

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA
SÉRGIO LIMA SILVA

MUSEOLOGIA, COLONIALIDADES, E A BUSCA PELO MUSEU
ONDE SE ENCONTRA O HOMEM DO NORDESTE

RECIFE

2017

SÉRGIO LIMA SILVA

MUSEOLOGIA, COLONIALIDADES, E A BUSCA PELO MUSEU ONDE SE
ENCONTRA O HOMEM DO NORDESTE

Monografia de Conclusão de Curso apresentado ao
Programa de Graduação do Departamento de
Antropologia e Museologia – Curso de Museologia,
como requisito parcial para aprovação na disciplina
de Trabalho de Conclusão de Curso II.
Orientador Professor Doutor Alexandro Silva de
Jesus.

RECIFE

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

SI586

Silva, Sérgio Lima

Museologia, Colonialidades, e a Busca Pelo Museu onde se encontra o homem do Nordeste / Sérgio Lima Silva.- 2017.

72 f. :Il.

Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Antropologia e Museologia, Recife, 2017

Orientação: Prof. Dr. Alexandro Silva de Jesus

1.Museologia. 2. Pós-colonialismo. 3.Museu do Homem do Nordeste. Museu Cais do Sertão. I. Título.

CDD: 069

SÉRGIO LIMA SILVA

**MUSEOLOGIA, COLONIALIDADES, E A BUSCA PELO MUSEU ONDE SE
ENCONTRA O HOMEM DO NORDESTE**

Monografia de Conclusão de Curso apresentado ao
Programa de Graduação do Departamento de
Antropologia e Museologia – Curso de Museologia,
como parte das exigências para a obtenção do título
de Bacharel em Museologia.

Recife, de março 2017

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Alexandro Silva de Jesus
Orientador

Professor Doutor Francisco Sá Barreto
Avaliador

Professor Doutor Daniel de Souza Leão Vieira
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradecer e dedicar este trabalho à Fatinha, porque ficou durante um bom tempo dizendo: “Tem um curso novo na Federal - Museologia- acho que você devia fazer, tenho certeza que vai gostar”. Se não fosse essa insistência dela, certamente, eu não estaria aqui.

Agradecer à minha turma, a melhor turma de todas as turmas por onde passei. Conheci pessoas maravilhosas, e claro, um agradecimento especial à minha equipe: Adonias e Millena, a melhor equipe de todas as equipes.

Agradecer aos professores/provocadores: Alexandre Gomes, Sylvana Brandão, Ana Paula Barradas, Daniel Vieira, Mísia Reesink, Emanuela Ribeiro, Sérgio Neves Dantas, Laure Garrabé, Caetano De’Carli.

*Agradecimento especial ao professor Francisco Sá Barreto, por ter provocado mais dúvidas que certezas,
e um agradecimento mais que especial ao professor Alexandro Jesus, por me orientar neste trabalho.*

*Meu filho: Nossa cultura, graças a Deus, está por inventar. Nós a inventaremos quando
estivermos sós.*

Antônio Callado, Reflexos do Baile

RESUMO

O campo do conhecimento da Museologia se ressent de subsídios teóricos produzidos pelos estudiosos do próprio campo. Isso o torna um campo poroso permeado pela interdisciplinaridade. Considerando a amplitude do próprio conceito de museu e de museologia, a interdisciplinaridade enriquece o debate desses dois conceitos. Diante disso, as teorias pós-coloniais se apresentam como uma dessas ferramentas interdisciplinares capazes de enriquecer esse campo. Considerando o surgimento dos Museus decorrente do próprio sistema colonial, nada mais conveniente do que a utilização dessas teorias para a análise dos discursos museológicos. A partir dessas teorias, esse trabalho discute os discursos presentes no Museu do Homem do Nordeste e no Cais do Sertão Luiz Gonzaga, objetivamente de que modo o “homem do Nordeste” está sendo apresentado ao público visitante dos espaços mencionados, e o que os levou ao recorte do “homem do Nordeste” e do “sertão de Luiz Gonzaga” como referências museológicas.

Palavras-chaves: Pós-colonialismo; Museologia; Museu do Homem do Nordeste; Museu Cais do Sertão.

ABSTRACT

The Museology Knowledge field resents theoretical subsidies produced by scholars of the field itself. This makes it a porous field pervaded by interdisciplinarity. Considering the breadth of the concept of museum and museology, interdisciplinarity enriches the discussion of these two concepts. Thus, postcolonial theories are presented as one of these interdisciplinary tools that enrich the field. Considering the emergence of Museums arising from the colonial system itself, nothing more convenient than the use of these theories to the analysis of museological speeches. From these theories, this paper discusses the discourses present in the Museum of the Northeast Man and the Hinterland Luiz Gonzaga Pier, objectively how the "man of the northeast" is being presented to the visiting public spaces mentioned, and which led to cut the "man of the northeast" and "Luiz Gonzaga hinterlands" as museological references.

Keywords: Keywords: Postcolonialism; Museology; Northeastern Man Museum; Cais do Sertão Museum.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Lápide na entrada do Museu do Homem do Nordeste. Foto de Fátima do Rêgo Barros	49
Figura 2 – Foto do Casario da Cidade de Triunfo/PE. Foto de Carlos Ferraz.....	54
Figura 3 – Entrada do Museu Cais do Sertão com Juazeiro – Ilustração do Projeto Brasil Arquitetura	57
Figura 4 – Entrada do Museu Cais do Sertão sem Juazeiro – Foto de Fátima do Rêgo Barros	58

LISTA DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Museu do Homem do Nordeste.

- Site da Fundação Joaquim Nabuco – www.fundaj.com.br
- In loco

Museu Cais do Sertão

- Site do Museu Cais do Sertão – www.caisdosertao.org
- In loco

SUMÁRIO

EM BUSCA DA INTRODUÇÃO PEDIDA	11
CAÇADORES DE LAGARTIXAS	34
HOMEM: EIS AÍ O TEU MUSEU!	45
SE CAIS DO SERTÃO: MORRES	52
AFINAL: EM QUAL MUSEU ESTÁ O HOMEM DO NORDESTE?	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	69

EM BUSCA DA INTRODUÇÃO PEDIDA

A Física é um campo de conhecimento que sempre me interessou. Alguns conceitos, utilizados nesse campo, sempre me inclinaram para uma intrigante atmosfera poética. Posso citar, por exemplo, o conceito de entropia: a medida da desordem. Algo pode ser mais intrigante do que a possibilidade de medir a desordem?

Com base nesse meu interesse, e na curiosidade de saber como andam os estudos da Física atualmente que, no dia 14 de julho de 2015, conversando com um amigo que cursa Bacharelado em Física na UFPE, perguntei que tema ele estava pensando em desenvolver em seu TCC. Ele me respondeu que, o curso de Bacharelado em Física da UFPE, não exige do seu aluno a elaboração de TCC. Ele complementou, dizendo que a Física entende que os seus graduandos, não estão em condições de concluir nenhum trabalho. A graduação os habilita, a partir daí, a desenvolver algum trabalho, projeto, tanto no campo acadêmico, ou em suas vidas profissionais.

Naquele momento, em que ele estava me explicando isso, lembrei imediatamente de uma frase de Rutherford, citado por John Gribin (1988) em seu livro *À Procura do Gato de Schrödinger*: “a ciência se divide em duas partes: a física e a filatelia”. Para os museólogos ou estudantes de Museologia, essa é uma frase bastante animadora, principalmente considerando quem a mencionou, afinal, filatelia é parte do colecionismo, e este último é parte da Museologia, logo, como contestar Rutherford?

Isso me permite fazer um interessante cruzamento entre a Ciência exata Física, e a não tão exata ciência Museologia. Claro que Rutherford estava ironizando, entendo que ele quis dizer que só existe a Física como ciência. Ou, sendo mais brando, metade do conhecimento do mundo seria a Física, a outra metade seria a filatelia. Na verdade, a pergunta que deve ser feita não é se a Museologia é uma ciência ou não, a pergunta é: qual a importância da Museologia ser uma ciência? Até que ponto, essa consolidação da Museologia como ciência, vai interferir na atividade profissional do museólogo? Esse é um problema que se desenvolve no campo teórico, e há um constante questionamento no campo, sobre a Museologia como atividade teórica ou apenas prática (STRANSKY, 1975). Para Zbynek Z. Stránský:

Podemos objetivamente comprovar que a teoria do pensamento museológico encontra-se, no presente, em estágio de formação e de separação de outras

ciências. É por isso que ainda se encontra consideravelmente carregada de empirismo e obstruída pela prática direta. (STRÁNSKÝ, 1980)

Durante a apresentação de um dos capítulos desse trabalho, no Seminário de Pesquisa em Andamento – SPA de 2015, o professor Chico Sá Barreto chamou a atenção para a utilização de trocadilhos no mesmo, diante da evidente ambiguidade e de interpretações equivocadas. Inclusive, essa observação me fez refazer diversos direcionamentos desse trabalho, partindo do próprio título. Porém, não posso deixar de mencionar aqui o trocadilho entre TCC e o *tecer ser*. O nosso TCC deveria refletir o que pretendemos fazer com as nossas carreiras de museólogos. Seria o espaço, formal, para a colocação dos problemas, dentro do campo da Museologia, e que sua simples elaboração apontaria para o que pretendemos ser, quando nos tornamos museólogos. Tecer ser, um teórico da museologia? Tecer ser um especialista em documentação? Eu entendo o TCC como esse caminho, a busca do que se pretende fazer com o curso que se encerra na academia, e se inicia na vida profissional.

A teoria precisa da palavra, para que possa ser posta em prática. Eu me identifico mais com a teoria porque utilizo a palavra, tento ser um escritor, como tentarei ser um museólogo. Separar a escrita acadêmica da escrita literária, tornou-se uma das minhas grandes dificuldades durante a graduação. Por exemplo, eu não utilizo pontuação, nem em minha prosa, nem em minha poesia. Estou reaprendendo a pontuar, na graduação, e desaprendendo a não pontuar, na minha escrita literária. O grande segredo da literatura é sempre pensar que estamos escrevendo para um leitor específico, uma determinada pessoa. O meu leitor literário, não se importa com a pontuação, mas o meu leitor acadêmico, precisa da pontuação, mesmo que não se importe.

Há uma grande diferença entre a escrita literária e a escrita acadêmica. A escrita acadêmica exige referências, referências objetivas e claras. Na escrita literária as referências são subjetivas. A escrita acadêmica não admite achismos. A literária admite achismos e achados. Noutras palavras, a literatura busca a re/produção do estranhamento, e a academia exige a re/produção do conhecimento.

A gênese do conhecimento ocidental mostra que o sofista gerou o pré-socrático, que gerou Sócrates, que gerou Platão, que gerou Aristóteles. Nos artigos de Platão, encontramos referência a Sócrates. Nos de Aristóteles, encontramos referência a Platão. E assim,

sucessivamente, ficou estabelecida a reprodução do conhecimento, como procedimento padrão ocidental acadêmico.

No presente trabalho - que enfrenta as discussões acerca da Museologia a partir de uma perspectiva pós-colonial, tendo por objeto os Museus do Homem do Nordeste e do Cais do Sertão - buscaremos encontrar o equilíbrio entre as escritas acadêmica e literária, e, nessa tentativa, quem sabe, re/produzir, a um só tempo, estranhamentos e conhecimento.

O campo de estudo da Museologia é recente, e ainda está em formação. Muito embora a dinâmica de formação do conhecimento seja uma constante em qualquer campo, é necessário ressaltar que, por ser um campo recente, as discussões em torno de possíveis “conceitos museológicos” permanecem em constante debate, e suas conclusões nem sempre são pacíficas. O próprio conceito de Museologia nos leva a diversas concepções, e nos deixa a perspectiva de diversos caminhos que podemos seguir, ou, como estamos num campo em constante debate e formação, podemos até não seguir e criar outros caminhos.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM) lançou em 2013 a publicação *Conceitos-Chaves de Museologia*, numa tentativa de reunir os principais conceitos trabalhados, criados e debatidos até aquele momento neste campo, nos mais diversos países. Sobre esse esforço, vejam o que Alissandra Cummins, Presidente do ICOM, diz, no Prólogo da publicação:

Embora o Dicionário apresente uma visão predominantemente francófona da museologia, por razões de coerência linguística, as terminologias nele condensadas são compreendidas e/ou utilizadas por museólogos em diferentes culturas. (CUMMINS apud DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p.12)

Apesar do aparente “pedido de desculpas”, ela atribui essa “visão francófona” a “razões de coerência linguística”. A coerência é parte do campo de estudo da linguística: o que confere sentido ao texto, são os mecanismos de textualização e os enunciativos (BAKHTIN, 1995). Vygotsky (2012) vai mais além ao afirmar que há uma inter-relação entre o contexto cultural, o homem e o desenvolvimento: primeiro há o desenvolvimento cognitivo no relacionamento social e, posteriormente é internalizado individualmente, ou seja, sem influência mútua não há desenvolvimento. Depois, ela menciona os museólogos em “diferentes culturas” Quando se adota uma “visão predominantemente francófona” - não vamos ter a possibilidade de estender, essa “coerência linguística”, por exemplo, ao

pensamento da “escola tcheca” da Universidade Masaryk que, em 1971, já desenvolvia o conceito de “meta-museologia” (STRÁNSKÝ), conceito este que não encontramos na publicação: *Conceitos-Chaves de Museologia*. Embora o professor Bruno Brulon Soares, tenha escrito um artigo em 2007 onde menciona esse conceito, não o incluiu na publicação, mesmo fazendo parte do comitê organizador em 2013. No seu artigo ele diz:

Stránský, segundo Gob & Drouguet, desejou fundar uma “meta-museologia” uma teoria da teoria da Museologia, que se insere na teoria do conhecimento. O que ele fundava era a Museologia como ciência, inserindo-a, finalmente, na epistême pós-moderna. Dentro do pensamento de Stránský o objeto da Museologia não podia mais ser o Museu, mas a “musealidade”, que seria uma relação específica do Homem com a Realidade; específica, pois ela passa pelo Museu que, neste contexto, é apenas meio, e não fim. E como somente meio, o Museu não pode ser o objeto de estudo gnosiológico da Museologia. (SOARES, 2007)

A publicação *Conceitos-Chaves de Museologia*, já nos aponta os problemas conceituais do campo. A observação que fiz do prólogo, já nos mostra, o quanto podemos problematizar nesse campo. Por outro lado, não deixa de ser interessante ter a oportunidade de desenvolver conceitos, produzir discussões, como o próprio conceito de Museologia que encontramos na publicação mencionada.

Em três páginas, são expostas cinco maneiras de entender a Museologia. Na primeira, se procura entender a Museologia como tudo que “toca ao museu e que remete, geralmente, no dicionário, ao termo “museal”(...) falar em departamentos museológicos e questões museológicas” (p.61). Complementa, dizendo que essa acepção é adotada em países anglo-saxônicos. O termo é utilizado em países onde profissionais que praticam atividades nos museus, possam ser chamados de “museólogos”, como no Canadá, por exemplo. Na segunda acepção é utilizada uma definição de Rivière:

“Museologia: uma ciência aplicada, a ciência do museu. Ela o estuda em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento, de arquitetura nova ou musealizada, nos sítios herdados ou escolhidos, na tipologia, na deontologia” (RIVIÈRE, 1981)

A terceira acepção, contextualiza historicamente os estudos da Museologia nos anos de 1960, e cita o entendimento de Stránský (1989), naquele momento, a Museologia passou a ser considerado um campo científico específico

“A museologia é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto e estudo é uma atitude específica do homem sobre a realidade, expressão dos sistemas mnemônicos, que se concretiza por diferentes formas museais ao longo da história. A museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas, e ela contribui à compreensão do homem no seio da sociedade” (STRÁNSKÝ, 1980)

A quarta acepção de Museologia, mencionada na publicação *Conceitos-Chave de museologia*, enfatiza o caráter social dos museus¹, novos modelos de museus, denominados ecomuseus, tratados como centros de cultura científica e técnica, sempre procurando a utilização do patrimônio em benefício de uma localidade. Surge o termo: “nova museologia” (VERGO, 1980 apud DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013), utilizando um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus.

A quinta e última acepção, adotada pela publicação *Conceitos-Chaves de museologia*, procura englobar todas as acepções anteriores, ampliando as tentativas de teorização e reflexão sobre o campo. Enfatiza que alguns - embora não os cite - fizeram desse campo seu domínio, e que outros (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debrav, Foucault, Haskell, MacLuhan, Nora e Pomian) o abordaram “pontualmente” (sic) exercendo influência fundamental no seu desenvolvimento. Ao final do capítulo, utiliza a definição de Deloche como um resumo de todas as acepções:

“A museologia é uma filosofia do museal, investida de duas funções: (1) Serve de metateoria à ciência documental intuitiva concreta; (2) É também uma ética reguladora de toda instituição encarregada de gerar a função documental intuitiva concreta.” (DELOCHE, 2001)

Como podemos constatar, trata-se de um campo de conhecimento, onde a discussão nos aponta diversos caminhos. Entretanto, a despeito da publicação onde tais vias são apontadas queira dizer *Conceitos-chaves de Museologia*, ela só pôde, como no caso do verbete Museologia, marcar uma diversidade de "acepções" (p.61). Posto que conceitos são “os elementos últimos de todos os pensamentos” (MORA, 1978, p.42), enquanto acepção

¹ O entendimento da museologia como uma ciência social, também é discutido no Brasil por Waldisa Russio Camargo Guarnieri (1984), embora seu conceito não tenha sido incluído na publicação. Waldisa Russio é mencionada numa breve nota de rodapé, com relação à sua ideia de que o museu: é o meio no qual se dá a “relação específica do Homem com a realidade” (P.65). Por outro lado, a museóloga brasileira Tereza Scheiner entende a Museologia como uma ciência humana, e que o museu funciona como um fenômeno na sua esfera subjetiva.

significa o sentido em que uma palavra é empregada. Não há conceitos possíveis na publicação, há, somente, acepções e definições. Ora, se o conceito de Museologia não é possível nos *Conceitos-chave de Museologia*, onde será possível?

Essa problemática conceitual, aliada aos problemas de multidisciplinaridade, intradisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, nos permite trazer para o campo da museologia a discussão pós-colonial.

Inicialmente, é necessário estabelecer o que se entende por disciplina. Etimologicamente, *disciplina* tem procedência latina, posto que se trata de um substantivo derivado da declinação do verbo *discere*: aprender. Das diversas declinações derivam as palavras: *discípulo*; *discente*; *docente*. Como observa Coimbra (2014), "disciplina é o conhecimento assimilado que informa a vida do discípulo." A palavra *disciplina* ultrapassou seu primeiro sentido de ensino, instrução e educação, e chegou a ser a "submissão de quem é ensinado, a observância de preceitos, obediência à autoridade" (Coimbra, 2014). O que se observa, é que houve um esvaziamento do sentido original da palavra *disciplina*: aprender.

Em seu livro *Vigiar e Punir* (1987), Michel Foucault enfatiza esse afastamento do sentido original da disciplina como um aprendizado. Ele estende o conceito ao entender o "poder disciplinar" como forma de controle da sociedade. Interessante observar que o local utilizado por Foucault para desenvolver *Vigiar e Punir* é o sistema prisional. O controle do Estado sobre o corpo do preso, pode ser estendido para outros ambientes onde o controle, advindo do "poder disciplinar", pode ser relacionado de alguma forma, são eles: o hospital, o hospício, a fábrica, a escola, e podemos incluir nesse rol: o museu. O ambiente do museu requer silêncio, que se caminhe por uma rota pré-estabelecida, que seja proibido o toque nos objetos expostos. Fica evidenciado o "poder disciplinar" presente no ritual da visitação de um museu, desde que se entenda tal poder como poder de formalizar condutas. Por outro lado, não podemos deixar de mencionar que, em sua outra obra *A ordem do discurso* (1999), Foucault afirma que: "A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras".

A multidisciplinaridade, por seu turno, está relacionada à quantidade. Diversas disciplinas tratam do mesmo *objeto* sem que haja uma ligação entre elas. Não há um nexo na abordagem, nem uma preocupação com a troca de resultados (COIMBRA, 2014). Cito, como exemplo, um trabalho sendo desenvolvido sobre a interferência da luz sobre os acervos museológicos, Trabalho de Conclusão de curso apresentado pelo museólogo José Rogério

Campos em 2013. As pesquisas apresentadas estão sendo desenvolvidas no Laboratório de Física da UFPE, não há notícias se os resultados, caso haja algum, tenham sido apresentados ao campo de estudo da Museologia.

Segundo Coimbra (2014), a intradisciplinaridade, por outro lado, aprofunda aspectos pertinentes a uma determinada disciplina. Intencionalmente outros aspectos do saber são descartados. São as chamadas “pesquisas puras”. Esse procedimento decorre de uma metodologia própria da ciência a qual a intradisciplinaridade está direcionada. O problema, no caso da museologia, é que não há uma metodologia, porque não há uma ciência museológica, consequentemente não há método científico. É preciso reconhecer que a intradisciplinaridade limita a ciência em si mesma, não sendo um procedimento muito recomendável, visto a necessidade da abertura para outros campos de conhecimento.

Por fim, a interdisciplinaridade ocorre, quando duas ou mais disciplinas, estabelecem vínculos intencionais para a produção do conhecimento (COIMBRA, 2014). Busca-se um entendimento comum ou partilhado, com o envolvimento dos interlocutores. É característico desse processo, que cada agente envolvido mantenha a sua identidade, ou seja, cada um utiliza a metodologia própria, para alcançar objetivos comuns, e que cada discussão, hipótese, conclusão, seja compartilhada.

A publicação *Conceitos-chaves de museologia*, que utilizamos como exemplo da discussão de "conceitos" no campo da museologia, cita alguns estudiosos que contribuíram para a formação dos estudos na museologia. Essas contribuições são exemplos da interdisciplinaridade na formação do campo. O texto *Coleção (1984)* do filósofo e historiador Pomian, é uma importante colaboração para o campo de estudos da museologia. Nesta publicação Pomian problematiza a "alteração" do significado dos objetos, ao deixarem seu uso normal e passarem a fazer parte de uma coleção. A esses objetos, que recebem um novo significado, ele denominou de *semióforos*.

Cabe registrar que os autores citados: Bourdieu, Foucault, Pomian, Baudrillard, MacLuhan, Nora, Debray, Heskell e Dagognet são, na sua maioria, historiadores e filósofos europeus com predominância francesa, reforçando a visão "francófona" da publicação *Conceitos-chave de museologia*. A possibilidade do "entendimento" entre os diversos campos do conhecimento, preconizado por Edgar Morin (1994), também é questionado por ele mesmo:

É impossível e incompreensível dentro do marco atual, no qual um número incalculável de fatos acumula-se nos alvéolos cada vez mais estreitos e entupidos nas pesquisas, nos paradigmas e nas instituições (MORIN, 1994, apud COIMBRA, 2014)

Para Morin, a unificação da ciência só fará sentido quando, também, possibilitar no mesmo momento: unidade e diversidade/ continuidade e rupturas.

A interdisciplinaridade problematiza a própria inclusão da museologia em um campo específico de conhecimento. Os cursos de museologia existentes no Brasil estão enquadrados em diversos departamentos, não há um posicionamento pacífico em relação a esse enquadramento. O curso de Museologia da UNIRIO, o mais antigo em atividade no Brasil, está localizado no Departamento de Ciências Humanas. O curso de museologia da UFBA, o segundo mais antigo do Brasil, está localizado no Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, enquanto o mesmo curso na UFPA está no Departamento de Artes. O curso de museologia da UFPE está no Departamento de Antropologia e Museologia.

A transdisciplinaridade, segundo Coimbra (2014), é um passo além da interdisciplinaridade. Seria a capacidade de absorção mútua do conhecimento, entre um campo e outro, formando uma síntese de saberes diferenciados. Não entendemos como seria possível a absorção de conhecimentos de dois campos para a formação de um terceiro. Principalmente quando estamos falando da museologia como campo em formação. Como já dito por Morin (1994), a busca pelo “entendimento” entre campos diversos de conhecimento, considerando as inúmeras pesquisas, repletas de fatos novos e constantes, é uma possibilidade incompreensível, buscar a transdisciplinaridade torna-se algo impossível. Por outro lado, Morin (2000, p.23) afirma que “é preciso ir além da ruptura entre as fronteiras disciplinares, visando à transformação do que gera essas fronteiras”.

Manuelina Duarte Cândido, professora da Universidade Federal de Goiás (UFG), formou um grupo de Estudos com aval do CNPQ, o GEMINTER – Grupo de Estudo e Pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade – Embora o grupo esteja voltado para os estudos da museologia e interdisciplinaridade, encontrei o seguinte trecho num dos artigos da professora Manuelina Duarte:

Os museus são instituições que preservam referências patrimoniais e, por meio delas, propõem reflexões amplas sobre o homem, seu meio ambiente e suas atividades, por isso se vinculam necessariamente ao conhecimento interdisciplinar. (DUARTE CÂNDIDO, 2009)

Como podemos observar, apesar do grupo de estudos estar voltado para a museologia, no texto ela fala do MUSEU como espaço de interdisciplinaridade. Ela recortou sua abordagem da museologia e interdisciplinaridade para o espaço do museu. E isso, ainda que o

próprio texto de Cândido (2009) tenha expandido o entendimento da museologia como campo que vai além do espaço museu. Se há uma preservação de “referências patrimoniais” agregada às reflexões sobre o homem, seu meio ambiente, e se esse patrimônio se confirma como referencial da museologia, seria necessária, então, a interdisciplinaridade como forma de discussão no campo

Por conta dessa interdisciplinaridade utilizamos neste trabalho as teorias pós-coloniais. Inicialmente é preciso estabelecer uma diferença entre colonialismo e colonialidade, enquanto no primeiro há uma dominação política e econômica de uma nação sobre outra, na segunda encontramos, além do domínio político e econômico, outras formas de articulação de domínio e subalternidade, onde a colonialidade sobrevive ao colonialismo, observada nas relações de aprendizagem, senso comum e autoimagem dos povos (QUIJANO, 2014). O reconhecimento e entendimento das diversas formas de poder coloniais, a atenção para as experiências vividas pelos sujeitos submetidos à colonialidade, e, finalmente, o desejo de prover alternativas a elas, formam o movimento teórico e prático de resistência política e epistemológica a que Nelson Maldonado Torres chama de “Giro Decolonial”. (TORRES, 2005 apud AMARAL, 2015)

A base epistemológica do pós-colonialismo surgiu no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1960, quando foram publicados, nesse período, as obras *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1947) de Albert Memmi, *Discurso sobre o colonialismo* (1950) de Aimé Césaire, e *Os condenados da terra* (1961), de Franz Fanon. A estes livros junta-se, ainda, *Orientalismo* (1978), de Edward Said. Nos três primeiros, o argumento pós-colonial foi desenvolvido de forma quase simultânea. Em Said, há a denúncia da condução da produção do conhecimento na manobra de dominação sobre o “outro” (BALLESTRIN, 2013).

Paralelamente ocorria na década de 1970 a formação de um grupo de estudos no sul da Ásia, denominado Grupo de Estudos Subalternos. O objetivo do grupo era "analisar a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana" (GROSFOGUEL, 2008, apud BALLESTRIN, 2013). Na década de 1980 os "subaltern studies" ficaram conhecidos fora da Índia, principalmente a partir de autores como Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakravorty Spivak. (BALLESTRIN, 2013).

O termo *subalterno* utilizado inicialmente por Gramsci diz respeito, segundo Ballestrin (2013) a "uma classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes.". Spivak em seu ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010), faz uma importante reflexão sobre os estudos pós-coloniais, já que, segundo ela, o *subalterno* não pode falar. Para que seja ouvido é

necessário que utilize o discurso hegemônico. Spivak complementa, ainda, que os intelectuais não podem falar pelos subalternos porque utilizam o discurso intelectual hegemônico. Ballestrin (2013) faz o seguinte questionamento: "O intelectual não poderia ser um "subalterno?". Essa pergunta apenas reforça a tese de Spivak, os intelectuais "subalternos" são ouvidos quando utilizam o discurso hegemônico.

Diante dessa posição de Spivak: "da impossibilidade do *subalterno* falar", nos deparamos com o problema do discurso no museu. Como os museus dos países formados por antigas colônias formaram o seu discurso? Se determinadas classes ou grupos são obliteradas pelas classes dominantes, como formar esse discurso? Se nos primeiros museus havia a exposição do colonizado como "objeto", como o "objeto" vai se expor nesse mesmo espaço?

Historicamente, o significado da instituição museu tomou várias formas. Originariamente da Grécia antiga, a palavra *Mouseion*, significava o templo das nove musas, local, onde não havia a coleção de objetos, reservado apenas para a contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. O modelo contemporâneo de museu, tomou forma no século XVIII com a Revolução Francesa. Segundo Choay (2000), a formação dos museus na França pós-revolucionária se deu sob dois aspectos: o primeiro, com a transferência dos bens do Clero, da Coroa e dos emigrados para a Nação, o segundo, com a destruição ideológica de que foi objeto parte desses bens. Ainda, segundo Choay, promoveu-se a compatibilização entre os "bens recuperados pela Nação" e o povo: os bens móveis foram guardados em depósitos abertos ao público denominados de museus. "A intenção era instruir a nação, difundir o civismo e a história" (JULIÃO, 2006).

Com o surgimento da acepção de museu francês pós revolução, ocorre na Europa, no final do século XVII e início do século XIX, a proliferação de museus que acompanham o mesmo modelo francês: Museu Britânico (1753), Belvedere, em Viena (1783), Museu Real, nos Países Baixos (1808), Museu do Prado, em Madri (1819), Altes Museum, em Berlim (1810), Museu Hermitage, em São Petersburgo (1852). Todos "participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades"(JULIÃO, 2006).

Durante o século XIX, D. João VI criou no Brasil colônia o Museu Real (1818), atual Museu Nacional. Letícia Julião (2006) ao falar sobre o surgimento dos museus no Brasil, cita o Museu Real como o primeiro museu "brasileiro". A mesma autora, menciona a "construção das nacionalidades" como fator preponderante e característico, quando do surgimento dos museus europeus. Ora, que nacionalidade estava sendo construída com o museu Real? Segundo ela, a criação do museu foi uma das suas iniciativas culturais, o acervo era composto por uma "pequena coleção de história natural, doada pelo monarca" (JULIÃO, 2006, p.21).

A "construção do nacionalismo" no Brasil, ocorre apenas na década de 1920. Essa construção já era característica dos museus europeus, desde o final do século XVIII, com a Revolução Francesa, onde, no caso francês, os objetos coletados pelos revolucionários, foram guardados e expostos, para que o povo tivesse acesso a eles. No Brasil, não ocorre essa "compatibilização entre os bens recuperados e o povo" (CHOAY, 2000).

No Brasil, não há o surgimento de um modelo nacional de museu, há uma cópia do modelo europeu de museu. Observamos que o modelo de museu trazido pelo colonizador português, e sua perduração, reforça a presença, na esfera simbólica, da experiência colonial. Como ressalta Quijano (2014) a presença da colonialidade é "observada nas relações de aprendizagem, senso comum e autoimagem dos povos." Para que o nacionalismo do brasileiro pudesse ser coletado, catalogado, exposto, foi necessário que houvesse uma institucionalização² desse processo, e que o modelo do local onde esses objetos pudessem ser expostos e visitados para que criasse no povo a noção de nacionalidade, fosse validado a partir do modelo do colonizador. Spivak (2010) é categórica ao afirmar que: o subalterno pode falar desde que utilize o discurso do opressor.

Outra peculiaridade que devemos ressaltar, diz respeito aos modelos de museus europeus. Após o surgimento dos diversos museus, entre os séculos XVIII e XIX, os modelos preponderantes que permaneceram foram: os museus de história e cultura nacional, como o Louvre, na França, e os museus científicos, voltados para a pré-história, a arqueologia, e a etnologia, como o Museu Britânico. Porém, como diz Letícia Julião:

Além das antiguidades nacionais, muitos desses museus reuniram acervos expressivos do domínio colonial nas nações europeias no século XIX. Expedições científicas percorriam os territórios colonizados, com o objetivo de estudar os seus recursos naturais e sua gente. (JULIÃO, 2006, p.21)

O modelo de museu europeu ora mencionado, que recolhia para estudo os "recursos naturais e sua gente" (JULIÃO, 2006), para, depois, fazê-los parte integrante do acervo, põe os elementos para a questão que discutiremos: Ao copiarmos, nós os colonizados, subalternos, os modelos de museus europeus, dos séculos XVIII e XIX onde, como já

² Vargas afirmou: "O novo Estado [...]. Assegura os fundamentos históricos da nação, os seus elementos essenciais de existência e os reclamos de seu progresso" (VARGAS apud SILVA, 2004, p. 63). Essa entrevista foi concedida no início do Estado Novo. Percebe-se que, nela, o político utiliza claramente o motivo da identidade nacional em favor do seu sistema ditatorial. Um dos maiores investimentos de Vargas na intenção de construir uma imagem positiva do país durante o seu governo foi o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que funcionou, no período do Estado Novo, censurando opiniões contrárias e difundindo opiniões de louvor a Vargas e ao sistema sob o qual ele mantinha o país.

mentado, há, intencionalmente, a busca pela "criação do nacionalismo" entre os brasileiros e, por conseguinte, o surgimento da nação brasileira.

Por conseguinte, ao considerarmos que naqueles museus europeus, também ficam expostos os objetos das colônias que foram retirados do seu local original, da sua função original, para serem exibidos como objetos exóticos, artísticos, ou objetos de estudo científico, estamos diante de um problema: como os museus de ex colônias europeias - considerando o museu como local onde o colonizado era objeto exposto- consegue expor a si mesmo - a partir de sua formação de colonizado, o que o colonizado entende como própria representação da sua identidade? Qual identidade formará o caráter nacional do povo brasileiro?

Diante da utilização de objetos que, originariamente, pertenciam aos povos que habitavam a colônia brasileira, para a formação dos acervos de museus europeus, objetos estes “adquiridos” a partir do colonialismo, e expostos como pertencentes aos povos colonizados. Copiamos esse modelo europeu e, em nome de uma memória “nacional”, mantemos alguns desses objetos, em busca de uma afirmação de identidade, os objetos dos povos indígenas, os objetos utilizados pelos povos africanos, quando estavam na colônia brasileira.

Para que possamos entender o problema da representação e da identidade, precisamos buscar conceitos que nos auxiliem nesse entendimento. O termo *representação* pode ser interpretado – ou representado - de diversas maneiras. Etimologicamente de origem latina *repraesentare*, significa “apresentar de novo”, ou “tornar presente”. No dicionário de língua portuguesa, o termo possibilita a sua utilização em diversos sentidos ³

Para Ginsburg (2001), nas ciências humanas, fala-se, e há muito tempo, de ‘representação’, algo que se deve, sem dúvida, à ambiguidade do termo. Por um lado, a ‘representação’ se faz às vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. (GINSBURG, 2001, apud MAKOWIECKY, 2003)

Em Freud (FREUD, apud ARNAO, 2008) o termo 'representação' se refere ao modo de apreensão de um objeto ou fenômeno por parte de um sujeito. O que significa que para que haja um ato de representação é preciso que haja alguém (ou algo) que representa alguma coisa

³ 1 - Patentear, revelar, mostrar.2 - Reproduzir pela pintura, escultura, gravura, etc.3 -Trazer à memória, significar, simbolizar.4 - Expor (por meio de representação).5 - Ser mandatário, procurador, embaixador ou agente de.6 - Fazer as vezes de.7 - Figurar, parecer ter.8 - Pôr em cena.9 - Ter na peça um papel.10 - Dirigir uma representação a.11 - Fazer um papel.12 - Figurar-se. (Novo Dicionário Aurélio)

(não necessariamente algo distinto de si mesmo), noutras palavras, a representação seria um termo utilizado para designar a forma sob a qual algo se apresenta, como distinta da simples apresentação de alguma coisa. (ARNAO, 2008)

O problema da representação é tratado por Spivak em seu ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010). Ao constatar a impossibilidade da fala pelo subalterno, bem como os problemas da *representação* do subalterno pelo discurso dos intelectuais, Spivak nos remete à noção de representação de Foucault (2007), onde ele entende a formação dos indivíduos a partir dos discursos (AGUIAR, 2006). Se há a impossibilidade do discurso do subalterno, não há a representação do indivíduo, e se os intelectuais falam por eles, como seus representantes, estão criando uma representação que não é verdadeira, ou estão criando outras verdades. “No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber’ (FOUCAULT, 1999). Outro problema que se apresenta: os intelectuais que “representam” o subalterno, conforme observa Spivak, estão praticando uma “anomalia”? Ou a prática da “representação” dos subalternos, pelos intelectuais, não seria uma nova maneira disciplinar de estudo? Como afirma Foucault (1999) a respeito das “verdades” de Mendel, ele estava com a verdade, mas o seu “discurso verdadeiro” precisou de novas formas de práticas disciplinares, na Biologia, para que se fizesse efetivo.

Para que possamos analisar como a representação está presente nos Museus do Homem do Nordeste e do Cais do Sertão, precisaremos analisar os discursos dessas duas instituições. Inicialmente, precisaremos entender o significado de discurso, embora Bakhtin não conceitue diretamente o termo 'discurso', em seus estudos, utilizaremos o entendimento que mais se aproxima da nossa discussão, partindo do seu entendimento:

“Intitulamos este capítulo ‘O discurso em Dostoievski’ porque temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 1997b, p. 181)

Entendemos o discurso, a partir de Bakhtin, como a língua em sua integridade, sem a abstração do estudo linguístico. A língua em sua integridade, a língua viva, a língua comprometida em seus aspectos sociais, ideológicos, vinculadas aos seus falantes e a seus atos, ao contrário da língua como mero objeto de estudo linguístico. O discurso considera a língua em sua abrangência. Diferentemente das ciências naturais, o texto é o objeto primeiro das ciências humanas (BAKHTIN, 2003). Bakhtin, acrescenta ainda, que o texto é composto

por um conjunto de signos, e a ciência das artes, a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas, as artes plásticas, todas operam com textos. (BAKHTIN, 2003).

Por outro lado, Foucault entende o discurso, não como o emprego lógico de palavras que buscam um significado - embora estrategicamente, seja utilizado nesse sentido - o discurso vai além: "passa a ser um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escrita jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante." (FOUCAULT, 1999). Para Foucault, o discurso deixa de ser representação do objeto que se deseja, e passa a ser, ele mesmo, o objeto do desejo, passando assim, a ter seu poder de reprodução e dominação.

Os dois museus objetos deste trabalho são representativos de dois modelos de museus. O primeiro, o Museu do Homem do Nordeste, chamado de museu tradicional, onde os discursos são desenvolvidos baseados em objetos originais e palpáveis, que constituem a expografia. O segundo, Museu Cais do Sertão, representa o que chamam de "museu moderno" onde o discurso busca a interatividade do visitante com os objetos virtuais que não estão expostos, são visualizados em dispositivos eletrônicos e os poucos objetos originais e palpáveis se misturam à expografia, mas não permitem a interatividade.

O presente trabalho discute os discursos desses dois museus, a partir de um duplo viés do discurso: como texto, em sua amplitude: com os falantes e ouvintes, seu contexto social, sua ideologia, a partir de Bakhtin - o texto, nesse sentido, como objeto primeiro das ciências sociais -, e como objeto de desejo, com seu poder de reprodução e dominação, a partir de Foucault.

Ao considerarmos o discurso como texto, em sua amplitude social, ideológica, com o envolvimento dos falantes e ouvintes, a partir de Bakhtin, entendemos o texto inicial do Museu do Homem do Nordeste o seu próprio nome - O Museu do Homem do Nordeste é o título do discurso e, evidentemente, consideramos o título da exposição permanente como direcionamento desse discurso: "Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos", como o discurso a ser desenvolvido em sua exposição.

Do mesmo modo, quando consideramos o Museu Cais do Sertão - Luiz Gonzaga: o texto inicial aponta, em seu título, o Cais do sertão de Luiz Gonzaga como discurso a ser desenvolvido no acervo exposto e o título da exposição, como discurso a ser desenvolvido: "O mundo do sertão".

Quando consideramos o discurso, a partir de Foucault, quando deixa de ser a representação do objeto que se deseja e, ao passar a ser o próprio objeto de desejo, insere-se

em seu poder de reprodução e dominação, entendemos que o Museu do Homem do Nordeste, ao se auto denominar Museu do Homem do Nordeste, exerce o seu poder de reprodução e dominação. Ao visitante é clara a ideia de que, naquele museu, há uma exposição onde o homem do Nordeste está sendo representado. Da mesma forma, estendemos esse entendimento ao Museu Cais do Sertão - Luiz Gonzaga, o visitante espera encontrar, naquele espaço, o Sertão nordestino de Luiz Gonzaga. Esse é um dos problemas centrais levantados por este trabalho: o discurso do Museu do Homem do Nordeste é a representação do homem do Nordeste? O discurso do Museu Cais do Sertão é a representação do Sertão nordestino?

O problema da representação do homem nordestino, no Museu do Homem do Nordeste e no Museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga, nos remete, também, ao problema do conceito de "homem" - a que "homem" o museu do homem do Nordeste está se referindo?

O conceito de homem é complexo. Desde a Grécia antiga, é um conceito que ainda gera muita discussão. Platão diz que o homem é o animal “capaz de ciência”. Para Aristóteles “É o único animal que possui razão. ” Nietzsche em, *Assim falava Zaratustra*, ao afirmar que, a partir do momento em que “Deus está morto” surge, nesse momento, o *Super-homem*, o homem está além do homem, ele não é um fim, mas uma ponte, uma passagem e um ocaso. Hobbes criticava o pensamento Aristotélico, para ele, não bastava, apenas, a racionalidade, era necessário a educação. Bérson vai mais além, ele afirma que não deveríamos denominar *homo sapiens*, mas: *homo faber*, considerando, ainda, o retorno da inteligência para o instinto, por meio da intuição. Para Kant, só através da História humana, o homem realiza a sua natureza, que é a liberdade de autoprojetar-se com a razão, especialmente de projetar para si uma sociedade civilizada alicerçada totalmente no direito (ABAGNANO,1998). Heidegger disse que: o modo de ser, fundamental do homem, é o projeto. Sartre insistiu na liberdade, absoluta, da capacidade de projetar. Clifford Gertz (1978), ao criticar as abordagens feitas pelo Iluminismo e pela Antropologia, com relação à natureza humana, as classificou como "tipológicas", para Gertz, a partir de uma visão cultural, tornar-se humano é "tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, que não são gerais, mas específicos", portanto, a definição antropológica de homem, surge a partir de sua história, suas ideias e envolvimento social.

Diante da morfologia da palavra *Nordeste*, ao mesmo tempo classificada como substantivo e adjetivo, e da discussão em torno da conceituação do *homem*, entendemos que, o primeiro problema que encontramos nos discursos dos museus: do Homem do Nordeste e no Cais do Sertão, diz respeito a que designação será utilizada para o termo *Homem do Nordeste*? Ao termo *homem* será designado o substantivo ou o adjetivo *nordestino*? Que

qualificação deveremos utilizar, seria apenas uma designação substantiva, ou uma qualificação adjetiva?

O homem exposto no Museu do Homem do Nordeste, segundo a expografia apresentada, é formado pelos colonizadores portugueses e holandeses, o habitante indígena da colônia, o homem africano trazido para se tornar escravo, e o homem do sertão de Pernambuco. O homem exposto no Museu do Cais do Sertão, segundo a expografia ali mostrada, é formado pelo habitante do sertão pernambucano, com o recorte apontando para a vida do artista Luiz Gonzaga, um homem nordestino.

Diante das concepções do termo *homem*, apresentadas acima: o homem que pensa, que possui ciência e razão, que está além dele mesmo, que se transforma e que tem a liberdade de se projetar, o homem que se individualiza a partir da sua cultura, das suas ideias e de seu envolvimento social, essas concepções que nos remetem à liberdade, não nos permitem imaginar que um homem retirado de seu local original, e submetido à escravidão, no caso do africano, ou o homem que teve sua terra e seus costumes devastados pelo colonizador, no caso do povo indígena, não conseguimos estabelecer uma ligação entre as condições vividas, naquele momento, por essas pessoas, e a possibilidade de classificá-los como “homens livres”. O termo *homem* perde o seu sentido. Esse sentido esbarra na designação “nordestino”, se há a aplicação do substantivo, ou esbarra na qualificação “nordestino”, se a aplicação for adjetiva.

Se o substantivo: “nordestino” for o que designa o “homem”, termo que o Museu do Homem do Nordeste recolheu em seu título e discurso, para, neste caso, o gentílico, consideraríamos o nordestino como o homem que nasceu no Nordeste. Porém, o homem que nos é mostrado, na exposição do Museu do Homem do Nordeste, não é o nascido no Nordeste. O africano, evidentemente, não nasceu no Nordeste. Os colonizadores portugueses e holandeses, não nasceram no Nordeste, os povos indígenas nem brasileiros são, o Estatuto do Índio em seu artigo primeiro estabelece a “integração” das comunidades indígenas “à comunhão nacional”.

Se o adjetivo “nordestino” está qualificando o termo “homem”, e se entendemos o homem, que está sendo exposto pelo Museu do Homem do Nordeste, como um homem que, primeiramente, não é livre, e em segundo lugar, não é nascido no Nordeste, a utilização do adjetivo perde o seu sentido. Por outro lado, devemos discutir, também, o estereótipo *nordestino*. Inicialmente, o termo “estereótipo” é definido pelo Dicionário Aurélio, entre seus diversos significados, como uma: “ideia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações.”,

há uma "convicção preconcebida", Baccega (1998) diz que os estereótipos "interferem na nossa percepção da realidade, levando-nos a "ver" de um modo pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem".

A transmissão dos estereótipos pela linguagem (Baccega, 1998), nos leva aos estudos do professor Marcel Ribeiro. Segundo ele, as obras literárias participam do processo de formação identitária de um determinado espaço social, ele analisa como as obras de Graciliano Ramos, contribuíram para a formação dessa identidade. Ressalta, ainda, que outras linguagens também contribuíram para essa formação identitária, como as artes plásticas, a música, e a pintura. (RIBEIRO, 2014). Os Museus do Homem do Nordeste e o Cais do Sertão reforçam esses estereótipos sobre o Nordeste. No primeiro Museu, encontramos na última sala da exposição, objetos e fotos dos moradores do sertão pernambucano. Encontramos, ainda, uma prensa de literatura de cordel, xilogravuras representando as figuras mencionadas, além de diversas peças do artista pernambucano Vitalino. No segundo museu, há uma reprodução de uma casa de taipa, onde diversos objetos dos moradores da casa são expostos, não fica claro aos visitantes que aquele tipo de moradia não é a predominante no interior dos estados nordestinos. Nem há explicação para as indumentárias que estão ali expostas, esclarecendo o porquê da utilização daquela indumentária. E, mais grave, não há um esclarecimento sobre o que é o Sertão. Sobre a representação do Sertão, no museu Cais do Sertão, retomarei mais adiante.

Durante o Governo de Getúlio Vargas, no período do Estado Novo, foi criada pela Divisão de Imprensa e Propaganda, a revista *Cultura Política*, editada entre 1941 e 1944. Nela, diversos intelectuais brasileiros importantes, publicaram suas crônicas, entre eles, Câmara Cascudo, Marques Rebelo, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos.

"com o intuito de incentivar "o conhecimento da realidade brasileira através da valorização do elemento regional e da tradição passadista" (MORAES, 1992, p.186), *Cultura Política* possuía três seções fixas: "Quadros e costumes do Nordeste", a cargo de Graciliano Ramos; "Quadros e costumes do Centro-Sul", a cargo de Marques Rebelo; e "Quadros e costumes do Norte", a cargo de Basílio da Gama (cf.MORAES, 1992, p.186). (MORAES, 1992 apud MARQUES, 2014)

Ainda, segundo Marques (2014), involuntariamente, Graciliano Ramos contribuiu para a formação dessa identidade nordestina, embora ressalte que "eventualmente sua produção literária, como toda outra forma de produção artística, acabou sendo possuída e ideologizada num certo sentido" (ANTELO, 1984, apud MARQUES, 2014). Nas suas crônicas, Graciliano Ramos, menciona: "O Nordeste é atrasado em demasia, a propriedade aí se mantém pela

força, às vezes cresce pela força". Outro assunto, para o qual dedicou seis crônicas: o cangaceiro que Ramos apresenta "como um cavaleiro bruto e portador de uma faísca de consciência revolucionária". Por outro lado, reforçando a ideia de Marques (2014) que não só a literatura, mas outras manifestações artísticas também contribuíram para a construção da identidade do nordestino, temos a própria música de Luiz Gonzaga que, curiosamente, começou a ser tocada nas rádios do Rio de Janeiro, no mesmo período de publicação da Revista *Cultura Política* (1941/1944). Como diz Côrtes (2014) "a partir do momento em que foi gravado no Rio de Janeiro no final da **década de 1940** (grifo nosso) (...) o baião tornou-se uma referência para a produção musical posterior que visava remeter à música nordestina." Podemos citar a obra *Terras do sem fim* de Jorge Amado, publicado em 1948, o enredo deste romance, retrata a disputa de terras na região cacauzeira da Bahia. O livro *Vidas Secas*, do próprio Graciliano Ramos, foi lançado em 1938, trata do sofrimento de uma família que, devido à seca, precisa se deslocar, em busca de água e de melhores condições de vida. Este livro de Graciliano Ramos, foi transformado em filme em 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, com grande repercussão, inclusive internacional, sendo, inclusive, indicado para a Palma de Ouro de Cannes, na França. Em 1930, Raquel de Queiroz lançou a obra *O quinze*, que retrata o sofrimento de uma família cearense que, devido à seca que assola a cidade de Quixadá, no interior do Ceará, é forçada a partir para a capital Fortaleza. Ainda em 1953, é lançado o filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto, cuja repercussão Santos assinala: "O cangaço se consolida como tema cinematográfico na década de 1950 a partir do filme *O cangaceiro* (BRA/1953) dirigido por Lima Barreto e com **diálogos da escritora Rachel de Queiroz** (grifo nosso). O filme *O cangaceiro* projeta o nascimento de um subgênero novo: o nordestern." (SANTOS, 2014).

As diversas manifestações artísticas contribuíram, de forma involuntária, para a formação da identidade do estereótipo do nordestino (MARQUES, 2014). Na constituição do estereótipo: "não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos", as linguagens transmitem as pré-construções. (LIPPMANN apud BACCEGA, 1998).

Quando consideramos a representação como a forma que algo se apresenta, distinta da simples apresentação (ARNAO, 2008), fazendo as vezes da realidade apresentada, e ao entendermos que o discurso apresentado pelos museus do Homem do Nordeste e Caís do Sertão, não apresentam a realidade do homem do Nordeste, não encontramos a representação mencionada no discurso. Encontramos habitantes da colônia que, conseqüentemente, tornaram-se brasileiros. O discurso poderia assumir o papel de retratar a formação do povoamento da colônia, as conseqüências desse povoamento, ressaltando a formação do povo

pernambucano, especificamente, uma vez que não encontramos na expografia apresentada, nenhum elemento de outros estados do Nordeste.

O equívoco do discurso apresentado, pelo Museu do Homem do Nordeste, é confessado pelo próprio museu. Durante a elaboração deste trabalho, recebemos a notícia de que a exposição permanente, objeto de nossas observações aqui relatadas, estará fechada no período de 28 de novembro de 2016, a 06 de março de 2017. Segundo a coordenadora do museu, Silvana Araújo, “As fotografias (expostas) não contemplam mais questões atuais. Nossa proposta é revisita-las e propor novas imagens. Também incluiremos textos traduzidos para o inglês – comunicação que não está presente na atual expografia – bem como novas etiquetas e legenda”, ainda segundo Silvana, ainda não é uma grande reforma, o projeto que será desenvolvido em 2017, para ser posto em prática em 2018, prevê “repensar conceitualmente alguns pontos”, diz ainda: “A sala indígena precisa ser revista, assim como a sala das influências, que é muito europeia. Faltam vários povos ali: os indígenas, os afrodescendentes”. Entendo que, antes das questões de “atualização” para questões mais recentes, seja necessário repensar que homem estará sendo representado.

O grande problema a ser debatido, na “atualização do discurso do Museu do Homem do Nordeste, diz respeito à representação. Diante das declarações de Silvana Araújo, coordenadora do museu, observamos que as alterações, a serem promovidas naquele espaço, não estão preocupadas com as representações, ela fala que a sala indígena será reformulada, e a sala das influências, será atualizada com a inclusão de “vários povos”: “os indígenas e os afrodescendentes”.

O problema da representação, como uma questão a ser atualizada, no discurso apresentado pelo Museu do Homem do Nordeste, nos leva às seguintes questões: com a independência das colônias europeias, e com toda a influência exercida pelo Ocidente na formação cultural dessas ex-colônias, como essas antigas colônias europeias manifestarão suas representações? Como os povos indígenas vão se autorrepresentar num museu? Como um ser humano, retirado de seu local original, em outro continente, como os povos africanos, os quais foram escravizados, explorados, torturados, como esse ser humano, após a sua permanência nessa situação, vai se autorrepresentar num museu? A exterioridade dos seus corpos, e sua origem reprimida serão suas identidades? Ou buscarão uma maneira de representar sua identidade original?

Na busca de possíveis respostas a esses questionamentos, utilizaremos dois conceitos de “outro”. Primeiramente o de Fanon (2003), segundo ele, o “outro” é construído – ou desconstruído – a partir da experiência colonizadora, e como essa experiência predispõe a sua

mente a ser outro e não ele mesmo, o homem negro utiliza a máscara branca na tentativa de se tornar branco e, ao mesmo tempo, se anula. Na verdade, segundo Fanon, o que ocorre, quando da utilização da “máscara branca” pelo negro, é a sua despersonalização, decorrente da colonização. Fanon vai mais além, quando estabelece que, a máscara branca, utilizada pelo homem negro, representa o modelo do colonizador opressor. Ao se anular como um homem negro, não apenas pela cor da sua pele, mas deixa de ser o homem colonizado, e passa a utilizar a opressão do colonizador como atitude.

Interessante contraposição utilizada por Fanon: a máscara branca cobre o rosto, mas o corpo fica descoberto. O maior órgão do corpo: a pele, ocupa maior espaço que o rosto, coberto pela máscara. Porém, no rosto coberto pela máscara encontram-se quatro dos nossos sentidos: a visão, o olfato, o paladar e a audição. O tato está fora do rosto, está nas mãos. Na minha concepção, uma clara metáfora da esquizofrenia. A cabeça, onde a máscara branca é utilizada, buscando a identificação com o “outro” branco, a cabeça com os quatro sentidos cobertos, enquanto o corpo negro cujo último sentido: o tato nas suas mãos negras, mas que não pode tocar no “outro” branco. Perfeita metáfora da formação esquizofrênica, provocada pela colonização. Claro sentido utilizado pelo psiquiatra Fanon. Para que possa ouvir, falar, ver, sentir o paladar, do mesmo modo que o “outro” branco, é necessário que a máscara seja utilizada, sem ela, há, juntamente com o tato, a impossibilidade de ser. Mesmo com a máscara, não há a possibilidade de ser “o outro” colonizador.

A metáfora da máscara fanoniana desmembra o problema da representação, em vários outros problemas: a máscara não é parte integrante da sua pele, é algo que pode ser removido a qualquer momento. A etimologia da palavra máscara⁴, também nos permite refletir como o “outro” colonizador enxergava o “outro” colonizado. A utilização da máscara branca e, ao mesmo tempo, o restante do corpo à mostra, sem disfarces, ressalta a máscara como algo que, ao mesmo tempo o torna ridículo – deixar de ser em si para ser o outro – torna o ser em si algo que não é – a anulação do seu ser resultado do processo de colonização. O rosto coberto pela máscara - ou os quatro sentidos originais cobertos - com as mãos à mostra - o último sentido original: o tato - demonstra que o sentido permitido pelo colonizador: o tato - servirá como instrumento de trabalho. Permite-se usar, originalmente, as mãos no trabalho, aos outros sentidos, deve-se recorrer à máscara.

⁴ Do árabe: maskhara- zombaria IN: Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.

A partir do conceito do “outro” de Spivak (2010), problematizamos a impossibilidade desse discurso da autorrepresentação. Em seu ensaio “Pode o subalterno falar? ” (2010) cuja resposta dessa pergunta a autora deixa bem claro: o **não**, Spivak nos aponta dois problemas que o “outro”, ou nós/outros que discursamos nesse texto, enfrenta e que impossibilita que a sua fala seja ouvida, primeiramente para ser ouvido é preciso ter poder, em segundo lugar, para que haja a possibilidade de ser ouvido é necessário que se utilize de mecanismos do pensamento do colonizador.

Ao analisarmos os modelos de discursos adotados no Museu do Homem do Nordeste e no Museu Cais do Sertão, a partir das “Epistemologias do Sul” de Boaventura de Souza Santos (2010), e a sua crítica ao “esquecimento” a que são submetidas às epistemologias dos países periféricos, e, por conseguinte, os possíveis modelos de discursos museológicos adotados por esses países. Boaventura (2010), em seu ensaio “Epistemologias do Sul”, discute como os modelos de pensamentos do Sul Global foram e são esquecidos. Diante dos problemas levantados por Boaventura, apontaremos como são confusos os discursos que encontramos nos museus estudados e, como é difícil entender a representação do “homem nordestino” nesses locais.

Dividimos o trabalho em quatro partes: na introdução, expomos as fundamentações teóricas, e quais direcionamentos vamos adotar no desenvolvimento do trabalho. No capítulo intitulado **Caçadores de Lagartixas**, estabelecemos a metáfora em que, uma lembrança da infância, é utilizada como exemplo de um processo de colonização. O procedimento de caçar lagartixas é equiparado ao processo de caçar seres humanos, utilizado pelos colonizadores, e o procedimento de estripar e dissecar as lagartixas, é comparado ao processo de colonização dos seres humanos colonizados, e tratados como se fossem répteis exóticos, que devam ser exibidos em locais que, posteriormente, serão denominados de museus. A escolha de lagartixas não é por acaso, esses répteis, de origem africana, foram trazidos para o Brasil em navios negreiros.

O capítulo **Homem: eis aí o teu museu!** Mostrará as observações constatadas no Museu do Homem do Nordeste. O capítulo **Se cais do Sertão, morres**, cujo título nos traz de volta ao trocadilho mencionado no início dessa introdução. Não carrega humor na frase, o verbo cair nos remete ao êxodo do homem do sertão para o litoral. Diante da circunstância em que ocorre essa “descida” - do sertão para o litoral - é inevitável compará-la à queda, uma vez que o homem sai do seu local natural, por motivos que estão fora do seu controle, em busca

de um local que parece oferecer melhores condições para si e para a sua família. Por outro lado, não há como deixar de citar que o título do capítulo, também faz referência ao caso do Juazeiro, transportada do sertão para o Museu do Cais do Sertão. A árvore, que foi plantada em frente ao museu, em local totalmente diverso do seu original, não resistiu e morreu.

No capítulo **Afinal em qual museu está o homem do Nordeste?** Estabelecemos as relações entre os conceitos contidos na pergunta, e as observações coletadas nos museus objetos da pesquisa. É necessário entender o que é o homem quando o mencionamos como o *homem do Nordeste*. Esse recorte que eu chamo de dramático, reduz o nosso olhar para um ser humano nascido em um país chamado Brasil, cuja necessidade de regionalização não passou pela sua decisão. A institucionalização regional no Brasil problematizou situações, acentuou diferenças, reduziu um olhar mais abrangente ao povo brasileiro.

A partir dos conceitos de museu, homem, homem do Nordeste e os discursos formados nos dois museus objetos de estudos, problematizaremos a representação do homem do Nordeste, no Museu do Homem do Nordeste e no Museu do Cais do Sertão, e se, de fato, o homem do Nordeste pode ser encontrado nesses dois museus. Há a nítida necessidade de problematizar a identificação (HALL, 2005) do brasileiro, habitante da região nordeste, com o discurso narrado nos dois museus apresentados.

Apenas a denominação: "Museu do Homem do Nordeste", carrega em si uma grande carga de problemas. Inicialmente, temos o problema da regionalização do país, ocorrida na década de 1940. Ora, se esse modelo atual de regionalização ocorreu apenas na década de 1940, que discurso podemos esperar de um museu que expõe objetos antes dessa década? Mais intrigante, ainda, é a presença em seu acervo de uma coleção de objetos indígenas, outra coleção de objetos de manifestações afro-brasileiras, além de objetos dos colonizadores portugueses e holandeses, apenas com esses exemplos de coleções podemos indagar: até que ponto podemos considerá-las exemplos de representação do homem do Nordeste?

Ressaltamos, por outro lado, que o Museu do Homem do Nordeste surgiu em 1979, a partir da reunião do acervo de três outros museus: o Museu de Antropologia, do antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), atual Fundação Joaquim Nabuco, o Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAP), e o Museu do Açúcar, vinculado ao antigo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) e incorporado ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1977. Constatamos o acervo antropológico, o acervo de “arte popular”,

e o acervo relacionado ao açúcar. Entendemos ser problemático, considerar a junção dessa diversidade de acervos, como representativo do Nordeste.

O Museu Cais do Sertão, a exemplo do Museu do Homem do Nordeste, encontra em sua denominação um grande problema, a saber, encontramos aqui o abismo entre discurso e ação, posto que, se a proposta é falar do Sertão, a primeira pergunta que fazemos é: a que sertão está se referindo? Em alguns panfletos, do próprio museu, está denominado: Museu Cais do Sertão. Encontramos, em seu material de divulgação a denominação Centro Cultural e Museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga. Segundo informações constantes em sua página na Internet, o museu se propõe a se dedicar ao Sertão Nordestino e a homenagear o compositor Luiz Gonzaga. Se a proposta é apresentar o Sertão nordestino, relacionando essa apresentação com a homenagem à Gonzaga, esperamos encontrar também, naquele espaço, o homem do Nordeste. Também encontramos aqui o problema da representação, tudo está exposto, em sua totalidade, na tentativa de disponibilizar ao visitante uma viagem pelo Sertão nordestino. Discutiremos se essa "viagem" leva o visitante, de fato, ao sertão nordestino.

CAÇADORES DE LAGARTIXAS

Quando eu era criança, há muito tempo atrás, estou falando do final da década de 1960 e início da década de 1970, estou falando de uma época em que ainda não existiam celulares, ou TV em cores, ou computadores, internet, brinquedos eletrônicos, enfim, toda essa parafernália eletrônica que, quase sutilmente, afastou as crianças do contato com o chão de terra batido. Não havia formação de filas para a compra do novo aparelho eletrônico, havia filas para fazer uma ligação num orelhão. Tampouco havia, naquele tempo, a utilização do termo “politicamente correto”, até porque nós vivíamos num Estado de exceção e, falar o termo “politicamente correto” seria um grande risco, talvez até um ato de subversão. Naquele tempo, quando eu era criança, eu e meu irmão costumávamos caçar lagartixas no quintal.

As lagartixas são répteis muito comuns nos quintais e nas casas, aliás, quem ainda mora em casa, e quem tem um quintal, já deve ter visto alguma. E quando estou falando em quintal, estou falando também de um quintal daquela época, do final dos anos de 1960 e início de 1970. Para quem quiser ter uma noção de um quintal de um subúrbio olindense, desse período, talvez encontre alguma similaridade, ao visitar algum antigo casarão de Olinda, um casarão que ainda não tenha sido modificado, principalmente seu quintal. Descobrirá, então, que tínhamos caramboleiras, mangueiras, gravioleiras, goiabeiras, tomateiros, maracujazeiros, e outras plantas que não lembro os nomes e, claro, tínhamos as lagartixas.

Armávamos as arapucas durante a noite -as lagartixas possuem hábitos noturnos- e, de manhã, íamos pegá-las. Geralmente, alguma caía na armadilha, e quando muitas, escolhíamos a maior e soltávamos as outras. Nós tínhamos uma tábua de madeira – uma tábua de bater carne que, alguma vizinha nos “cedeu”, ao deixar secando sobre o muro - onde pregávamos a lagartixa em decúbito dorsal. Pregávamos com tachinhas, esses pequenos pregos utilizados por sapateiros, naquela época, havia sapateiros nos bairros, os sapatos eram consertados, ou encomendados. Nós pegávamos as sobras das tachinhas, e levávamos para pregar a lagartixa na tábua, uma tachinha em cada pata.

Depois de pregada na tábua, usávamos uma lâmina de barbear para abrir a barriga da lagartixa ao meio. A “improvisação” na utilização de materiais naquela infância, fazia parte do que eu chamo de *tecnologia da imaginação*. Pedra se transformava em morro, lata se transformava em carro, cabo de vassoura se transformava num cavalo, e a toalha amarrada no

pescoço, em uma capa. Naquela época, não existiam aparelhos de barbear descartáveis, os aparelhos eram de aço e desmontáveis, dos quais nós retirávamos a lâmina do aparelho do nosso pai, e usávamos na cirurgia. Abríamos a lagartixa ao meio, e retirávamos todas as suas entranhas de dentro.

Colocávamos as entranhas numa caixinha ou numa lata com álcool (quando conseguíamos álcool), e o couro era pendurado no quintal, para secar. Depois, fazíamos uma pequena mostra do material recolhido, no terraço de casa, e chamávamos os colegas da rua para apreciar, ou fruir. Claro que os colegas também traziam suas lagartixas ressecadas, peixes recém pescados na maré, novos brinquedos de madeira ou lata, enfim, havia um encontro onde eram mostradas as conquistas conseguidas nos quintais, e que eu chamo de intercâmbio dos produtos adquiridos no emprego da *tecnologia da imaginação*.

A pequena narrativa dos caçadores de lagartixas recobre, a partir de uma prática comum aos meus dias de infância, os elementos presentes nesse TCC. As representações estabelecidas são as seguintes: A casa onde morávamos, representa a Europa. O espaço mais desenvolvido, a alvenaria, em contraste com o chão de terra batida do quintal. A impossibilidade da casa/Europa ser espaço adequado às lagartixas, consideradas intrusas, estranhas, o outro, o subalterno que não fala o nosso idioma e, caso falasse, não se faria esforço para sua compreensão, já que destinados a ser aprisionados, estripados, dissecados e, morto ou vivo, ser exposto como uma conquista, troféu, uma curiosidade, um exotismo.

O quintal, é o *local* habitado pelas lagartixas, é o *local* estranho, onde mora o outro, o local a ser adaptado à vontade da casa/Europa, o *local* que deve ser cimentado. O quintal, representa os países colonizados, aqueles que devem aprender o modelo da casa limpa, a casa padronizada, a casa *global*.

As lagartixas são os povos colonizados, o outro, o estranho, o que se move de maneira diferente dos habitantes da casa/Europa, os que não tem conhecimento do conhecimento, os *sem alma*, sem direito à fala, sem direito ao espaço que agora é ocupado pelo europeu. O outro cuja entranha precisa ser retirada para ser exposta, cujo couro ressecado precisa ser exposto, cuja estranha forma de falar, caminhar e ser, gera curiosidades dos habitantes da casa/Europa.

Eu e meu irmão somos os colonizadores europeus, os que exploram o quintal, os que retiram o que tem de melhor para nós, aprisionamos o outro em armadilhas e retiramos as suas

entranhas, por curiosidade, por brincadeira, por um experimento científico, para mostrar que o outro é diferente do eu/ropeu.

E, finalmente, o terraço da casa, para onde levávamos as entranhas e o couro ressecado seria o museu, local inicialmente denominado de *Gabinete de curiosidades* e que, com o tempo, tornou-se o museu tal como o conhecemos hoje. Para o museu levamos a entranha, o couro e a própria lagartixa ainda viva, para que o “civilizado” eu/ropeu conheça o outro, o subalterno, o que não pode falar.

A morte da lagartixa, decorrente da utilização da *tecnologia da imaginação*, nos sugere a impossibilidade do colonizado se entender como um ser que está vivo. Como diz Fanon (2008, 1952:111): “Expressar o real é coisa árdua. Mas, quando se resolve expressar a existência, corre-se o risco de não encontrar senão o inexistente”. A morte em questão é mais que a morte física, é a impossibilidade de ser. A morte não ocorre apenas no ato de estripar a lagartixa (um homem escravizado ou um indígena), mas, também, quando os “esquecemos” ou, simplesmente, os reservamos para captura e exposição, como objetos. Há uma anulação da pessoa, uma despersonalização. Curiosa utilização do termo “máscara”, por Fanon, conforme constata o Professor Paulo Faitanin (2006): na Grécia Antiga, especificamente no teatro, *persona* (*per+sona = pelo som*), significava o mesmo que máscara e personagem, porque os personagens utilizavam a máscara e, pela abertura existente na boca, emitiam o som, “pelo som” representavam. Enxergamos no uso do termo “máscara” por Fanon, uma tentativa de criar, no colonizado, a esperança de se tornar um personagem, porque a sua pessoa, seu ser original, estava aniquilado pela colonização. Fanon cita o exemplo do estudante negro na França:

“Esse processo é bem conhecido pelos estudantes de cor na França. Recusa-se de considerá-los como autênticos negros. O negro é um selvagem, ao passo que o estudante é um evoluído. Você é [faz parte] “nós”, disse-lhe Coulanges, e se alguém crê que você é negro o faz por erro, pois não tens nada senão a aparência. (FANON, 2008)

Para o branco europeu, os negros que estavam ali ao seu lado, estudando, não eram estudantes negros, eram estudantes - ou negros representando o papel de estudantes, muito embora, deva ser ressaltado o que também complementou Fanon (2008): “ao Negro espera-se que seja um bom negro;(...) fazê-lo dizer negrinho é atrelá-lo a sua imagem. (...) o Negro que cita Montesquieu deve ser vigiado”. Ao negro é dado o papel que à sua máscara permite, ultrapassar esse papel o torna perigoso.

Um fato exemplar, relacionado com a metáfora dos *Caçadores de lagartixas*, refere-se à Saatjie Baartman, mulher nascida na região do Gantoos, atual cidade do Cabo, na África do Sul. Segundo os historiadores norte-americanos Clifton Crais e Pamela Scully (2009 apud BELTRÃO, 2014), Saatjie Baartman, **foi negociada e conduzida sob proteção** (grifo nosso) até à cidade de Londres, no início do século XIX, como atração de um circo holandês. O dono do circo, prometeu que ela iria realizar trabalhos artísticos, que a iriam projetar socialmente - a arapuca da lagartixa estava armada – entretanto, seu destino foi ser exposta, “durante as práticas do exotismo” (BELTRÃO, 2014). A Professora Milena Beltrão, no seu precioso artigo *Uma releitura cênica sobre a Vênus Hotentote* (2014), faz um interessante cruzamento entre a cruel história de Saatjie Baartman, a “vênus hotentote”, e um conto de Clarice Lispector intitulado: *A menor mulher do mundo* (1998). Segundo ela, o aniquilamento ultrapassa à pessoa e, cruelmente, chega ao corpo que, mesmo após a morte, continua sendo aniquilado. Pois, como se não bastasse a exploração enquanto estava viva, sendo exposta como curiosidade, principalmente pela sua esteatopigia, após a sua morte, ocorrida em dia 29 de dezembro de 1815, o naturalista francês George Cuvier (1769-1832), fez um molde de gesso do seu corpo, logo depois o dissecou, fez vários “estudos”, retirou o cérebro, o esqueleto e seus órgãos sexuais, e os enviou para o “**Museu do Homem**” de Paris, onde permaneceram expostos até 1974(sic). O que, para crianças nos anos de 1970, era apenas uma brincadeira, para o cientista, no século XIX, era um experimento. Enquanto as crianças brincam com lagartixas, o cientista trabalha com seres humanos.

Nelson Mandela, após a sua eleição para presidente da África do Sul, em 1994, solicitou ao governo francês, a repatriação dos restos mortais de Baartman. Seu pedido foi aceito, e os restos mortais de Baartman, juntamente com o molde de gesso de Curvier, foram devolvidos, em 2002. Sendo enterrado em Hankey, sua província natal.

Neste trabalho, referencio as minhas pesquisas a partir das literaturas pós-coloniais que debatem o colonialismo. Aníbal Quijano (2000), diz que “na América Latina o fim do colonialismo não significou o fim da colonialidade”. Para Quijano,

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2000, apud BALLESTRIN, 2013, p.101)

E a essa permanência da colonialidade, mesmo com o fim do colonialismo na América Latina, Quijano chama de colonialidade do poder. Essa colonialidade está presente de duas maneiras: com a permanência das formas coloniais de dominação, mesmo após o fim das administrações coloniais, decorrentes das estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial. Por outro lado, seus processos que, aparentemente, pareciam apagados ou superados pela modernidade, sempre são atualizados pela sua capacidade explicativa. (GROSFOGUEL, 2008, apud BALLESTIN, 2013, p.100).

A discussão no campo da Museologia, a partir das teorias coloniais, deve ser abordada considerando o seguinte problema: como o Museu, surgido aqui no Brasil, em seu período colonial, vai conseguir expor o colonizado, sem apresentar em seu discurso, traços das "formas coloniais de dominação" (GROSFOGUEL, 2008)?

Como o colonizado, vai utilizar o espaço do museu, como local de exposição que o represente? Como os povos colonizados – acompanhando a metáfora das lagartixas- vão deixar de ser os répteis, capturados pelo europeu branco colonizador, transformando-se em proprietários do terraço/museu onde serão expostas suas entranhas?

Nós, colonizados – que somos os outros – cujo *local*, onde antes havia o quintal, foi cimentado pela colonização - e todos os dias e em todos os momentos, novas camadas de asfalto são lançadas sobre o antigo quintal - como nós/outros, colonizados, queremos ser representados nos terraços/museus? Afinal, poderemos fazer a escolha de como seremos expostos nos museus?

Em princípio, entendemos que não. Alguns contestarão essa afirmativa, mas entendo que o colonizador hegemônico que ainda domina o campo museal - os modelos de museus, nos países formados por antigas colônias, acompanham o modelo europeu. Aqui encontramos, conforme Grosfoguel (2008), um processo que, mesmo parecendo apagado, consegue se renovar. O discurso moderno da “Museologia Social”, problematizou mais ainda o campo. A Museologia Social, segundo Mario Moutinho (1993, p.7), "traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea". Noutras palavras, o museu deixa as paredes que o cerca, e se exterioriza, em busca de uma adequação com as mudanças que ocorrem na sociedade. Há uma mudança de termos: o prédio museu deixa de ser o local e passa a ser o espaço território, os objetos passam a ser patrimônio, e o público visitante, passa a ser a comunidade. Em 1967, na França, Georges Rivière, popularizou a ideia do "museu social", ao desenvolver trabalhos no Museu do Creusot. Posteriormente, Hugues de Varine, conceituou como *Ecomuseologia*.

Em 1972, na Mesa de Santiago do Chile, Hugues de Varine participou na qualidade de Diretor do ICOM. Nesta Mesa foram estabelecidas resoluções, nas quais a museologia social foi elencada como o caminho a ser seguido, surgindo, nelas, a ideia do “museu integral”, aquele que se integra à sociedade, como declara Hugues de Varine no texto “Para além de Santiago”:

O nascimento de museologias nacionais, “inculturadas”, ilustrado pela multiplicação dos cursos universitários de museologia e dos grupos locais de “jovens museólogos” (às vezes nem tão jovens assim); • a multiplicação dos museus locais, devidos à iniciativa comunitária, sem especialização disciplinar e por vezes sem muito profissionalismo, mas exprimindo a identidade e os projetos de um território e de sua população. A noção de museu como ferramenta de desenvolvimento, desconhecida antes de 1972, agora é amplamente formulada e admitida. O mesmo ocorre com a noção de função social do museu. E também com a de responsabilidade “política” do museólogo. (VARINE, 1984, P.144)

No entanto, é preciso chamar a atenção para o fato de que consta numa das resoluções da Mesa de Santiago, que “As declarações dos coordenadores de debates foram previamente selecionadas pela UNESCO”. Achamos, no mínimo, estranha essa declaração. A UNESCO, naquele momento, dirigida por Varine, “selecionou previamente” o que deveria ser discutido naquela Mesa, antes do início dos debates. Lembramos que o *Ecomuseu*, conceito de Varine, já era uma realidade na França, onde o Museu de Creusot buscou integrar a população local, ao próprio desenvolvimento do museu.

Em relação à criação do Museu de Creusot, Bruno Brulon Soares (2015) relata que: “Em 1971, a municipalidade aprova uma convenção com Évrard para a criação “de um museu do Homem e da Indústria”. Já estava sendo desenvolvido na Europa, a tendência de “integração” do Museu com a sociedade.

Toda uma estrutura institucional fora criada, cujo objetivo principal era dar acesso à coletividade aos meios de apropriação do patrimônio, e comportar uma suposta *vontade patrimonial* que se engendraria no grupo a partir da criação do museu. A memória da coletividade se tornaria a memória da comunidade urbana, funcionando como a alma do ecomuseu e servindo aos interesses de um grupo que buscava sair da posição de subalterno para reorientar a sua identidade. Uma contradição, ao menos, era evidente: este, que parecia ser um projeto de “museu participativo” ideal, teria em seus patronos externos os seus principais porta-vozes. (BRULON, 2015)

O direcionamento do discurso, na Mesa de Santiago de Chile em 1972, seguindo a “orientação sugerida” pela UNESCO, nos remete ao problema da cópia do modelo do museu europeu, sendo introduzido na América Latina. A museologia social, do museu integral, um núcleo que, naquele momento, final dos anos de 1960 e início de 1970, estava sendo

desenvolvido na Europa. “François Mairesse (2002), ao tratar da “nova museologia”, movimento que eclodiu na França nos anos 1980, aliado às novas experiências de museus que já vinham sendo colocadas em prática desde os anos de 1960. ” (BRULON, 2015), foi trazida para o debate, durante a Mesa de Santiago do Chile de 1972, pela UNESCO.

Huges de Varine, em entrevista ao site português *no mundo dos museus*⁵, em 2013, declarou que:

"Um dos princípios fundadores do Museu do Homem e da Indústria era não ter objetos e coleções próprias, ou seja, o que o Ecomuseu "du Fier Monde" (Montreal, Canadá) chama de "coleção museal". Nas primeiras exposições que fizemos no Museu da Indústria, em 1972-1973, os objetos eram emprestados pelas pessoas" (VARINE, 2013)

Observamos que, o princípio fundador de não ter objetos e coleções próprias, também é um dos fundamentos dos museus indígenas. Os objetos expostos, durante um período do dia, são retirados e retornam ao seu uso normal. (GOMES, 2012). Muito embora os efeitos e a lógica não sejam os mesmos, não devemos deixar escapar essa similaridade. Enquanto os objetos do Museu do Homem e da Indústria, retornavam ao seu uso normal, ao final da exposição, pela impossibilidade de cessão pelos proprietários. Nos museus indígenas, por sua vez, os objetos procuram contar uma história, a disposição dos objetos, diariamente, modificando o "contar" dessa história. (GOMES, 2012, p.9). Por outro lado, há um questionamento do próprio campo de estudo, sobre a conceituação desse espaço se, de fato, pode ser chamado de "museu", como diz o Professor Alexandre Gomes:

"Os museus indígenas exprimem formas e linguagens próprias para conceber suas apropriações, o que traduzimos, museologicamente, enquanto salvaguarda e comunicação de referências culturais. Mas será que existem, afinal, museus indígenas?" (GOMES, 2012, p.2)

Segundo o ICOM - Conselho Internacional de Museus, o Museu é "uma instituição permanente, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade", o IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, tem publicado em seu site, a seguinte definição de museu:

De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento."

⁵ <http://nomundodosmuseus.hypotheses.org>

Como podemos observar, há pouca diferença entre os conceitos do ICOM e do IBRAM. Porém, considerando a interdisciplinaridade do campo museológico, precisamos recorrer a outros conceitos, para Walter Benjamin, o museu seria "um lugar de sonhos, um espaço de identificação do imaginário coletivo em que este procura na arqueologia do passado uma impregnação nostálgica e libertadora" (BENJAMIN, 1982 apud LEAL, 2003), interessante que no mesmo site do IBRAM, a página dedicada a "Museus", utiliza um conceito bem próximo ao de Benjamin:

O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha.

Nos dois últimos conceitos, encontramos a preocupação do museu como espaço de manifestação de identidade: em Benjamin "espaço de identificação do imaginário coletivo"; no texto do IBRAM: "aprofunda a consciência da identidade"; em ambos, o espaço e a consciência da identidade, são demarcados como necessidades.

A formação da identidade do povo brasileiro, a partir da colonização, onde os habitantes locais: indígenas; os homens que foram capturados, oriundos de várias nações africanas, e que para aqui foram trazidos, para se tornarem escravos; Além do colonizador europeu português, torna a formação dessa identidade, bastante peculiar, desde a ilusão da “democracia racial” a partir de Gilberto Freyre, até a “ninguendade” de Darcy Ribeiro (1995).

Enquanto, para Freyre, havia uma harmonia entre as raças, uma aceitação recíproca entre o colonizador, o escravo negro e os povos indígenas, gerando a formação brasileira harmônica, Ribeiro nos mostra que a formação dos povos se dá de forma mais dramática as matrizes brasileiras em sua origem, a saber, o branco, o negro e o indígena, sofrem por terem perdido lentamente suas origens. O colono português nascido no Brasil, desconhece sua origem inicial europeia, na verdade, ele deixa de ser um europeu, e passa a ser um colono, desconhecendo, absolutamente, o que significa ser um europeu, ou até se identificar com o europeu. O negro escravizado, vindo de diversas nações africanas, nasce no Brasil e desconhece sua nação original, deixa de ser um africano, e passa a ser um escravo nascido na colônia. O indígena, que nasce fora da sua aldeia e, também, desconhece sua origem, seus costumes. Há o que eu denominaria de *melancolia de origem*. O povo brasileiro é formado a partir dessa melancolia. Como estabelecer referências, que possibilitem a identidade brasileira, este é o problema.

Filosoficamente, o conceito de identidade se divide em três concepções (ABBAGNANO, 2007): na primeira, como unidade de substância - é uma concepção de Aristóteles, e que permanece até hoje: "as coisas são idênticas por serem unas, e são idênticas por ser uma só sua matéria; na segunda concepção, como possibilidade de substituição - é uma concepção de Leibniz: "idênticas são as coisas que se podem substituir, uma à outra, de modo que essa substituição mantenha a proposição verdadeira." A terceira concepção, apresentada por Waismann em 1936: "a identidade é estabelecida por uma convenção, não sendo possível estabelecer o significado definitivo de identidade, ou estabelecer critérios para o seu reconhecimento".

Para Stuart Hall (2006), as concepções de identidade se relacionam ao longo da história e, tal como na Filosofia, sob três perspectivas. A primeira: a identidade do sujeito do Iluminismo, onde encontramos uma visão individualista do sujeito, onde prevalecem a razão e a consciência. O sujeito possui, no seu interior, um eixo que permanece, desde o seu nascimento e prolonga-se por toda a sua existência, continuamente.

A segunda identidade, trata do sujeito sociológico, o seu eixo interior é construído, a partir das relações do sujeito com outras pessoas, considerando, ainda, o mundo complexo e a sua modernidade. A construção do sujeito se dá enquanto interage com a sociedade, em permanente diálogo com o mundo externo e interno. O sujeito é, ao mesmo tempo, individual e social, porém, seu eixo interior é constituído pelo social.

A terceira concepção de identidade de Hall que, quase de maneira análoga à terceira concepção filosófica, estabelecida por Waismann (1936), diz respeito ao sujeito pós-moderno. Para Hall (2006), o sujeito não tem uma identidade definida nem permanente, essa identidade sofre constantes modificações, influenciada pelas constantes formas de representação, e pelos diferentes sistemas culturais que faz parte. O sujeito perde sua delimitação biológica e assume delimitações históricas. Os contextos que se apresentam ao sujeito fazem com que ele assuma representações, muitas vezes, de forma contraditória. Suas ações assumem diferentes direções, provocando o "deslocamento" das suas identificações. Sua identidade, diante dos contextos apresentados, ou reforçando a concepção de Waismann (1936): a partir de convenções estabelecidas, toma o caráter de temporária, aberta e inconstante. Essa constatação de Hall (2006), embora pareça instável e perturbadora, tem um caráter positivo, segundo ele, cria-se uma perspectiva de surgimento de novos sujeitos.

Diante das concepções de identidade, na pós-modernidade discutidas por Hall, e da concepção filosófica onde, há a necessidade do estabelecimento de convenções, para que a identidade tenha algum significado. Quais convenções poderemos estabelecer para que possamos, primeiramente, entender o significado da identidade? A partir da convenção governamental da divisão do Brasil em regiões, ficou estabelecido chamar o "homem do Nordeste" àquele que é natural do nordeste do Brasil, reforçado pelo estereótipo do nordestino que, de forma involuntária, pela produção artística de alguns artistas nascidos na região.

O problema da identidade brasileira surge a partir dessa discussão da formação, e do modo como devemos tornar possível uma identidade única, amalgamada num único princípio. Para Hall (1987), a identidade tornou-se uma “celebração móvel”, há uma transformação contínua em relação às formas como somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Convém ressaltar que Hall (1987) menciona essa “celebração” como algo que ocorre na modernidade tardia. Não está falando, considerando a metáfora das lagartixas, do período colonial, está falando do quintal já cimentado. A tecnologia da imaginação infantil foi substituída por outra realidade.

A identidade está ligada à subjetividade, esse problema se estende nas relações entre o sujeito e a sociedade na modernidade tardia (HALL, 1987) e se apresenta fragmentada, é um conceito instável no atual debate das ciências sociais. O que Hall nos aponta como possível utilização como forma de debate é o termo: identificação. Como o sujeito se identifica na sua realidade social.

O museu do homem do Nordeste, estipulou critérios, que podemos chamar de convenções, quando estabeleceu a sua exposição do "homem do Nordeste". Segundo esses critérios, a primeira sala, chamada de "sala de influências", onde os objetos europeus estão expostos, fica convencionado que o colonizador europeu é o grande "influenciador" na identidade desse homem. Na "sala indígena", alguns objetos indígenas indicam a formação da sua identidade, do mesmo modo, na "sala dos afrodescendentes" uma coleção de objetos do xangô pernambucano, convencionada que o homem do Nordeste se identifica com essa coleção. O homem nordestino urbano, aquele que está nas grandes capitais nordestinas, o homem nordestino evangélico, o homem nordestino que dança frevo, maracatu, o que colhe cacau no interior da Bahia, ou o homem que produz o tecnobrega no Maranhão, ou a culinária

pernambucana, ou a culinária baiana, nada disso está convencionado como identificação do homem nordestino.

HOMEM: EIS AÍ O TEU MUSEU!

Estabelecidas as representações na metáfora das lagartixas/colonizados, é necessário demonstrar empiricamente como os museus estão trabalhando com esse problema. Em quais museus poderíamos demonstrar a dificuldade encontrada pelo colonizado em se auto representar? Escolhemos, como espaços de demonstração, dois museus da região metropolitana do Recife: Museu do Homem do Nordeste e Museu Cais do Sertão.

A Museologia é um campo de conhecimento em formação, onde a interdisciplinaridade atua como ferramenta para fundamentação do conhecimento. Utilizar um olhar museológico para enxergar problemas no campo, requer a utilização de um olhar multifacetado, consequentemente um olhar fragmentado. Diante disso, o olhar que utilizamos nos dois equipamentos museológicos mencionados, é fragmentado e repousado na interdisciplinaridade.

Sendo o museu um local onde discursos são desenvolvidos, esperamos que os títulos dos discursos, pelo menos, retratem o que anunciam. Esperamos, inicialmente, encontrar no Museu do Homem do Nordeste um discurso que nos mostre o que é o homem do Nordeste, como se encontra hoje o homem do Nordeste, qual a sua relação com a sociedade atual e com os homens das outras regiões do Brasil e, principalmente, por que um museu específico para o homem do Nordeste.

O Museu do Homem do Nordeste foi criado em 1979, a partir da reunião dos acervos de três outros museus: o Museu de Antropologia, do antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), atual Fundação Joaquim Nabuco, o Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAP), e o Museu do Açúcar, vinculado ao antigo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) e incorporado ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1977. O Museu é um órgão federal, da Fundação Joaquim Nabuco, do Ministério da Educação, fica situado numa grande área verde, na Avenida Dezanete de Agosto, n. 2.187, no bairro de Casa Forte, Recife.

O acervo do Museu do Homem do Nordeste, a partir dos museus originários, ficou assim constituído: acervo do Museu de Antropologia, reunido e organizado, desde 1959, pelos pesquisadores René Ribeiro e Waldemar Valente, diversificado e proveniente de várias regiões do Brasil. Era composto de objetos indígenas; peças de manifestações afro-brasileiras;

materiais de construção de habitantes da zona rural nordestina dos séculos XVIII e XIX, colecionadas por Gilberto Freyre; ex-votos, especialmente agrários; rótulos de cigarros; peças de cerâmica de Caruaru e de Carpina, além do rico acervo do Maracatu de Dona Santa.

O acervo do Museu de Arte Popular de Pernambuco - MAP, que funcionava no Horto de Dois Irmãos, e foi transferido para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - IJNPS, em 1966, constava de peças de cerâmica popular de Vitalino, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém, Zé Caboclo, Zé Rodrigues, entre outros ceramistas importantes; imagens de artistas populares anônimos; brinquedos populares em madeira, couro, pano e palha, além de uma coleção de ex-votos da igreja de Santa Quitéria (Garanhuns, PE).

O acervo do Museu do Açúcar, adquirido em grande parte por compras no País e no exterior, era formado por coleções de açucareiros, louças brasonadas, medalhas holandesas, além de várias outras coleções que documentam a história do açúcar, dos pontos de vista social, agrícola e tecnológico.

Caracterizando, desta forma, o acervo do Museu do Homem do Nordeste por uma grande variedade de objetos. Possui tanto peças requintadas que pertenceram às famílias da aristocracia açucareira, quanto peças simples utilizadas pelo homem do povo da região. Segundo o site, do próprio museu, o seu acervo "soma aproximadamente 16.000 objetos reunidos com a intenção de apresentar um museu panorâmico, socialmente abrangente, voltado para os aspectos eruditos e populares de um tipo regional de Homem brasileiro"

No jardim do Museu estão expostos: um bonde antigo, de madeira policromada, modelo aberto com 36 lugares; uma locomotiva de ferro, que pertenceu à Usina Santa Terezinha, no município de Água Preta, PE, doada por José Adolfo Pessoa de Queiroz; um locomóvel, espécie de transporte híbrido entre o automóvel e a locomotiva, muito utilizado nos engenhos da região; e uma jangada, também de madeira policromada, que foi utilizada pelo pescador cearense José Lima Verde, em 1974, numa viagem do Ceará ao Rio de Janeiro. A embarcação foi transferida do Museu Histórico Nacional para o Museu do Homem do Nordeste.

Além de disponibilizar ao público um rico acervo, o Museu do Homem do Nordeste desenvolve atividades voltadas para o estudo, a pesquisa, a preservação e a divulgação do patrimônio sociocultural do homem nordestino. Promove programas educativos e culturais e exposições artísticas, documentais e antropológicas. Entre algumas ações culturais, promovidas pelo Museu, podemos citar o "Curta o Circuito", ação promovida junto às escolas municipais, os professores estabelecem antecipadamente o circuito a ser percorrido pelos alunos, de acordo com a faixa etária, e a necessidade de algum tema específico. "Uma noite no museu", ação promovida juntamente com a Prefeitura da Cidade do Recife, onde alunos do

Programa de Educação para Jovens e Adultos, podem nas quartas-feiras à noite, visitar o museu, tendo em vista que trabalham durante todo o dia.

Depois de quatro anos de reformas, o Museu do Homem do Nordeste reabriu ao público com nova proposta museológica, voltada para a diversidade. Se antes a instituição, fundada pelo sociólogo Gilberto Freyre e ligada à Fundação Joaquim Nabuco, se propunha apresentar “o homem nordestino”, como se houvesse um modelo acabado, hoje, busca mostrar o oposto. O museu remodelado, apresenta uma exposição de longa duração, intitulada: "Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos", que realça as muitas realidades que coexistem na região.

O espaço é composto por 750 m² de área expositiva, espaço elaborado pela arquiteta Janete Costa e pela museóloga Regina Batista. As mais de 15 mil peças do acervo estão agora expostas de forma distinta do original. Antes, o museu era organizado em setores temáticos – cultura indígena, civilização colonial, arquitetura regional e artesanato e folclore. Hoje, o acervo está disposto seguindo temas transversais, pluridisciplinares. Assim, artesanato, música e artes plásticas permeiam todas as áreas.

A exposição atual também não propõe um percurso linear, mas oferece núcleos temáticos como: influências estrangeiras, conflitos sociais, caracterização da paisagem geográfica, trabalho, religiões, desenvolvimento tecnológico e economias do couro e do açúcar. Assim, a mostra apresenta desde mapas antigos de Portugal até instrumentos usados por escravos. Conta, ainda, com efeitos audiovisuais, com monitores que exibem documentários do cineasta cearense Eric Laurence, e trilhas sonoras compostas pelos músicos Naná Vasconcelos e DJ Dolores. A renovação da instituição custou R\$ 1,5 milhão. Ainda há alas que serão inauguradas ao longo deste ano, voltadas a temas como a industrialização contemporânea e a economia informal. A coleção foi incrementada com cerca de 700 novas peças da cultura indígena e do sertão.

Diante da formação do acervo, e da maneira como esse acervo está sendo disponibilizado para a visita pública, o problema que se apresenta é o seguinte: se estamos esperando um discurso em que haja informações sobre o homem do Nordeste, ficamos em dúvida diante do que nos está sendo mostrado.

Diante das informações apresentadas, não sabemos por que esse museu se diz "do homem do Nordeste", nem se o acervo inicial mencionado pode representar o homem do Nordeste.

Assim como foi mencionado na introdução desse trabalho, que alterou o seu título para que o discurso não fosse impregnado de uma expectativa dúbia, ambígua e perigosamente

carregada de múltiplas interpretações, o título do discurso do Museu do Homem do Nordeste: "Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos", e a expectativa que criamos ao pensar o acervo que represente esse *homem do Nordeste*, provoca uma certa frustração ao visitarmos o referido Museu.

Na visita de observação que fizemos ao Museu do Homem do Nordeste, encontramos inicialmente, na área externa do Museu um bonde de passageiros, algumas composições de trens utilizadas em engenhos, e uma jangada. Não encontramos nenhuma informação, na referida área, da contribuição daqueles objetos, da sua importância, ou de qual maneira interferiram na formação do homem do Nordeste. Denotamos, com isso, que os objetos estão ali expostos, sem um sentido aparente, porém, se não estão sendo utilizados para os fins para os quais foram feitos e, estão no espaço de um museu, evidente que se tratam de semióforos:

Os objetos no museu são desfuncionalizados e “descontextualizados”, que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzystof Pomiam a chamar esses “portadores de significado” de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor – que é primeiramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico Tornando-se, assim, testemunhos (con) sagrados da cultura. (DESVALLÉES E MAIRESSE, 2013)

Além do abismo entre o título do discurso e a essência do discurso, é preciso chamar a atenção para o problema da mediação nos museus, um assunto bastante debatido e com desdobramentos em diversas áreas não só na Museologia. A nossa visitação não foi mediada, fizemos questão disso, partilhamos do pensamento de que “a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível” (SCHEINER, 2003), logo, esperamos que o discurso siga o roteiro que foi anunciado, e que os objetos apresentados dialoguem com o visitante.

Após a passagem por esses objetos, encontramos no jardim, em frente à entrada principal do Museu uma estranha lápide, com a seguinte inscrição: “AQUI JAZ NOSSO PROTESTO CONTRA AS ARBITRARIEDADES DA HISTÓRIA” – Museu do Homem do Nordeste – dezembro de 2011. (Figura 1)

Figura 1: Lápide na entrada do Museu do Homem do Nordeste



Foto: Fátima do Rêgo Barros

Segundo o Dicionário Michaelis, *jaz* é a conjugação da primeira pessoa do verbo *jazer*. Significa: repousar. Permanecer imóvel. Estar morto ou como morto. Estar sepultado. Como se trata de uma lápide fechada, o termo apropriado a ser aplicado é o “estar morto. Estar sepultado.” Analisando esse fragmento do discurso entendemos que o “nosso protesto” está morto, significando a vitória das arbitrariedades da História. Não entendemos o que a vitória das arbitrariedades da História significa para a formação do homem do Nordeste.

O recorte que nos é apresentado, partindo do nome do museu: *o homem do Nordeste*, e do título da exposição permanente: *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, cria uma expectativa de encontrarmos objetos que representem todos os estados do Nordeste. Há um texto curatorial na entrada do primeiro ambiente expositivo. Ao visitante, é informado que as divisões regionais políticas/geográficas, existentes hoje no Brasil, foram institucionalizadas na década de 1970. Se a região passou a existir a partir desta década (1970), como podemos delimitar que memória será parte de uma região que não existia antes disso? “Não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOUER, 2007, p.40), diante do que nos diz Ricouer sobre memória. O problema da representação fica aqui evidenciado: será que o homem do Nordeste, vai se sentir representado, ao ver os objetos de portugueses e holandeses, e os objetos do xangô pernambucano? Será que esses objetos fazem parte da sua memória?

Além do problema da representação, o nordestino é recortado do regionalismo brasileiro e é enxergado como sujeito único, sem características distintas de um estado para outro. O Museu do homem do Nordeste cria o discurso de que aquele dispositivo está falando

a História do homem do Nordeste. Ao visitante que não adota uma visão crítica do que está sendo mostrado, não sobram questionamentos que mostrem outros caminhos.

Ainda no texto curatorial encontramos a seguinte inscrição

As diferenças inter e intrarregionais existem e precisam ser vistas não como problemas, mas como potencialidades a serem desenvolvidas, de modo a garantir uma melhor qualidade de vida e cidadania plena para todos: **nordestinos, nortistas, mineiros, sulistas, paulistas, cariocas, brasileiros.** (Grifo nosso)

Fica evidenciada, a classificação geral de todos os cidadãos de cada estado da região nordeste, da região norte, e da região sul, como sujeitos que formam um grupo que aglutina toda uma região, enquanto os cidadãos da região sudeste são classificados por cada um dos seus estados: mineiros, paulistas, cariocas.

Após o texto curatorial, ainda na primeira sala, encontramos vários mapas explicativos sobre a regionalização do Brasil e, em seguida, diversas coleções dispostas de maneira aleatória: uma coleção de porcelanas do século XIX, moedas holandesas e portuguesas do século XVI, máquinas fotográficas dos séculos XIX e XX. Encontramos aqui o prolongamento do discurso ininteligível, iniciado na área externa, enterrado na lápide, e alongado nas coleções que nos são apresentadas sem que encontremos a presença do homem do Nordeste.

Há uma sala com objetos indígenas. Não há uma referência clara sobre a formação, importância, como os povos indígenas ali representados tornaram possível a formação do homem nordestino. Por outro lado, há o problema da nação indígena sentir-se uma nação brasileira, já mencionado na introdução desse trabalho. E o índio quer contar a sua história, à sua maneira (GOMES, 2012).

Na sala seguinte os objetos se referem à Casa do homem branco colonizador, observamos que eles são apresentados em suas tarefas domésticas, a sala, a cozinha, há antigas “casas de banho”

Na sala seguinte, encontramos os objetos utilizados pelo homem negro escravizado, o aspecto ressaltado é o religioso, há objetos de maracatus, fotos de Dona Santa a primeira babalorixá de Pernambuco, alguns objetos que pertenceram a ela, instrumentos musicais utilizados pelo candomblé. Há a utilização do termo “Xangô de Pernambuco”, na apresentação dos orixás dessa religião, no entanto, não fica claro se o Xangô de Pernambuco é uma religião que está presente no Nordeste, se é característico do Nordeste, enfim o discurso não se completa de forma clara.

A última sala nos apresenta aspectos do Sertão pernambucano, objetos, fotos, e textos nos remetem diretamente àquela região do interior de Pernambuco. Não há uma expansão que nos mostre o Sertão do Maranhão, por exemplo, ou o Sertão da Bahia, ou de qualquer outro estado do Nordeste, região proposta pelo discurso.

O que podemos concluir diante do que nos foi apresentado é que o discurso é fragmentado, incompleto e não diz de maneira ampla e clara que o homem do Nordeste está ali apresentado. Temos parte dele, grande parte da formação do homem pernambucano, do homem indígena local, do homem colonizador em determinada fase da História do Estado de Pernambuco. Os equívocos apresentados pelo discurso: *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, começam com a utilização do termo "nordeste" como recorte a ser exposto: há uma ideia de amplitude, porém não enxergamos o Nordeste de uma forma mais abrangente; E prosseguem, por ausências de alguns aspectos que poderiam tornar mais próximos a representatividade nordestina. Não há a presença da culinária nordestina, nem da música, nem como a identidade do nordestino na pós modernidade está se adaptando às transformações da sociedade. Os territórios plurais se apresentam singulares, são específicos na expografia, não há uma abordagem de outros aspectos, como já mencionado. Esses equívocos no discurso do Museu do Homem do Nordeste, foi reconhecido pela própria direção do museu, ao declarar em seu site que essa exposição, analisada neste trabalho, foi encerrada, e que se está buscando uma nova maneira de relatar, de forma mais clara, o acervo que possui.

SE CAIS DO SERTÃO: MORRES

No Museu Cais do Sertão, esperamos encontrar um discurso que retrate o Sertão. O que é o sertão, o porquê do recorte do sertão como objeto de discurso e, principalmente, a que Sertão o espaço museológico está se referindo, está falando do sertão nordestino ou do sertão brasileiro?

O Museu Cais do Sertão é uma instituição do Governo do Estado de Pernambuco. Inicialmente sob a responsabilidade da Secretaria Estadual de Desenvolvimento Econômico, ficando sua gestão inicial sob a responsabilidade do Instituto de Desenvolvimento e Gestão - IDG, empresa privada escolhida por licitação. Ao encerrar o contrato de gestão com o Instituto de Desenvolvimento e Gestão, a gestão do Museu Cais do Sertão passou para a Fundação Gilberto Freyre, sendo transferida a responsabilidade administrativa, da Secretaria de Desenvolvimento Econômico para a Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer. O museu está localizado na Avenida Alfredo Lisboa, sem número, na região portuária da cidade do Recife, fazendo parte de um vasto Projeto de revitalização da zona portuária da cidade, denominado pelo Governo do Estado de Pernambuco de *Porto Novo*.

O Museu Cais do Sertão é o único Museu estadual que não está sob a responsabilidade administrativa da FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, órgão vinculado à Secretaria Estadual de Cultura, e responsável pela execução da Política Cultura do Estado de Pernambuco. A transferência do Museu Cais do Sertão, da Secretaria de Desenvolvimento Econômico para a Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer, nos provoca o entendimento de que o Museu Cais do Sertão, está excluído da política cultural do Governo Estadual, e passa a ser uma instituição incluída na política de turismo e lazer.

Outro problema do Museu Cais do Sertão: é o próprio edifício que foi construído para o Museu. No campo da Museologia, há poucos textos acadêmicos falando sobre o Cais do Sertão. As professoras Doutoras Maria Betânia Brendle e Natália Vieira, publicaram em 2012, um artigo na Revista de Arquitetura Vitruvius, intitulado *Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife: Destruição travestida em ação de conservação*, no artigo, as professoras problematizam, não apenas a construção do Museu Cais do Sertão, mas toda a intervenção advinda com a construção do Projeto Novo Recife, na área portuária da cidade.

A arquitetura classifica a construção do Museu Cais do Sertão como um edifício evento (MONNIER, 2006). O problema arquitetônico diz respeito à descaracterização da área portuária em nome de uma "encenação fabricada por profissionais de comunicação"

(MONNIER, 2006). O próprio direcionamento da gestão administrativa, inicialmente da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, passando para a Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer, no faz entender que o museu passa a fazer parte da política de turismo e lazer do estado. O museu, como parte do projeto *Novo Recife*, onde também fazem parte a nova estação de passageiros do Porto do Recife, o Centro de Artesanato de Pernambuco, ambos localizados na Avenida Alfredo Lisboa, no cais do Recife, assim como os corredores de novos bares e restaurantes, localizados após o Marco Zero, reforça a ideia do prédio como um evento. Enquanto a expografia se apresenta disforme, obedecendo a encenação fabricada por profissionais de comunicação (MONNIER, 2006). A professora Neila Pontes (2012), chama a atenção para este "modelo" expográfico:

"As exposições com entretenimento não possuem forma específica de apresentação de objetos. Esta categoria pode englobar com facilidade diversas outras, o que está em foco é a diversão do público, ressaltando-se o perigo da "disneylandização" do espaço museal ao dispor de tecnologias de "aperte o botão" enfocando apenas as atividades recreativas com máquinas e jogos eletrônicos." (PONTES, 2012)

A "disneylandização" dos museus, resulta, mais uma vez, do problema mencionado na introdução deste trabalho, a questão da cópia dos modelos de museus europeus. Há uma padronização na construção de novos museus europeus e norte-americanos, onde o objeto inicial de visita é o próprio prédio, considerando a arquitetura ousada utilizada nesses prédios. Sobre isso, podemos citar o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia de Lisboa, o Ragnarock Museum, na Dinamarca e o Museu Nacional da História e Cultura Afro-Americana, em Washington. O Museu Cais do Sertão acompanha esses modelos. Acompanha o padrão do poder que opera em cada plano e âmbito (QUIJANO, 2008).

Outro problema encontrado está em intitular o seu discurso como o discurso do "O mundo do Sertão". Apesar de ao nome do museu "cais do sertão" ter sido acrescentado o nome de Luiz Gonzaga, o discurso se propõe a apresentar o mundo do sertão. Antes de tudo, precisamos delimitar a que sertão o museu está se referindo. Segundo o professor Fadel Antônio Filho (2011) apesar da "palavra "sertão" apresentar uma origem multivariada, o seu significado converge para um só sentido. O 'lôcus' cujo sentido é o interior das terras ou do continente, pode ou não trazer implícito a ideia de aridez ou de área despovoada. Para a Geografia, o sertão brasileiro compreende toda a zona interiorana, que começou a ser explorada desde o século XVI, quando as fazendas de gado foram separadas das fazendas agrícolas. (ANTONIO FILHO, 2011).

O sertão que se apresenta no museu cais do sertão, está restrito ao sertão pernambucano. E, a exemplo do Museu do Homem do Nordeste, não há uma explicação curatorial para isso. Talvez o acréscimo do nome de Luiz Gonzaga ao museu, justifique o recorte da exposição.

O museu não está funcionando em toda a sua capacidade, uma vez que só o módulo 1 foi inaugurado, até a presente data. A exposição permanente foi inaugurada em abril de 2014, e ocupa 2.500 metros quadrados. No térreo, uma representação do "Rio São Francisco", corta toda a exposição. Porém, aos visitantes não fica claro que se trata do Rio São Francisco. Alguns objetos estão expostos (roupas usadas por Luiz Gonzaga, algumas sanfonas, estações interativas) permitem ao visitante ter contato, virtualmente, com alguns objetos e paisagens do sertão pernambucano.

A exposição está dividida em sete temas: ocupar, viver, trabalhar, cantar, criar, crer e migrar. O tema "ocupar" é formado por algumas indumentárias de vaqueiros, roupas de cangaceiros - há uma projeção do relevo nordestino. Ocupar, segundo o dicionário, significa "preencher um espaço ou um tempo, tomar posse de.", podemos entender, diante da expografia apresentada, que o vaqueiro e os cangaceiros "ocupam" esse espaço. O discurso direciona, no nosso entendimento, para essa conclusão. O espaço "viver" reúne, numa casa de taipa montada, objetos utilizados no cotidiano do sertanejo. Objetos da sala: como mesa, cadeiras, fotos na parede. Objetos da cozinha: como panelas, talheres, pratos. Objetos do quarto: o guarda-roupa aberto, as camas, um penico mostrado no quarto. Há um reforço na formação do estereótipo do sertão, nesse caso, ao visitante, que não sabe da realidade do casario do interior nordestino; resta imaginar todas as casas do sertão naquele formato.

Figura 2 Casario de Triunfo



Foto Carlos Ferraz -opiniaotriunfodigital.blogspot.com.br

Acima, ilustramos nossa preocupação mostrando foto do casario de Triunfo, localizado no sertão pernambucano. Entendo que o museu do cais do sertão, perdeu, na sua curadoria, uma grande oportunidade de contrapor a antiga construção de taipa, com seus objetos presentes, com o também antigo casario colorido presente no interior nordestino, coroados por antenas parabólicas, mostrando que o sertanejo está "antenado" com o mundo.

O espaço "trabalhar" é formado por diversos utensílios usados em diversas profissões. Não fica clara a relação entre os utensílios e profissões, com as "características do sertão pernambucano". Os objetos (redes de pesca, cestos, correias, cabaças em diversos formatos), em sua maioria, estão pendurados no teto do espaço. Outros utensílios estão afixados em painéis, como facas, ferramentas de sapateiros, de vaqueiros. Há um espaço onde o visitante, com o auxílio de vídeos e fones de ouvidos, são apresentados ao modo como alguns daqueles objetos são usados no cotidiano do sertanejo.

No espaço "cantar", o museu busca mostrar a história dos "ritmos nordestinos", como o baião, o xaxado, o xote. Parte do espaço "cantar" fica abaixo dos objetos do espaço "trabalhar", não há uma delimitação exata, entre um espaço expográfico e outro. Do espaço "cantar" ainda fazem parte, o "túnel das origens", onde são executadas, em vídeo e em áudio, músicas que, segundo a curadoria, formam a origem do ritmo do baião, e o "túnel dos novos baiões", onde há a execução de músicas, também em vídeo e áudio, dos novos artistas que utilizam o baião como forma de manifestação. O "cantar", embora se preocupe em tentar mostrar a história da origem do baião, não esclarece que esse ritmo, não se restringe apenas ao sertão. Côrtes (2014) afirma que o baião, produzido por Luiz Gonzaga nos anos de 1940 e 1950, nas rádios do Rio de Janeiro, primeiramente, se firmou entre os imigrantes nordestinos, para depois alcançar o público de cada um dos estados que compõem o nordeste. Conforme Côrtes (2014), caracterizado pelo:

Forte apelo à dança, as letras inspiradas em costumes, mitos, paisagens e personagens do Nordeste, sua relação com os imigrantes nordestinos que habitavam a região sudeste e a construção de um personagem, portando a vestimenta que fazia alusão à figura de Lampião e aos vaqueiros do Nordeste. (CÔRTEES, 2014).

O espaço "criar", propõe expor a arte produzida no sertão. Pelos seus artesãos, a partir de algumas peças do Mestre Vitalino, e nas estações virtuais, onde o visitante tem acesso a outras obras gravadas em vídeos. Interessante ressaltar que, o Mestre Vitalino produziu a sua obra na cidade de Caruaru, no agreste pernambucano. Ao visitante, que desconhece o fato, entende-se que o Mestre Vitalino produziu a sua obra no sertão, considerando os temas que aborda, os personagens e situações representando o sertanejo pernambucano. Outra

observação a ser feita, diz respeito a um tabuleiro de pirulitos, exibido como objeto do sertão. Esse tabuleiro era facilmente visto, nos anos de 1960, até aproximadamente 1980, nos subúrbios de Olinda. Essa lembrança faz parte da minha infância. Como já mencionado, neste capítulo, os espaços expográficos da exposição "mundo do sertão", não são divididos de forma clara, os objetos de um espaço, em determinados momentos, fazem parte de dois espaços. Ressalto que não vejo como um fato negativo essa interpenetração entre espaços, mas se a curadoria intitula os capítulos do discurso "mundo do sertão", e não esclarece ao visitante onde termina e acaba cada um deles, torna a mostra, uma profusão de informações visuais, sem delimitações claras ao visitante, ele não vai saber se os objetos do espaço "trabalhar" são obras do espaço "criar". A curadoria propõe um "diálogo" entre os sete espaços estabelecidos: "Objetos reais misturam-se a projeções; chapéus, gibões e sanfonas dialogam com karaokês sertanejos". Porém, todos os espaços falam ao mesmo tempo. É necessário dirigir a atenção a cada compartimento, numa tentativa para que as imagens não se misturem ou, a inevitável mistura das imagens, possibilite entender o que fala todo o conjunto.

O espaço "crer", é formado por duas instalações. Na primeira, denominada "Bosque Santo", trata-se de um conjunto de varas coloridas por diversas pinturas, foram dispostas verticalmente, do piso expositivo até o teto; entre elas, há dois bancos de madeira, onde o visitante pode sentar. A segunda instalação, denominada "Túnel do capeta", é formada por um túnel espelhado internamente, onde algumas telas de vídeo se misturam com as imagens do próprio visitante. Considerando que a proposta do museu é mostrar o "mundo do sertão", fica difícil estabelecer uma conexão entre esse espaço de crença e o sertão. Ao visitante que desconhece o sertão, não se sabe que interpretações ele possa ter a respeito do "crer"; àquele que conhece o sertão, e espera do discurso do espaço "crer" algo que o identifique, também não conseguimos imaginar uma conexão. Reproduzimos aqui, o que a curadoria da exposição tem como proposta, para o referido espaço:

O universo sagrado do homem sertanejo se faz presente no Cais nos espaços **batizados** (grifo nosso) como Bosque Santo e Túnel do Capeta. O simbólico, sem forma e tons definidos, possibilita que o público faça a sua própria interpretação de assuntos que mexem com o imaginário social e provocam diferentes interpretações para um mesmo tema.

O espaço "Migrar", é composto por um painel de xilogravuras coloridas do artista J.BORGES onde estão registrados diversos momentos do homem do sertão. O outro dispositivo do mesmo espaço é uma instalação, denominada "Retratos", onde 48 migrantes gravaram depoimentos sobre a sua migração do sertão, para outra cidade.

Outro problema, presente no discurso do Museu do Cais do Sertão ao apresentar o seu "mundo", diz respeito à entrada do museu, onde havia um juazeiro. A árvore, transportada do seu local de origem para ser exposta no Museu, como todos os objetos de um museu também percorrem esse caminho, retirados do seu local original, deixam de ter a sua função inicial, passando a ter a função de objeto de contemplação em um museu.

Figura 3 Entrada do Museu Cais do Sertão com Juazeiro



Ilustração Projeto Brasil Arquitetura.

Há um problema nesse caso, posto que a árvore, como um ser vivo, possui suas características biológicas e, por isso mesmo, sofre interferências ao ser retirada do seu local de origem. Fora do seu habitat original, sofre intervenções naturais, não permitindo, com isso, que ela permaneça com suas características iniciais. A mudança provocou na árvore transportada, para o Museu, seu ressecamento até à morte.

Para o sertanejo, essa remoção é um fato absolutamente impensável. O sertanejo sabe que o Juazeiro não seca, nem nas mais rigorosas secas, é a árvore de resistência do sertão. Ao visitante, que desconhece essa sabedoria sertaneja, e as características naturais da árvore, entende o Juazeiro seco, na entrada do Museu, como um fato representativo do sertão.

Para o visitante, que veio conhecer ou procurar entender o sertão nordestino num museu que se autodenomina "cais do sertão", encontrar um juazeiro seco na entrada deste museu representa a secura do sertão; seu imaginário construído sem qualquer experiência de sertão, representa como as árvores ficam quando submetidas ao clima sertanejo. Não há uma preocupação, por parte da curadoria do museu, em explicar que aquela árvore não representa a secura do sertão nordestino.

Figura 4 Entrada do Museu Cais do Sertão sem Juazeiro



Foto Fátima do Rêgo Barros (em 25/08/2015)

A exemplo do juazeiro que foi deslocado do seu local original: do sertão para o litoral, muitos sertanejos, contra a sua vontade, fazem a mesma trajetória: caem do alto sertão para o litoral, sem saber se a terra em que vai cair, será propícia para que os seus sonhos brotem; ou servirá apenas para amparar sua queda; ou se ele vai se tornar uma árvore que, por não estar plantada em seu local original, seca e morre.

Curiosamente encontramos na entrada dos dois museus estudados dois túmulos: o túmulo “do protesto contra as arbitrariedades” no Museu do Homem do Nordeste, e o túmulo do Juazeiro na entrada do Cais do Sertão.

AFINAL: EM QUAL MUSEU ESTÁ O HOMEM DO NORDESTE?

Embora a regionalização geográfica e política brasileira tenha sido institucionalizada desde os anos de 1970, o estabelecimento da condição do "ser nordestino" tornou esse segmento da população brasileira, um grupo carregado de características, na sua maioria, decorrentes do olhar colonial. "Os homens sempre dividiram o mundo em regiões que possuem diferenças reais ou imaginadas entre si" (SAID, 2003). A partir dessa frase entendemos que o "olhar colonial" empregado ao "homem nordestino" é carregado, na sua maioria, de diferenças mais imaginadas que reais e acrescentaríamos, no nosso entendimento, que as "diferenças imaginadas" se proliferam quando estamos falando do "outro", aqui significando o "nordestino".

Nem o termo "Oriente" nem o conceito de "Ocidente" tem estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano - parte afirmação, parte identificação do Outro. (SAID, 2003)

O "outro" mencionado por Said (2003) em sua obra é um elemento presente de forma constante nas obras que utilizamos como referencial teórico neste trabalho,

Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. (SANTOS, 2010)

As teorias pós-coloniais, adotam olhares que dialogam e se entrecruzam nos seus mais diversos discursos: o norte global e sua hegemonia sobre o sul global (BOAVENTURA, 2010), formando o pensamento abissal, aquele pensamento que não consegue alcançar a luz, porque entende que apenas a sua luz própria – da hegemonia europeia sobre o mundo – pode ser o conhecimento verdadeiro. O ocidente hegemônico e o oriente oprimido (confuso) (SAID, 2003); o subalterno de Gramsci (...) adotado por Spivak (2010), que precisa recorrer à máscara branca de Fanon (2008) para conseguir ser ouvido - "falar é existir absolutamente para o outro" (FANON, 2008:33); A perda da identidade, resultante do colonialismo, segundo Fanon, e o problema da definição do sujeito, e de como esse sujeito é representado, nos discursos ocidentais (Spivak, 2010), além do próprio conceito de representação, torna difícil localizar o "homem do nordeste" no Museu do Homem do Nordeste e no Museu do Cais do Sertão.

Esses entrecruzamentos de pensamentos e ideias, nos levam a pensar o sujeito pós-colonial, advindos de uma ex-colônia europeia, e a sua busca por um espaço de memória e representação. O problema é que esse espaço de memória e representação denominado de "museu" é um espaço colonial resultado da hegemonia do europeu colonizador. Isso nos leva ao tortuoso problema mencionado por Spivak (2010): da representação do sujeito do terceiro mundo no discurso ocidental.

Temos, neste trabalho, a representação aqui estudada presente no Museu, espaço colonial de discurso ocidental, e do outro lado o sujeito resultado da colonização, representado pelo homem "nordestino": o Outro, o subalterno, o invisível. Se considerarmos o Outro, o Subalterno que não vai conseguir falar (SPIVAK, 2010), e que se despersonalizou ao ser colonizado (FANON, 2008), analisaremos como os Museus do Homem do Nordeste, e do Cais do Sertão, utilizam esse sujeito em seus discursos.

Utilizamos a metáfora dos meninos caçadores de lagartixas, nos anos 1980, e a relacionamos com o surgimento das invasões coloniais. O termo *tecnologia da imaginação* foi mencionado para explicar como as crianças, naquele momento, desprovidas da parafernália tecnológica, que prevalece na infância do final do século XX, e início do século XXI. Por outro lado, quando relacionamos aquelas crianças com os colonizadores, não enxergamos nesses últimos a *tecnologia da imaginação* e sim a *tecnologia da destruição*, apesar de não estarem cercados da tecnologia de destruição atual, a colonização permanece de maneira indireta, e essa permanência que Quijano e Mignolo chamam de colonialidade, está presente nos estados formados por ex-colônias.

Os terraços, utilizados pelos meninos caçadores, foram relacionados aos museus, o local, onde as "conquistas" conseguidas nos quintais/colônias eram guardadas e expostas. O tempo passou e o quintal de terra batido e repleto de árvores, matos e bichos, transformou-se em prolongamento da casa, foi cimentado, as crianças tornaram-se adultas, a infância acabou no jardim, e as lagartixas, antes brincadeira perversa da infância, tornaram-se répteis que, dificilmente, são encontradas nas casas de hoje. O problema é que, na metáfora, as lagartixas que eram os colonizados, agora são homens livres, e a memória dos seus ancestrais, agora faz parte do discurso dos museus. Sendo o museu, uma instituição criada pelo colonizador, como o colonizado vai ser representado nesse espaço?

A formação da identidade do homem brasileiro, por conseguinte, do homem nordestino, torna essa representação um problema. Seria necessário uma clara inversão do olhar, o colonizador branco, hegemônico ocidental, que observava o Outro em seus museus, como algo exótico, algo de onde se podia extrair as entranhas e o couro para serem expostos, torna

possível ao Outro, a utilização desse espaço para que ele se represente, e se deixe observar nos aspectos que ache mais conveniente ao olhar de outrem.

Os espaços que estamos discutindo, neste trabalho, são o Museu do Homem do Nordeste e o Museu Cais do Sertão. Em ambos, há um claro problema relacionado aos seus discursos. Enquanto o Museu do Homem do Nordeste, traz na proposta de discurso: *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, um recorte de alguns aspectos regionais, trazendo para discussão o problema da identidade e da representação nordestinas.

O Museu⁶ do Cais do Sertão, por sua vez, tem como proposta de discurso: *O mundo do sertão*. Carrega, inicialmente, o problema do próprio prédio, que se tornou mais importante do que o acervo, como classifica Monnier (2006) O discurso do Museu Cais do Sertão propõe um diálogo entre a arquitetura e curadoria⁷, como está publicado no site da empresa de arquitetura que projetou o museu:

O projeto do cais do sertão Luiz Gonzaga funde arquitetura e museografia de uma maneira sempre instigante e surpreendente. Durante sua elaboração, arquitetos e curadores trabalharam em conjunto – num permanente diálogo criativo. O resultado é um edifício que revela, metaforicamente, de diversas maneiras – ora sutis, ora contundentes –, os principais eixos temáticos da museografia. Além disso, o novo equipamento cultural terá o máximo aproveitamento da paisagem em que se insere, respeitando e requalificando o tecido urbano envoltório. Usará a tecnologia mais adequada, visando a economia de meios construtivos, o baixo custo de manutenção, durabilidade dos materiais empregados, bem como a economia de consumo energético e de recursos naturais – água, luz, ventilação e isolamento térmico – dentro dos limites aceitáveis para um museu de alta tecnologia expositiva. (Texto do projeto publicado no site de Brasil Arquitetura.)

Esse diálogo se funde e ao mesmo tempo se separa? A arquitetura e a curadoria em permanente diálogo criativo buscam uma aproximação entre os principais "eixos temáticos da museografia" **revelados no edifício** (grifo nosso). Os eixos temáticos, já discutidos aqui nesse trabalho a partir do discurso do "o mundo do sertão": Ocupar, viver, trabalhar, cantar, criar, crer e migrar. Todos os eixos temáticos ocupam um vão único do museu, a arquitetura e a curadoria, após travarem o diálogo criativo, concluíram que a melhor solução arquitetônica/expográfica, seria a exposição dos eixos em um vão único, com sobreposição

⁶ "Secretário de Turismo, Esportes e Lazer, Felipe Carreras disse que esse investimento no Museu mostra a preocupação do Governo com o patrimônio cultural do Estado. "Com a ampliação, o Cais deixa de ser Museu para ser Centro Cultural", afirmou. " – Diário Oficial do Estado de Pernambuco, 18/03/2016, capa.

visual, sobreposição dos objetos e dos equipamentos multimídias. O novo equipamento cultural terá o máximo aproveitamento da paisagem em que se insere, respeitando e requalificando o tecido urbano envoltório.

A preocupação com a construção do prédio, é demonstrado na declaração de que "o novo equipamento cultural terá o máximo aproveitamento da paisagem em que se insere, respeitando e requalificando o tecido urbano envoltório." Essa afirmativa, vai de encontro ao entendimento das arquitetas Maria Betânia Brendle e Natália Vieira. Segundo elas:

O Armazém 10 integrava um conjunto urbano definidor do corredor formado pela Avenida Alfredo Lisboa, de significativo valor ambiental, onde as unidades individuais não possuindo necessariamente qualidade figurativa excepcional, são testemunhos de valor documental, memorial e simbólico da arquitetura portuária resultante da reforma do Bairro no início do século XX. Os antigos armazéns do Porto do Recife representam não uma expressão arquitetônica isolada, mas uma composição espacial de um conjunto ambiental que absorvendo as atividades e práticas sócio-culturais conferiram a identidade portuária ao Bairro do Recife, portal marítimo da cidade do Recife. (BRENDLE & VIEIRA, 2012)

Para Brendle e Vieira (2012), a área portuária do Recife, compreendendo toda a Avenida Alfredo Lisboa, compõe um conjunto histórico do patrimônio industrial. Geralmente, esse patrimônio é localizado em áreas abandonadas (periféricas ou centrais), e vivem sob constante ameaça de destruição, decorrente da especulação imobiliária. O que ocorreu com o armazém 10, demolido para a construção do Museu Cais do Sertão, foi um discurso de legitimação em detrimento de uma aproximação histórica, "sob a caneta dos altos funcionários, constrói-se assim a justificativa da destruição dos edifícios" (MONNIER, 2008)

A preocupação da Arquitetura com a (má) utilização de espaços urbanos, a partir da proliferação de "prédios eventos" (Monnier, 2006) acompanha o entendimento de Barreto e Jesus (2011): do museu como espaço de moda, e de alocação da cultura das elites e, ao mesmo tempo, de culturas de fronteiras, o Cais do Sertão exemplifica essa preocupação. Enquanto os "objetos invisíveis" são "tocados" e experimentados virtualmente, os objetos expostos estão protegidos por vidros, ou pendurados, fora do alcance do visitante. Há uma interessante dicotomia: os objetos que podem ser tocados não existem e os que existem não podem ser tocados.

O homem nordestino que buscamos no Cais do Sertão, está reduzido a um recorte de alguns aspectos da vida de Luiz Gonzaga. Registros de lugares onde ele passou não nos remetem aos lugares, porque não nos identificamos com os mesmos, não lembramos deles como espaço de memória, A casa de reboco, representada no espaço Cais do Sertão, tem mais objetos que uma casa de reboco deveria ter, e o penico exposto no meio da sala é um objeto

que nunca seria visto na casa de um sertanejo, ele teria vergonha. A casa de reboco de Luiz Gonzaga foi feita para dançar "todo tempo quanto houver pra mim é pouco pra dançar com meu benzinho numa sala de reboco" (Gonzaga/ Marcolino), e não cabe um casal possível, para a dança no espaço apresentado como casa de reboco.

Ainda estamos procurando o museu onde está o homem do Nordeste, nossa procura, reduzida a dois espaços (até porque não seria possível num Trabalho de Conclusão de Curso ampliar essa procura) nos apresenta inúmeros problemas. Sobre o outro problema analisado, a saber, sobre a identidade do homem do Nordeste, ressaltamos que ainda não conseguimos delimitar conceitualmente esse "homem do Nordeste", nem quais critérios seriam necessários para identificar o "nordestino". Apenas ter nascido e/ou se estabelecer na região nordeste seriam critérios suficientes?

Stuart Hall entende que estamos atravessando uma crise de identidade. Nesse sentido, estabelecer e fixar uma total ligação entre o sujeito e ambiente passa, nesse momento, pela constatação da fragmentação do sujeito. Hall utiliza o termo "identificação" como a mais próxima da resolução do problema, uma vez que o conceito de identidade na pós modernidade, é um conceito instável, o sujeito não tem uma identidade definida nem permanente, sua identidade sofre constantes modificações, influenciada pelas constantes formas de representação, e pelos diferentes sistemas culturais que faz parte. Os contextos que se apresentam ao sujeito, tornam, muitas vezes, suas escolhas contraditórias. Hall cita a globalização como elemento proliferador da diversidade de identidades nacionais. Diante disso, problematizamos em que sentido devemos agrupar o segmento de "nordestinos" como característico de sujeito.

Temos o problema da identificação do cidadão da região nordeste do Brasil, com a sua condição de "nordestino" apresentada nos dois museus. O nordestino nascido no estado do Piauí, vai conseguir se identificar com o discurso adotado pelo Museu do Homem do Nordeste? Ou o sertanejo do Piauí vai conseguir identificar o Sertão do Piauí no Museu do Cais do Sertão? Podemos trocar o estado mencionado pelo estado do Maranhão, por exemplo, ou por qualquer um dos outros oito estados que compõem a região Nordeste, conforme estabelecido pelo IBGE, e fazer a mesma pergunta: há uma identificação com o discurso apresentado nos dois museus?

Na verdade, o que é o homem do Nordeste? Que homem do Nordeste podemos encontrar num Museu que anuncia em seu discurso que esse homem está sendo exposto, documentado, delimitado como tal. Esse homem do Nordeste segue o discurso da verdade que

o Museu quer mostrar como verdade. O espaço Cais do Sertão mostra o Sertão que ele entende como a verdade do Sertão, a partir da obra de Luiz Gonzaga.

Quando os meninos se encontravam no terraço, para mostrar suas novas “descobertas”, ou as antigas “descobertas” em novas embalagens, eles poderiam dizer que ali estavam expostas qualquer coisa, desde que representasse o produto da *tecnologia da imaginação*. As entranhas das lagartixas talvez nem fossem de lagartixas, talvez fossem de outros bichos, ou talvez fossem as mesmas entranhas das lagartixas da semana anterior. Mas quem estava interessado em desvendar isso? Todos queriam fruir, apenas, observar os novos brinquedos, as novas entranhas, os couros dissecados. Não importava o que estava sendo exposto, mas que estava sendo exposto. Talvez isso denote o comportamento do visitante turista, aquele que não sabe o que representa o homem do Nordeste, ou o que significa o sertão, o visitante sabe que nos dois museus, há algo exposto, não importa o quê, o museu vai dar essas respostas, ou gerar muitas perguntas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos grandes problemas do campo da Museologia diz respeito à carência de textos de teoria museológica. Particularmente sinto a necessidade de atuar nesse campo. Tecer ser, alguém que produz a respeito do assunto. Buscarei criar novos conceitos, a partir das demandas das disciplinas que me são apresentadas, e das diversas leituras solicitadas, e suas correlações, motivadas pela interdisciplinaridade.

Os teóricos que busquei como eixo de pesquisa trabalham com teorias pós-coloniais, inicialmente Fanon (2008) e a sua preocupação com a anulação do sujeito colonizado, e as dificuldades deste sujeito em desenvolver sua linguagem de modo a ser entendido pelo colonizador opressor. Essa abordagem linguagem/sujeito me remeteu ao trabalho “*Pode o subalterno falar?*” (2010) da pensadora indiana Spivak. A impossibilidade da fala do colonizado mencionado por Fanon, surge de forma mais crítica no texto de Spivak, a resposta é clara e objetiva: não. Para que o subalterno consiga falar é necessário que utilize as práticas do colonizador ou, reforçando a relação entre os dois autores, é necessário que o subalterno utilize a máscara branca para que consiga ser enxergado.

Outro teórico que recorro é Said e o seu trabalho “*Orientalismo*” (2003), onde é problematizado a maneira como o Ocidente enxerga o Oriente. Para Said, o Ocidente representa o colonizador branco europeu hegemônico que considera “oriental” todos os povos periféricos, os povos colonizados. Paralelo ao pensamento de Said, utilizamos o trabalho de Boaventura Souza Santos “*Para além do Pensamento Abissal*” (2010), onde o norte global/Ocidente (Said), não enxerga o sul global/Oriente (Said).

Como aplicar essas teorias no campo da Museologia e empiricamente? Esse foi o primeiro desafio como proposta de trabalho. É um fato histórico a utilização de museus como locais de guarda e memória de objetos coloniais, isso torna o museu um local de colonialidades. A representação do Outro nesse local, iniciado com a pilhagem das colônias, e a permanência dessas representações na maioria dos museus espalhados pelo mundo, torna evidente essa relação entre colonialidades e museus.

Ficou evidenciado, durante o desenvolvimento do trabalho, que é notória a cópia dos modelos dos museus europeus, pelas antigas colônias. Os dois museus objetos do estudo, seguem essa evidência, o Museu do Homem do Nordeste, com um modelo tradicional, e o

Museu do Cais do Sertão, um modelo pós-moderno, onde a arquitetura do prédio é parte da curadoria. Essa cópia é um traço marcante da colonialidade presente nos dois museus.

A impossibilidade do subalterno falar (Considerando aqui subalterno o nordestino que está nos discursos do Museu do Homem do Nordeste e, também, no do Museu do Cais do Sertão) tornou possível a criação dos dois museus; os que os "representam" - os intelectuais que os substituem no momento do discurso - criaram os espaços nos dois museus na tentativa de representá-los. Mas nenhuma dessas representações conseguiu atingir o objetivo: mostrar de maneira clara, quem é o nordestino sertanejo. O equívoco do Museu do Homem do Nordeste, está sendo revisto pela própria gestão do museu. Há uma nova tentativa de curadoria, sendo realizada neste momento, e a nova exposição, a ser aberta em março de 2017, nos deixa na expectativa de como será abordado esse tema.

Porém, a problemática que perpassa todo esse trabalho e que, de maneira intermitente irrompe em seus capítulos e que, confesso, não me apresentou uma solução pacífica, diz respeito ao modo como o ex-colonizado vai se autorrepresentar no espaço do museu. O problema, que se inicia desde a origem do museu, como espaço de guarda de objetos de ex colônias, obedece a estruturas de poder que perduram desde da origem da formação dos acervos, e permanece até hoje, quando se discute o “museu social” como possibilidade de autorrepresentação. Said (2013), nos indica onde a autorrepresentação esbarra:

O poder de representar o que está além das fronteiras metropolitanas, mesmo em conversas informais, deriva do poder de uma sociedade imperial, e esse poder assume a forma discursiva de um remodelamento ou reordenamento de dados ‘brutos’ ou primitivos segundo as convenções locais da narrativa e da exposição formal europeia ou [...] da sistemática da ordem disciplinar. (SAID, 2003, p.171)

O poder, a partir da concepção de Foucault, não como um conceito, mas como uma prática social a ser analisada, e o modo como ele é exercido na sociedade, seus efeitos e suas ações a partir do sujeito, pois,

O indivíduo é o efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu. (FOUCAULT, 1989, p. 183-184).

Por outro lado, acompanhando ainda Foucault, não devemos considerar o poder como um “fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um

grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras”. (FOUCAULT, 1989,p.183-184). O poder não tem localização, nunca está nas mãos de alguém, o poder funciona em uma teia, e em sua trama, os indivíduos exercem e sofrem a sua ação.

Para Foucault, o poder emana como em uma reação em cadeia, de forma negativa ou positiva, de baixo para cima até alcançar tudo. Até chegar ao topo da cadeia representada pelo Estado, e o seu poder sobre o cidadão em seus diversos setores, como a escola, hospitais, hospícios, fábricas, penitenciárias e museus. Todos com suas leis e regulamentos e padrões de gestões aplicadas pelo Estado.

Os dois museus estudados, o Museu do homem do Nordeste, subordinado ao Ministério da Educação, e o Museu do Cais do Sertão, subordinado ao Governo do Estado de Pernambuco, estabelecem padrões curatoriais que seguem políticas de Governo. Enquanto o primeiro, busca, conforme declarado em sua página na internet, “estimular reflexões sobre os modos como as pessoas pensam sobre a sua própria identidade e sobre outras identidades constitutivas da sociedade brasileira contemporânea”, apesar de não encontrarmos essa “identidade contemporânea” em sua exposição permanente. (No momento, sendo refeita). O segundo museu “propõe expandir os horizontes de possibilidade de interpretações desse sertão”. Em ambos os casos, não encontramos uma narrativa a respeito da participação dos sujeitos, ali mostrados como “nordestinos sertanejos”; por outro lado, mesmo que houvesse a possibilidade da participação dos sujeitos que compõem esse universo, mesmo assim, não seria possível uma representação plena dos objetos. A transição do sujeito da posição de ser observado, para ser o observador, o coloca na simetria foucaultiana de poder. A curadoria, de qualquer maneira, ficará arranhada.

E ainda que os sujeitos conseguissem, em sua plenitude, um discurso representativo que os identificasse totalmente, ainda assim, essa possibilidade de realização só seria possível porque alguém os permitiria fazer, como diz Foucault:

E a instituição responde: “Não tens por que temer começar; estamos todos aqui para te mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo que se cuida da sua aparição; que foi preparado para ele um lugar que o honra, mas o desarma; e que, se lhe acontece ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele o obtém”. (FOUCAULT, p.7)

Além do poder como fenômeno de refração à manifestação da representação, nos casos específicos dos museus estudados, há o problema da própria instituição museu como espaço eurocêntrico, como explica Quijano:

Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. (QUIJANO, 2005 apud BALLESTRIN, 2013)

Os modelos de museus europeus, reproduzidos em países colonizados, repercutem na maneira como a "teia do poder" será lançada. De qualquer forma, às lagartixas que perderam o quintal/local de origem, e foram apresentadas ao terraço/museu, não tem autonomia para expor suas conquistas naquele local, afinal, o terraço/museu ainda é parte da casa/Europa. Nem a elas é dada a possibilidade de resgate das suas entranhas ou da sua pele exposta. Por fim, a *tecnologia da imaginação* infantil, exclui da "brincadeira" suas vítimas, e as crianças que produziam os objetos para serem expostos, tornam-se adultos sem remorsos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano>. Acessado em 10 Jan.2017.
- AGUIAR, Jórisa Danilla Nascimento. **Teoria pós-colonial, estudos subalternos e América Latina: uma guinada epistemológica?** IN Estudos Sociológicos. Araraquara v.21 n.41 p.273-289. Jul-dez 2016. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/8659/6059>. Acessado em 10 Jan 2017.
- AMARAL, João Paulo Pereira do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_AMARAL_Joao_Paulo_Pereira.pdf. Acessado em 18 Jan.2017.
- ANTONIO FILHO, Antônio Fadel. **Sobre a palavra "SERTÃO": Origens, significados e usos no Brasil (Do ponto de vista da Ciência Geográfica)** Revista de Ciência Geográfica, Bauru - Vol. XV - (1): Janeiro/Dezembro - 2011. Disponível em: http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos-versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf
- ARAÚJO, Silvana. Depoimento ao site da FUNDAJ. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5392:museu-do-homem-do-nordeste-da-fundaj-ficara-fechado-de-28112016-a-06032017-para-passar-por-mudancas&catid=44:sala-de-imprensa&Itemid=183. Acessado em 20 Jan.2017
- ARNAO, Magdalena. **A distinção entre representação de palavra e representação de coisa na obra freudiana: mudanças teóricas e desdobramentos filosóficos**. IN *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*. On line version ISSN 1809-4414 *Ágora* (Rio J.) vol.11 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008 <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982008000200002>. Acessado em 08 Jan.2017.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **O estereótipo e as diversidades**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36820/39542>. Acesso em 19 Jan,2017
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____, Mikhail Mikhailovich. **O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas**. In: *Estética da Criação verbal*. Trad.P.Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 307-335.
- BALLESTRIN, Luciana. **América latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº 11. Brasília, maio - agosto de 2013, PP.89 - 117.
- BARRETO, Francisco Sá & JESUS, Alexandro Silva. **O museu e o paradoxo da memória na contemporaneidade**. Teoria museológica e experiência museal. IN 35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS.2011.
- BELTRÃO, Milena Ferreira Mariz. **Uma releitura cênica sobre a Vênus Hotentote**. Disponível em http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/528-0.pdf. Acessado em 20 Jan. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 2. Ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRENDLE, Maria Betânia Uchôa Cavalcanti; **VIEIRA**, Natália Miranda.

Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife: Destruição travestida em ação de conservação. Revista Vitruvius, Arquitectos, 2012. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/13.150/4460>> Acesso em: 27 Jan.2017

CALLADO, Antônio. **Reflexos do baile.** Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Museus como espaço de interdisciplinaridade e o ofício do historiador.** IN: Anais do XXV Simpósio Nacional de História: Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0742.pdf>. Acessado em 14 Jan.2017.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio.** Ed.70. Lisboa, 2000.

COIMBRA, José de Ávila Aguiar. **Considerações sobre a interdisciplinaridade.** Disponível em: <http://www.ft.unicamp.br/vitor/processo-seletivo-2014/texto-avila.pdf>. Acessado em 19 Dez.2016.

CÔRTEZ, Almir. **Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga.** Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100020&lng=pt&nrm=: Acessado em 20 Jan.2017

DESVALLÉES, André& MAIRESSE, François. **Conceitos-Chaves de Museologia.** Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo, 2013.

FAITANIN, Paulo. **Pessoa: A essência e a máscara.** Disponível em: docplayer.com.br/3687724-Pessoa-a-essencia-e-a-mascara.html. Acesso em 20 Jan.2017

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa.** 3.ed.rev.e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996

----- **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

----- **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau Ed. 1996.

-----**Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Museu. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=255&Itemid=238. Acessado em 20 Dez.2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
GRIBIN, John. **À Procura do Gato de Schrödinger**. Lisboa: Editora Presença, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP & A. Rio de Janeiro, 2005.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história dos museus**. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em 10 Jan 2017.

LANDER, E. (org.) **A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Colección Sur-Sur. Buenos Aires: Clacso, set. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar> Acesso em Dez 2013.

LEAL, Miguel. **A verdade da mentira: O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers**. In: Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de água, Julho de 2003. Disponível em: http://ml.virose.pt/textos/v_m_completo.html Acesso em 27 Jan.2017.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MAKOWIECKY, Sandra. **Representação: A palavra, a ideia, a coisa**. IN Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. UFSC. Santa Catarina, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/download/.../4439>. Acessado em 11 JAN.2017.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE 1972, Volume I. Disponível em: http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf. Acesso em 21 Jan.2017.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade**. IN Conselho Latino Americano de Ciências Sociais. Buenos Aires, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf. Acesso em 20 Jan.2017

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Dom Quixote. Lisboa, 1978.

MORIN, Edgar. **Para um pensamento do sul**. In: Para um pensamento do Sul: diálogos com Edgar Morin. Rio de Janeiro: SESC, Dep. Nacional, 2011.

----- **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MOUTINHO, Mário. **Sobre o conceito de Museologia Social**. In: Cadernos de Museologia, nº 1. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>. Acesso em 22 Jan.2017

MUSEU CAIS DO SERTÃO. Exposições. O mundo do sertão. Disponível em: <http://www.caisdosertao.org.br/>. Acessado em 15 Jan.2017.

NEVES, Robério Márcio Martins. **O juazeiro: verde em plena seca**. IN:<http://bironeves.blogspot.com.br/2008/06/o-juazeiro-verde-em-plena-seca-robrio.html>. Acessado em 19/07/2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **“Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra moral”**. In Obras Incompletas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. IN Conselho Latino Americano de Ciências Sociais, Buenos Aires, 2005, disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf

RIBEIRO, Marcel Lúcio Matias. **A Representação Identitária do Nordeste nas Crônicas de Graciliano Ramos**. IN: Encontros de Estudos Multidisciplinares de Cultura. Salvador, 2012.

ROSA, Marcelo. **Sociologias do Sul: ensaio bibliográfico sobre limites e perspectivas de um campo emergente**. Civitas: Revista das Ciências Sociais, vol. 14, n. 1. p. 43-65. Porto Alegre: EDIPUCRS, jan/abril, 2014.

SAID, Edward W. **Orientalismo, O Oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. IN: Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Francisco Wilton Moreira. **A morte comanda o cangaço (BRA/1961): Do Westen ao Nordestern**. Disponível em: http://www.uece.br/eventos/2encontrointernacional/anais/trabalhos_completos/138-17951-07112014-171440.pdf. Acessado em 20 Jan 2017.

SCHEINER, Tereza. **Comunicação – educação – exposição: novos saberes, novos sentidos**. Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, n.4-5. 2003.

SOARES, Bruno Brulon. **Novo museu na América Latina, novos paradigmas para uma Nova Museologia**. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/DMP--239.pdf>. Acessado em 20 Jan.2017.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.