetos espontâneos, populares, anônimos, cotidianos...”(FREYRE no catálogo do Banco SAFRA, 1985)

Como já dissemos somente em 1965 o Museu de Antropologia é concretizado sob a direção do Professor Mauro Mota, contando com a participação do antropólogo René Ribeiro e a colaboração do Professor Waldemar Valente. No texto em que traz as sugestões para o Museu Antropológico, publicado em 1960, o autor afirma as intenções de através da instituição museal se constituir como:

uma síntese do passado, da vida e cultura do Norte agrário do Brasil; e, como tal, um centro de estudo, de informação e de esclarecimento de assuntos regionais, onde a mocidade universitária, a juventude escolar, o público brasileiro e os estrangeiros de passagem pela capital de Pernambuco, possam

adquirir uma visão honesta e segura das condições de vida, dos estilos de habitação e também das técnicas de trabalho do homem brasileiro das várias áreas da mesma região, em comparação com os estilos de vida e as técnicas de trabalho rural dos nativos ou residentes de outras áreas tropicais (FREYRE, 1985)

Em contraponto às suas ideias inovadoras através destas palavras podemos enxergar uma ambição totalizadora do discurso museal e uma estreita ligação com a permanência de um discurso pautado no passado preso a uma temática do modo de vida agrário da região. Porém em outro texto ele se reporta à necessidade, pelo “verdadeiro antropólogo” de reconhecer que operam na dimensão de um tempo tríplice “onde passado, presente e futuro se interpenetram”.

Lendo Freyre sempre sob um mesmo ângulo de visão é possível estagnar nossa visão da representação regional delimitando o que seja nordeste às suas características estereotípicas. Assim caberia ao museu fazer perdurar uma síntese que se pretende ser o retrato fiel e total de práticas culturais arcaicas e fixas, eliminando o caráter fluido e mutável da cultura. Um museu que persiga esta vertente representacional se torna obsoleto e inerte, incapaz de promover o reconhecimento da cultura local uma vez que essa cultura não permanece a mesma por um longo período de tempo e se transforma através de reinvenções do cotidiano. Evidências disso encontramos no fato de que hoje podemos ver bandas de maracatus que já não estão mais ligados a cultos religiosos de afrodescendentes se proliferando não só na região nordeste como em outras regiões do país. Grupos de maracatu e reinvenções que nascem da mistura de elementos rítmicos, antes associados a rituais religiosos, agora processados dando novas formas eletrônicas a sonoridades que tendo sua raiz no nordeste são capazes de encantar e identificar até mesmo estrangeiros que praticam a capoeira e reverenciam a genialidade de Chico Science.

Novas leituras e interpretações das palavras de Gilberto Freyre se mostram possíveis e se fazem necessárias. Não podemos simplesmente nos prender ao fato de que o discurso Freyreano, que em certo momento histórico buscava homogeneizar as bases culturais indígena, negra e branca em nome de da necessária conformação de uma identidade cultural nacional, que nos permitisse ser representados mundialmente como brasileiros, nos deixe cair no erro de massificar nossas raízes culturais e não nos permitir enxergar mudanças e matizes diferentes e atuais que agora nos oportunizam

adentrar os debates internacionais em nome de preservar que somos harmoniosamente fruto desta convergência racial.

Torna-se urgentemente necessário rever e reler os escritos de Gilberto Freyre. Não para reafirmá-lo, mas para reconhecê-lo como fruto de um momento histórico, para atualizá-lo e buscar nele profícuas bases filosóficas e antropológicas que podem vir a tornar-se geratrizes de novas propostas para a construção de nossas representações culturais.

Freyre, em consonância com os debates tratados pelos componentes da Mesa redonda de Santiago, em 1972, entende o museu como instituição voltada à pesquisa científica capaz de interferir no cotidiano prático através da ação museológica, uma visão do museu como uma instituição eminentemente dinâmica, ressaltada em seu caráter educativo e enquanto agente na promoção da transformação social a partir do compartilhamento de conhecimentos científicos.

Diante deste fato me pergunto: como levar um aluno a visitar o museu do homem do Nordeste e não informá-lo de que ele foi idealizado por Gilberto Freyre, como não permitir-lhe que reconheça as teorias de Freyre sobre a formação da cultura brasileira e como não possibilitar-lhes recordar, para concordar ou discordar, dos posicionamentos políticos subjacentes as escolhas representacionais que o autor fez?

Infelizmente o que vi, durante os momentos do campo em que estive em contato direto com o público na exposição do, foram “estudantes-bucha” prontos para absorver as falas e imagens e nunca para questioná-las.

Nas escolas, também locais de construção e afirmação das identidades, assim como os museus, ensinam-nos a acreditar que somos fruto bem acabados de um passado de lutas e de harmonia, pois no nordeste convivem e se misturam pacificamente as três raças... e nunca falamos da situação dos quilombolas, não estudamos não nos incluímos nos debates sobre a propriedade de terras... Não seria necessário reconhecermos as teorias de Freyre para debatermos sobre estes assuntos e, neste ponto, não seria papel do museu atual nos mostrar e nos permitir questionar dentro da exposição as cotas raciais ou os problemas e soluções envolvidos em temas como a mobilidade urbana? Não seria esta uma forma de atualização do discurso museológico e uma forma concreta de empregar os pressupostos da museologia social?

Deixar de apenas apresentar objetos de um passado que já não existe mais para, através de novas conjunções entre os objetos permitir novas leituras do acervo e nos permitir a reflexão sobre o passado a partir daqueles objetos reconhecendo e questionando as intenções de quem os colecionou e musealizou e juntou numa narrativa construída?

Para Durval Muniz de Albuquerque Jr.¹⁷ o Museu do Homem do Nordeste pode ser considerado parte da invenção do nordeste nos anos 1920, um capítulo tardio desta construção discursiva. Pois sendo a Fundação Joaquim Nabuco uma instituição que tem como missão e compromisso político a reprodução do pensamento de Gilberto Freyre, e isto evidencia-se, por exemplo, no fato de Fernando Freyre, filho de Gilberto Freyre, ter sido durante 30 anos o presidente da Fundação, ela e o museu colaboram para a manutenção de um discurso datado e estático.

Durante a aula inaugural do curso de Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, ocorrida nas dependências da FUNDAJ, o professor Mário Chagas rememorou seus anos de formação e atuação profissional como museólogo no MUHNE¹⁸ e pontuou antigas composições narrativas das quais participou. Rememorou a museologia morena ou mulata e a museografia (e sua dimensão estética e técnico – científica) inspirada nas feiras livres, lembrou o trabalho de Aécio de Oliveira como colecionador e organizador dos acervos institucionais, e deixou-nos um alerta para o “risco de impor discursos e recortes como amostragem sintética de elementos plurais”. Em sua fala Chagas ressaltou que a atenção deve ser dada ao cotidiano significativo, ao caráter de simbolização dos objetos e ao papel educativo do museu¹⁹ nos fornecendo pistas de quais os elementos e a relação entre eles deveriam ser observados para se entender a dimensão social do discurso institucional.

Para Mário Chagas, pensador e crítico do papel da instituição museal, e adepto das correntes contemporâneas do pensamento museológico voltado á chamada

¹⁷Algumas das opiniões colocadas nesta argumentação foram postas durante o módulo do curso de Imagem e Museologia social ministrado pelo Professor Durval Muniz de Albuquerque Jr. Estando registradas no caderno de campo da autora.

¹⁸O museólogo Mário chagas atuou profissionalmente nesta instituição durante o período compreendido entre os anos de 1980 e 1988, convidado pelo museólogo Aécio de Oliveira. (notas do caderno de campo e indicações em sua tese de doutorado- vide bibliografia)

¹⁹ Fragmentos da palestra ministrada pelo museólogo Mário chagas na aula inaugural do curso de Museologia da UFPE em 04/08/2009 registrada em caderno de campo.

sociomuseologia ou museologia social, seria possível acionar novos modos de ver e narrar a partir de objetos antigos. O papel do museu passaria da conservação das narrativas sobre estes objetos-reíquias para a construção de novos olhares e debates acerca dos objetos do passado.

Trazido para trabalhar no museu por intermédio do museólogo Aécio de Oliveira, Mário Chagas rememorou exposições montadas no Museu do Homem do Nordeste onde não poderia esquecer-se das folhas de canela, espalhadas pelo chão da exposição, como elemento que permitisse, através da aromatização dos ambientes, a imersão do público.

Podemos ver aí a importância dada a ambientação do espaço expositivo e o uso de elementos evocadores de lembranças bem como a proximidade do público com as peças em exibição confirmando o interesse em proporcionar uma experiência ao observador.

Embora relacionado aos museus regionais e aos ecomuseus estrangeiros este museu estava claramente voltado aos objetos -símbolo tematizados em blocos distintos.

2.2.- Museologia Morena

A entrevista com o museólogo Aécio de Oliveira ocorreu numa manhã de terça-feira. Após pequena espera decidi informar ao técnico em conservação do acervo que aguardava Aécio, esta figura tão importante para a instituição. Prontamente este funcionário pôs-se a contactar outros funcionários do museu e através da recepcionista solicitou a vinda de um dos museólogos da instituição. Também se empenhou em disponibilizar um espaço adequado para que o encontro pudesse acontecer numa das salas refrigeradas do térreo do prédio da exposição. Solicitou água e disponibilidade das recepcionistas e do museólogo para eventuais necessidades que viessem a surgir por parte do entrevistado, demonstrando extremo respeito, estima e preocupação em receber bem aquele que havia sido um dos mais atuantes e importantes participantes da construção do discurso institucional.

Vale ressaltar que Aécio de Oliveira foi o único entrevistado que propôs uma visita à exposição. Expressou esta intenção ainda no início da entrevista quando revelou

certa curiosidade em conhecer o empreendimento e reconheceu a importância de tal evento como foco da pesquisa. Ao final da conversa no gabinete disponibilizado para o encontro nos encaminhamos ao espaço expositivo. Este foi o momento mais proveitoso, uma vez que pude ouvir suas memórias e críticas em relação ao discurso atual da instituição.

Após alguns minutos de ansiosa espera recebemos o senhor Aécio de Oliveira em sua cadeira de rodas. Com aspecto debilitado este senhor agradeceu o convite para rememorar suas histórias naquele museu e nos dirigimos a sala reservada, a mesma que expõe próximo a sua parede de vidro uma carruagem de 1830, doada por uma família influente da região. O museólogo estava disposto a falar e contente iniciou seu relato a partir do pedido de que revelasse sua trajetória dentro daquela instituição e da museologia. A partir daí outras questões se colocaram, mas busquei permitir a emergência das memórias deste importante agente na construção do discurso museal, interrompendo o menos possível a sua fala.

Aécio começou por relatar que atuara no museu antes de ele se tornar Museu do Homem do Nordeste, portanto trabalhara com o primeiro dos diretores da instituição o senhor Adão Pinheiro. A sua atuação como coletor de acervos se deu antes mesmo de sua entrada na profissão de museólogo, pois havia tempos, recolhia objetos para a coleção particular de Gilberto Freyre. Esteve no museu durante longo período onde pode trabalhar junto a figuras como Mauro Mota e o médico Waldemar Valente. Foi o diretor da instituição tendo, antes disso, acompanhado também a direção do professor René Ribeiro. Tudo isso quando a instituição ainda era denominada Museu de Antropologia. Revelou que naquele momento ainda não possuía formação específica na área da museologia e que sua primeira ação oficial se deu sob o cargo de auxiliar de pesquisa, realizando muitas viagens na busca por peças encomendadas pelo museu. A formação em museologia só ocorreria anos depois, quando do convite para assumir a diretoria do museu. Tal convite não foi aceito visto que Aécio não se achava pronto para exercer tal cargo antes de dedicar-se a uma formação em museologia, fato que ocorreu logo em seguida tendo concluído o curso de museologia no Rio de Janeiro, no ano de....

De acordo com Aécio de Oliveira as peças solicitadas eram compradas durante viagens às cidades. Estas idas ao campo para coleta de artefatos eram indicadas após

reuniões entre a equipe de trabalhadores do museu. Nas reuniões frequentes discutiam-se aspectos da cultura nordestina que se queria evidenciar nas exposições ou que se achava necessário colecionar a fim de complementar o acervo existente, renovar e construir novas exposições.

A certa altura da entrevista Aécio de Oliveira nos informa ser um informante “nativo” da ideia de museu preconizada por Gilberto Freyre. Uma vez que tinha sido “praticamente criado na casa de Freyre” e que este o “orientava em muitas coisas” revelou que muito do seu gosto por “antiguidades” e objetos belos tinha sido impulsionado por esta convivência próxima da família Freyre.

Afirmando ter coletado todo o material de construção presente no acervo do museu e lamentando a parca utilização deste material para a realização de exposições temporárias que dinamizassem a visitação e recorressem a parcerias entre a instituição museal e empresas de engenharia e arquitetura, Aécio de Oliveira exemplificou as peças que constituem rico material para se debater sobre a moradia, tema pungente, no Brasil atual : dobradiças, ferrolhos, tijolos” dos holandeses ao portugueses”, telhas etc.

De acordo com Aécio a finalidade do museu não era apenas conservar e expor os objetos: “Porque meu interesse aqui na Fundação não era fazer disso aqui só um museu, mas é um centro de treinamento par o pessoal de museologia da área, do Norte e Nordeste. Aqui a gente discutia sobre espaço, sobre cores, sobre o rumo dos museus, sobre o material dos museus, sobre a formação do pessoal de museus. Tudo partiria daqui”

A entrevista mudou um pouco de foco quando recebemos o museólogo do museu que trazia uma fotografia da turma de formatura de Aécio de Oliveira. Por um momento já não pudemos desfrutar de uma conversa focada nas questões propostas pela pesquisadora, pois havia a interferência deste terceiro elemento (o museólogo) que viria a alterar um pouco o percurso do relato do entrevistado.

Ansiosa por uma volta ao relato acerca dos objetos coletados, perguntei como era realizada a coleta e a conservação das peças e que tipo de objetos era coletado. Aécio respondeu que o funcionamento dos museus era muito precário e que naquele tempo não havia verba fixa para financiar as ações dos museus. Os trabalhadores eram uma espécie de faz tudo, realizando desde a coleta, o registro fotográfico e a

composição da ficha catalográfica até a limpeza dos objetos e da exposição. Então neste momento o que se colecionava eram peças de “arte popular, cerâmica, bonecos de pano, literatura de cordel, garrafas de cachaça, que isso era uma coisa pra documentar porque tem no nordeste todo, não é?”.

A pesquisa e as exposições foram enfatizadas como aspectos prioritários da ação museal na época:

Quando a gente saía para fazer coleta era sempre para uma pesquisa. Primeiro a gente fazia reuniões para saber o que é que estava faltando no acervo[...]pra fazer a reunião todo mundo participava e a gente decidia onde ia buscar. Para as exposições a gente também fazia reuniões pra fazer todo o calendário do ano e geralmente eram duas por mês. De 15 em 15 dias a gente mudava tudo.²⁰

Ainda de acordo com o relato de Aécio de Oliveira em 1979 a exposição em cartaz “A história social do açúcar”(e abrigada no edifício do Museu do Açúcar que acabara de se transmutar em Museu do Homem do Nordeste) não poderia ser desmontada “Porque o açúcar é o homem do nordeste, não é?”²¹ optando os participantes da equipe do museu por complementar esta exposição abrigando em outra sala os objetos de cerâmica e barro expostos como numa feira.

Nas palavras de Aécio de Oliveira:

A tentativa era de reproduzir o espaço, o cenário de uma feira. Porque enquanto eu estudava no Rio [a cidade do Rio de Janeiro] eu vi uma exposição de Lina Bo Bardi que era a mais bela que eu já vi, era “A mão do povo brasileiro”. Todo o museu de São Paulo transformou-se , com arte popular do Brasil inteiro, numa feira. E aquilo me encantou, todo dia eu ia[...]eu apliquei muita coisa dali quando voltei pro museu. Minha cabeça era Lina. Era Lina e Gilberto Freyre.²²

A partir desta fala podemos observar alguns elementos que compunham a “imaginação museal” de Aécio de Oliveira. Adotar a ideia de representação de uma feira, atividade popular da região nordeste, que havia sido aplicada estratégia expográfica de outra exposição que lhe causara encantamento. Aspectos colocados em sua imaginação pelo contato com modos museais de enxergar o cotidiano e o que poderia inferir dos objetos colecionados. Aqui os objetos são atores de um cenário vivo que se modifica e se renova constantemente. Entendendo o nordeste, a seu tempo, agrário e artesanal, Aécio evocava, com os elementos ligados às experiências pessoais na fruição de exposições visitadas, a aproximação entre objeto e público e propunha a

²⁰ Fala de Aécio de Oliveira, em entrevista concedida a pesquisadora.

²¹ Pergunta lançada à pesquisadora durante a entrevista concedida por Aécio de Oliveira no dia

²² Fala de Aécio de Oliveira, em entrevista concedida a pesquisadora.

identificação ou o estranhamento das ações cotidianas como modo de permitir ver características peculiares do “estar aqui,” no nordeste brasileiro.

Assim os vasos e outros utensílios de cerâmica eram expostos, em cima de lonas, aglomerados pelo chão e outros, como as ervas medicinais, eram renovados periodicamente pelos funcionários dos museus que eram obrigados a ir às feiras populares do Recife para obter novos espécimes, instantaneamente musealizados.

Por estas inovações no campo da museografia , especialmente na ação expográfica é atribuído a Aécio Oliveira a realização de uma museografia morena, que ele nunca chegou a registrar. Esta alcunha de morena deve-se ao fato de apresentar os elementos da cultura regional de forma também regional permitindo ver a transposição de elementos tradicionais como a feira para dentro do espaço expositivo além de adaptá-lo a outras seções da exposição e não só aquela concernente à cultura popular. Além disso os objetos vistos como símbolos da cultura estão bem próximos do visitante de modo que se pode “apalpá-los com os olhos”. O uso dos textos e etiquetas era extremamente reduzido , evitando-se a mera descrição dos objetos.

2.3- Narrativas em exposição (1979-2004)

Apesar de não evidenciar dinamismo frequente na modificação das exposições do museu as informações coletadas a partir da revista impressa *Atualidades Sanbra* (1985) evidencia o aspecto mutante do acervo , atribuindo as exposições uma periodicidade de cerca de dois anos para cada exposição “para não cansar o visitante”. Ainda nesta publicação está explícito o propósito da instituição que consistia em relatar a história do *modus vivendi* da região nordeste contada em 3 exposições permanentes: a de Antropologia, a do Açúcar e a de Arte popular. Onde podemos perceber a divisão do acervo exposto de acordo com a inscrição dos objetos no acervo das instituições que precederam o MUHNE

Ainda de acordo com a publicação a exposição de Antropologia iniciava-se com mapas holandeses do século XVII e cenas da invasão holandesa em Pernambuco, ao que se seguiam artefatos indígenas (“ tacapes, flechas, lanças, cocares e plumas distribuídos em vitrines e paredes”) relacionados às principais tribos do nordeste, logo após mapas

demarcavam rotas do tráfico de negros (“representando a fusão da três raças que deram no povo brasileiro”) mais ferrolhos e outros materiais retirados de moradias coloniais como bombas d’água de bronze e telhas de origens diversas . Esta exposição abrigava várias seções, dentre elas: A seção de material de construção, onde havia painéis com tipos de habitação e reproduções parciais de casas grandes e mocambos, que abrigavam as coleções de azulejos portugueses e franceses, candeeiros de fabricação artesanal e etc.

Outra seção da exposição de Antropologia era a de Comunicação, onde figuravam aparelhos telefônicos, material de telex e painéis contextualizadores (exibindo as torres de comunicação dispostas na cidade). Na seção de Armamentos o público tinha oportunidade de observar de perto espingardas e punhais associados a elementos ligados à manutenção da saúde como garrafadas e infusões de ervas medicinais e outros elementos associados ao modo de vida do habitante popular do nordeste como parte da coleção de rótulos de cigarros e fiandeiras.

Na seção de transportes marítimo-fluviais “embarcações de madeira destinadas à pesca auxiliada por anzóis, caritós para guardar siris, cordas, cabaças e redes de pesca” estavam expostas em conjunto em cima da jangada que não fosse por sua vela recolhida estaria pronta para a viagem. Miniaturas de barcos acompanhavam este pequeno cenário repousadas sobre pedestais altos.

Imagem 01

OBJETOS RELACIONADOS À PESCA



Fonte: Revista Atualidades Sanbra, 1985.

A seção dos elementos ligados a cultura do couro estavam expostos gibões, cangalhas e tamancos.

Outra seção intitulada Folclore onde se justapunham elementos materiais evocativos de folguedos , comidas e crenças e onde se podia observar bonecos de mamulengo, vestimentas de bumba-meu-boi, ex-votos, exemplares de literatura de cordel e utensílios domésticos como cuias e pilões.

Na seção dos Cultos Afro-brasileiros estavam expostos “todos os seu orixás” (manequins pretos suportavam indumentárias específicas de cada entidade e estavam contextualizadas com assentamentos montados à sua frente. Também compunham o cenário instrumentos musicais que acompanhavam a realização dos rituais evocados.

Na segunda exposição permanente intitulada Açúcar, simultânea aquela de Antropologia, “ painéis informavam sobre o papel da monocultura canavieira na economia regional, a origem da cana e os primeiros engenhos e seus proprietários” (Atualidades Sanbra , 1985,p..13)faziam parte ainda desta exposição cangalhas, enxadecos e chicotes bem como redes de dormir , instrumentos de tortura de escravos , oratórios, tachos de cobre e açucareiros. “Na parte técnica constam gráficos, um carro de boi, pães de açúcar (...), moendas, carruagem do século XVIII, maquete de usina” (ATUALIDADES SANBRA, 1985, p.. 13).

A exposição de Arte Popular era a terceira exposição permanente do museu do Homem do Nordeste, ocorrida concomitantemente às outras duas supracitadas. Desta mostra faziam parte muitos exemplares da coleção de aguardente (“ocupando prateleiras que cobrem toda a parede”) , exemplos de objetos confeccionados a partir de trabalhos manuais como tapetes, redes de tucum e objetos de barro de artesões locais. Aí também estavam expostas obras de Vitalino “cujas peças são protegidas por vitrines de vidro” além de máscaras de carnaval, brinquedos populares e “telas de artistas plásticos primitivos”(ATUALIDADES SANBRA, 1985, p.. 14)

A partir destes dados podemos inferir que os objetos eram tomados como símbolos capazes permitir ver o passado e os contextos em que eram utilizados. Apesar de permitir a identificação do visitante com um tempo perdido, traziam o aspecto ecológico e cotidiano através da exibição conjunta de artefatos ligados, por exemplo, a mesma atividade industrial caseira.

O discurso expositivo, portanto, parece-nos estar baseado não em objetos-fetichismo ou ser oferecidos como numa visão elitista que se empenhasse em demonstrar a vida

de personagens “importantes” ; os objetos cotidianos eram os mais valiosos, pois permitiam entender o cotidiano local. Eram objetos-símbolos da vivência dos povos da região. Os próprios objetos emitiam informações que eram contextualizadas a partir de painéis demonstrando o contexto e o uso destes elementos no cotidiano. As etiquetas se existiam não foram percebidas e o próprio Aécio de Oliveira enfatizou o uso restrito desta forma de narrar objetos. Objetos de pesca, nesta exposição, eram colocados num mesmo espaço de modo que compunha um conjunto permitindo ver a interdependência dos elementos para a realização de atividades cotidianas. Da mesma forma o carro de boi, sobre o qual foi acrescentado o chapéu de couro, o colete de mesmo material e ao fundo da sala exemplares de peles de animais.

Na seção dedicada aos orixás cenários eram reconstruídos de modo a permitir a visualização de um ritual onde manequins, em tamanho natural, usavam as roupas das divindades evocadas e os assentamentos eram montados próximos aos manequins. Também faziam parte do conjunto tambores e outros objetos que participavam dos rituais.

Da ala dos orixás me recordo, na visita que fiz quando era criança, que tinha medo que as peças criassem vida e me perseguissem, pois as indumentárias vestidas nos manequins conferiam um ar de realidade e permitiam “entrar” no ritual visto que tão próximo do público estavam os objetos expostos.

Imagem 02

VISTA PARCIAL DA EXPOSIÇÃO – ORIXÁS E MARACATU



Fonte: Revista Atualidades Sanbra, 1985 .

Em um espaço contíguo a esta ala dos orixás pode-se ver todo o conjunto de objetos do Maracatu de Dona Santa. Um manequim central está vestido e posto como a rainha do maracatu e a sua vola em pedestais de alturas diversas as calungas e os carros do tigre e do elefante no mesmo arranjo em que se apresentam os cortejos em dias festivos.

Podemos observar que a organização dos conjuntos expositivos obedeciam mais aos modos de um arranjo tipológico (montados em pequenos conjuntos) ou dispostos em cenários. Não eram organizados de modo geográfico uma vez que os elementos da cultura do couro, por exemplo, encontravam-se lado a lado com os que conformavam o conjunto relacionados à pesca. Nenhuma hierarquia pode ser observada na composição ocupando todos os elementos nichos sem vitrines e dispostos na mesma altura. Alguns conjuntos de objetos estavam acompanhados por imagens (painéis pintados ou fotografias em grandes dimensões) que oportunizavam ao visitante perceber os modos de uso e os usuários daqueles objetos.

No texto escrito por Antônio Carlos Montenegro evidencia-se “Um roteiro para visita” no qual o autor afirma que apesar de conter uma narrativa de princípios históricos e cronológicos pode ser visto e experimentado de diversas formas. Assim, o texto datado do ano 2000, oferece-nos um roteiro didático semelhante aos de uma “visita comum no dia a dia do museu”. Identificando como primeiro módulo desta exposição, localizada no pavimento térreo do edifício, “Os habitantes originais” onde objetos indígenas, como as urnas funerárias e a arte plumária “testemunham os modos de vida das civilizações autóctones encontradas pelo europeu colonizador”. No segundo módulo, “Colonização: o açúcar”, os aspectos da vida colonial a partir da implantação da indústria canavieira. “o mundo luso-afro-brasileiro divide espaço com o Brasil holandês. Aqui estavam expostas moedas, a coleção de aguardente, os instrumentos de suplício de escravos; Ainda o imenso tacho de cobre podia ser visto junto a uma pintura que mostra os negros no trabalho com o melaço da cana e uma imensa fotografia que permite ao visitante ver, em tamanho natural o uso cotidiano do instrumento. Contribuindo para esta ideia de objeto sendo utilizado uma escumadeira, um caneco para passar mel e um caneco para retirar melaço estão pendurados nas

estruturas metálicas de ferro presentes em todo o teto do espaço expositivo. Assim dispostas parecem estar em uso. Esta forma de expor é conhecida como museografia do fio de nylon e permite coloca os objetos em posição de uso ou exibi-lo em desconstrução, ou seja com seus elementos alinhados de modo que se possa perceber como se ordenam em seu interior.

A terceira etapa desta exposição era composta por objetos da casa. Era possível reconhecer através deles a intimidade doméstica nordestina da casa grande, com sua arquitetura imponente e de um mocambo, parcialmente construído em material original dentro do espaço expositivo. Dentro do qual podemos ver através de fotografias um cenário montado com tijolos e painéis, configurando um fogão, somados a alguns instrumentos rústicos de cozinha e lâmpadas penduradas nas paredes.

No conjunto de objetos que mostrava a casa grande destacam-se os azulejos, colados na parede em pequenos grupos organizados de modo que se possa perceber a estampa e a textura da repetição dos elementos decorativos. Também conjuntos de louças abronadas e açucareiros, conjuntos de chá e colheres em prata, dispostos em prateleiras de vidro; Uma pequena cena também foi montada em torno de um aparador (móvel decorativo de salas em madeira). Deste móvel há uma informação no catálogo do Museu que demonstra a preocupação e envolver os objetos em conjuntos para evidenciar sua utilização. Tendo sido fabricado em Nazaré da Mata, município do interior do estado de Pernambuco, foi utilizado como guarda comida, no espaço da cozinha da casa e assim foi colocado na exposição. Composto junto com esta peça o cenário de uma cozinha colonial o móvel e os demais utensílios como pilão de madeira, grade para fogão, chaleira de ferro repousada sobre a grade e potes de metal e porcelana para guardar mantimentos, além de uma lâmpada e um rolo para pão. Este cenário está assentado sobre uma base de pedras regulares e não sobre inexpressivos cubos brancos individuais.

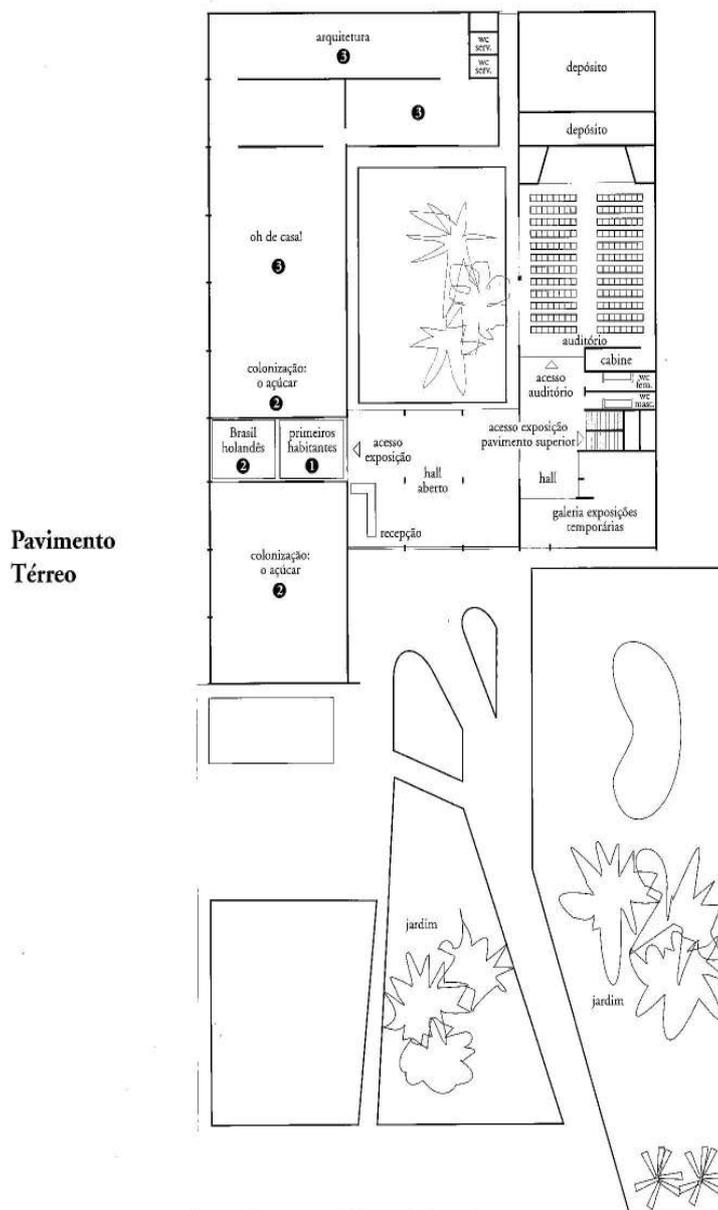
No pavimento superior do edifício a exposição continuava, ocupando quatro espaços contíguos que abrigavam o “legado” do povo. Parecem estar os objetos divididos nas categorias das “artes e ofícios”, “religiosidades”, “cerâmica”, “A festa” e “festa carnaval” como evidenciado na planta baixa reproduzida (imagem 04).

Todas as paredes da exposição são brancas e revelam a tentativa de neutralizar o

ambiente levando o observador a centrar – se no conjunto dos objetos. A tentativa de se conseguir um espaço que seja um cubo branco, neutro e pronto a ser preenchido.

Imagem 03

PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO DO MUHNE

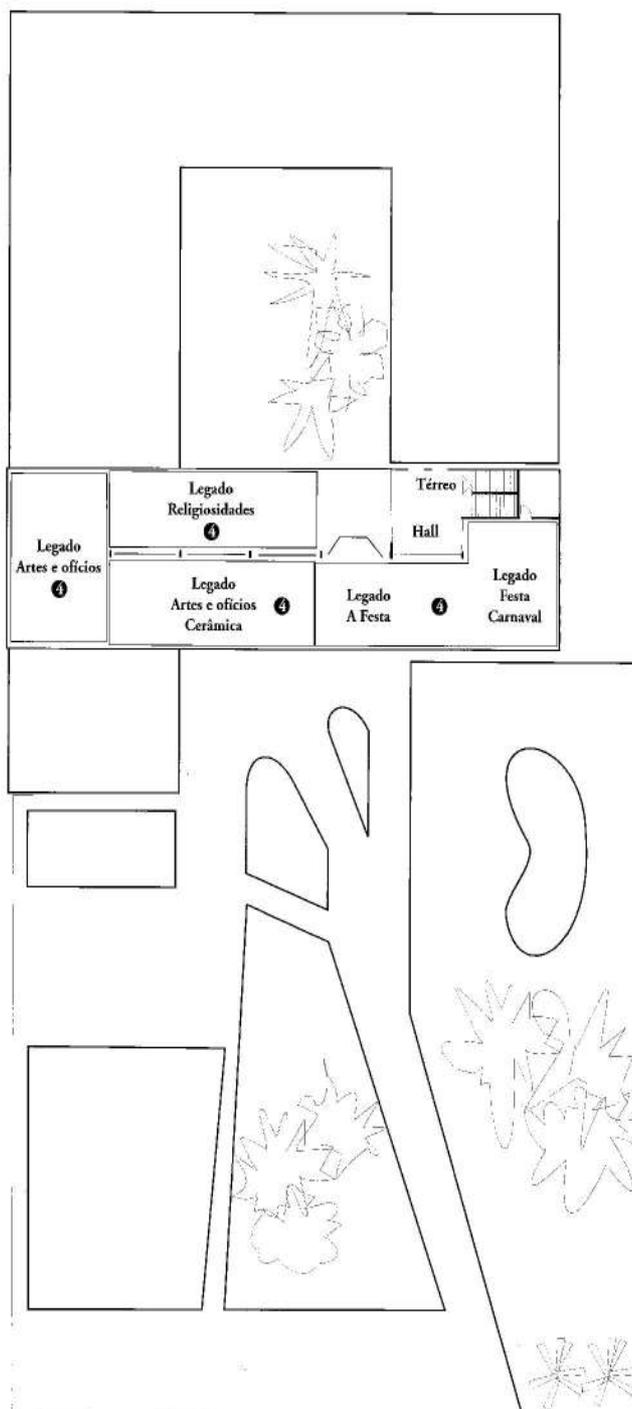


Fonte: MUHNE, Catálogo Banco Safra, 2000.

Imagem 04

PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO SUPERIOR DO MUHNE

Pavimento
Superior



Fonte: MUHNE , catálogo Banco SAFRA, 2000

CAPÍTULO III – UM MIX DE MIXÓRDIAS

(...)já se tem consciência da incrível energia potencial de que dispõe o museu, falta-nos contudo transformá-la em energia cinética, o que equivale a dinamizar o potencial educativo e cultural destas instituições. Mário Chagas

Na citação retirada do texto de apresentação da atual exposição de longa duração da instituição²³ podemos ler que o objetivo do museu neste retorno à exibição pública de seu acervo consiste em :

produzir uma nova exposição de longa duração (...), contextualizada e pedagógica, que promova a compreensão e o respeito às diferenças regionais brasileiras, através do acervo histórico e antropológico do Museu; busque reintegrar os objetos à sua natureza original e auxilie o entendimento do que constitui a Identidade Nordestina, integrada ao conceito de Nacionalidade brasileira. (FUNDAJ).

Na análise deste fragmento textual é possível observar uma preocupação com o caráter pedagógico da exposição, ou seja, o que se pretendeu foi facilitar a compreensão do discurso a partir da apresentação dos elementos da composição. A intenção de construir uma apresentação organizada de modo a permitir o entendimento do público no que concernem às diferenças culturais das regiões que compõem o país. O que, talvez, não tenha sido alcançado, visto que visitantes e trabalhadores do museu classificaram a exposição como “de difícil leitura”. Acreditamos que isto se deve a fatores, como as supracitadas soluções de iluminação e refrigeração do ambiente, dentre outros.

Outro ponto que queremos ressaltar neste fragmento textual é a “busca por reintegrar os objetos à sua natureza original”. Esta necessidade nega a própria ação museológica, uma vez que trazer objetos para o museu e para a exposição implica recontextualizá-los ou ressocializá-los a um novo contexto. Isto torna difícil a reintegração de objetos ao seu contexto original pois, como sugere Appadurai:

As ideologias de preservação podem freqüentemente conter implicações ocultas de transformação. Por exemplo, o empenho em apresentar vinhetas da vida de outras sociedades freqüentemente envolve a descontextualização dos objetos de seus contextos cotidianos, produzindo como resultado não

²³ Disponível na página oficial do Museu na internet no endereço <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=289&date=currentDate>. Último acesso : 13/11/2011.

intencional efeitos estéticos e estilísticos que não se enquadram no contexto original. (APPADURAI et BRECKENRIDGE, 2007, p.13)

De acordo com os dados obtidos nas entrevistas com os trabalhadores do museu a exposição foi pensada por uma equipe interdisciplinar e diversos funcionários de departamentos e funções institucionais distintas foram consultados durante a redefinição conceitual do projeto museológico. Reuniões entre diversos representantes dos departamentos institucionais foram realizadas e uma equipe curatorial foi montada contando com a presença de consultores acadêmicos das áreas da Antropologia, museólogos, historiadores, educadores e profissionais terceirizados de um escritório de arquitetura.

O escritório de arquitetura foi escolhido porque sua fundadora Janete Costa, uma importante arquiteta e colecionadora de objetos da cultura popular, participante da elite local e frequentadora de feiras de arte, ateliês, galerias e museus de renome internacional presenteou o museu com a realização do projeto expográfico. Assim em detrimento da realização de uma proposta expositiva focada no público e nos interesses institucionais o projeto foi modificado para adequar-se financeiramente ao mesmo tempo em que se optou por agregar valor à exposição através da exploração do reconhecimento social da arquiteta convidada.

A arquiteta Janete Costa faleceu antes da concretização do projeto expográfico²⁴ ficando a cargo dos funcionários do escritório, dentre os quais seus herdeiros, a responsabilidade pela execução do projeto, o que, segundo alguns informantes, acarretou divergências e modificações na localização das peças dentro da exposição.

Aqui se coloca uma reflexão acerca da interferência que trabalhadores externos ao museu, portanto não participantes da construção do discurso museológico venham a interferir na construção do discurso expográfico. Certamente esta condição possibilitou a modificação do discurso e talvez tenha contribuído para um distanciamento entre o que se pretendia dizer através da exposição e o que se possibilita apreender no contato

²⁴ O projeto expográfico diz respeito somente ao espaço expositivo em que está abrigada a exposição “nordestes Plurais, Culturais e direitos Coletivos” e portanto refere-se exclusivamente ao desenho da exposição, o que não pode ser tomado pela museografia pois não abrange o desenho ou ambientação dos outros espaços físicos do museu.

com o ambiente expositivo. As soluções expográficas propostas por Janete Costa foram condicionadas pela sua própria imaginação museal. Sendo colecionadora de objetos de arte e artesanato com ampla experiência de contato com museus estrangeiros esta arquiteta construiu uma exposição cheia de vitrines e com iluminação especial evidenciando uma certa hierarquização dos objetos e uma busca pelo puro prazer estético. As cores também são relevantes, elas são usadas como sinalizadoras da mudança de temas dentro do espaço e remetem as sensações mais conhecidas do senso comum. Assim a cor da terra se espalha por quase toda a exposição e a cor púrpura está presente nos espaços que narram as influências da cultura africana evocando a espiritualidade, por exemplo.

Todos os elementos envolvidos na exposição servem à contextualização dos objetos e interferem na leitura do ambiente expositivo. Pois como esclarece Marília Xavier Cury (2006) a exposição é um texto que se escreve com objetos no espaço a partir de uma lógica e nela estão articuladas ideias, objetos, espaço, tempo, mobiliário e linguagem de apoio que resultam na ambiência. É um espaço significado e todos os elementos envolvidos na sua construção devem ser pensados como agentes que colaboram para a ressignificação que o visitante fará. As formas de uso destes elementos podem auxiliar ou dificultar a imersão e a leitura do visitante.

3.1 Exposição: Nordestes plurais?

Desci do ônibus e dando alguns passos à esquerda avistei os gradis baixos de ferro pintados de azul que protegem e deixam ver o pequeno jardim à entrada do museu. No gramado, pontuado por algumas árvores de pequeno e médio porte, está fincada no chão a grande placa de concreto onde está inscrito Museu do Homem do Nordeste.

À entrada do jardim, que tem um pequeno caminho pavimentado se segue pela alameda, arborizada e fartamente iluminada pela luz do sol. Era uma tarde quente e parei para observar o elevado que abriga três mastros, palco para o hasteamento matinal e a retirada vespertina das bandeiras do Brasil e de Pernambuco. As bandeiras, a grama verde, a sombra das árvores e os banquinhos de praça ladeando o caminho convidam para uma conversa ao ar livre. Alguns funcionários da FUNDAJ fazem uso deste espaço

de socialização após o almoço.

Do lado direito uma jangada, “ancorada” num estreito suporte de concreto. Após, um vagão do antigo bonde e algumas partes de um transporte ferroviário. A imagem me remete a uma viagem que leva o observador do litoral ao sertão. Deslocamentos, viagem, dia de sol. Lembro-me da comparação que Appadurai faz entre os museus e as viagens. Ele afirma que nos museus pessoas viajam curtas distâncias para experimentar a distância cultural, geográfica e temporal, enquanto os turistas viajam grandes distâncias em curtos espaços de tempo para experimentar a “alteridade” de uma maneira mais intensa e dramática. Mas ambos (os museus e as viagens) são maneiras organizadas de explorar os mundos e as coisas do “outro”. (APPADURAI et BRECKENRIDGE, 2007, p.19)

Este é um recurso muito utilizado na educação em museu, convidar os visitantes a realizar uma viagem atribuindo-lhes a função de exploradores. Antes deste dia não via esta estratégia com bons olhos pois induzia uma exotização de tudo e afastava a possibilidade de identificação do visitante com os objetos. Neste dia ocorreu-me que esta exotização do lugar e de seus objetos, este convite para viajar ,poderia me conduzir ao afastamento da naturalidade do olhar e me proporcionar certa segurança de que conseguiria o necessário estranhamento daquele lugar comum.

Parei para observar o entorno do museu, em contraste com os modernos prédios que pululam agora neste tradicional bairro residencial das elites. Um jardim aberto guardado por gradis baixos, a cerâmica da oficina Brennand estampando canas-de-açúcar na fachada do edifício , este local é uma pausa bucólica para “olhos embotados de cimento e tráfego” mas , infelizmente, está constantemente vazio.

Segui em direção a duas funcionárias alocadas atrás do balcão escuro da ampla recepção. Uma delas informou-me, mecanicamente, sobre o título da mostra , indicou as portas de entrada e saída do espaço expositivo, recolheu minha bolsa , lembrou-me das regras quanto ao uso das máquinas fotográficas e apontou a lojinha do museu como último destino daquela visita. Por fim informou o preço da entrada que paguei da primeira vez.

Em minha segunda visita me apresentei como pesquisadora e fui liberada para usufruir gratuitamente do espaço após várias tentativas de comunicação com a diretoria

do museu para confirmação da pesquisa. Telefones ocupados. Entrei para minha primeira visita envolvida da aura de respeitabilidade que adquiri após me identificar como pesquisadora. Animou-me o fato de poder estar ali por toda a tarde com passe livre para adentrar outros espaços da instituição.

Duas escuras portas de vidro se abrem quando o visitante se aproxima e se revela uma saleta com telão branco ao fundo e duas imagens incrustadas em colunas laterais. A temperatura do ambiente contrasta com o calor do jardim. Com os focos de luz voltados à iluminação pontual de imagens e objetos o restante do espaço expositivo, suas áreas de circulação, e algumas das paredes que contém textos permanecem na penumbra. A ênfase parece estar nos objetos, ao mesmo tempo em que as cores das paredes e os pontos de luz nos levam a desviar o olhar para diversos focos e os textos, por seu tamanho e quantidade insinuam requerer nossa sofrida atenção. A iluminação não favorece.

O ambiente escurecido e frio gerou uma sensação de desconforto, pois contrastava demais com a temperatura do corpo aquecido pelo sol. Este fato imediatamente evocou a lembrança de uma visita, anterior a esta que descrevia inicialmente, mas já na nova exposição. Nesta ocasião fui ao museu como visitante para conhecer sua exposição após a reabertura do espaço que havia ficado fechado por cerca de quatro anos. Neste dia acompanhei de longe um grupo de escolares e pude escutar a fala de um dos adolescentes, em diálogo com a mediadora cultural que acompanhava o grupo na visita ao espaço expositivo. Nesta ocasião este garoto, que aparentava ter por volta dos 15 anos, questionou o contraste entre a imagem do nordeste “falado na mídia”: um lugar de muito sol, seca e calor (“quente até mesmo para quem vive nele”) e o frio e a penumbra dentro da exposição. Sua pergunta foi: Por que, então, esta exposição é tão fria e escura?”.

Concordando com ele que estas características, a penumbra e o frio, não fazem parte dos referenciais do senso comum que caracterizam a região Nordeste passei a me questionar: foi somente pensando no conforto do público que a temperatura e a luminosidade do ambiente foram propostas? Estas características foram observadas no momento da contextualização dos objetos na proposta expográfica?

Descemos do ônibus na Avenida 17 de Agosto, via central do bairro de Casa

Forte, reduto de famílias abastadas e pulsante pelo frenesi dos trabalhadores domésticos. O museu fica em frente à avenida e é fácil acessar seu jardim. Composto de uma curta passarela de concreto em meio a um amplo jardim verde, com grama e algumas árvores de pequeno e médio porte, banquinhos que aproveitam as poucas sombras convidando o visitante a descansar e aliviar-se do calor. Ao lado esquerdo um pequeno suporte elevado de concreto exibe em seus mastros as bandeiras do Brasil e de Pernambuco. Passando ao lado da placa de concreto que exibe em letras grandes o nome do museu segue-se pelo o caminho que nos apresenta uma bifurcação à esquerda, ela nos permite a aproximação com um imenso painel em cerâmica que ocupa todo o lado esquerdo da fachada do edifício. O painel é um mosaico que traz a imagem de “pés” de cana-de-açúcar gigantescos. Reconhecemos imediatamente o traço e a temática das obras do artista plástico Francisco Brennand. Pensamos se este não é mais um estereótipo, um lugar comum das imagens sobre o nordeste. Este artista pertence a uma das famílias aristocráticas mais influentes do estado de Pernambuco e decididamente colabora para a identificação de uma memória do poder instituído por estas famílias (inclusive a própria família Freyre). Podemos seguir ao lado deste painel para entrar no museu. No entanto em meu primeiro dia de campo estava disposta a experimentar todas as possibilidades do lugar me alongando no percurso. Assim voltei aos banquinhos e tive a sensação de estar naquela tarde na pracinha. Tudo ali remetia ao passado e a um tempo de passagem lenta em contraste com o tráfego intenso da avenida em frente ao museu.

Ao lado direito desta curta via de acesso observa-se uma jangada. Não flutua no espelho d'água que antes tinha ali, ao contrário parece “aprisionada” num tanque de concreto endurecido, de velas recolhidas e pintura nova não parece ter sido utilizada. Logo depois da jangada, um vagão de bonde, e porções dispersas de maquinários ferroviários. Evidenciam um convite ao deslocamento, evocam viagem, no tempo, na história estática e antiga.

O edifício do museu é um prédio baixo com apenas dois pavimentos. Com linhas retas e janelas de vidro, na fachada do primeiro andar, foi construído para ser a sede do extinto Museu do Açúcar. Este edifício tem como particularidade ter sido construído especificamente para abrigar um museu, privilégio concedido a poucos espaços museais do país. Assim seus espaços são largos, de pé direito alto, com portas e janelas de vidro

que permitem a passagem da luz. No espaço expositivo estas janelas são reduzidas , tornando-se quase imperceptíveis e permitindo uma certa entrada de luz natural. A exposição de longa duração ocupa apenas uma pequena porção do prédio e não se estende para fora edifício. Foi pensada pra ocupar outros espaços mas devido a necessidade de reabertura e a falta de recursos para realização de sua segunda etapa, prevista para ocupar o andar superior se encerra no térreo .

Imagem 05

ENTRADA DO MUSEU



Fonte: Revista Continente Multicultural.

O primeiro contato com trabalhadores da instituição se deu de forma espontânea. Em mais uma tarde de observação participante não entrei no espaço da exposição dirigindo-me diretamente no prédio que abriga a reserva técnica, o setor de conservação do acervo e os departamentos administrativos. Em busca de interlocutores que me fornecem depoimentos acerca da catalogação e coleta de alguns objetos da exposição me dirigi à primeira sala onde havia alguém e para minha surpresa fui recebida com alegria e extrema disponibilidade pelo técnico em conservação. Durante esta conversa de modo informal e amistoso falamos da exposição e de sua composição. Como conservador de objetos seu relato baseou-se na preparação técnica dos objetos a partir de sua seleção para compor a narrativa expositiva. A certa altura ele mencionou tratar os objetos como pessoas, pois cada um deles guarda histórias, evidenciando uma postura de concordância com a agência dos objetos e a possibilidade de que eles produzam enunciados, através da análise detida sobre seus aspectos materiais. “Eles tem uma memória e guardam sentimentos”²⁵ assim podemos entrever que é atribuído ao objeto

²⁵Frase proferida pelo técnico em conservação do MUHNE em conversa informal com a autora. Retirada

um poder de fala e não se encontra no observador a possibilidade de atribuir-lhe sentido. Também se torna evidente a iniciativa de observar cada objeto, mesmo dentro do contexto expositivo como único, desprezando o contexto e o conjunto que este perfaz com outros objetos. Outra afirmação curiosa foi a de que é possível construir uma memória para os objetos que chegam ao museu sem referências precisas, esta construção é baseada no arranjo sistemático de similitudes e diferenças. Um verdadeiro mosaico- interpretativo é construído para atribuir os indícios que levam a correta classificação e registro das peças.

Noutra tarde chuvosa dirigi-me à recepção, localizada no hall central. Uma das duas moças que trabalham ali, mecanicamente atenciosa, convidou-me à visita e, numa fala curta e impessoal, informou sobre o título e algumas peças que se pode encontrar dentro do espaço expositivo. As recepcionistas cobram a entrada, recolhem as bolsas, entregam as chaves do armário, não parecem ter nenhuma relação com a exposição ou com os objetos.

Olhando para o lado direito pode-se ver atrás de uma imensa parede de vidro uma carruagem. Fará parte da exposição ou está apenas guardada às vistas do público?

Na intenção de voltarmos ao balcão de recepção somos seduzidos por objetos expostos em vitrines numa construção cúbica que se destaca no pátio interno do museu, atrás do espaço de recepção. É uma lojinha que vende desde lanches industrializados (como porções individuais de bolo de rolo), artesanato, objetos decorativos e utilitários confeccionados por participantes das ações educativas realizadas pelo museu além de publicações impressas, sandálias de couro e souvenirs.

Para entrar no espaço expositivo é necessário transpor duas portas de vidro, ambas escurecidas por uma película que não nos permite ver o que está dentro. Ao aproximarem-se estas abrem automaticamente revelando a penumbra e o frio, já descritos anteriormente.

De acordo com as informações do rececionista pode-se optar por iniciar a visita por qualquer uma das portas do circuito. A outra porta está localizada ao fundo do pátio interno do museu, após a lojinha. Não há um percurso definido a ser seguido. Isto proporciona a liberdade de leitura do visitante.

Quando um visitante entra na exposição os seguranças o seguem rapidamente e se colocam em seus postos pré-definidos. Um deles se coloca ao lado da porta que se abre automaticamente, como nos shopping centers. Ao entrarmos no espaço expositivo nos deparamos com um telão branco, onde (como nos foi posteriormente informado por um dos vigilantes) era inicialmente projetado um vídeo. Esta pequena sala de paredes cor de chocolate não possui outros elementos além do telão vazio, caixas de som instaladas nas porções superiores de suas paredes e . Por que este ambiente vazio? Se a tecnologia não funciona porque não ocupá-lo com pequenas mostras intermitentes de obras de artistas contemporâneos ou acionar outras peças do acervo que possam “tapar aquele buraco”? Isso demonstra um certo descuido com a exposição.

O vídeo, segundo o relato de um dos entrevistados (educador) é que apresenta o nordeste emergente deste nordeste residual que podemos enxergar a partir da leitura dos objetos do acervo. Para outro entrevistado (museólogo 2) ele é uma narração visual de uma evolução, mostra o nordeste antigo e suas atualizações. O que podemos inferir é que este aparato tecnológico foi utilizado como elemento principal de atualização das imagens veiculadas. O vídeo assim como a inserção de áudios permitem uma atualização da linguagem expositiva , por meio do uso das tecnologias mais recentes, permitindo um certo conforto ao visitante e apelando para a naturalização daquele espaço que tendo televisões e música se torna mais familiar e menos austero. Acredito que estes recursos auxiliam na identificação do público com o museu embora os conteúdos específicos dos vídeos não contextualize os objetos esclarecendo fatos históricos ou trazendo amostras da utilização destes materiais.

O texto de abertura da exposição, assinado pela diretora de documentação da FUNDAJ , convida o leitor a renovar seu conceito de museu e passar a ver estas instituições como locais de encontro com um passado, rico e pulsante, baseado na memória coletiva. Informa ainda que a função daquele espaço expositivo é ser um espaço reflexivo sobre o próprio papel institucional como também apresentar modos de ver, abertos à crítica, a região nordeste enquanto parte integrante do país. Lançando alguns questionamentos ao leitor, provocando-o a indagar-se sobre o que verá, o texto finaliza como um convite ao visitante, para que se lance numa aventura “cognitiva e afetiva sobre o nordeste”.

Foto 01
VISTA DA ENTRADA DA EXPOSIÇÃO



Foto: A autora.

A pequena sala, que deveria abrigar a projeção de um vídeo, mas não está em funcionamento atualmente é ladeado por duas imagens, protegidas por vitrines. De um lado a calunga D. Joventina, personagem do Maracatu conservada e doada ao museu pela antropóloga Catarina Real (informações que constam da etiqueta que a acompanha). É ao seu lado direito que podemos observar o texto de abertura da exposição. Após o nicho do vídeo pode ver-se novamente a segunda vitrine, também instalada numa coluna vertical de vidro e dentro dela uma imagem sacra de São José, acompanhada de etiqueta que indica seu nome, material e procedência, adicionando informações que permitem reconhecer uma pequena parte da biografia do objeto. As etiquetas trazem um pequeno texto que relatam passagens significativas da vida destes objetos fora do contexto expositivo.

Os dois objetos ligados à religiosidades distintas evocam o sagrado e o profano e “vitrinificados” parecem guardar a entrada da exposição e revelam a ritualística própria da tradição mitológica da identidade nordestina, evocam religiosidade e tradição. A exposição sem o vídeo começa então por enfatizar o tradicional.

A única opção de deslocamento a partir deste ponto da exposição se dá pelo que

se configura como um curto corredor onde está disposto, na parede de seu lado esquerdo, um segundo texto, bastante extenso e em linguagem evidentemente acadêmica, sobre o conceito de região nordeste e suas mutações. Este texto é um recorte de passagens de uma obra de Gilberto Freyre, há indicações de autoria e data. Assim à imagem vemos como essencialmente complementar a leitura do texto sem o qual não identificamos o criador do museu na exposição. Mas, quem lê todo o longo texto? Pergunta que imediatamente lanço mentalmente e que é posteriormente reiterada pelos meus interlocutores durante as entrevistas (museólogos e coordenador educativo da instituição). Os textos parecem querer preencher os vazios do ambiente trazendo a fala legítima de intelectuais para autenticar que aquele discurso está em debate ainda na atualidade. Mas se o público não os acessa, por serem enfadonhos e distantes de sua compreensão não interferem na leitura dos objetos em exibição.

Ainda na parede do lado esquerdo, seguindo pelo curto corredor é possível observar mapas impressos e colados à parede, que demonstram diversas formas datadas de divisões políticas da região nordeste ao longo dos anos; mapas demonstrando as diversas repartições a que já corresponderam às delimitações geográficas da região. Monotonia e repetição de cores. Um fragmento, extenso e entrecortado, extraído de um texto de Freyre (datado de 1936), onde o sociólogo fala da reeuropeização do Brasil, atribuindo-lhes tons pretos e cinzentos de mortalha da qual nos livramos em dias de festa e celebração, tensionando posições políticas que tendenciam a visão (protegida por uma vitrine) de um prato de faiança da companhia das Índias ocidentais (descrito e contextualizado historicamente no texto de sua etiqueta). O fato de estar protegido por vitrine destaca seu valor mercadológico e mostra o grau de importância que se pretende evidenciar em relação, por exemplo, aos materiais de construção, pachorramente deitados sobre o umbral de um nicho aberto na parede contígua.

Caixas de vidro que contém, amostras de solos estão dispostas abaixo de um painel fotográfico. Neste painel constituído de fotografias diversas paisagens sem gente evocam novamente o deslocamento, a viagem do litoral ao sertão. As amostras de solo não estão etiquetadas . De onde vem? De que tipo são?

Mapas demonstram as sucessivas divisões regionais do Brasil evidenciando o aspecto de criação da região.

Foto 02
VISTA DO CORREDOR



Foto: A autora.

O tapete francês, os bidês e torneiras... até aqui a narrativa parece uma reiteração do saudoso passado colonial. Este primeiro módulo expositivo trata essencialmente da influência europeia na nossa constituição matricial. Não há menção aos elementos indígenas na composição desta matriz cultural. Ao contrário dos discursos que antecederam a exposição o índio não é colocado como primeiro e originário habitante. É como se nascêssemos a partir de releituras brancas aristocráticas; como se o banho de rio não fizesse parte do cotidiano dos jovens e moças da região, inclusive das abastadas famílias do bairro de Casa Forte.

Dentro do ambiente da exposição, extremamente entrecortado, somos sempre obrigados a fazer retornos. Assim o fizemos ao percebermos que na parede oposta deste pequeno corredor fomos privados de observar com cuidado lindas imagens, impressas e expostas ao público numa sequência de fotografias diversas evidenciando elementos das paisagens locais, construções, aspectos da flora e da intervenção humana na paisagem. Estas fotografias nos permitem vislumbrar numa olhadela o percurso que nos leva do litoral ao sertão regional. Novamente deslocamento e viagem, ideias tão presentes na em

qualquer espaço museológico.

Observamos novamente, acondicionadas em três caixas transparentes à altura do chão, amostras de solo, sem identificação e sem vestígios de passagem humana. O que se pretende comunicar com estes objetos? Três solos, três raças? Nossa diversidade de biomas não está representada, a riqueza da diversidade ecológica do nordeste, tão enfatizada por Freyre foi reduzida para caber no discurso?

Ficamos por um momento indeciso: seguimos visualizando o que vem após a louça brasonada da companhia das índias, materiais de construção, medalhas holandesas. Ou seguimos dobrando a esquina do lado oposto para ver os ricos objetos que performam conjuntos para chá, compoteira e escarradeiras, caracteristicamente remetentes a vida doméstica da aristocracia canavieira pernambucana?

Decidimos observar a vitrine mais reluzente e num giro de cento e oitenta graus vemos, internamente dividida em três degraus, o nicho envidraçado que abriga exemplares de doceiras, travessas e licoreiras importadas, ricos em materiais, cores e adornos. A esta vitrine se segue uma prateleira em madeira escura sobre a qual estão depositados alguns exemplares de máquinas fotográficas, que estão à mão do observador, presas apenas por fios de plástico, mas não podem ser tocadas para um exame mais minucioso. Apoiada num suporte mais baixo uma câmera fotográfica com tripé e caixa, ladeada por uma fotografia de uma residência colonial e uma peça em madeira retirada do adorno do telhado da construção referida pela fotografia (informações colhidas na etiqueta que acompanha o material). Dispostas sobre a mesma base que serve de suporte, em forma de U, seguimos observando três curiosos exemplares de torneiras zoomórficas e uma espécie de vaso sanitário de formas agigantadas. O estrangeiro trouxe para nós os instrumentos da civilização? Eles sabiam admirar as artes e o negro e o índio estão apagados.

Devido ao desenho entrecortado e sinuoso da sala somos levados a regressar um pouco em nosso percurso para visualizar os objetos dispostos na parede oposta, contígua aquela que abriga a vitrine com o prato da companhia das índias. Nesta parede um grande nicho, sem vitrina, abriga uma série de fotografias coloridas, em formatos e tamanhos variados, que exibem vistas aéreas de algumas fortificações que evocam o período colonial. Este nicho se faz acompanhar de uma imensa etiqueta que em sua

legenda relata um pouco das características das construções coloniais. Dentro do nicho, abaixo das fotografias materiais de construção como tijolos e telhas, estão ali precariamente assentados. A riquíssima e tão enfatizada sessão de materiais de construção foi reduzida a tijolinhos de forma e poucas telhas. Um tremendo contraste à ênfase que defendia Freyre no estudo sobre as habitações ecologicamente adaptadas à região. Sentimos falta do mucambo.

Foto 03

NICHOS – MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO



Foto: A autora.

Seguindo as orientações naturais de leitura de textos e imagens, a saber, de cima para baixo e da esquerda para a direita, continuamos nosso percurso do olhar e podemos ver numa outra vitrine, repousado sobre um fundo de cor clara e reclinado, algumas medalhas em material reluzente. A iluminação não facilita a observação das peças e o reflexo da luz dificulta sua leitura, algumas estão acompanhadas de números impressos em pequenas etiquetas, porém não há informações adicionais que correspondam àqueles números, dentro ou fora da vitrine. São medalhas, de acordo com os relatos dos entrevistados, holandesas, valiosas.

Na continuidade desta mesma parede repousa uma cópia de um tapete Gobelin, acompanhado de etiqueta que esclarece ser aquela peça uma cópia com valor original, apresentada a um fidalgo da região e por isso apresenta um brasão de família em sua

porção central superior. Admiramos a qualidade de sua reprodução e nos interrogamos sobre a exótica e misturada paisagem que o tapete nos apresenta. O que um estrangeiro veria agora naquela imagem?

Somos levados a retornar novamente, pois distraídos passamos despercebido por um suporte em forma de mesa, no meio da sala, ele está ligado ao restante da cenografia expositiva por uma fina viga suspensa que em sua visualidade lembra uma espécie de portal de cor avermelhada. Nesta vitrine em forma de mesa estão dispostos, protegidos por um vidro em sua parte superior, adornos femininos. Leques dividem o espaço com um interessante e intrigante exemplar de colar e brincos confeccionados numa fina trama de fios de cabelo humano. Estas peças estão acompanhadas por uma etiqueta. Na etiqueta consta em sucintas palavras alguma informação a respeito do material e de sua procedência. Retemo-nos um pouco observando a rica trama, inacreditavelmente perfeita, de matéria orgânica. Foi seu caráter exótico que lhe permitiu entrada na exposição.

Foto 04

JÓIAS DE CABELO



Foto: A autora.

Continuando nosso percurso passamos novamente frente à tapeçaria para chegarmos a uma pequena rampa de acesso ao espaço. Subindo por ela estamos agora um pequeno nicho de madeira se assemelha, em altura, a um palco tablado. A rampa tem sua delimitação espacial definida por um suporte quadrado que possui iluminação interna em cima do qual estão dispostas lamparinas em diversos formatos, partes de bondes e trens. No ângulo de noventa graus formado pelas paredes estão dois nichos abertos e bem iluminados. No primeiro deles estão dispostas algumas fotografias e cartões postais, as imagens mostram frequentadores do *footing* e pessoas elegantemente

vestidas apinhadas em pequenos vagões, a etiqueta nos informa que aqueles são ingleses ou brasileiros manifestando seus hábitos culturais importados da Inglaterra. No outro nicho aparelhos de telecomunicações estão organizados de forma contínua, de modo que se torna difícil apreender inicialmente porque compõe conjunto, justaposto a uma peça de barro de um jogador de futebol com a camisa dez da seleção brasileira. Difícil entender que o futebol, as telecomunicações e o transporte são heranças inglesas.

Foto 05

HERANÇAS DOS INGLESES-detalle



Foto: A autora.

Ainda sobre o elevado de madeira uma moderna televisão, afixada na parede, exhibe repetidamente, um filme em preto e branco. As imagens mostram cenas da vida cotidiana, do trabalho e dos transportes. Não há áudio e legendas interrompem as imagens como no cinema mudo. Na parede ao lado da televisão está colocada, em sinais de letras brancas, a letra da música Chiclete com Banana, popularizada na voz de Jackson do Pandeiro. A letra da música é acompanhada de uma biografia homenageando este ilustre compositor e intérprete da música popular. Vemos nesse primeiro espaço da exposição uma repetida imagem estereotipada do passado

civilizador. Nós os habitantes locais só passamos a existir após a chegada do branco civilizador.

A seguir nos deparamos com vitrines verticais, instaladas em parede falsa protegem com seus vidros curiosos exemplares de moringas antropomorfas com cabeças dos personagens do “o gordo e o magro”, pequenas peças em barro representando personagens de desenhos infantis americanos, rolos de filmes. Fotografias em preto e branco exibem *closes* de celebridades do cinema, locais, nacionais e internacionais são acompanhadas por uma antiga sineta que informava o início das sessões de cinema. Sobre um pedestal verticalmente elevado repousa uma escultura, um busto de mulher. Após esta podemos ler, impressa em letras brancas coladas à parede fragmentos de uma poesia de autoria de Mauro Mota. Este texto poético versa sobre a atitude do *bon vivant* e *flaneur* na cidade. Esta primeira porção elevada do espaço expositivo se encerra com outra vitrine horizontal, quadrada e iluminada de dentro para fora, onde estão dispostas diversas câmeras utilizadas no registro de imagens cinematográficas. Devemos então nos convencer de que somos resquícios mórbidos de importadas culturas européias. Não há provocação de novas interpretações. Os objetos são testemunhos matérias de um passado harmonioso e morto. As paredes em sua repetição de cores terrosas não exibem questões somente textos que reiteram os fatos, preestabelecidos.

Ao descer do nicho elevado procuramos um novo direcionamento para o olhar. O acúmulo de objetos é inquietante. Não percebemos a continuidade do tema deste ambiente até notarmos que as cores delimitam módulos temáticos. Este primeiro fala da influência das civilizações estrangeiras, mais especificamente dos requintes da cultura inglesa.

A cor avermelhada da parede, diagonalmente disposta, indica uma nova temática e nela está colocado um texto que versa sobre a contribuição indígena para a construção da cultura nordestina. Olhando para além desta parede podemos enxergar uma espécie de roupa feita de corda, disposta de forma a demonstrar o modo de uso desta indumentária. Somos levados a nos aproximar e, neste caminho, percebemos que numa reentrância do lado esquerdo estavam ocultos objetos exemplares do trabalho agrário. Este local apresenta um nicho elevado onde estão dispostos elementos da lida na agricultura e pecuária, uma cangalha (espécie de cela para carregar objetos e

mantimentos) e uma grande peça de madeira utilizada nos carros de boi. As etiquetas estão colocadas na porção inferior deste nicho elevado e são de difícil acesso. Ao fundo deste espaço uma imagem contemporânea de trabalhadores do “movimento dos sem terra” ladeada por uma espécie de maca confeccionada em trama de tecido vegetal. Este espaço possui ainda um nicho recortado na parede, do lado esquerdo, onde estão expostos objetos de uso pessoal dos trabalhadores, cantis, facas, , panela de barro e outras ferramentas e utensílios de confecção artesanal. Fora do nicho, na parede cor de telha ferramentas como machados, enxadas e enxadecos estão dependuradas. As características agropastoris, tão fortemente enfatizadas nos discursos anteriores estão restritas a um pequeno espaço. A fotografia atualiza a informação.

Foto 6

HERANÇAS DOS INGLESES

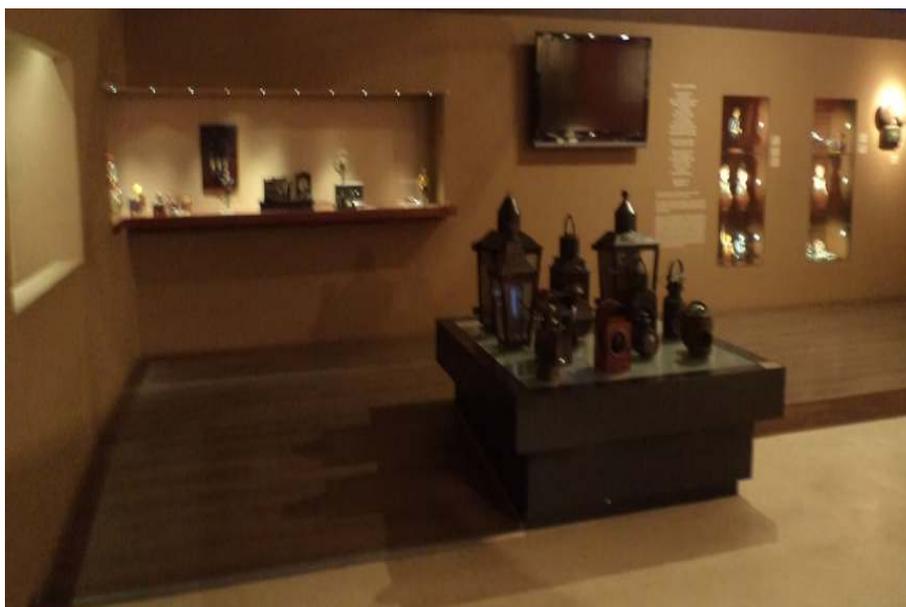


Foto: A autora.

Um giro sobre os calcanhars, e estamos novamente prontos para contemplarmos a indumentária indígena que através de pequeno texto científico afixado na parede próxima nos informa tratar-se de um “praiá”, um objeto utilizado em ritual indígena rapidamente explicado no texto de cunho científico. Esta peça inicia uma sequência de leitura que se complementa ao seguirmos naturalmente o percurso do olhar dentro deste espaço que se configura como uma pequena sala onde os indígenas

parecem isolados e aprisionados. Segue-se, após o texto que contextualiza o praia como elemento ritual, uma grande reprodução de uma pintura famosa (sabemos tratar-se de uma imagem pintada pelo pintor holandês Albert Eckhout, amplamente divulgada em livros didáticos) que apresenta um indígena com seus adornos labiais e armas. Outros trechos de textos sobre a diversidade das culturas indígenas se impõem antes de podermos observar na parede recortada um nicho de orientação horizontal e fundo em declive que permite a visualização de objetos de várias etnias indígenas. Estes objetos são dispostos em conjuntos que, obedecendo critérios de proximidade visual e funcional, nos apresenta uma multiplicidade de estilos. Cocares, bordunas e machadinhas estão alocados indistintamente. São objetos diversos construídos pelos indígenas. Também aqui parece se dar pouca importância às causas e contribuições indígenas, talvez ainda resquícios do ranço cultural pautado na estereotipia romântica da imagem do índio. Uma série de fotografias também participa da composição deste espaço apresentando, do lado de fora e acima da vitrine, rituais e atividades diárias bem como lideranças indígenas em seus trajes típicos. Na continuação deste nicho, que ocupa um ângulo de noventa graus, podemos ver cestarias, chapéus e maracás, instrumentos de uso diário, que evidenciam semelhanças e diferenças de materiais e técnicas na manufatura de utensílios de uso doméstico e ritual. Fora da vitrine, na porção superior da parede avermelhada, uma frase que contempla temas como resistência indígena e propriedade de terras evidenciando as permanências destes primeiros ocupantes do território nacional. Ao lado do nicho recortado na parede há uma coluna de fotografias em preto e branco, apresentam crianças em sua vida cotidiana, close de personagens anônimos que resistem vivendo a seu modo. Ainda nesta saleta num nicho, protegido por vitrine, um vaso de cerâmica (uma urna funerária, informa sua etiqueta). Este objeto é ladeado por reproduções de mapas coloniais que indicam a distribuição das tribos indígenas no litoral e interior de Pernambuco. As peças estão colocadas nas vitrines separadas por tipos e chama atenção pela beleza das tramas. As indicações sobre etnias e diferenciações entre os produtores daqueles objetos estão colocadas em algumas etiquetas dentro das vitrines. O povo indígena aparece como um só. E suas lutas só podem ser lembradas através da leitura do texto. As imagens mais destacadas neste espaço reforçam a visão dos colonizadores sobre os colonizados.

Foto 7
NICHOS TRABALHO AGRÁRIO



Foto: A autora.

Foto 8
NICHOS INDÍGENAS



Foto: A autora.

Ao nos dirigirmos à saída desta saleta, podemos novamente lançar nosso olhar para o espaço destinado aos elementos da cultura agrária local e somos levados a seguir por outro pequeno corredor, de paredes escuras e iluminação pontual de onde podemos inferir a presença de dois nichos recortados nas paredes através da luz que emanam. Desta posição podemos ver apenas parte de um deles que abriga um objeto utilizado para castigar escravos, não há uma vitrine para protegê-lo. Ao nos aproximarmos, após três ou quatro passos curtos, percebemos que foram colocados, frente a frente, um viramundo (objeto de suplício de escravos) e um açucareiro em ouro (pela primeira vez

em exposição. Um objeto -fetiche dado seu elevado valor financeiro e a importância dada a ele pela vitrine que o protege. Esta peça é ricamente adornada com pedras preciosas, representações figurativas de paisagens com coqueiros e figuras humanas em alto-relevo e “pés” em forma de pequenas tartarugas douradas. Ambas as peças (o viramundo e o açucareiro) se fazem acompanhar de curtas frases de efeito que impelem o público a pensar sobre a riqueza e a exploração do homem pelo homem. Uma etiqueta acompanha o viramundo, nela há informações sobre material, data e modo de uso do objeto. Outra etiqueta explicita as mesmas informações genéricas acerca do açucareiro dourado. A confrontação entre estes dois objetos evoca uma tomada de posições opostas, a proteção do açucareiro revela a importância dada a este objeto em detrimento do outro.

Foto 09

AÇUCAREIRO COM REFLEXO DO VIRAMUNDO



Foto: A autora.

Ultrapassando o pequeno corredor escuro onde estão diametralmente expostos o açucareiro e o viramundo nos deparamos com uma grande vitrine e em seu centro , apoiado sobre um cubo fixo de acrílico transparente) um pequena e delicada escultura.

Na leitura da etiqueta que a acompanha somos informados de que se trata de uma peça esculpida em açúcar que traz os bustos entrelaçados do Imperador Pedro I e de sua esposa. Esta peça foi referida por três dos seguranças, com que tive a oportunidade de conversar dentro do espaço expositivo, como uma das mais representativas da cultura do nordeste e das belas artes. Segundo um dos interlocutores era um exemplar extraordinário de um saber fazer.

Seguindo nossa visita, ao olharmos para a parede à esquerda desta que guarda a escultura nos deparamos com uma enorme pintura. Seguindo moldes seguramente acadêmicos de representação esta grande imagem de uma mulher traz em seu entorno e em suas mãos espécimes vegetais e podemos ler na parte inferior de sua moldura uma pequena placa que lhe dá título: lavoura. Uma pintura acadêmica. O museu parece preso ao passado, arcaico e envidraçado. A provocação evocada no texto de abertura não se faz presente e os objetos do passado desafortunadamente não parecem vivos e pulsantes.

Voltamos rapidamente nosso olhar para deleitar-nos mais um pouco com a detalhada escultura em açúcar e seguimos adentrando mais a sala que se abre ao olhar e nos permite uma variedade de movimento em torno de um destacado nicho central.

Antes deste nicho, porém na direção de um olhar retilíneo somos levados a um enorme tacho de cobre acompanhado de instrumentos utilizados para virar e separar o caldo fervente da cana –de –açúcar, dependurados na parede, repousam acima do tacho.

Este objeto estava colocado em outras exposições acompanhado destes mesmos elementos, canecas e uma pintura que mostra negros num engenho utilizando o tacho. Ainda o alambique e as garrafas de cachaça compõem o conjunto. Acompanha estes objetos um extenso texto na parede que indica certo vício dos habitantes locais, de alta e baixa classe social, pela bebida em questão. As informações textuais remetem a fabricação e ao consumo da bebida, mas o público se detém na apreciação das bebidas se divertindo com os nomes pitorescos impressos nos rótulos.

Finalmente conseguimos voltar a uma porção maior desta mesma sala expositiva onde há um nicho central destacado com peças expostas dos dois lados. Está disposto de modo que podemos dar a volta em torno dele. Tomamos esta iniciativa e percebemos que o ambiente está tomado por uma música percussiva que emana de um televisor

colocado no canto superior direito do espaço elevado que abriga as peças. Tambores, com pequenas etiquetas indicando nome, uso e procedência de diversos estados e manifestações culturais variadas, estão organizados neste pequeno espaço. Elementos das manifestações folclóricas de diversos estados que compõem a região nordeste tipologicamente colocados neste nicho.

Um nicho vertical sem proteção exhibe diversos instrumentos utilizados para punir e torturar escravos. A iluminação pontual destas peças que lhes multiplicam as sombras projetadas sobre as paredes do nicho conferindo aos objetos um tom dramático e um efeito multiplicador. Uma grande reprodução fotográfica de uma negra ama de leite e seu senhor menino está ao lado destes objetos e é acompanhada por um poema assinado por Augusto dos Anjos, no qual se refere a sua ama que lhe roubava as moedas de ouro que ganhava de presente.

Seguindo a observação desta mesma parede vemos uma série de fotografias que apresentam moradores de comunidades quilombolas e, uma pequena vitrine, recortada na parede, que abriga um prato de metal usado, segundo as informações da etiqueta, pelos barbeiros para aparar água e cabelos dos senhores fidalgos. As fotografias não são datadas e não há indicação de sua autoria. São imagens em preto e branco, podem corresponder ao passado e ao presente.

Foto 10

TACHO COM ALAMBIQUE AO FUNDO

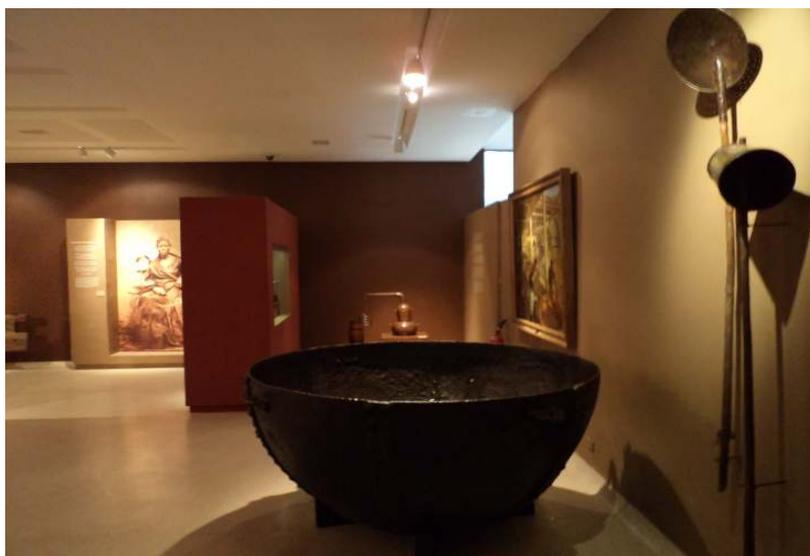


Foto: A autora.

Toda a exposição parece contar uma história arquetípica do processo civilizador. Que mudanças podemos enxergar neste discurso do senso comum?

Foto 11

OBJETOS DE SUPLÍCIO DE ESCRAVOS + QUILOMBOLAS



Foto: A autora.

Dirigimo-nos ao outro lado da mesma sala. Um nicho envidraçado na parede exhibe esculturas em barro de mestre Vitalino. Representam cenas da vida agrária. Um quadro, da pintora Djanira exhibe cena de uma casa de farinha e é seguido por formas de pão de açúcar instaladas sobre suportes metálicos individuais. Um objeto composto de uma tora roliça de madeira mais grossa acoplada a dois outros pedaços de pau mais fino se assemelha a um banco ou suporte para amarrar animais está displicentemente disposto encostado num nicho raso recortado na porção interior da parede e tem suas bases “enterradas num recorte retangular coberto de seixos rolados brancos sobre o chão. A seguir vemos pendurados na parede, de tom ainda terroso, três quadros do pintor Vicente do Rego Monteiro. As imagens, de apurados contornos orgânicos e geométricos ressaltando a volumetria das formas, trazem figuras da lida com os elementos típicos dos engenhos, remetendo à cenas da vida agrária e ao homem popular. São recorrentes da visão freyreana a ênfase na vida agrária e do homem popular em sua contraposição à vida na casa grande.

Ultrapassando a parede onde estão dispostos estes quadros vemos uma sala, ainda com paredes de cor terrosa, onde estão organizados móveis, moenda, baú e outros utensílios de uma casa grande. Acima da moenda podemos ler o seguinte trecho de texto de Gilberto Freyre datado de 1933: “Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se

expressiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social. No estudo de sua história íntima despreza-se tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante por uma quase rotina de vida: mas dentro dessa rotina é que melhor se sente o caráter de um povo. Estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos completar é outro meio de procurar-se o “tempo perdido”. Este texto evocativo de um suposto saudosismo Freyreano não parece concordar com sua visão de tempo trípico.

Nesta sala podemos observar de perto “apetrechos” de cozinha (diante desta palavra “apetrechos” colocada na etiqueta que acompanha na dificuldade que deve sentir o turista que não domina bem nosso idioma ao se deparar com legendas em português e de sotaque regional.). Azulejos compõem a cena da cozinha que se completa com um móvel utilizado para guardar comida (como informa a etiqueta que o acompanha). Um baú, encimado por uma reprodução de fotografia de um casal e vitrines horizontais, protegidas por vidros, que trazem objetos de uso doméstico como louças brasonadas e outros utensílios de prata e materiais diversos evidenciando os costumes, o luxo e a riqueza das famílias abastadas da região. A seguir destacam-se pela iluminação pinturas de um senhor e uma senhora, típicos retratos de encomenda que se exibiam nas salas das casas-grandes. No centro deste espaço expositivo um suporte elevado comporta pinhas, esculturas e outros adornos típicos das casas coloniais. Que parcela do público do museu se identifica com estas peças?

A casa não está mais conformada enquanto cenário, as peças estão distribuídas em grupos e não demonstram modos de utilização. Não podemos entrar nela e observar os hábitos de seus usuários nem as relações sociais que se estabelecem entre diferentes indivíduos pertencentes a camadas sociais distintas. As coisas estão mortas, penduradas nas paredes.

Próximo ao acesso para o ambiente seguinte há ainda uma pequena vitrine de orientação horizontal. Projetado em relação à parede e protegido por vidro, este nicho conserva e exhibe objetos pessoais do renomado Joaquim Nabuco. Abolição é o tema, o tom é solene. Os elementos são complementados por pequeno fragmento de texto, datado de 1884, de autoria do abolicionista: “Senhores a propriedade não tem somente direitos, tem também deveres e o estado de pobreza entre nós, a indiferença com que todos olham para a condição do povo, não faz honra à propriedade, como não faz honra

aos poderes do estado. Eu [...] não separarei mais as duas questões – a da emancipação dos escravos e a democratização do solo. Uma é o complemento da outra. Acabar com a escravidão não nos basta; é preciso destruir a obra da escravidão.”

Foto 12

OBJETOS DA CASA-GRANDE



Foto: A autora.

Ao lado desta pequena mostra dos objetos pessoais de Nabuco uma reprodução fotográfica em dimensões agigantadas traz a imagem de três crianças de feições endurecidas e com armas na mão. Será possível nos livrarmos da obra da escravidão? O museu quer mesmo se livrar da reprodução dos fatos nestes termos?

Não podemos nos furtar a recuar um pouco para termos oportunidade de nos encantar com diversos açucareiros em cores, formas, nacionalidades e materiais os mais diversos, dispostos numa vitrine anterior a este espaço. Outro arranjo tipológico que encanta por seus elementos exóticos.

Na entrada da próxima sala um grande painel reproduz uma gravura. Na cena um cortejo de maracatu acompanhado de outros personagens participando da celebração. Um longo e comprimido texto, intitulado “Revoltas, motins e resistências” assinado pelo historiador da UFBA, Denis Bernardes, está ao lado direito da imagem e versa sobre o hábito de festejar, a mistura dos povos durante os folgedos e o

sincretismo religioso fortemente arraigado na cultura regional.

Foto 13

VITRINE DOS AÇUCAREIROS



Foto: A autora.

O Maracatu entra em cena e se desdobra em um manequim vestido para o cortejo, mas a configuração do grupo não está completa. Adornos fabricados em bijuteria e utilizados nos desfiles rituais da Nação Elefante estão dispostos em vitrines verticais. Estandartes, calungas (com destaque para a calunga D. Emília que possui pedestal individual) e outros acessórios complementam este espaço cênico evocativo da influência negra em nossas matrizes culturais. Nada demonstra as transformações deste ritual religioso em agrupamento pagão voltado ao puro deleite como são as novas bandas de maracatu. Um cortejo de maracatu em pequenas esculturas de barro está protegido por uma vitrine. A partir deste momento as paredes assume a cor púrpura demarcando um novo módulo expositivo. A cultura negra, tão presente nos estudos de Freyre tem destaque aqui. As indumentárias dos orixás também estão expostas em companhia de seus assentamentos, mas agora são acompanhadas de fotografias contemporâneas.

Logo após o visitante tem acesso a mais um longo texto acadêmico, desta vez do antropólogo Raul Lody, estudioso das religiões de matriz africana. O texto busca

comunicar algumas informações científicas acerca das práticas religiosas e influências culturais. Seguido de um nicho protegido por vidro , onde repousa uma escultura ritual e um outro nicho , também envidraçado, onde poderemos ver pequenas esculturas em ferro, os exús. Estetizadas em suas vitrines trazem ao visitante a sensação de serem importantes mas não comunicam sua utilização como elementos que fazem a ligação entre o visível e o invisível que está em jogo na sua utilização ritualística.

Foto 14

VESTIDO DE DONA SANTA

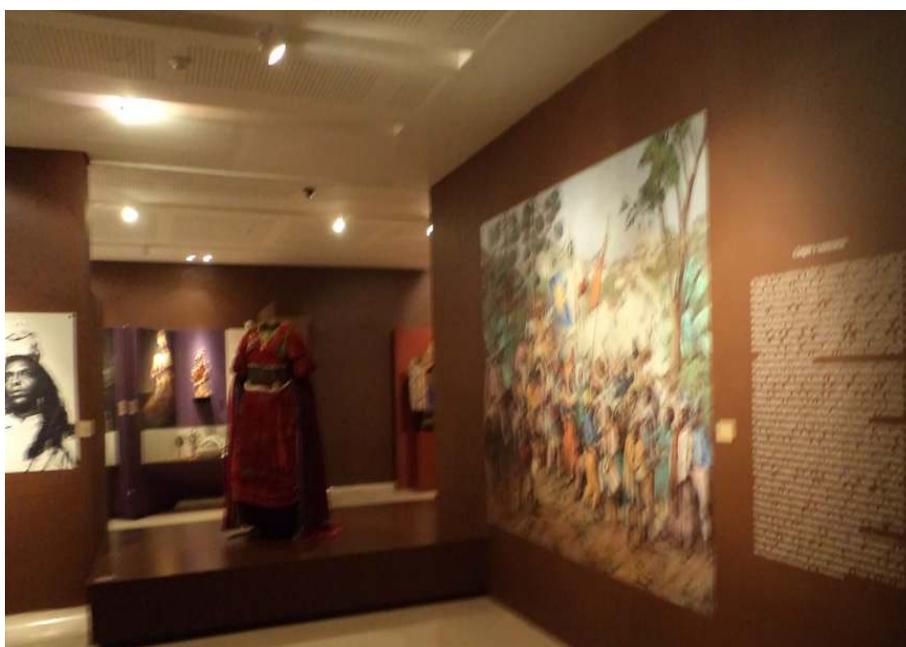


Foto: A autora.

A partir daí um corredor de vitrines horizontais e pequenas paredes suspensas abrigam um conjunto de objetos rituais dedicados aos orixás. Alocadas em pequenas prateleiras estátuas de barro (compradas para esta exposição) evocam o sincretismo religioso, trazendo em uma das faces a imagem do orixá e na outra os santos católicos correspondentes. Evidenciam o sincretismo religiosos mas estão presas as religiões de matriz africana, ou seja, dão a ideia de que isto é coisa de negros quando sabemos que ampla camada da população nordestina está inserida neste contexto religioso. O pano de fundo dos nichos é recoberto com uma reprodução fotográfica de pessoas vestidas de orixás. Etiquetas nomeiam e explicam as relações e funções das entidades africanas

retratadas e seu correspondente na religião católica. Nas vitrines horizontais, localizadas abaixo de cada uma das imagens, objetos de uso ritual relacionado aos orixás esteticamente organizados.

Foto 15
ORIXÁS



Foto: A autora.

Penumbra e frio. Voltamos aos ambientes de cores terrosas e seguimos. Vemos, abaixo de um quadro onde está retratada uma imagem sacra da igreja católica, protegido por uma caixa transparente, um pequeno e singelo coração de madeira. Uma etiqueta informa que aquela peça foi registrada como objeto número 1 do acervo do Museu do Homem do Nordeste. Qual o sentido deste ato poético? Quem realizou tal ação e qual seu interesse?

Do lado oposto uma espécie de estante de madeira exhibe em seus nichos quadrados uma porção de ex-votos. Pequenas figuras tridimensionais representam partes do corpo humano ou bens materiais. Na parede pequenos quadros de madeira exibem pequenas pinturas de cenas tristes acompanhadas de breves orações, são ex-votos cênicos. Vários outros ex-votos formam uma estampa intrigante em grande parte da parede. No espaço contíguo a este e de ambos os lados desta sala, nichos com vitrines abrigam imagens de santos e evocam, através de souvenirs, as peregrinações

religiosas empreendidas pelos nordestinos. Três grandes painéis exibindo imagens de rituais católicos de romaria e promessa aos santos encerra esta sala.

Foto 16

IMAGEM SACRA E CORAÇÃO DO MUHNE

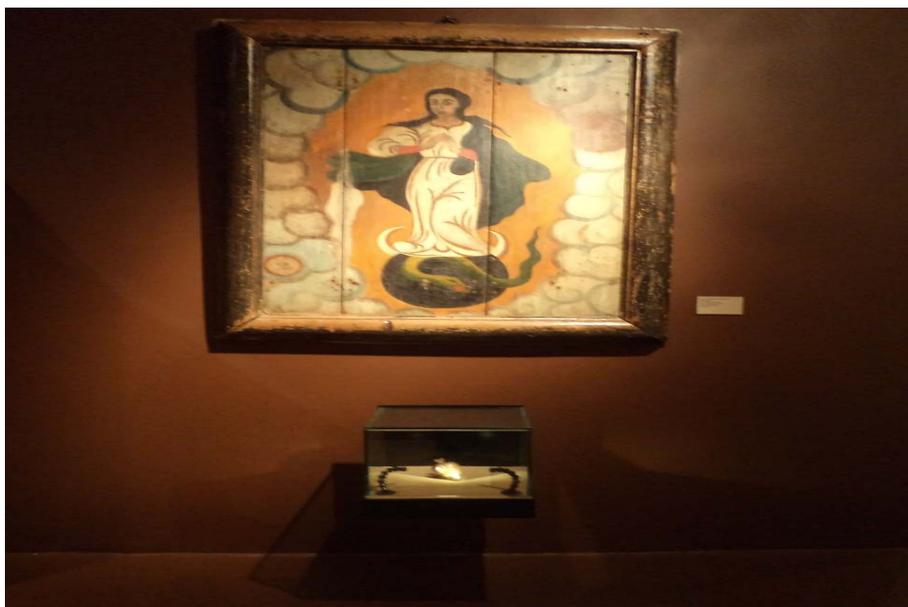


Foto: A autora.

Foto 17

EX-VOTOS



Foto: A autora.

Chegamos ao último ambiente da exposição, com paredes marrons exibe em seu conjunto de objetos uma enorme vitrine onde está montado aos modos de uso, um traje completo de vaqueiro. A parede do lado esquerdo está parcialmente coberta por uma reprodução fotográfica, um vaqueiro metido em seu gibão com o céu azul, a vegetação e o rebanho de gado ao fundo. Um carro de boi repousa sobre suportes de metal e a parede atrás dele está repleta de fotografia em preto e branco de cenas da vida sertaneja.

Próximo ao carro de boi uma vitrine horizontal retangular abriga ferros de marcar o gado, são símbolos de família e prestígio social. A seguir uma prensa vazia está acompanhada por um trecho da literatura de cordel e xilogravuras estão penduradas na parede. Há também uma matriz em madeira pendurada entre as obras. Na parede oposta um longo nicho envidraçado abriga diversos bois modelados em barro. Trechos da letra de uma música de conhecimento popular na região adornam o espaço abaixo da vitrine. Outro gibão completo numa grande vitrine. Estamos frente a frente com a última imagem da exposição: uma reprodução fotográfica do pôr-do-sol complementado pela silhueta do vaqueiro. Somos mestiços sertanejos , religiosos e fortes.Sáimos da exposição, o calor do sol conforta e a luz intensa incomoda.

Foto 18

ALA DEDICADA AO VAQUEIRO



Foto: A autora.

Este percurso foi realizado inúmeras vezes pela pesquisadora e em todos eles foi possível observar que alguns elementos passaram despercebidos em visitas anteriores e outros sempre se destacavam. Alguns mereciam ser revistos, exclusivamente ou nos contextos em que estão inseridos e outros necessitam de um esforço reflexivo para que

fiquem claras algumas mensagens e intenções de quem os colocou ali, só assim podem passar a fazer algum sentido.

O vídeo, que deveria ser constantemente projetado em *looping* sobre o telão, deveria apresentar “o painel do *Nordeste Hoje*, com imagens da diversidade étnica e social, contradições sociais e econômicas, referências culturais, valores, tradições e vanguardas, de acordo o texto constante no plano museológico disponibilizado pela instituição. De acordo com os entrevistados este espaço de imagens em movimento pretende atualizar e dinamizar as imagens do nordeste permitindo ao público visualizar elementos contemporâneos que estão ligados aos referências imagéticos do senso comum da região. Para alguns dos trabalhadores locais (educador) ele é bem vindo e explora qualitativamente o recurso audiovisual trazendo imagens que complementam e renovam o discurso visual construído com os objetos, é ágil e chama a atenção do público. Para outros (museólogo) é um vídeo com apelo “turístico” ou “comercial” e acaba colaborando com a falsa ideia de uma folclorização e estereotipia excessiva da região. Infelizmente, por problemas de manutenção dos equipamentos necessários o vídeo deixou de ser exibido a cerca de um ano, permanece o espaço, vazio e mudo, revelando uma lacuna a ser preenchida no discurso sobre o nordeste. Porque não preenchê-lo com outras peças ou convidar o público a utilizá-lo como espaço de registro da memória da visita ou da experiência vivida na região? Talvez pequenas mostras fotográficas, de baixo custo, cambiáveis e dinâmicas? São apenas algumas sugestões que passaram pela cabeça.

Um aspecto que provocou grande incômodo à pesquisadora foi o fato de observar-se ausente da exposição o elemento água, Tão importante é este elemento dentro da concepção da região nordeste. Somente na jangada e em algumas fotografias, observadas no início da exposição podemos ver o elemento água. Outras peças como aquelas de higiene que evocam o banho também podem permitir reportar-se a tal elemento. Mas onde está o homem nordestino do vasto litoral e aqueles que vivem das atividades que se desenvolvem em torno dos rios da região?

Lembrando o poeta e museólogo Mário chagas que afirma que “ mesmo o corpo ausente ainda evoca memórias” nos quedamos pensando : Houve mesmo uma renovação da representação imagética do homem do nordeste? Seria mais profícuo à

reestruturação do discurso expográfico selecionar outros objetos, ou se pode propor outras leituras sobre os mesmos? A imagem do museu carece de problematizações e novas soluções expográficas neste sentido.

Em resumo a atual exposição do MUHNE inicia com a exibição de elementos evocativos da influência dos brancos colonizadores, louças e máquinas fotográficas acompanham finos adornos femininos, medalhas holandesas e aparelhos de telecomunicações ingleses dividem espaço com torneiras zoomórficas francesas e moringas de barro, recolhidas pelas cidades do interior, 'antropomorfizadas' em personagens do cinema americano, letras de música e câmeras cinematográficas auxiliam na composição. Logo em seguida o espaço é subdividido em dois pequenos nichos que demonstram, de forma tacanha e reprimida a influência indígena em nossa formação cultural e a luta pela terra. O que contribui para uma espécie de resistência forçada do agrário, expressa em instrumentos da lida com a cana e com a pecuária acompanhados de uma emblemática fotografia de integrantes do movimento sem terra ao fundo... O negro está expresso, em contraposição ao branco, nos instrumentos de suplício e a partir daí parece infiltrar-se em todos os ambientes, no que retrata as manifestações populares, evocadas por indumentárias e tambores e até mesmo na cozinha de uma casa grande adornada por lindíssimos açucareiros e com um altar especial em homenagem a Joaquim Nabuco, a estas salas sucede um grande espaço ainda focalizando a cultura afro-brasileira expressa em elementos do maracatu e de cultos de religiões africanas. Logo após o sertanejo, tipo mestiço próprio do nordeste e do Brasil, apresentado em sua religiosidade, retratada em ex-votos e procissões, em imagens sacras e em grandes painéis que mostram as romarias. A tudo isso é acrescentado um carro de boi, algumas imagens poéticas do sertanejo e das paisagens do sertão acompanhadas de ferros de marcar o gado, uma prensa, um gibão de couro e uma série de bois de barro

Apesar da renovação da estratégia visual não houve variação na construção discursiva. Ao que nos parece ainda estão ali presentes branco, negro e índio, cada um em seu lugar e ao mesmo tempo esteticamente harmonizados desembocando na figura de um sertanejo, religioso e forte.

Embora se tenha a pretensão de exhibir, de modo condensado, toda a cultura da

região Nordeste , ou seja , embora se possa observar uma ambição totalizadora no discurso expográfico sabemos que estas visões, veiculadas pelos museus são, na verdade, metonímicas, presas a um passado colonial. De modo geral, determinados aspectos são explorados e expostos em detrimento de outros considerados menos relevantes para a representação da identidade do habitante local. Assim narrativas sempre pressupõem escolhas e o processo seletivo sempre implica na exclusão de determinados elementos ou abordagens. Portanto uma exposição no museu nunca poderá trará de todos os aspectos possíveis acerca de determinados temas.

Em comparação às exposições anteriores podemos ver que os objetos não foram lidos de uma outra forma e tornam-se meros ilustradores de uma narrativa que fala sobre o homem agrário e colonial. Antes organizados em arranjos que os contextualizavam de acordo com seus usos e sua função , agora são colocados de acordo com os temas abordados nos blocos (sinalizados pela cor das paredes das salas).Os objetos funcionam como ilustradores de uma história evolutiva e linear na qual os índios pouco contribuem.Assim o museu abstrai os conflitos ao falar do homem do nordeste como objetos e não inserir no contexto expositivo as falas dos representantes dos grupos sociais considerados minoritários.

O índio anteriormente colocado como habitante nativo e originário, embora um pouco romantizado, agora está restrito a um nicho e parece não participar atualmente dos debates sobre a identidade nordestina. Ele apenas figura como grupo minoritário e homogêneo confirmando o senso comum da pouca participação política destes indivíduos nas novas configurações políticas e sociais da região.

Se antes não havia interesse em narrar o processo colonizador e o foco estava em representar , através dos grupos de objetos os modos de vida do homem convivente do nordeste. Agora, numa ambição de recontar toda a história da civilização do nordeste vais-se da colonização à mestiçagem esterotipificada. O atual e atuante homem do nordeste não está presente na mostra.

Os textos antes utilizados de modo comedido , pois serviam de elementos de apoio à leitura dos objetos arranjados em seus conjuntos cênicos , agora abundam e espalham-se pelas paredes pois são eles que trazem o contexto atual em que transcorrem as mudanças na cultura local ou se reiteram as mesmas condições dos habitantes locais

relegados à marginalidade.

Os fios de nylon foram abolidos e as vitrines foram adotadas evidenciando uma maior importância dada aos objetos de maior valor mercadológico.

O desenho do espaço expositivo atualmente é estático e não permite modificações significativas ao passo que nas exposições anteriores ficava mais evidente o caráter transitório e passível de mudanças.

Se antes o espaço expositivo estava pensado como espaço neutro onde predominava a idéia de cubo branco, com suas paredes servindo apenas como suporte que não interfere na contextualização dos objetos em exibição (O'doherty , 2002) agora em seu aspecto cênico que requer uma imersão do público e está organizado de forma teatralizada se aproximando da concepção expositiva denominada caixa preta (Castillo , 2008). Vale ressaltar que em ambas as formas de pensar o espaço expositivo o que está fora dele não deve interferir no que está lá dentro.

3.2. Novos paradigmas para a ação museal

Como parte da observação participante frequentou-se o curso de Imagem e museologia social. No primeiro dia desta ação de formação ficou claro que a instituição museal, tendo como porta voz uma antropóloga, caracteriza seu discurso museográfico como uma narrativa ficcional do nordeste como também foi enfatizada a necessidade de trocar informações entre os pares (pesquisadores e interessados nas áreas de conhecimento da Museologia e da Antropologia) para se construir um conhecimento passível de ser utilizado para a renovação do discurso, tanto museológico quanto expográfico do museu.

Numa defesa inflamada da necessária adoção de paradigmas propostos pela museologia social, a representante institucional, convidou os participantes do referido curso a auxiliarem, a partir de suas colocações e ações, a construção de uma nova narrativa. Apresentando o campo atual da museologia dicotomizado entre museologia tradicional e museologia social. Segundo a antropóloga a museologia tradicional corresponderia uma “museologia do objeto” apresentando uma construção discursiva pautada em leituras dos bens culturais materiais musealizados. Oposta a esta abordagem

a museologia social traria uma inovação, uma nova proposta de ação museológica fundamentada numa “museologia do sujeito”. Em suas palavras:

[...] a museologia está vivendo um período de transição. Até é um período de transição paradigmático, porque se antes a museologia do objeto ela era majoritária, quer dizer, aquele tipo de museologia que privilegiava a coleção hoje já não é mais assim. O campo disciplinar da museologia está nitidamente polarizado entre a museologia do sujeito e a museologia do objeto. Em que sentido? No sentido que a museologia do sujeito é aquela que privilegia o público e a museologia do objeto vai privilegiar a coleção. Como eu disse, vou dizer mais uma vez, sem prejuízo algum das funções tradicionais ou substantivas da museologia implicadas na conservação, na preservação, na documentação e na pesquisa sobre o acervo.

Este posicionamento indica uma mudança dos parâmetros sobre o papel da instituição museal na sociedade em que está imersa ao mesmo tempo em que advoga acerca da necessidade de renovação dos modos de ação da instituição devendo ser aí observadas modificações na função social do museu.

De acordo com Manuel Castells (2010, p. 22) para um ator coletivo, como o museu, pode haver identidades múltiplas mas “No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e de contradição tanto na auto-representação quanto na ação social”. Assim o Museu do homem do Nordeste, enquanto “instituição dominante” que favorece a construção da identidade coletiva parece querer afastar-se de sua “identidade legitimadora” (“introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais”(CASTELLS, 2010, p. 24) que está associada ao modus operandi da museologia do objetos ou museologia tradicional para instituir uma “identidade de resistência” (criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação(...)) mais afinada a uma museologia social.

Mudanças no enfoque, dos objetos do acervo para o público, implicam a operacionalização de novas ações e a necessidade de instituir, através da imagem discursiva propalada pelo museu um novo posicionamento político por parte da instituição. Implica, portanto, numa mudança da identidade institucional que deverá equalizar suas representações passando de uma “identidade legitimadora” para uma “identidade de resistência” em busca de reforçar o campo de ação das comunidades auxiliando a construção de “identidades de projeto”.

Em suma a exposição é uma mistura de referenciais diversos e ao mesmo tempo

estereotipados em sua essência. Evidencia as características estrangeiras que se amalgamaram na construção desta invenção da identidade cultural regional. Os objetos são suportes dos significados atribuídos por acadêmicos especializados numa tentativa de enfatizar o caráter de verdade deste sistema de objetos articulados na imagem da exposição. Esta é uma recorrência. Apesar de ser gestado numa imaginação museal que acreditava na ampliação do horizonte de ação do museu de seu prédio para o território o museu ,antes e agora, privilegia a “voz” de especialistas observando a cultura local a partir de pressupostos acadêmico-científicos não permitindo a emergência de discursos auto-representacionais. Em última instância o público ou as comunidades não participam da construção do discurso museológico nem podem interferir no discurso expográfico.

3.3 – Demarcadores de mudanças

A partir da adoção dos paradigmas trazidos pela museologia social o museu e seus agentes internos passam a pensar novos modos de operar. Algumas ações são pensadas como o curso de Imagem e museologia social, visto como oportunidade de troca entre estudiosos dos campos museológico, antropológico e da comunicação e o empreendimento de pesquisa que visa a partir do financiamento de novas pesquisas antropológicas de campo trazer novos acervos e informações acerca do que vem sendo chamado nordestes emergentes, na tentativa de construir um conhecimento antropológico atual sobre a cultura nordestina que possam respaldar a construção de um novo discurso expositivo atualizado.

É interessante notar que apesar de almejar a renovação do discurso museológico e de se entender que uma consequência direta desta mudança seria a modificação do discurso expográfico, nenhum dos encontros do curso foi dedicado à análise da “imagem” do museu e de sua exposição. Em nenhum dos momentos do curso foram seus participantes convidados a ler o discurso institucional através da exposição de seu acervo. Embora em alguns momentos se tenha discutido alguns dos objetos e seus contextos expositivos não os lemos diante do “sistema de objetos” que performam a

exposição.

Ao final do curso Imagem e museologia social foram propostas ações que a meu ver funcionaram como rituais. Uma delas foi a proposição de uma dinâmica, um exercício metodológico que envolveu os participantes do curso: a composição de urnas de coisas que deveriam ser lembradas ou esquecidas pelo museu. Foi proposto que cada um dos participantes escrevesse em fichas elementos passíveis de serem guardados na memória museal ou esquecidos .

As coisas que mereciam ser lembradas foram depositadas na primeira urna e posteriormente levadas ao setor de museologia da instituição a fim de serem documentadas e tombadas pelo museu.

A outra urna, do esquecimento, foi recheada de elementos que deveriam ser esquecidos, trazendo a possibilidade de renovação dos parâmetros e ações museológicas permitindo o tão temido perecimento e perda da memória. Esta urna foi enterrada, em ato solene, no jardim do museu, com direito a lápide, discurso fúnebre e fanfarras num verdadeiro ritual de passagem de uma visão engessada pela verdade museológica a uma proposta de ação voltada a aceitação de que o discurso é uma criação.

Desta ação ritualística também fizeram parte o lançamento e leitura performática do manifesto alter-regionalista, outro elemento que representa a tomada de uma nova postura institucional diante das possíveis leituras das culturas nordestinas a que se propõe realizar.

O referido manifesto evoca o manifesto regionalista de Gilberto Freyre. Ao intitulá-lo Alter regionalista evidencia a existência de um “outro”, fundamentado na alteridade em contraposição a identidade regional amplamente divulgada e cristalizada.

Em forma de pequeno folheto (parecido em diagramação e tamanho com os folhetos de cordel) esta carta pública, disponibilizada ao público no balcão da recepção do museu, traz uma nova visão do ser nordestino, apresentado estes indivíduos como partícipes de uma cultura híbrida.

Neste documento o Nordeste, reconhecido como parte de um mundo globalizado tem seus aspectos “glocais” (evidenciando a mistura das globalidades e localidades , como aponta Canclini) destacados e , ao mesmo tempo, convida aqueles que o acessam a se identificar com esta nova representação de cidadãos do mundo com

raízes culturais pautadas em elementos típicos da região.

Invocados como participantes da construção de uma nova narrativa acerca da cultura nordestina os leitores são levados a se identificar a partir de elementos que participam de ações culturais, teoricamente díspares, como comer cuscuz e frequentar rodízios de sushis. O manifesto propõe assim a identificação dos usuários dos museus como “nordesteens” uma nova identidade híbrida. Assim neste referido manifesto podemos ler, cercado por ironias e rejeições estereotípicas, o seguinte:

“The question is: somos “nós” ou somos o “outro”?
O NORDESTE É UM MIX DE MIXÓRDIAS[...]

O museu do Homem do Nordeste condena a transformação do patrimônio em relíquia e declara que, no Nordeste , a missão histórica no momento é , principalmente, esquecer. A cana, O viramundo. Os barões. A seca. O fanatismo. O banditismo. Os meninos brincando com caveirinhas. E os intelectuais “regiônicos” que encolhem gente para caber nas medidas sempre apertadas dos estereótipos.[...]

[...]se você não cabe no personagem do beato, do cangaceiro e do retirante, se você é ligado, plugado, linkado , mas ainda assim enraizado e se você não vive sem uma fitinha do Bonfim, um ipod e um tablet, então amigo ou amiga, bem vindo ao clube: você é um NORDESTE-TEEN.

Esta ação marca, de forma ritualística e solenemente pomposa, a passagem de um pensamento museológico pautado num sentimento de pertença e conservação para uma visão antropológica preocupada em estabelecer novos laços afetivos entre as representações museológicas e os usuários do museu.

Através da análise desta ação chamamos a atenção para dois perigos latentes: o de legitimar a permissão que as pessoas saiam por aí “queimando” objetos afim de construir novas histórias sobre o passado e o segundo incentivar a reificação de elementos culturais operacionalizados sob os mesmos critérios de necessidade de representação museológica engendrado pelas elites.

O que fica evidente é a necessidade de esquecer estereótipos e se construir novas realidades nos museus. Uma identidade de projeto se configura, mas não se pode esquecer que os museus são instituições legitimadoras e que não devem apagar o discurso da memória da própria instituição sob pena de serem condenados eles mesmos ao esquecimento e serem abandonados por que se tornam desnecessários uma vez que não guardam lembranças e só falam do presente. Não esqueçamos do tempo trívio.

Pela presença ou pela ausência, pela preservação ou pela destruição, o que importa é que o patrimônio cultural - corpo portal imaginário - é atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e

resistências; nada nele é natural – mesmo se chamado de natural - tudo é mediação cultural.” (CHAGAS, 2009, p. 48)

Mas para o público, acostumado a internalizar leituras e discursos sobre o que vê nos museus seria possível ultrapassar a adoção destas visões tomando para si a tarefa de criticá-las ou seria o museu o responsável por induzir seu público ao comportamento crítico através de ações que permitissem o questionamento e a tomada de posições ao invés de incentivar o comportamento passivo ?

Talvez seja preciso menos olhar para o público e realizar mostras com base no que ele quer ver e mais agir na formação deste público para incomodá-lo e fazê-lo reagir além de disponibilizar os meios para esta reação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] avaliar a eficácia das tentativas democratizadoras requer investigar qualitativamente o consumo cultural. Em que medida as campanhas educativas , a difusão da arte e da ciência , permearam a sociedade? Como cada setor interpreta e usa o que a escola , os museus e a comunicação massiva querem fazer com eles? Vamos procurar respostas através de um estudo sobre o público de museus.” Caclini

Ao longo desta pesquisa evidenciamos o poder do MUHNE de comunicar mensagens através de seus discursos museológicos e expográfico. Esta instituição, por exibir ao seu público determinadas escolhas imagético- discursivas, interfere no modo como seus integrantes se reapropriam dos referenciais trazidos pela visualidade das suas exposições para a atribuição das características que se encontram envolvidas na criação de uma identidade nordestina. O museu é partícipe desta construção identitária e reforça estereótipos a partir da leitura de sua exposição.

O Museu do Homem do Nordeste se encontra num processo de afastamento de sua identidade fortemente legitimadora em busca de novos modos de ação através da adoção da museologia social que exige o emprego de novos paradigmas para ação museal. A saída indicada pela instituição seria focar no público e nas comunidades em suas ações.

Embora constatado o quão distante das relações diárias, por exemplo, do jovem adolescente com o nordeste- e apesar de haver uma crise nesse imaginário construído, uma crise de identidade , inclusive evidenciada pelo próprio museu que recentemente lançou seu grito num manifesto alter -regionalista,²⁶ a exposição atual é uma narrativa visual que corrobora o senso comum sobre o nordeste, uma representação de um real (embora reconhecidamente dinâmico e passível de ser modificado) que permanece estático e metonímico, pautado numa representação de um passado.

Ao longo da trajetória institucional houve mudanças nos paradigmas museológicos e antropológicos, bem como nas estratégias expográficas que esta instituição utilizou para divulgar informações sobre a cultura regional. Entretanto

²⁶ Este documento foi lançado no último encontro do curso Imagem e Museologia social e durante algum tempo ficou disponível na recepção do museu tendo sido posteriormente recolhido. O exemplar utilizado de posse da autora foi recolhido durante a pesquisa de campo.

observamos uma possível cristalização em alguns aspectos de seu discurso museológico, principalmente aqueles que tocam o tema da identidade nacional/regional. Mas ao mesmo tempo é possível identificar sinais indiciais de mudança neste discurso museológico operadas no campo epistemológico, após a adoção dos paradigmas propostos pela museologia social. Em seu discurso museológico esta instituição busca formas afirmativas de construir um novo discurso balizado pelo “poder da memória”²⁷, ou do esquecimento.

Atualmente este museu, embora voltado a uma implementação dos paradigmas trazidos pela museologia social, transparece em sua exposição estar bastante voltado para a visualidade dos objetos e pouco preocupado com seu público. Oferece uma imagem “típica” da identidade nordestina.

Museograficamente apresenta uma exposição temática, apelando para poucos recursos audiovisuais (que pela falta de manutenção se tornam inacessíveis) na tentativa de dar visibilidade representações atualizadas da identidade local. Assim o Museu do Homem do Nordeste ainda se coloca atualmente como difusor de uma “memória do poder”. Os objetos acionados para a construção da narrativa expositiva da exposição “Nordestes plurais, culturais e direitos coletivos” estão, em sua maioria, agrupados nos mesmos conjuntos e o percurso expositivo indica a leitura cronológica da colonização à mestiçagem ou do mestiço ao civilizado. A restrição da presença indígena é fato a ser evidenciado. O europeu figura na maior parte dos ambientes, destacando-se o fato de que o mocambo foi suprimido e a ênfase recaiu sobre a casa-grande. Os aspectos estruturais da exposição como iluminação, vitrines e suportes evidenciam uma estetização do ambiente expositivo em detrimento da provocação evocada no texto de abertura da exposição. Este modo de exibir estabelece uma leitura linear que reforça estereótipos e estanca numa representação da tradição.

Marshal Sahlins (1999 apud Durand, 2007) é categórico ao reconhecer que “as pessoas querem cultura” mas como complementa Jean-Yves Durand elas a querem de “maneira delimitada, reificada, essencializada e atemporal”. Assim deve ser uma

²⁷ “Memória do poder” e “poder da memória” são expressões utilizadas pelo museólogo Mário Chagas para designar formas de articular estas duas dimensões antagônicas de ação institucional. Enquanto a memória do poder privilegia a reprodução e o reforço de memórias ligadas aos discursos dominantes; a segunda seria a inversão desta lógica que traz a possibilidade de viabilizar narrativas não hegemônicas.

iniciativa institucional difundir novos paradigmas para o olhar sobre seus objetos e as culturas, para problematizar as questões de identidade e de memória, aqui evidenciadas, como a forma de educar o olhar de seu público.

O museu, apesar dos esforços em comunicar ao público o fato de que ele é uma “arena política” de debate tem relegado esta tarefa ao seu texto de abertura da exposição e aos seus mediadores, esquecendo-se que a exposição em si também tem o papel de ser um estímulo à mudança do olhar e dos modos de apreensão da imagem por parte de seu público. Assim este museu, a meu ver, em seu espaço expositivo emana uma aura de verdade e aceitação que reprime a dúvida e afasta o questionamento. Ficando a cargo dos mediadores da equipe educativa propor novas formas de olhar e a cargo das imagens e sons veiculados por meios tecnológicos garantir o entendimento das mudanças culturais ocorridas nas representações da identidade cultural regional. Sem os elementos tecnológicos, que supostamente garantem uma interação público- objeto, esta exposição torna-se ainda mais reprodutora do senso comum e pouco estimulante.

Uma permanência desta atitude, erudita e passiva, acarretará, como nos alerta Ulpiano Bezerra de Menezes (2005), numa vulnerabilidade da instituição no enfrentamento das pressões políticas. Desta forma visualmente conivente com a aceitação e o reforço de um sentido cristalizado para o que o público vê, o museu permanece incentivando uma despolitização do seu público.

Se o museu tem responsabilidades na transformação da sociedade (e a exposição para tanto é recurso fecundo), isto se fará não com procedimentos de exclusão elitista, ou catequese populista, mas na medida em que contribuir para capacitar nas escolhas todos aqueles com quem puder se envolver. Se o museu se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício estará apenas praticando uma forma mascarada do autoritarismo que os museólogos [e também os antropólogos ,desde a descolonização] tanto tem exposto à execração. (Menezes in:Figueiredo e Vidal 2005 p.50) .

O desafio do museu continua sendo formar o público para realizar leituras críticas e levar o museu para fora de suas paredes permitindo uma ampla participação de ambos; tanto das pessoas comuns do público na construção de seu novo discurso nos âmbitos museológico e expográfico, como do museu na sociedade em que está inserido .Convidar seus frequentadores a um treinamento do olhar (ou seja a construção de uma literacia visual) permitindo-lhes a ressignificação de sua própria

“imaginação museal”. Ao museu cabe efetivar ações que possam permitir uma ampla problematização do discurso exposto compondo e expondo negociações baseadas em novos pontos de vista.

O ponto de partida para este novo modo de ação parece ser o abandono da ideia de expor a diversidade cultural do nordeste, que segundo Homi Bhabha é um tendência homogeneizadora, para adotar como premissa na construção de seu discurso expositivo a diferença cultural, que implica negociações e novos modos de acionar os objetos do acervo. Assim também indicava Freyre, a exploração da diferença cultural com forma de ação museal para a transformação social.

Uma ressalva que devemos fazer é a de que não se deve apagar a memória institucional sob o risco de se perder o poder crítico em relação a sua própria trajetória e a de seus discursos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Mota. **A Realidade Museológica no Concelho de Sintra: contributo para o seu estudo**. Lisboa: ULHT. 2006[online]. In: <http://museologia.ulusofona.pt/index.php/en/dissertacoes-de-mestrado?download=59%3Amaria-mota>. Acesso: jan 2012.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Nina Gorgus: Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri-Rivière. *An. mus. paul.* [online]. 2006, vol.14, n.2, pp. 317-322. ISSN 0101-4714. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000200010>. Acesso em : dez.2011.
- BARRIO, Angel-B. Espina. **Manual de antropologia cultural**. Recife: Editora Massangana, 2005.
- BELCHER, Michael. Organización y diseño de exposiciones: Su relación con el museo. España: Ediciones TREA, 1997. (traducción: Faustino Álvarez)
- BOAS, Franz..**Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris, Ed. de Minuit, 1965.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAGAS, Mário. **Novos Rumos da Museologia**. Cadernos de Museologia (2) Lisboa: Centro de Estudos de SocioMuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 1994;
- _____. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: IBRAM, 2004.
- _____. **Museu, memórias e movimentos sociais**. Revista MUSEU. Seção Artigos. 2008
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006;
- DIAS, Nélia. **Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnography displays**. In: Robertson, G. et alii (eds.) Tales of displacement: narratives of home and displacement. Londres, Routledge. 1994
- FIGUEIREDO, Betânea et VIDAL, Diana (org.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argvmentum, 2005.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI – **Memória e História** (vol. 1): Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- ENNES, Elisa Guimarães . **Espaço Construído: O Museu e suas exposições**. RJ: UNIRIO / MAST Junho de 2008 (dissertação)
- FERREIRA SANTOS, M. **Cultura Imaterial e processos simbólicos**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, número 14: 139-151, 2004.

- FREYRE, Gilberto. **Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife: Imprensa Universitária, 1960. 41p. Disponível em: http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/sugestoes_torno_museu.htm.
- _____. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/49996563/manifesto-regionalista-gilberto-freyre>
- GOB, André; DROUGHET, Noémie. **La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels**. 10a edição. Paris: Armand Colin, 2006;
- GOFFMAN, Erwin. **A representação do eu na vida cotidiana**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1975.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos: coleções, museu e patrimônio**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania , 2007.
- GONZALEZ VILLARRUEL, Alejandro. **La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización**. *Alteridades*, México, v. 20, n. 40, dic. 2010 . Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172010000200006&lng=es&nrm=iso>. accedido en 15 mayo 2011.
- GREK , Sotiria. **Museums and Critical Discourse Analysis: Disentangling Exhibition Narratives**. In: LÊ , Thao (Editor). *Proceedings of the International Conference on Critical Discourse Analysis: Theory into Research*, 2005. Pg. 219-226
- DA HORA, J. L. **Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers**.(resenha) IN: *Proa - Revista de Antropologia e Arte [on-line]*. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/resenhas/resenhajoanna.htm>, acesso em dd/mm/aaaa.
- KUPER, Adam. **A reinvenção da sociedade primitiva: transformações de um mito**. 22.ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.
- MÉNDEZ, Lourdes. **La Antropología frente las artes plásticas: Aportaciones, omisiones, controversias**. Madrid: CIS- Centro de investigaciones sociológicas, 2003.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)**. *Anais do museu paulista*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1993 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141993000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 May 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141993000100014>.
- _____. **A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 09-23, 1992;
- _____. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 2, n. 1, 1994 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141994000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 16 Dec. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>.

- MOURA, Maria Margarida. **Nascimento da antropologia cultural: A obra de Franz Boas**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- MONNET, Nadja. Ferla, Patrick et Hainard, Jacques (2010) **L'ethnographie en cent images ou l'album de Jacques Hainard**, Bienne: Infolio editions, CH, 147 p. ISBN 978-2-88474-811-7 [http://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16\(1-2\)_ressenya2.pdf](http://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16(1-2)_ressenya2.pdf) acesso em : jan.2012
- O'DOHERTY, Brian. O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio: Um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- PASSETI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo–incomensurável**. São Paulo: Edusp/ Educ, 2008.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Objetos do caldeirão: museu, memória e cultura material (1936-1997)**. *Estud. hist. (Rio J.)* [online]. 2011, vol.24, n.48, pp. 366-384. ISSN 0103-2186.
- PENNA, M. **O que faz ser nordestino. Identidades sociais, interesses e o 'escândalo' Erundina**. São Paulo: Cortez Editora, 1992.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado nos museus históricos**. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel(org). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.
- STOCKING Jr., G. **A formação da antropologia Americana 1883-1911**, Rio de Janeiro, Contraponto / UFRJ: 2004
- _____, Gorge W.(editor) **Objects and others: Essays on Museum and Material Culture**. The University of Wisconsin Press. 1985. History of Anthropology – vol.3