



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



Feira de Santana,
2016

EVERTON MENEZES SILVA

**MUSEU CASA DO SERTÃO:
VEREDAS E NARRATIVAS DAS EXPOSIÇÕES**

Versão final da Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para o exame de defesa no Curso de Mestrado em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Leandro Barzano

Feira de Santana – BA

2016

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

Silva, Everton Menezes
S579m Museu Casa do Sertão : veredas e narrativas das exposições / Everton
Menezes Silva. – Feira de Santana, 2016.
111 f.: il.

Orientador: Marco Antonio Leandro Barzano.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-graduação em Educação, 2016.

1. Museu Casa do Sertão – Feira de Santana, Bahia, Brasil. 2. Exposições.
3. Educação – práticas pedagógicas. I. Barzano, Marco Antonio Leandro,
orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 069.1(814.22)

EVERTON MENEZES SILVA

MUSEU CASA DO SERTÃO:
VEREDAS E NARRATIVAS DAS EXPOSIÇÕES

Material para exame de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana, para a obtenção do grau de Mestre em Educação, na área de concentração Educação, Sociedade e Culturas, pela seguinte banca examinadora:

Banca examinadora

Prof. Dr. Marco Antonio Leandro Barzano – Orientador

Prof^a. Dra. Rosiléia Oliveira de Almeida – 1º examinador

Prof^a. Dra. Elenise Cristina Pires de Andrade – 2º examinador

Prof. Dr. Clóvis Frederico Ramaiana Moraes Oliveira – 3º examinador

Feira de Santana, 25 de abril de 2016

Resultado: _____

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer ao meu amigo, companheiro, namorado e esposo Junior.

Mesmo não entendendo muito bem o trabalho que eu estava fazendo sempre me apoiou e esteve comigo nas horas mais difíceis. Só o seu apoio pra mim já valeu tanto! Fico feliz e grato por estar passando por um momento tão importante da minha vida, o fechamento de um curso acadêmico, com você!

Gostaria de agradecer a todos os meus professores e professoras que me ensinaram a ler, escrever e contar, possibilitando minha formação básica e acadêmica. Em especial ao meu querido orientador Marco Barzano que tem me acompanhado desde a graduação. Você sempre foi um referencial pra mim. Muito obrigado por compartilhar comigo de um modo tão amável a sua experiência e conhecimento.

À minha família também, pois durante todo esse percurso apoiou meus estudos.

Obrigado!

Agradeço também a equipe do Museu Casa do Sertão, especialmente Cristiana e Joseane, que facilitaram o meu trabalho de pesquisa.

Agradeço à Fapesb pela concessão da bolsa acadêmica.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal a investigação sobre as ações pedagógicas do Museu Casa do Sertão, pertencente à Universidade Estadual de Feira de Santana, procurando analisar o percurso expositivo das visitas guiadas. Para tanto, utilizou-se um processo de pesquisa qualitativa com entrevista semi-estruturada, questionário, análise de documentos da instituição e observações das exposições. O referencial teórico está construído de acordo com as ideias de Certeau (1996), Canclini (2013), Albuquerque Júnior (2011), Cury (2006) entre outros autores. O discurso do seu idealizador, Eurico Alves Boaventura, está bastante presente nas exposições, mas ele também convive com alguns elementos da modernidade na utilização de determinados materiais industrializados presentes em alguns objetos. A perspectiva histórica é marcante nas exposições, embora elas versem sobre outros assuntos como, por exemplo, a relação do ser humano com a natureza. Estes elementos discursivos se relacionam com outras produções discursivas sobre o Nordeste acentuando um repertório cultural que produz um cenário tipicamente veiculado pela mídia. Além disso, observou-se uma tendência didatizante nas exposições, levando em consideração que a maior parte do público do Museu é escolar.

Palavras-chave: Museu Casa do Sertão, Exposição, Educação

ABSTRACT

The present study has as main objective the research on educational processes in the Museu Casa do Sertão, belonging to the Universidade Estadual de Feira de Santana, in the analysis of the expository route of guided tours. To this end, we used a process of qualitative research with semi-structured interview, questionnaire, analysis of some documents and some observations from the exhibitions. The theoretical framework is constructed according to Certeau's ideas (1996), Canclini (2013), Albuquerque (2011), Cury (2006) among other authors. The discourse of its creator, Eurico Alves Boaventura, is very present in the exhibition, but it also coexists with some elements of modernity in the use of certain industrialized materials present in some objects. The historical perspective is striking in the exhibition, though the exhibits focus on other issues such as, for example, man's relationship with nature. These discursive elements relate to other discursive productions on the Brazilian Northeast accentuating a cultural repertoire that produces a scenario typically propagated by the media. In addition, there was a didactical trend in your exhibitions, assuming that the most of public of this Museum is scholar.

Keywords: Museum, Exposition, Education

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - COMPOSIÇÃO ESQUEMÁTICA DA MUSEOLOGIA (CURY, 2006)	14
FIGURA 2 - REFORMULAÇÃO DO ESQUEMA APRESENTADO POR CURY (2006).....	14

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 - POÇO E JAQUEIRA	51
FOTOGRAFIA 2 - AV. TRANSNORDESTINA	52
FOTOGRAFIA 3 - SALA DE BRINQUEDOS	68
FOTOGRAFIA 4 - CASA DE BONECAS	68
FOTOGRAFIA 5 - AS BONECAS DE MARILENE	69
FOTOGRAFIA 6 - PORTA FERRADA	74
FOTOGRAFIA 7 - BONECA VESTIDA COM EMBALAGENS DE CAFÉ	76
FOTOGRAFIA 8 - UTENSÍLIOS DOMÉSTICOS E (NÃO TÃO) COMUNS	81
FOTOGRAFIA 9 - COZINHAR E COMER NO SERTÃO	81
FOTOGRAFIA 10 - CENAS DO COTIDIANO POPULAR	82
FOTOGRAFIA 11 - AS VESTES DO VAQUEIRO	84
FOTOGRAFIA 12 - INSTRUMENTOS DE TRABALHO DO VAQUEIRO	85
FOTOGRAFIA 13 - INTIMIDADE ENTRE OS TRABALHOS DO VAQUEIRO E DO FEIRANTE	85
FOTOGRAFIA 14 - CUIDADOS COM O CORPO	86
FOTOGRAFIA 15 - SÓ PODEMOS IMAGINAR OS MODOS COMO ESTA CAMA FOI USADA	86
FOTOGRAFIA 16 - A FEIRA NÃO ACABOU	87
FOTOGRAFIA 17 - O COTIDIANO É UM TEAR	89

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BSMG – Biblioteca Setorial Monsenhor Mário Galvão

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior

CECA - *Internacional Committee for Education and Cultural Action*

CENEF – Centro de Estudos Feirenses

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

COE – Coordenação Educativa

CONSU – Conselho Universitário

Fapesb – Fundação de Amparo ao Pesquisador do Estado da Bahia

ICOFOM – *Internacional Committee for Museology*

ICOM – *Internacional Council of Museums*

ISS – *Icofom Study Series*

MAM – Museu de Arte Moderna

Masp – Museu de Arte de São Paulo

MCS – Museu Casa do Sertão

MEAB – Memorial Eurico Alves Boaventura

MEC – Ministério da Educação

MinC – Ministério da Cultura

MRA – Museu Regional de Arte

MuWoP/DoTraM – *Museological Working Papers/Documents du Travail*

Museologique

PIBID – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência

PPBio – Programa de Pesquisa em Biodiversidade

UATI – Universidade Aberta à Terceira Idade

UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo Baiano

UNEF – Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana

SUMÁRIO

1	O início de um percurso	1
1.1	Chegada, partida	2
1.2	A porta marcada a ferros de boi	6
2	Ferramentas de trabalho cotidiano: produção e tratamento de dados	8
3	Museologia, museu, educação.....	12
4	Tecendo discursos sobre os espaços: nordeste, sertão e casa sertaneja	32
4.1	Narrativas entrelaçadas em culturas sertanejas.....	32
4.2	Vozes do passado ecoam no Museu	39
4.3	Na entrada do Museu	51
5	Iniciando o percurso das exposições: ações educativas do MCS.....	58
6	Finalizando uma etapa.....	91
	Referências	94
	Anexos.....	98

1 O início de um percurso

Eu vou tocando dias pela longa estrada eu vou
Estrada eu sou
(Renato Teixeira)

Durante minha graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), percebia que as pesquisas na área da Educação e do Ensino de Ciências e Biologia eram muito centradas na perspectiva do ensino escolar principalmente nas dificuldades enfrentadas pelos professores nos processos de ensino e aprendizagem. No entanto, ainda não tinha me dado conta de que existem muitas outras possibilidades de Educação na sociedade.

Ao buscar um tema para a minha monografia, me deparei com um espaço de Educação novo para mim: os museus. Naquela época, o meu objeto de estudo foi sobre o histórico e as exposições do Museu Antares de Ciências e Tecnologia, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e, desde então, os museus têm sido objeto de estudo recorrente desde a escrita da minha monografia durante a graduação, passando a trabalhar também neste espaço durante o período em que fui bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e na Iniciação Científica, desencadeando uma produção em forma de artigo (BARZANO; SILVA, 2010) e capítulo de livro (BARZANO; SILVA, 2012).

Nesse momento, ao fundar o início desse novo percurso no nível de Mestrado, continuo trabalhando com os museus, mas ao mesmo tempo me afasto dos debates no âmbito do Ensino de Ciências e Biologia, já que investiguei um museu de Ciências e Tecnologia. Isso, sem dúvida, representou um desafio e me mobilizou a me descobrir e me apropriar de novos campos de conhecimento como a Museologia e Antropologia. Há alguns anos apresentei uma nova perspectiva de Educação para a comunidade do meu curso, hoje proponho uma nova perspectiva para mim mesmo.

O tema da Educação nos museus tem ganhado muita relevância, pois geralmente constroem relações importantes e enriquecedoras com as escolas e o ensino formal e, apesar de ser o tema de muitas pesquisas, algumas ideias e conceitos da Educação nos museus ainda precisam ser amadurecidas. Desse modo, ao desenvolver esta pesquisa, procuro aprofundar e a ampliar os estudos sobre a Educação nos museus.

A compreensão dos aspectos educativos nas diversas tipologias de museus pode nos ajudar a entender como a Educação se estrutura e como as identidades culturais são criadas e

apresentadas nestes espaços. Até então, desde o processo de construção da monografia, no curso de graduação, eu tinha certeza que nas exposições a intencionalidade educativa já estava dada.

Atualmente, considero a Educação de fundamental importância nas práticas museológicas, especificamente no processo de comunicação, tendo influência na função social do museu, portanto, as exposições serão sempre educativas. A diferença é como e para quem elas são endereçadas.

1.1 Chegada, partida

Caminhando pelas veredas do processo de pesquisa fiz uma “viagem de campo” ou uma “missão” cujo objetivo principal era visitar alguns museus, bem como a exposição da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, que acontecia no momento de minha estadia nesta cidade, em 2014. Tracei alguns caminhos na cidade e ao entrar em contato com as dimensões da arte, dos museus e da Educação, busquei dilatar minha percepção sobre essas relações e isto contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa e que passo a descrever, pois considero que esta experiência contribuiu significativamente para minha formação no mestrado.

Talvez, se eu for mais longe, acabe me aproximando ainda mais das paisagens que meus olhos já se acostumaram em uma tentativa de rever ou ver com olhos renovados as coisas que me são familiares. Tenho como tarefa para este momento, o exercício de registrar aqui o que estava sentindo antes, durante e, talvez, depois à visita a alguns museus de São Paulo, capital. Uma megacidade realmente fascinante cujo clima frio torna o concreto dos prédios altos ainda mais concreto, adicionando um charme a mais à ela. A cidade vibra com uma energia que se aproxima da minha visão de mundo. Esta cartografia que traçarei brevemente teve o propósito de conhecer diferentes museus, suas exposições e ações educativas. Uma imersão no “mundo museal” para ajudar a pensar, inspirar sobre a pesquisa que naquele momento estava iniciando a sua parte “empírica”.

Concreto, frio, asfalto, trânsitos... fragmentos. Minhas memórias são apenas fragmentos, cacos de vidro e espelho flutuando no espaço sensível entre a emoção e o pensamento. As sensações descritas aqui, através das memórias, vão se organizando de alguma maneira nesse texto que não pretende esgotá-las, apenas de possibilitar outros sentidos ao caos dos sentidos escritos. Os trechos escritos em fonte diferenciada são pequenas anotações sobre as sensações durante as visitas. Me limitei, portanto, a escrever através de

crônicas apenas o modo como os objetos, movimentos, lugares, pessoas me afetaram ou como tudo isso me remete a outras imagens, memórias, sentimentos, sentidos...

A DESTRUIÇÃO PROGRESSIVA DO DETALHE (MASP)

Não é de hoje que os detalhes das pinturas estão se perdendo. Talvez não seja só o detalhe das pinturas. As coisas, as cenas, as pessoas ou estão perdidas nos detalhes ou os deixam despercebidos. A precisão técnica da pintura cada vez menor em Van Gogh, Picasso, Monet, Césanne e outros artistas. Esculturas, pinturas. Desconfigurar as imagens, desconstruir o mundo e fazer outra coisa no lugar dele, como por exemplo, uma nuvem branca anexada por um clipe a um céu azul. Erês, Oguns e Exus em madeira na exposição de objetos africanos. Eles não deveriam estar lá? Na África. A magia desses objetos é contagiante. Grandes pinturas no subsolo. O mundo está aceleradíssimo! Ou sou eu que estou com muita pressa? Quanto tempo a gente tem ainda? A pressa é inimiga da perfeição, dizem. Só que nada no mundo é perfeito, apenas parece ser. Entre ser e parecer fica muita coisa pelo caminho.

ERA UM MUSEU. ERA UMA MISSA.

A memória, às vezes, pega a gente de surpresa. Isso foi quando vi o cenário remontado de um dos meus programas preferidos na infância: Castelo Rá-Tim-Bum. Em cada cômodo - no lustre das fadas e no ninho dos pássaros cantores - tinha uma memória de vários episódios e seus personagens. Quando era criança achava que a televisão era um portal para a gente atravessar e brincar lá do outro lado. Isso não é possível, infelizmente (ou não, pois tem dias que a tv derrama sangue na sala). Sorte minha que a fantasia sempre é possível naqueles lugares e coisas estranhas e mágicas. E agora? Como saber o que é real e o que é fantasia? Eu estive lá e era real, dessa vez não dentro de uma televisão, mas mesmo assim não era verdadeiro. Era um museu.

Nesse mesmo dia peguei um ônibus e fui até a 25 de março, conhecer a famosa rua de comércio de São Paulo. Uma rua interessante, parecia um Feiraguay¹ paulista, mas com poucas barracas. Muitas lojas, shoppings, essas coisas comerciais. Perto disso tudo vi um museu que podia fazer poucas coisas. Mas o que mais se podia fazer era silêncio, isso podia, à vontade. Engraçado... era horário de almoço e no restaurante ali mesmo no espaço do museu não tinha essa cerimônia toda. Bem, as pessoas ali devem “comer rezando”. Sem tocar em nada, descí por uma escada até um porão enorme. Perto da

¹ Nome dado ao comércio popular de produtos importados, no centro da cidade de Feira de Santana.

escada tinha uma fonte e perto da fonte uma porta, cujo cheiro me chamou a atenção mais do que os cartazes que falavam do padre. Vieira. Queria registrar isso, mas uma monitora nos seguia de perto. A madeira do assoalho rangia com os nossos passos. Seguimos. Era uma missa? Parecia uma missa sem padre, aliás só com a história dos padres Inácio de Loyola e Anchieta. Voltamos pela escada e subimos mais uma. Vi as imagens dos santos e outras relíquias. Atrás de uma parede de gesso vi duas pinturas lindas, uma de Sta. Bárbara e outra do Arcanjo Rafael, se não me engano. Tinha um objeto no fundo da sala que parecia oculto, pois ao seu redor o espaço estava coberto por um pano preto ressaltando ainda mais o brilho milagroso daquela peça. Imaginei logo o Santo dos Santos, onde a Arca da Aliança era abrigada no tabernáculo judeu. Me senti cansado de toda essa aura solene e silenciosa que os espaços impunham para mim, parecia uma missa. Parecia não. Era uma missa.

ARTE MODERNA (BIENAL MAM)

A modernidade chegou para mim naquele dia com um vento frio no Parque do Ibirapuera. Vim de longe, mas com rapidez, só para ver essas coisas e experimentar a sensação de estar ali, provar cada coisa com seu gosto próprio. Experimentar é isso: provar com o gosto uma coisa desconhecida. A sensação fica na memória, mas isso não quer dizer que ela será automaticamente lembrada. Memória é esquecimento também.

Mas do vento frio me lembrei. Nos dias frios geralmente fico reflexivo, pensativo, mas nesse, o vento trazia coisas que eu nunca tinha visto antes. Sentí aqueles gostos tão diferentes e ao mesmo tempo tão comuns no Museu de Arte Moderna (MAM) e na Bienal de Artes. Era diferente porque era longe. Mas depois eu vi que o longe não é tão longe assim. No Museu, por exemplo, vi uma moça sentada em um banco alto ao lado de uma prensa pequena de metal. Ela fazia pastilhas de sal de cozinha com umas imagens que eu não me lembro agora.

Arte é... não sei o que é, mas faz a gente sair da rotina da vida, do tédio. O tédio faz um artista? O mundo anda muito chato, sem sabor de nada e cada vez menos colorido. A vida deveria ser uma coisa muito louca, mas cada dia vai ficando cada vez mais controlada com anti-depressivos, ansiolíticos, *fast-food*, comida sem lactose e glúten, cerveja, cigarros, relaxantes musculares, televisão, sexo e *internet*. Sou a favor de uma loucura que nos tire desse tédio. Como se a cabeça da gente pudesse se desmontar naquele vento frio e se remontasse (ou não, sei lá) formando uma coisa melhor do que antes. Arte é refazer a vida.

PERFORMANCES² (PERFOR5)

O lugar era meio escuro, amplo e triste. Achei que estava mal-assombrado. Quando cheguei, uma performance estava acabando, mas deu para ver uns relances. Entrei em um espaço formado por aquelas divisórias colocadas em salas para separar os espaços. Todos estavam silenciosos sob a luz negra brilhando sobre as unhas neon formando o desenho de uma pata. Ele estava nu e usava apenas um pedaço de tule. Um animal, uma animal. Acabou depois de uma música tocada no celular entrecortada pelo som de interferência de transmissão de dados pelo megafone.

Houve outras performances e elas me deixaram tenso e aflito. O que vão fazer agora? Um homem cortou seu dedo com um estilete e começou a lançar seu sangue sobre as flores que ele havia espalhado no papel branco. Depois apontou diretamente para mim, me acusou falando em inglês. Sentí um desconforto, uma agonia e aquele lugar feito de pilastras e chão de cimento no vento frio não ajudava em nada. Achei que seu discurso falava sobre ser acusado injustamente e os sofrimentos decorrentes disso.

Enquanto isso, quatro mulheres vinham caminhando lentamente pelo longo salão até um espaço com projetor e som. Duas com roupas brancas e outras duas com roupas escuras. Uma das que usava roupa branca abriu uma caixa de ferramenta e cobriu seu rosto com um tipo de máscara usada em metalurgia. Ela saiu se movendo lentamente e fez alguns movimentos muito próximos a mim. Que será que ela queria? Sentí medo daquele espectro branco (sem) rosto preto. Uma delas pegou um chapéu e prendeu-o em uma gaiola. A inversão simbólica da subjugação à estética feminina.

PINA (PINACOTECA)

A Pinacoteca é feita de espaços amplos e clássicos. Pinturas, esculturas, cenas da nação. Essas cenas enchem os salões e as coisas dentro deles. Mas não dentro de mim. Passei por ali e vi aquilo tudo sem tocar em nada, como os funcionários sempre recomendam. Vasos gregos, uma estátua da deusa grega Koré, filha de Deméter, um sarcófago egípcio e outras coisas saídas de um documentário arqueológico. Mas tudo isso não foi tão divertido quanto mexer no piano que estava na Estação da Luz, que fica ali perto. Como não sei tocar, então toquei qualquer coisa apertando várias teclas de uma vez. O som era louco, sem ritmo e harmonia, mas foi bom ter feito isso. Foi divertido.

Na época em que planejamos esta viagem, eu e meu orientador pensávamos na importância das sensações como produtoras de afetos e sentidos. As sensações acabam por

² Evento sobre performances artísticas realizado no Paço das Artes entre os dias 14, 15 e 16 de novembro de 2014. O registro das performances foi feito no dia 15.

nos descolar, deslocar ou decolar de uma vez por todas em campos que não havíamos pensado antes. Dentro desse contexto, entrar em contato com obras de arte e outras linguagens possíveis é realmente inspirador, pois aquelas visões de mundo – sejam elas teóricas, artísticas, políticas, ideológicas, religiosas, entre tantas outras – que são restritivas e limitantes são também asfixiantes por não permitirem a novidade e o viço de novas propostas, pensamentos e percepções.

1.2 A porta marcada a ferros de boi

Depois de idas e vindas, inicio o deslocamento dessa pesquisa estabelecendo o princípio da pesquisa dentro dessa visão alargada sobre a relação dos museus com a Educação e a importância dela para a sociedade. A partir deste momento criamos, no questionamento desta realidade, um início que é marcado com aquelas impressões da viagem a São Paulo e também de outras experiências obtidas no caminho. Antigamente, os vaqueiros marcavam as portas dos vizinhos com um ferro de boi quente quando queriam encontrar um que se perdeu na vegetação da Caatinga. Da mesma forma, a porta que abre esta pesquisa vem marcada com minhas impressões anteriores e atuais sobre a Educação em museus.

No Museu Casa do Sertão as exposições estão organizadas por salas que lembram cômodos de uma casa sertaneja, logo há um percurso a ser feito durante a visita guiada. Este percurso serve como fio condutor que orienta os deslocamentos desta pesquisa. Conseqüentemente, ao refletir sobre esses temas – museus, educação, memória, experiência, discursos, culturas, sertão – me questiono: De que modo os discursos sobre o Nordeste são elaborados por meio das exposições fixas e temporárias no Museu Casa do Sertão? E, além disso, como estes discursos implicam em sentidos educativos para os seus visitantes?

Começando aqui, interrogamos durante esta pesquisa, como o discurso do Museu Casa do Sertão – doravante denominado MCS ou Museu – é construído pelas pessoas que trabalham nesta instituição, especialmente aquelas que estão na sua direção e as que são responsáveis pela concepção das exposições. Na confecção dessa trama discursiva é possível que hajam processos de seleção daquilo que deve ser exposto ou não. Dessa forma, pretendemos saber como de que modo isso acontece na concepção das exposições.

O Museu Casa do Sertão é uma unidade da Universidade Estadual de Feira de Santana que divulga a cultura popular sertaneja através dos seus objetos cotidianos. Ao destacar estes objetos e suas exposições relacionando o modo como eles são utilizados pela comunidade

museológica, a nossa pesquisa pretende contribuir para a difusão da riqueza e a importância da cultura sertaneja. Essa ideia se contrapõe fortemente às visões e versões do Nordeste ainda veiculadas pela mídia e historicamente mostradas nos livros didáticos de Ciências, Biologia, História ou Geografia (principalmente das últimas três décadas do século XX) apenas como uma paisagem parda marcada pela miséria, seca e fome. Com certeza, a seca é um fenômeno ao mesmo tempo natural e social, mas a região Nordeste enquanto produção discursiva não se restringe a somente isso.

Procuramos, portanto, traçar o seguinte objetivo geral para guiar e delimitar o desenvolvimento da pesquisa:

- Analisar os discursos sobre o Nordeste produzidos em algumas exposições fixas e temporárias do Museu Casa do Sertão;

Observar quais as relações entre estes discursos e as ações educativas praticadas pelo Museu Casa do Sertão..

Exposições, museu, educação, objeto, sertão, Nordeste, culturas são elementos que colocam em movimento narrativas e discursos e isso nos inspira a pensar na Educação em museus como um deslocamento. Esse movimento tem um início, um meio e um fim. Além desta parte introdutória em que apresento a minha aproximação com o objeto da pesquisa, a pergunta/problema e objetivo geral, o presente texto está dividido em quatro capítulos.

O primeiro, intitulado “Ferramentas de trabalho cotidiano: produção e tratamento de dados” é apresenta a metodologia, o local onde será desenvolvida a pesquisa e o processo de produção e tratamento de dados. O segundo é intitulado: “Museologia, Museu, Educação” e versa sobre as intersecções entre Museologia e Educação nas instituições museais de um modo geral. O terceiro é chamado “Tecendo discursos sobre os espaços: nordeste, sertão e casa sertaneja” e está subdividido em três partes: a primeira, discute e critica, no âmbito da cultura pensada com Canclini (2013) e Certeau (1996), a produção discursiva Nordeste e o tradicionalismo regional na perspectiva de Albuquerque Júnior (2011); a segunda versa sobre a produção de Eurico Alves que inspira o Museu; e a terceira parte apresenta um pequeno histórico do Museu a partir das contribuições de Eurico Alves.

O quarto capítulo apresenta e discute os resultados produzidos a partir do percurso das exposições e é nomeado “Percurso cotidiano de uma Casa do Sertão”. Finalmente, considerando tudo o que foi exposto, nas considerações finais apontamos os resultados e abrimos possibilidades para o desenvolvimento de outras pesquisas.

2 Ferramentas de trabalho cotidiano: produção e tratamento de dados

Pessoalmente, compreendo a metodologia desta pesquisa enquanto um caminho a ser percorrido, pois ela sempre se refere a um conjunto de atitudes a serem tomadas em etapas para alcançar os objetivos que a pesquisa se propõe. Ao trazer os aspectos metodológicos logo no início deste texto, apresento um roteiro da pesquisa de modo que o leitor compreenda melhor onde ela aconteceu, quais as pessoas envolvidas e também sobre a produção e tratamento de dados.

Iniciei este caminho pensando, ainda nas disciplinas cursadas no Mestrado, sobre o problema desta pesquisa, quais são os seus limites e o que ela poderia trazer de novo em relação os trabalhos com temáticas semelhantes. A seguir, continuei com uma busca através de artigos, dissertações, teses e outros textos que me ajudaram a pensar melhor não somente sobre o assunto ao qual esta pesquisa se debruça, mas também qual o sentido da Educação para os museus. A partir deste momento esta pesquisa se centrou em um problema específico da realidade e é em virtude dele que nós poderemos escolher o procedimento – ou o caminho, como disse acima – mais apto para chegar ao objetivo desejado.

Com esta visão ampliada sobre o museu, enquanto instituição importante para a sociedade, e sua relação com a Educação, me faz pensar adiante e planejar os próximos passos nessa caminhada.

A apreciação das relações entre Culturas e Educação é muito mais rica de sentidos se for orientada por um estudo qualitativo ao observar determinado recorte ou trecho da sociedade de um modo específico e profundo. É o caso do objeto de estudo escolhido por nós nesta pesquisa: as ações educativas no Museu Casa do Sertão. Nos importa saber de que modo as práticas acontecem e qual o contexto delas no Museu. Logo, escolhemos apenas um museu, com sua realidade específica e complexa, para nos aprofundar e conhecer mais de perto.

A realidade do Museu que pesquisamos é complexa, pois quando se trata do real humano estamos tentando conhecer as motivações, representações, considerando os valores ainda que eles sejam dificilmente quantificáveis. Deixemos o real falar a seu modo e o escutemos. Outro fator muito importante nesse cenário aparentemente caótico é a minha própria atuação enquanto pesquisador. Minha presença com as pessoas que colaboraram com esta pesquisa pode influenciar ou não os seus comportamentos, atitudes, respostas. “Frente aos fatos sociais, (o pesquisador) tem preferências, inclinações, interesses particulares; interessa-se por eles e os considera a partir de seu sistema de valores” (LAVILLE E DIONE,

1999, p. 34). Portanto, estive envolvido na realidade complexa sobre a qual esta pesquisa se debruçou.

Então, como pesquisar sobre a subjetividade do outro se a minha própria está diretamente envolvida no processo? Penso que as Ciências – sociais e naturais – não buscam o conhecimento verdadeiro ou a realidade máxima sobre tal assunto. A construção do conhecimento científico é feita por aproximações sucessivas sobre algum fenômeno específico da realidade. Portanto, considero que esta pesquisa descreve e analisa, em um modo subjetivo, a Educação que acontece no Museu Casa do Sertão, porém não pretende esgotar a totalidade deste fenômeno uma vez que a visão sobre ele é apenas parcial se formos considerar seu contexto histórico, cultural, social. Neste caso, não é possível fazer prognósticos precisos sobre como este mesmo fenômeno será no futuro, pois os seus contextos são bastante localizados.

Estando cientes do caráter específico e local do ambiente onde esta pesquisa se desenvolve – o Museu – escolhemos o método do estudo de caso para investigá-lo e compreendê-lo melhor. Consideramos que este seja mais adequado pela possibilidade de aprofundamento sobre um fenômeno da vida real, englobando importantes condições contextuais, por elas serem altamente pertinentes ao fenômeno estudado. Além disso, se estamos querendo compreender como o fenômeno educativo acontece no Museu, este método se torna bastante apropriado.

O método do estudo de caso nos pareceu o mais interessante para abordagem desta pesquisa, pois de acordo com Ludke e André (2005) ele é caracterizado por ser bem delimitado, similar a outros, mas ao mesmo tempo distinto e único. As autoras ainda acrescentam que "quando queremos estudar algo singular, que tenha valor em si mesmo, devemos escolher o estudo de caso" (LUDKE E ANDRÉ, 2005, p. 17). A vantagem do estudo de caso, de acordo com Laville e Dione (1999), além da possibilidade de aprofundamento no problema abordado este método explora a criatividade do pesquisador ao permitir a entrada de elementos imprevistos na pesquisa o que pode levar a uma revisão dos aspectos teóricos fundamentais para a pesquisa.

As pesquisas realizadas através do estudo de caso são caracterizadas por serem exploratórias ao utilizar o quadro teórico inicial como suporte para descobrir novos aspectos, elementos ou dimensões ainda não contempladas.

A complexidade do estudo depende da extensão do suporte teórico que serve como orientação ao trabalho do pesquisador, segundo Triviños (1987). Além disso, o estudo de caso leva em consideração o contexto do objeto onde ele está situado. As ações, comportamentos,

interações das pessoas devem ser relacionadas com a situação ou com a problemática e, para isso, o pesquisador pôde produzir materiais para análise de diferentes maneiras através de entrevista semi-estruturada, análise de documentos e observações.

Foi realizada uma entrevista semi-estruturada com a diretora do Museu e um questionário foi aplicado com a museóloga da instituição³. As observações foram realizadas em momentos variados durante visitas ao Museu nas exposições e foram analisados dois documentos do Museu: a resolução 04/2015 do Conselho Universitário (CONSU) que aprova o regimento interno da instituição e um material didático específico para monitores.

Foram analisados também cinco vídeos produzidos pela TV Olhos D'Água da UEFS⁴ e uma produção independente dos alunos de Arquitetura e Urbanismo da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana (UNEF), todos na plataforma de vídeos do Youtube⁵. Além dos vídeos foram analisadas também algumas fotografias das exposições produzidas por mim durante as visitas feitas ao Museu. Portanto, todas as fotografias neste trabalho fazem parte de um arquivo pessoal.

Os dados foram organizados utilizando-se a técnica da análise de conteúdo. Os dados produzidos na entrevista, questionário e documentos do Museu foram organizados buscando o sentido dos textos e desmontando os elementos e a estrutura dos conteúdos para esclarecer suas características e extrair sua significação. O conteúdo foi recortado, retirando os excessos de informação e, a seguir, ele foi ordenado em quatro partes: Origem do museu; atividades internas (administrativas, educacionais, técnicas); relações externas (universidade, artesãos, públicos); e exposição e objetos (obtenção, tipos, finalidades). O texto dos resultados foi ordenado, incluindo os vídeos, seguindo a ordem da visita às exposições (o ambiente externo, recepção, Sala Dival Pitombo, Sala dos brinquedos, Sala de cerâmica Crispina dos Santos, Sala do couro Eurico Alves e Pavilhão Lucas da Feira). Dessa forma, os dados vão

³ Inicialmente, era nossa intenção entrevistar também a museóloga da instituição. No entanto, ela preferiu responder ao roteiro da entrevista que foi transformado em um questionário apenas com perguntas abertas, sem questões de múltipla escolha.

⁴ De acordo com as informações obtidas no site da TV Olhos d'Água (<http://www.uefs.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=71>), a TV define-se como um veículo de comunicação, informação e formação de caráter público e educativo, fora do conceito de televisão aberta e comercial. Ela foi criada em 1997, sob o nome de TV Universitária, e está na internet desde 2009. No Youtube a TV Olhos d'Água está com um canal de mesmo nome (<https://www.youtube.com/user/tvuefsba>). Além desse, a TV possui outros canais de comunicação na internet através de redes sociais.

⁵ Em ordem cronológica de publicação, começando pela mais recente, os vídeos utilizados nesta pesquisa foram Um olhar sobre os Ternos de Reis (<https://www.youtube.com/watch?v=k1Fo7f8IXio>); Documentário "Bonecas Terapêuticas" revela universo de artesã feirense, publicado em (<https://www.youtube.com/watch?v=UCcCRq3MdJA>); Museu Casa do Sertão (<https://www.youtube.com/watch?v=wUb7m3uJpz8>); Museu Casa do Sertão expõe obras de Vicente Paulo (<https://www.youtube.com/watch?v=2t33t5cCvEw>); Conheça o Museu Casa do Sertão (<https://www.youtube.com/watch?v=pieje6zaLKc>). A produção independente intitulada, Diversidade Cultural - Marilene Brito IPUAÇU – BA, está em um canal pessoal (https://www.youtube.com/watch?v=3ILC_cTIyEU).

aparecendo conforme vamos entrando em cada espaço construindo a ideia da formação dos discursos nos espaços das exposições.

O capítulo seguinte fundamenta teoricamente a pesquisa, apresentando discussões sobre a Museologia enquanto ciência aplicada, as relações entre instituição e teoria museológicas e como a Educação se insere nos museus.

3 Museologia, museu, educação

Dizer que museu é lugar de coisas velhas ainda que ela tenha se tornado algo bastante corriqueiro, pode se afirmar que, na atualidade, é uma frase desatualizada, como defenderemos ao longo desta dissertação. Na verdade, esta percepção é o resultado de uma separação entre essas instituições e o restante da sociedade e sugere que os referenciais delas são ininteligíveis pelo público. Inicialmente reservados a um público bastante específico de estudiosos, cientistas, artistas e nobres, os museus transformaram-se em instituições voltadas para a comunicação através do patrimônio cultural preservado.

Essa transformação foi marcada por alguns eventos importantes como a fundação do *Ashmolean Museum*; a abertura do Louvre e do Museu de História Natural, durante a Revolução Francesa; e a criação do *Internacional Council of Museums* (ICOM) e da Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas (Unesco). O ICOM, em associação com a Unesco, propiciou um grande avanço no pensamento museológico através das reuniões periódicas para discutir vários aspectos relacionados à Museologia enquanto uma disciplina acadêmica (CURY, 2005).

O ICOM é uma organização não-governamental criada em 1946 para cuidar dos interesses relativos à Museologia, outras disciplinas relacionadas e profissionais que atuam nessa área e seu estatuto foi adotado na 16^a Assembleia Geral do ICOM (Haia, 1989) e modificado na 18^a Assembleia Geral (Noruega, 1995). Nesse documento o museu é definido da seguinte maneira:

O museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquire os mesmos, conserva-os, transmite-os e expõe-nos especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite (ICOM, 1995).

O ICOM considera que outras instituições são admitidas como correspondentes à essa definição: os sítios e monumentos naturais, arqueológicos, etnográficos e históricos; jardins botânicos e zoológicos, aquários e viveiros; os centros científicos e os planetários; os institutos de conservação e galerias de exposição que dependem das bibliotecas e dos centros de arquivo; os parques naturais; as organizações nacionais, regionais ou locais de museu, as administrações públicas de tutela dos museus tal como foram acima definidas; as instituições ou organizações com fins não lucrativos que exercem atividades de investigação, educativas, de formação, de documentação e outras relacionadas com os museus ou a museologia.

O desenvolvimento da Museologia, como um campo disciplinar, vem apresentando uma crescente e sistemática produção teórica através da revisão constante dos seus pressupostos e fundamentos. Isso permite a identificação de variações interpretativas e abrindo a possibilidade de discutir sobre o estabelecido e também sobre novas abordagens (SCHEINER, 2012).

A formatação teórica da Museologia foi fomentada no plano internacional, cuja divulgação aconteceu amplamente durante as décadas de 1970 e 1980. Ao pensar sobre uma teoria museológica, estamos relacionando aspectos sobre a função social do museu, quem são seus profissionais e vários outros aspectos como, por exemplo, se as atividades serão desenvolvidas nesta instituição, especialmente a comunicação a partir das suas exposições (SERAVOLO, 2004).

Peter van Mensch, analisando as produções teóricas dentro e fora do ICOFOM (Comitê de Teoria Museológica - ICOM), chega à conclusão de que existem nela cinco vertentes principais: a museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus; a museologia como o estudo da Implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando a preservação e uso da herança cultural e natural; dos objetos de museu; da musealidade; e da relação do homem com a realidade (CURY, 2005).

O último aspecto influenciou os museólogos a nível internacional e também na Museologia praticada no Brasil, principalmente com os que tiveram contato com a produção teórica de Waldisia Russio Camargo Guarnieri, autora dessa definição, segundo Cury (1994). A Museologia é, para Guarnieri, o estudo do fato museal que é definido como:

a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir', relação que se processa 'num cenário institucionalizado, ou o museu'" (GUARNIERI, 1990 *apud* CURY, 2006, p. 30).

Para esta pesquisadora, os museus, por meio das exposições museológicas, relacionam a cultura material com as pessoas em sociedade, tendo como consequência a transformação destes objetos em um vetor de conhecimento e possibilitando a comunicação e reconstrução de significados culturais, como é visto a seguir:

A exposição, entendida como um cenário, é o meio ambiente criado e que facilita ou limita a relação do homem com a cultura material, ou seja, facilita ou limita a participação do público na vida cultural no que tange a sua relação com o objeto material. (...) O museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo (CURY, 2005, p. 367).

A Museologia, ainda de acordo com Cury (2006), pode ser definida esquematicamente como:

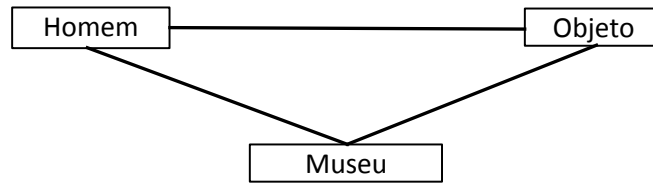


Figura 1 - Composição esquemática da Museologia (CURY, 2006)

Homem e objeto se mantêm em relação em ambiente institucionalizado, o museu, configurando a especificidade da disciplina Museologia. Na minha opinião, caberia colocar no lugar da palavra "homem" a palavra "sociedades" e objeto poderia ser substituído por "culturas"

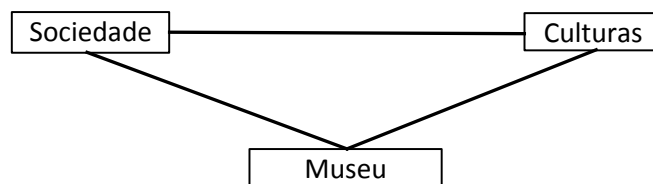


Figura 2 - Reformulação do esquema apresentado por Cury (2006)

Dessa forma, os produtos culturais entram em contato com as sociedades através do museu. O museu, além de mediar estes elementos deve ser capaz de selecionar os elementos materiais ou imateriais mais importantes de uma cultura. A ideia consensual sobre esta instituição é de:

"(...) um prédio que abriga um acervo (depositado em reserva técnica), possui uma fonte de recursos (mesmo que sejam insignificantes), um quadro de pessoal (mesmo que pequeno ou suficiente), um conjunto de procedimentos técnicos e científicos, uma exposição, um serviço educativo e muitas outras coisas" (CURY, 2006, p. 32).

O museu é uma instituição produtora de exposições e nos procedimentos de documentação, sua equipe conhece os objetos do acervo (expostos e em reserva técnica); desenvolve uma lógica conceitual para eles; organiza-os de acordo com vários aspectos contextuais tendo o espaço físico como mediador dessa ordem. Quando o público consome o discurso produzido, acontece a reapropriação, reprodução e recriação dele. Compreender como esse processo ocorre é importante para avançar e fortalecer os campos da Educação e da

Museologia, atentando sempre para a importância da comunicação museológica (e seus sentidos para a Educação) na prática cotidiana nos museus (CURY, 2005).

A comunidade como reelaboradora do seu próprio discurso e sua cultura dentro do museu, pressupõe outras formas de compreender a comunicação museológica e, a partir daí, pensar a Educação no museu. Buscar a compreensão dos movimentos internos na Teoria da Museologia, enquanto parte dessa ciência, nos permite analisar de modo mais preciso quando e de que modo a Educação começa a ser reconhecida como uma função básica a ser exercida por estas instituições (SERAVOLO, 2004).

Conforme as discussões dentro da comunidade museológica internacional foram se desenvolvendo ao longo do tempo a percepção sobre a função educativa dos museus também acompanhou este processo. A Nova Museologia corresponde a um movimento dos museólogos, notadamente os latino-americanos, visando a formação de práticas museológicas condizentes com a realidade social no qual a instituição está inserida colaborando com sua transformação.

A partir da Nova Museologia, a função educativa dos museus se destaca, pois na sua elaboração estas instituições são operadoras da cultura responsáveis por dinamizar e transformar a sociedade ao seu entorno. As populações vulneráveis, antes marginalizadas pelo discurso da Museologia tradicional tentavam alcançar representatividade e voz dentro dos museus. Dessa forma, eles perdem o status de espaços sacros e distantes das suas populações ou comunidades locais. Esta percepção foi especialmente enfatizada nos países da América Latina, depois da elaboração da Carta de Santiago.

Esta Carta é um dos documentos que expressa claramente a função educativa dos museus enquanto instrumento de transformação social e foi originada no contexto do Comitê Internacional de Museologia (Subcomitê de Museologia para a América Latina e o Caribe – ICOFOM – LAM) durante o 18º encontro anual cujo título era “A Museologia e o Museu Integral no cenário da América Latina e do Caribe”.

Este documento valoriza o potencial educativo dos objetos e exposições por ressaltar os sentidos e significados culturais associados a estes objetos. Nas perspectivas mais tradicionais da Museologia, a função social dos museus era mais restrita à coleta, conservação e guarda dos objetos, porém o sentido desses objetos somente pode ser compreendido totalmente nas relações sociais construindo um determinado valor simbólico carregado de memórias e tradições.

A dimensão educativa nos museus assume um caráter político muito forte, pois essa instituição se transforma em um organismo vital para o desenvolvimento e transformação da

comunidade local, próxima ao museu. O documento apresenta algumas recomendações para os museus no meio rural – o que é muito importante se considerarmos que o lugar de onde falamos em nossa pesquisa, é o semi-árido nordestino – e apontam para a criação de exposições nas cidades sobre o ambiente rural, buscando a solução de problemas do meio social e tecnológico.

Além disso, os museus devem promover a educação desenvolvendo setores específicos para o fortalecimento dos serviços educativos e a educação museal deve(ria) ser incluída nas políticas nacionais de ensino. O documento também propõe a criação de coleções e museus escolares, valorizando o patrimônio material local.

Ir para além da escola torna-se um quesito fundamental para repensar qual o papel da Educação na sociedade, e o deslocamento da função educativa – que antes era exclusiva de instituições de ensino formal – provoca rupturas e movimentos dentro e fora da escola. A partir daqui começa a surgir o pensamento de que temos na sociedade diversos espaços de educação (formais, não-formais e informais) que devem colaborar na promoção da cultura e da transformação social.

Em vez de delegar o poder educacional a uma estrutura única, vertical, hierárquica constituindo um corpo específico na sociedade, todos os grupos, associações, uniões, comunidades locais e organizações intermediárias devem assumir sua quota de responsabilidade educacional... (UNESCO, 1972, grifo nosso).

O pensamento de que toda a sociedade e as instituições que fazem parte dela possuem potencial educativo começa a se tornar um novo paradigma e a Educação passa a ter o novo papel de manter e integrar o tecido social, constituído por diferentes grupos culturais. Podemos perceber, portanto, que a Carta de Santiago faz parte de um novo movimento educacional, social, político e cultural mais amplo e que as necessidades expressas nela foram manifestadas antes da constituição desse documento.

No documento final da mesa-redonda de Santiago, os museólogos expressam suas preocupações e anseios sobre o papel das instituições museais diante dos desafios que estavam se apresentando (e ainda continuam) desde aquela época. As transformações sociais e ainda a atual crise pela qual a humanidade atravessa, colocaram em jogo a função social do museu e tais movimentos de mudança continuam fortemente relacionados com os processos de globalização, isto é, com o encurtamento dos espaços e tempos sociais as culturas locais estão em processo de mudança ao buscarem se aproximar de uma cultura global pela tecnologia.

A década de 1980 foi marcada pela criação dos *Icofom Study Series* (ISS) e o *Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique* (MuWoP/DoTraM), que ampliaram a discussão entre os museólogos e, ao mesmo tempo, a introduziu no ambiente acadêmico. Esta mesma época foi marcada pelo questionamento da função social dos museus, provocando o surgimento da Nova Museologia e desse modo, o debate sobre a função social dos museus se ampliava, muito embora tenha se voltado para questões eminentemente práticas, que se eram embasadas por teorias produzidas anteriormente.

A Declaração de Caracas (ICOM, 1992) foi formulada durante o Seminário “A missão dos museus na América Latina hoje: novos desafios” e refletiu sobre a função social do museu no contexto do desenvolvimento da região. Na pauta desse evento foi discutido alguns pontos importantes como a inserção das políticas museológicas no setor da cultura e o impacto dessas políticas para o desenvolvimento dos povos e também sobre a ação social dos museus. O documento apresenta a reafirmação das múltiplas identidades culturais da América Latina como meio de valorização daquilo que é local propiciando a integração latino-americana e resistência contra a globalização.

A Declaração considera que o museu como instrumento de educação contínuo, cujas exposições são concebidas considerando o diálogo entre o visitante e os objetos e não baseado no modelo acadêmico que privilegia a perspectiva científica das temáticas abordadas nas exposições. Logo, o discurso expositivo no museu integral deve estar aberto à participação não só da comunidade museológica (gestores e funcionários) como também da comunidade local e/ou da comunidade representada no museu.

(...) o museu como um meio de comunicação transmite mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objectos-signos, de significados, ideias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza; que esta linguagem não é verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das capacidades perceptivas de todos os indivíduos; que como signos da linguagem museológica, os objectos não têm valor em si mesmos, mas representam valores e significados nas diferentes linguagens culturais em que se encontram imersos (ICOM, 1992).

Em 1999, a Museologia já se apresenta mais ou menos estruturada enquanto campo disciplinar, mantendo várias interfaces em diálogo com outras disciplinas e uma das evoluções das pesquisas nesse período foi a investigação dos significados da palavra museu e patrimônio. Na teoria museológica atual o Museu é percebido dessa forma:

(...) fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, relação esta a que denominaremos ‘musealidade’. A musealidade é um valor atribuído a certas ‘dobras’ do Real, a

partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como 'Museu' poderá também mudar, no tempo e no espaço (SCHEINER, 2012, p. 18).

A Museologia, por sua vez, é compreendida como:

(...) o campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do Museu enquanto representação da sociedade humana, no tempo e no espaço. Abrange o estudo das múltiplas relações existentes entre o humano e o Real, representadas sob diferentes formas de museus: museus tradicionais, baseados no objeto; museus de território, relacionados ao patrimônio material e imaterial das sociedades do passado e do presente; museus da natureza; museus virtuais/digitais. Como disciplina acadêmica, tem metodologias específicas de trabalho, relativas à coleta, preservação, documentação e comunicação do patrimônio da Humanidade. Possui ainda uma terminologia específica, ora em desenvolvimento, que permite o trabalho integrado com outras áreas do conhecimento, tanto na teoria como na prática (SCHEINER, 2012, p. 18-19).

Funda-se uma disciplina transdisciplinar que mantém interfaces com outros campos do conhecimento – Antropologia, História, Ciências da Informação, Filosofia, Estudos Culturais e Ciência Política – dedicada ao estudo da relação entre o Humano e o Real (SCHEINER, 2012). A possibilidade de diálogo com outras Ciências Sociais nos permite a aproximação entre a Museologia e a Educação, relacionando a função comunicacional dos museus e, inclusive, há uma semelhança entre a Museologia e a Pedagogia, pois ambas estão trabalhando com uma relação entre teorias e práticas que embora sejam claramente distintas nos aponta para os sentidos possíveis de Educação (SERAVOLO, 2004).

Segundo Cury (2006) a articulação dos conceitos e das terminologias utilizados nas práticas e teorias da Museologia ainda não está clara, pois o uso desses termos não tem sido levantado e revisado. Os conceitos utilizados pela Museologia e pelos museus são vários e, às vezes, podem confundir gerando uma certa insegurança na sua utilização.

Um desses conceitos é o de musealização discutido por esta mesma autora na criação de uma metodologia, ou de parâmetros básicos para ela, na concepção, montagem e avaliação de exposições. De acordo com a autora, a utilização deste termo é recente na produção teórica da Museologia brasileira sendo amplamente utilizado a partir de 1986. Este termo pode ser definido como a valorização dos objetos e ela pode ocorrer na transferência deles do seu contexto original para o museu ou na sua valorização *in situ*, como acontece nos ecomuseus (CURY, 2006).

A musealização é um processo que começa a partir do olhar museológico que busca o valor dos objetos ao selecioná-los e preservá-los. Este processo compreende uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. "O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente através de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo" (CURY, 2006, p. 26).

A musealização é constituída por cinco passos básicos: aquisição, pesquisa, documentação, conservação e comunicação. No âmbito desta pesquisa o aspecto que mais interessa para nós é o da comunicação, pois é o que estabelece relações educativas entre o museu e seu público.

A comunicação museológica é a denominação genérica que são dadas às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há um trabalho de introversão. As formas são variadas, como artigos científicos de estudos de coleções, catálogos, material didático em geral, vídeos e filmes, palestras, oficinas e material de divulgação e/ou difusão diversos. Todas essas manifestações são, no museu, comunicação no lato sensu. No stricto sensu, a principal forma de comunicação em museus é a exposição ou, ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas. É na exposição que se potencializa a relação profunda entre o Homem e o objeto no cenário institucionalizado (a instituição) e o cenário expositivo (a exposição propriamente) (CURY, 2006, p. 34).

A relação entre o público e a exposição é mediada pelo museu, mais especificamente, pelos profissionais envolvidos nas tarefas científicas, técnicas e administrativas da instituição.

Inicialmente as exposições eram formadas por coleções particulares que acabavam sendo doadas a museus públicos; foram criadas a partir dos gostos pessoais e ideias do proprietário e acreditava-se que ao expandir a visitação a elas facilitaria a democratização ao seu acesso. No entanto, percebeu-se que apenas isso não basta para uma apropriação democrática, pois os seus sentidos, sua visão de mundo permaneciam quase a mesma.

"O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico em que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar em um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social" (CANCLINI, 2013, p. 169).

Como o patrimônio é um conjunto de tradições fixadas em objetos, ele precisa de um palco onde seja possível sua exibição e apreciação e isso talvez seja a parte fundamental no funcionamento dessa instituição, pois sem visitantes para ver o que o museu tem a oferecer, não há porque mantê-lo.

As concepções de Canclini (2013) sobre como o museu se articula nas relações de poder na sociedade parecem concordar com as de Certeau (1996) que, para compreender melhor o cotidiano, utiliza dois conceitos principais: estratégias e táticas. De acordo com ele uma estratégia é “um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) que pode ser isolado” (CERTEAU, 1996, p. 99). As estratégias são, portanto, grupos sociais facilmente reconhecíveis, pois tem uma certa identidade que funciona como a base de gerenciamento das relações externas a este grupo com outros, identificando-os como alvos ou ameaças.

Ao contrário, as táticas para ele não podem ser reconhecidas como um próprio, pois “nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia” (CERTEAU, 1996, p. 101). Este não-lugar dá às táticas as condições necessárias para se configurar como um conjunto de operações dispersas e extremamente variáveis criadas no anonimato das práticas sociais. Estas operações são pequenas transgressões à lógica estratégica e colaboram com os objetivos de cada usuário.

No âmbito desta pesquisa, compreendo as estratégias como instituições que participam do mercado cultural como escolas, universidades, museus, empresas de mídia, entre outras, por produzirem determinados sentidos pelas suas respectivas produções culturais. As táticas, por sua vez, fazem parte da cultura popular, na maioria das vezes, pois dentro dela existe uma criatividade que samba com os produtos culturais da estratégia e suas lógicas, transformando-os em outros produtos, com outras lógicas e funções. Os consumidores desses produtos culturais não são sempre passivos e disciplinados, eles também produzem novos sentidos que subvertem a ordem estabelecida pela estratégia.

De acordo com Anico (2005), os museus, lugares consagrados de guarda e preservação do patrimônio, basearam sua museografia durante muito tempo apenas na natureza autoritária do objeto, ou seja, os significados conferidos a eles estão diretamente ligados às suas características físicas sendo sistematizados para mostrar uma noção de progresso protagonizada pela sociedade ocidental. Porém, os objetos só fazem sentido se estiverem mediados pelas relações sociais que podem ser evidenciadas através de outros recursos como fotografias, testemunhos orais ou gravações, contrariando as práticas museológicas que apresentam versões únicas dos objetos.

Enquanto uns defendem uma perspectiva tradicional, segundo Martins (2011), focalizada apenas nos termos técnicos da coleta, guarda e preservação dos objetos, outros reivindicam a possibilidade de colocar o sentido desses objetos dentro nas relações sociais, porque foi por elas que ele foi fabricado. O objeto é uma fonte de memória, de uma visão de

mundo, de um modo de viver nesse mundo e esse debate está relacionado com a representatividade das identidades culturais dentro do museu.

O colecionismo era uma prática bastante comum na Idade Média utilizada por nobres, senhores feudais e clérigos, mas foi durante o começo do seu percurso, nos gabinetes de curiosidade renascentistas, que os museus se transformaram em instituições dedicadas à coleção voltada para a pesquisa das belas artes em obras de grandes mestres e das ciências naturais em objetos que denotam o funcionamento da natureza e dos seres humanos. É interessante destacar o caráter exótico dos objetos presentes nesses gabinetes de curiosidades para serem apresentados às elites europeias.

O desenvolvimento da função educativa dos museus ocorreu em três momentos históricos principais: o primeiro deles foi a criação ou entrada dos museus em instituições de ensino formal como as universidades, como foi o caso do *Ashmolean Museum*, fundado em 1683, sob responsabilidade da Universidade de Oxford apresentando coleções geológicas e de história natural. Seu acesso estava restrito apenas aos estudantes que pudessem compreender o que estava sendo exposto, ou seja, para ler a exposição seria necessário algum conhecimento prévio sobre estes assuntos. (ALLARD E BOUCHER, *apud* MARANDINO, 2008)

A partir desse momento, surgem novos museus públicos e a doação de coleções pessoais se torna mais frequente. Ao mesmo tempo, na Europa, vários países criam museus estatais e coleções públicas, inspirados pela difusão do conhecimento pela observação e, a partir de exposições exaustivas em ambientes amplos, estes museus assumiam o papel educativo a partir da contemplação passiva dos objetos. Em um primeiro momento, as coleções eram muito misturadas de curiosidades, artes, ciências que, aos poucos, foram se organizando conforme as disciplinas científicas foram delimitando cada vez mais suas áreas de pesquisa e conhecimento. Muitos desses museus, na Europa, tinham configuração de instituições de desenvolvimento de pesquisas e as suas coleções apoiaram teórica e empiricamente disciplinas como História, Antropologia, Ciências Biológicas, Geologia, Paleontologia, entre outras.

O segundo momento no desenvolvimento da função educativa dos museus foi marcado pela diversificação e aumento de público nos museus. Isso fez parte de um projeto de nação para que o público pudesse obter conhecimento e cultura, através das artes e das ciências. Nesse momento, as instituições museológicas passam a ter um papel mais importante na sociedade, em colaboração com os governos nacionais de cada país. Os ideais democráticos da Revolução Francesa inspiraram a abertura de novos museus por toda Europa e América, levando à preocupação com o viés educativo. O século XIX foi considerado o “século de

ouro” dos museus pelo expressivo crescimento e diversificação dessas instituições no mundo todo.

Aqui no Brasil, neste período, alguns museus importantes foram criados e projetados de acordo com os moldes norte-americanos e europeus, com o propósito em coletar, catalogar e estudar os elementos que constituem a cultura e a natureza do nosso país. O primeiro museu fundado no Brasil foi o Museu Real (1808) que depois foi nomeado Museu Nacional. Outros museus foram criados, inspirados pela linha de trabalho desse museu: o Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém, 1866), o Museu Paranaense (Curitiba, 1883) e o Museu Paulista (São Paulo, 1895).

Os museus brasileiros estavam fazendo parte de um projeto de modernização social que estava acontecendo na América e Europa, isto é, houve uma importação não só de um modelo de museu, mas também da sua função na sociedade. A partir daí começa uma preocupação maior com os aspectos educativos das exposições não só para um público geral, mas o escolar entra nos museus, na Europa, por meio de projetos educacionais públicos e, desse modo, a educação formal (escolas) deveria ser complementada com a visita aos museus.

(...) entendeu-se que havia uma motivação educacional nesses locais. Percebeu-se que os pais deveriam trazer as famílias para dentro desses museus, com a intenção de proporcionar uma influência positiva nelas, uma influência civilizada. A partir daí, houve um avanço cultural. É importante ressaltar que, nesse momento, o sistema educacional ainda não era obrigatório para todos e, dentro deste contexto, o papel dos museus foi primordial (McMANUS, 2013, p. 14).

Com a introdução dos escolares, alunos e professores, no museu, foram criados dentro dessas instituições, os serviços educativos e, geralmente, quem ficava responsável por fazer a mediação entre as exposições e o público eram os curadores e, além disso, eles também deveriam manter e pesquisar o acervo. A comunicação era bastante dificultada pelo fato de que os curadores eram especialistas no assunto e eram desafiados a transmitir seus conhecimentos a um público não especializado. Já os professores não detinham as ferramentas pedagógicas necessárias para tornar a visita mais significativa, por desconhecerem a especificidade pedagógica desses espaços.

A terceira fase da consolidação do papel educativo dos museus aconteceu durante o século XX e foi marcado pelo aumento e diversificação expressiva dos seus públicos. A partir dessa nova demanda, os museus ampliaram as demandas relacionadas a comunicação das exposições, isto é, eles se preocuparam em torná-las mais compreensíveis e agradáveis

esteticamente acarretando na criação de novas estratégias para facilitar a comunicação com os visitantes.

Para alcançar estes objetivos, os museus começaram a realizar pesquisas de público, para conhecer melhor seus visitantes e compreender quais são suas demandas. A pesquisa de público torna-se parte de um planejamento estratégico que define como as exposições do museu e também seu funcionamento como todo irá acontecer.

O desenvolvimento do aspecto comunicacional evoluiu nos museus acompanhando os três momentos marcantes na transformação dos museus e das suas funções educacionais sintetizadas anteriormente. Sabemos que inicialmente os museus estavam abertos apenas para uma parte muito específica da sociedade, cientistas, artistas, estudiosos e nobres. Suas exposições eram baseadas no colecionismo característico da época, classificadas em uma ordem taxonômica e concebidas por poucos. O público tem um comportamento passivo diante do exposto, por não possuir os códigos culturais para ler e compreender o discurso.

O último momento consiste na concepção de exposições orientadas para a interatividade e a inclusão da autonomia dos visitantes na elaboração de sentidos construídos a partir dela. Isto é, o público é estimulado a participar e a reelaborar os seus conhecimentos através do discurso museológico. Neste ponto, chegamos a uma relação mais ou menos horizontalizada entre museu e público, em que as diferenças entre enunciador (aquele que produz o discurso, emissor) e enunciatário (aquele que recebe o discurso), compreendem essa questão sob a perspectiva comunicacional, diminuem e se sobrepõem. O museu é enunciador/enunciatário ao elaborar o discurso e, ao mesmo tempo, receber e reelaborar vários discursos sociais criando unicidade. O público é enunciatário/enunciador, pois se apropria e reelabora o discurso museológico e de vários outros discursos sociais. Nesse sentido, se estabelecem relações de comunicação entre o museu, seu público e a sociedade como um todo:

Comunicação como interação é entendida como complexa e articulada com a vida cotidiana. Nesse sentido, constitui-se como um conjunto de processos, e não um único, por envolver, face à globalização, múltiplas e fragmentadas mediações multilocalizadas, que produzem significações e sentidos e adquirem sentidos para públicos específicos, pois o público não é uma massa homogênea com comportamento constante (CURY, 2005, p. 370-371).

Os visitantes consomem a cultura negociando com seus sentidos em uma rede complexa de troca, ressignificação ou negação. Nessa percepção, compreendemos a Educação

nos museus não como uma transmissão direta de informações, mas uma comunicação mediada por diversos símbolos, discursos e significados culturais (CURY, 2005).

A história do surgimento dessas instituições e do seu âmbito educativo indica a característica tortuosa desse trajeto, sendo atravessado por disputas, embates e emblemas. Apesar de o reconhecimento da função educativa dos museus tem se consolidado, no entanto, a questão educacional dentro dos museus ao considerar o estabelecimento de aspectos pedagógicos na construção das exposições e dos seus discursos não se faz sem resistências, como pode ser visto, a seguir:

(...) a educação é um dos aspectos polêmicos das funções educativas desempenhadas pela instituição museal. Isso porque, ao mesmo tempo em que a trajetória histórica dos museus os insere dentro de um contexto de produção do conhecimento, com um forte viés instrucional, essa mesma trajetória parece atualmente colocar a função de educação para leigos em uma posição inferior dentro da instituição, tanto em termos de status da atividade, quanto de poder dos profissionais com ela envolvidos (MARTINS, 2011, p. 56).

A função educativa dos museus, de um modo geral, e mais especialmente daqueles que fazem de modo sistemático a divulgação de conhecimentos científicos, cresceu e se consolidou de várias formas de acordo com os movimentos teóricos na área da Museologia com interferências da Educação. Estas instituições desenvolvem um modo particular de Educação que é classificada como educação não-formal, buscando diferenciá-la da Educação praticada nas escolas e em outros espaços.

A discussão sobre a Educação nos museus tem o pressuposto comum de que estas instituições não pertencem ao domínio da educação escolar. E, no campo da educação não-escolar, acontecem inúmeras experiências muito variadas e que articulam educação e comunicação social. De acordo com Varine-Bohan (*apud* Lopes, 1991), a animação cultural nos museus pode acontecer sob três perspectivas diferentes: terapêutica, promocional e conscientizante.

A primeira tem como alvo os participantes da animação que seriam beneficiados através dela. A segunda, por sua vez, visa justificar a existência e importância da instituição museal na sociedade, através da difusão de produtos culturais julgados importantes. A terceira proposta, a conscientizante, colabora para a transformação social através da mobilização criativa dos seus participantes, associando-se à educação proposta por Paulo Freire e, sendo assim, a animação conscientizante teria uma ação libertadora.

De acordo com Lopes, as práticas museológicas relacionadas à comunicação estão mais próximas da animação terapêutica e promocional do que uma ação conscientizante. A

identidade da comunicação museológica corresponde, no campo da educação escolar, às práticas inspiradas no escolanovismo, e no campo da educação não-escolar, com os preceitos da educação permanente promovidos pela Unesco aqui no Brasil.

A Escola Nova entende que o ato educativo acontece na relação entre professor e aluno. O aluno possui autonomia para atuar ativamente como construtor do seu próprio conhecimento, tendo o professor como um sujeito que articula, orienta e coordena o processo de aprendizagem do aluno. Ambientes que propiciem a descoberta, a investigação em princípios científicos, a iniciativa própria, o diálogo são fundamentais para que o processo ocorra. A escola precisaria ter ambientes ricos como bibliotecas, oficinas, bibliotecas e materiais didáticos que estimulem no aluno suas aptidões e interesses pessoais. Dentro desse contexto, os educadores recuperaram o potencial educativo dos museus.

Lopes (1991) considera que a educação permanente serve mais como uma solução provisória para as deficiências da escola em formar os alunos no âmbito cultural. Estas ideias da educação permanente provenientes da Unesco influenciaram a concepção do Programa Nacional de Museus.

Tomando por base essas concepções, não é difícil compreender por que as escolas buscam nos museus apenas uma ilustração para seus cursos e, em contrapartida, não é difícil entender que propostas museológicas, mesmo que bem intencionadas quanto a sua contribuição para a melhoria do ensino, confundam seu campo de atuação, reduzindo-o do vasto âmbito da cultura para o de complemento da escola segundo os padrões e normas que regem a prática escolar (LOPES, 1991, 466).

Nessa perspectiva, os museus abrem mão de serem instituições com relevância cultural atuando até como um contraponto à escola, apresentando outras visões de mundo, para atenderem às deficiências da escola. Isso é especialmente comum nos museus de ciências para complementar o ensino dessa disciplina nas escolas. Logo, observar como acontece a sobreposição entre as deficiências do ensino escolar e as funções sociais do museu na sociedade é particularmente interessante nos museus de ciências.

A comunicação através das exposições se tornou cada vez mais importante nos museus, pois as comunidades museológicas, a nível internacional, impulsionaram o redimensionamento das funções sociais dos museus a partir da década de 1960. Isso acabou acarretando na criação de novos museus com características de centros de cultura, difusão científica e Educação para um público mais diversificado. As ideias de Dewey, segundo Hein (2004), foram apropriadas por diretores e educadores de museus e advogaram uma proposta educativa baseada no movimento teórico da "*progressive education*", assim como algumas

escolas. Isto teve um impacto significativo no modo como as exposições foram construídas e seus aspectos educativos associados em alguns museus de ciências dos Estados Unidos.

O encontro entre estes museus e a educação progressiva acontece no conceito de experiência e, para Dewey, vida e educação escolar nunca são processos dissociados, mas estão sempre em relação de continuidade e complementaridade entre si. O aprendizado do sujeito começa a partir da elaboração do conhecimento com a experiência. No entanto, este conceito ultrapassa a noção de um empirismo superficial ou do simples estímulo sensorial.

A Educação deve ter sempre um sentido prático cuja elaboração acontece em atividades dentro e fora da sala de aula como laboratórios, oficinas, cozinhas, bibliotecas e museus. Por isso, ele sempre enfatizou o potencial educativo dos museus enquanto uma instituição que tem suas peculiaridades, mas que pode se transformar em uma parceira das escolas e de outras comunidades.

O potencial educativo do museu às vezes não está na força ou importância das suas coleções, mas porque ele é um espaço fora da escola e suas salas de aula capaz de analisar, organizar e sistematizar os conhecimentos resultados das experiências de um ou mais grupos sociais. Visitas ao museu, viagens de campo e outras atividades consideradas como extracurriculares deveriam fazer parte do programa escolar.

Com a entrada do público escolar nos museus estas instituições devem sair de uma perspectiva tradicional focada apenas nos aspectos de conservação e exibição dos objetos para uma outra preocupada em fazer diálogos e estabelecer relações com seus visitantes. Porém, é possível supor algum risco nesse movimento, pois as exposições se tornariam cada vez mais específicas para o público escolar ou elas estariam cada vez mais didatizadas. Dessa forma, o museu perderia sua particularidade enquanto instituição.

As práticas educacionais dos museus, principalmente os de ciências, refletem o fato de que a maior parte do seu público é formado, em sua maior parte, por crianças e jovens levados por suas escolas para as tradicionais visitas guiadas e outras atividades que transferem práticas escolares para o interior do museu.

Chamamos escolarização a esse processo de incorporação pelos museus das finalidades e métodos do ensino escolar, cujas manifestações iniciais surgiram com os movimentos escolanovistas e vêm se aprofundando no bojo da educação permanente para museus (LOPES, 1991, p. 449).

Os museus de ciências brasileiros formaram compromissos e estabeleceram relações com outras instituições de acordo com as perspectivas de Educação e difusão científica vigentes. Essas instituições reforçaram seu papel pedagógico cooperando com o ensino formal

e tornando suas exposições cada vez mais didatizadas. O processo de escolarização acontece quando o museu abandona, por assim dizer, as características de serem centros de comunicação e cultura e reduzem as suas funções para apenas complementarem de alguma forma a formação proporcionada pela escola.

No caso específico dos museus de ciências, por exemplo, eles se transformam em grandes laboratórios ou enciclopédias tridimensionais, porém eles não devem ser obrigados a se especializarem no público escolar (CAZELLI et al., 2005). Considero que neste caso não está acontecendo Educação em seu sentido mais amplo como defenderam Dewey e Freire, mas apenas ensino de algum conceito e, na pior das hipóteses, instrução.

As escolas, muitas vezes, adicionam a atividade de ida ao museu como uma tarefa extra-classe, sem muito senso crítico. Os museus, por sua vez, não exigem dos alunos outra coisa a não ser a passividade quando compreende a educação como um processo de transmissão de conhecimentos prontos, sem a reflexão crítica. Nos serviços (departamentos) educativos dos museus não há uma comunicação eficiente entre especialistas (museólogos) e educadores de museus que, de acordo com Lopes (1991) são professores do Ensino Fundamental deslocados de sua função para atuarem no museu.

Mas os problemas continuam, pois, segundo a autora, os professores não levam seus alunos ao museu porque seria mais uma tarefa que exige uma grande responsabilidade, pois os alunos se sentem mais livres das normas que o ambiente escolar exige e, por isso, a supervisão do professor deve ser ainda mais rigorosa. Então é melhor ficar mesmo na sala de aula, onde é mais seguro para o professor. Além disso, os professores não sabem como explorar os recursos disponíveis nos museus, pois não compreendem com clareza a linguagem visual dos objetos nas exposições. Acredito que este problema esteja localizado ainda na formação docente, pois são raras as disciplinas nos currículos da Pedagogia e Licenciaturas que discutam a relação entre escolas e museus, mas, nos últimos anos, a tendência é reverter este quadro de compreensão entre a relação museu-escola, pois nos cursos de formação continuada, há uma abordagem sobre a contribuição dos espaços de educação não-formal, em especial, os museus em parcerias com as escolas.

Apenas colocar a responsabilidade do fracasso na comunicação entre museu e escola seria muito fácil e abarca apenas a superfície da questão, pois os professores já têm demandas excessivas de trabalho na escola e fora dela, também. Os sistemas de ensino – sejam eles públicos ou privados – pressionam os professores na formação cultural dos estudantes e, além disso, os museus exigem formas específicas de leitura das suas exposições.

Assim como as escolas, os museus integram atualmente os sistemas de saber oficializados empenhados na manutenção da ordem social vigente e, dentro desses sistemas, orientados pela Unesco, tem sido reforçado ainda mais a escolarização dos museus e a didatização das exposições, buscando os meios para integrar o potencial pedagógico dos museus no processo de educação escolar.

Um dos problemas básicos da visão dos museus escolarizados é a incompreensão de que os museus possuem uma proposta educativa diferente da escola, por basearem seu processo de comunicação através da linguagem visual dos objetos, diferente das escolas que utilizam um processo verbal de comunicação, na maioria das vezes. Centrando na observação da imagem dos objetos, os museus organizam e arranjam visões de mundo que não estão necessariamente correspondentes às da escola. Não existe nos museus uma urgência de aprendizado e nem prazos rígidos ligados a planos burocráticos e as pessoas podem escolher os museus que querem visitar, seus percursos, os tempos dedicados à visita, possibilitando leituras variadas da realidade.

A educação em museus tem especificidades e essa diferenciação decorre de alguns fatores como o espaço, o tempo, os objetos, entre outros. Os objetos merecem um destaque especial, pois se constituem um elemento fundamental para a construção da identidade desses espaços – eles têm a função de salvaguarda de alguns elementos produzidos por uma determinada cultura (um conjunto de conceitos, conhecimentos, técnicas, ideologias, comportamentos, etc.), neste caso, especificamente, da cultura científica.

A função educativa dos museus, de um modo geral, e mais especialmente daqueles que fazem de modo sistemático a divulgação de conhecimentos científicos cresceu e se consolidou de várias formas de acordo com os movimentos teóricos na área da Museologia com interferências da Educação. Estas instituições desenvolvem um modo particular de Educação que é classificada como educação não-formal, buscando diferenciá-la da Educação praticada nas escolas e em outros espaços.

No entanto, ainda não há consenso sobre a caracterização e a diferenciação dos espaços de educação não-formal, pois os termos formal, não-formal e informal são usados de modo controverso embora a especificidade da educação (ou seria das educações) que acontece nos museus seja claramente reconhecida.

No Brasil, os museus são considerados espaços de educação não-formal e este termo surge no debate educacional internacional, na década de 1960, como uma forma de oferecer apoio e atender as necessidades dos grupos sociais em desvantagens, tendo propósitos claramente definidos e flexibilidade de organização e métodos. Deferentemente da educação

formal que acompanhava lentamente as mudanças sociais e econômicas, exigindo a articulação de diferentes setores da sociedade. Aqui chegamos a um ponto crítico, pois essas novas propostas de educação podem ser tanto libertadoras, mobilizando os sujeitos para a consciência de si e do seu papel na sociedade quanto alienante, apenas direcionando as pessoas como mão-de-obra.

A educação não-formal desenvolvida em ONG's, sindicatos, partidos políticos, espaços culturais e nas próprias escolas tem uma forte dimensão política quando relacionamos com o conceito de cultura. Nesses espaços acontece além da preparação do sujeito para o trabalho e aprendizagem dos conteúdos da educação formal, ocorre também à preparação dele para solucionar problemas da sua comunidade. Dessa forma, há uma apropriação e reelaboração da cultura para a resolução de problemas no cotidiano da comunidade (GOHN, 2006).

Nas sociedades ocidentais, de um modo geral, as escolas e todo o sistema de ensino formal é responsável por transmitir às novas gerações os conteúdos culturais mais importantes para que elas possam ocupar um determinado lugar no mercado de trabalho. As outras educações se tornam, dentro desses sistemas, secundárias ainda que elas sejam permanentes.

Temos que pensar em uma Educação além: de espaços, das diferenças culturais, das ideologias dominantes, das tipologias de Educação e museus e, continuando neste movimento de fluxo, podemos repensar na atuação de escolas, museus e universidades através de processos educativos de formação, práticas pedagógicas e os sujeitos envolvidos nelas. Essas instituições podem formar redes, pontes e intersecções considerando as especificidades das suas práticas pedagógicas e formativas.

A parceria entre universidade, museu e escola está firmemente apoiada sobre o famoso tripé das funções da universidade na sociedade: ensino, pesquisa e extensão. Usualmente, essas três instituições colaboram entre si por intermédio dos cursos de graduação, tanto nos bacharelados quanto nas licenciaturas, contribuindo para a formação inicial dos alunos, seja na realização de estágios supervisionados nas Licenciaturas e Pedagogia ou na inclusão de conteúdos relacionados à educação não-formal e educação em museus.

No que se refere à extensão universitária, os museus contribuem na formação inicial e também podem atuar na formação continuada de professores ao oferecer atividades como palestras, cursos de pequena ou longa duração ou oficinas. Aqui torna-se necessário a produção de conteúdos, práticas e metodologias específicos para professores e educadores de museu na abordagem de concepções de educação, comunicação e de educação em museus que permita a escolha de perspectivas teóricas fundantes para as práticas desses profissionais.

Em relação à pesquisa na universidade, os museus podem ser o próprio objeto da pesquisa ou ainda eles podem fornecer dados relevantes para aquelas que estão fora do campo da educação em museus. Os objetos, acervos, coleções ou outras fontes de documento e informação podem subsidiar a construção de pesquisas em diversos campos. Em ambos os casos, a produção de conhecimento nos museus e através deles consolida ainda mais a relação dele entre universidade e escolas, ao perpassar por qualquer possibilidade de Educações que acontecem na instituição museal.

Cada museu forma um universo específico correspondente ao tipo de acervo e quais serviços ele pode oferecer para atender as demandas de públicos especializados ou não. Isso implica na necessidade de criar atividades, materiais e estratégias diversificadas na formulação das ações educativas do museu bem como nos faz pensar nas pessoas que criam estas atividades. Os educadores de museu são profissionais que se formam na prática, no cotidiano da instituição, no entanto a identidade desse profissional não é nitidamente reconhecida. A formação empírica desses sujeitos leva ao desenvolvimento da capacidade de propor e realizar atividades educativas considerando a especificidade do museu e sua relação com diferentes públicos. Consequentemente, surge um novo profissional: o pesquisador. Ele investiga, analisa, avalia e reflete sobre as práticas museológicas e educativas não só para melhorar a qualidade dos serviços educativos do museu, mas ele também contribui no fortalecimento das pesquisas na área das Educações em museu.

Todas essas atividades quase sempre giram em torno das exposições museais e elas formam a audiência do museu e, por isso, a compreensão e reflexão sobre como elas são produzidas torna-se um quesito fundamental na formação dos educadores em museus. Isso inclui conhecer de que forma os conteúdos, objetos, linguagens são escolhidos para constituírem o discurso da exposição.

O discurso (re)formulado nas exposições começa com a aquisição do objeto e termina com a seleção dos objetos adquiridos para a exposição, portanto, ele é elaborado pela comunidade museológica (gestores, funcionários e/ou educadores) e não fica restrito ao objeto musealizado, mas também está presente nos textos, vitrines, imagens, modelos e réplicas. Logo, assim como nos textos das exposições, os objetos também passam por um processo de ressignificação de sentidos desde a sua produção até a exposição de fato e, por isso, é importante conhecer as teorias, metodologias e práticas sobre as exposições, pois é por elas que o museu divulga a instituição, informa o público, muda atitudes e comportamentos. (MARANDINO, 2002).

O olhar dos visitantes na construção das exposições através da leitura dos seus objetos também é importante para a sua concepção, conforme nos mostra Nascimento e Ventura (2005). Devemos chamar a atenção para a importância da participação das comunidades ao redor do museu na construção dessas exposições, pois seria muito interessante trazer esse olhar procurando dar voz às suas demandas.

Os objetos da cultura material são impregnados por sentidos vindos da experiência da vida cotidiana em sociedade e são esses sentidos que formam e identificam determinado grupo. A cultura está sendo considerada aqui como um conjunto de significados compartilhados por um determinado grupo social e é constituída por ideias, concepções significadas, construídos e desconstruídos em diferentes espaços e tempos. Concretamente, esses significados são expressos através de diversas práticas sociais como a fala, as manifestações artísticas e criação de objetos.

Como esses objetos são produzidos dentro de um contexto histórico, eles sempre remetem à tradição do grupo por serem dotados de sentidos que influenciaram a sua confecção. Eles indicam um determinado modo de viver e ver o mundo compartilhado pelo grupo no momento em que foi criado e, portanto, indicam a relação entre as pessoas e os seus patrimônios culturais. Dessa forma, o objeto se transforma em um registro histórico, um documento por ser resultado de uma série de ações intencionais que se iniciam na escolha do material a ser trabalhado até o formato estético final (NASCIMENTO e VENTURA, 2005).

Grupos populares também fizeram e fazem suas práticas cotidianas em objetos. O Nordeste especificamente é uma produção discursiva fomentada, sob os signos do semiárido, pelas elites desta região, mas que teve uma ampla absorção pelos grupos populares. Portanto, os objetos produzidos pelos grupos populares vão absorver também os discursos nordestinadores.

O próximo capítulo aborda estas questões discutindo sob uma perspectiva cultural a produção discursiva do Nordeste apresentando Eurico Alves Boaventura como intelectual da região de Feira de Santana e suas inspirações para um espaço de memória sertaneja como o Museu Casa do Sertão.

4 Tecendo discursos sobre os espaços: nordeste, sertão e casa sertaneja

4.1 Narrativas entrelaçadas em culturas sertanejas

Representações comuns do Nordeste sertanejo: pessoas, plantas e animais estiolados pelo sol; ladainhas, rezas, missas para apressar a chuva e a fartura que ela traz; os brilhos dos festejos juninos com suas danças e comidas típicas; personagens lendários como Padre Cícero, Antônio Conselheiro, Lampião, Maria Bonita, Fabianos, Severinos e mais uma multidão de gente sem nome. Essas encenações fazem parte dos discursos mais comuns sobre o que é o sertão nordestino e quem são as pessoas que moram nele. Quando não vemos na mídia o pardo seco e quente da vegetação da caatinga com o céu gritando em brasa de azul, vemos o colorido das festas juninas praticadas principalmente nas regiões rurais do Sertão. As pessoas que participam dessas cenas são transformadas, na maioria das vezes, em caricaturas de si mesmas.

Não estamos aqui querendo revanchismos, mas tentamos tensionar as certezas pré-estabelecidas que se configuram como verdades culturais intransponíveis e são elas que truncam o diálogo com as outras culturas do nosso país. Por trás desse cenário aparentemente morto eu vejo a vida – ainda que ela às vezes não seja verde – pulsando, (re)criando culturas e buscando diálogos com outras culturas no cenário da modernidade.

É bastante comum a grande mídia associar a região Nordeste, de um modo geral, a um cenário bege e cinza de fome, miséria e seca. Fora as recorrentes manifestações de xenofobia que vemos em alguns lugares, buscando diminuir a imagem dos nossos Sertões e dos seus habitantes. Nos resultados do Programa de Pesquisa em Biodiversidade do Semi-Árido (PPBio)⁶, o Sertão é uma paisagem biogeográfica semiárida que está presente na maioria dos estados nordestinos: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Sergipe, Alagoas, Bahia. Apenas o Maranhão, mais próximo da região Norte do país, não está incluído no semi-árido. Segundo Figueiredo (2007), a palavra “sertão” no Ceará designa áreas do interior, excetuando as áreas litorâneas e de serras. Ou como é mais comum: “qualquer região agreste, distante dos

⁶ O Programa de Pesquisa em Biodiversidade (PPBio) foi criado em 2004 com o objetivo de intensificar as pesquisas em biodiversidade no Brasil, descentralizando a produção científica e integrando atividades de pesquisa. O Programa também atua na divulgação dos resultados para gestão ambiental e educação (ppbio.inpa.gov.br/inicio. Acesso em: 27/03/2016). O PPBio do Semiárido tem como objetivo principal estudar a biodiversidade que acontece aí, buscando “levantar e caracterizar as espécies de plantas, animais, fungos e microrganismos do Semiárido através de uma rede de inventários, ampliando as coleções científicas e caracterizando a biodiversidade regional através de estudos filogenéticos, populacionais e bioquímicos em grupos importantes da Caatinga” (DE QUEIROZ *et al.*, 2005).

núcleos urbanos e do litoral, na qual predomina a criação de gado e prevalecem os costumes antigos” (SACCONI, 2001, p. 859, grifo nosso).

Porém, nem sempre o Sertão foi reconhecido dessa forma. Nos ensaios naturalistas do século XIX de Alexander Von Humboldt ele não é citado, segundo Bolle (2004), não se tornando objeto científico ou ficcional. De acordo com este autor, o Sertão aparece com força na historiografia e na literatura universal a partir do século XX, impulsionado pelas obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, em “*Os Sertões*” e “*Grande Sertão: Veredas*”, respectivamente. Estas produções literárias dão voz a esta região e, de acordo com Bolle:

(...) são recriações da realidade na língua, convidando o leitor a redescobrir com os sentidos despertos o centro do país que, tanto pelo seu papel histórico quanto pela originalidade étnica de seus habitantes, mas sobretudo pela qualidade da representação literária, transborda seus horizontes em direção à Amazônia e às metrópoles do Sudeste, para se tornar um retrato alegórico do Brasil (2004, p. 47-48).

Segundo Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste surge em consequência da desintegração da geografia antiga do Brasil, subdivida em Norte e Sul e seu novo recorte espacial surge no discurso institucional como um território que precisa da atuação especial do poder público federal. O primeiro traço característico e que acabará se tornando o mais ressaltado é a seca e ela chama a atenção dos veículos de comunicação do sul do país para os problemas desta parte da região Norte - a fome, as doenças, a pobreza, a rusticidade do povo - iniciando um diálogo tenso entre as produções discursivas do Sul e do Norte sobre o Nordeste. O Nordeste se vê nos olhos do Sul reconhecendo sua derrota e sua relação subalterna com eles e com o restante do país e, por causa disso, o Nordeste já não pode mais aspirar a influência no espaço nacional.

Todas as imagens evocadas anteriormente são estereótipos que continuam atuais sobre o Nordeste e, de acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 30) os estereótipos são vozes arrogantes em discursos repetitivos cuja linguagem "leva a uma estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga de dizer o outro em poucas palavras". Dessa forma, acontece um apagamento das diferenças individuais e das multiplicidades do grupo estereotipado como resultado dessa caracterização grosseira e indiscriminada.

Os discursos ventilados principalmente através da mídia fazem parte de uma rede de poder, um sistema de forças que produz imagens de um Nordeste como lugar de miséria e na opinião de Albuquerque Júnior (2011), apenas pedir para que os sulistas revejam seu conceito de Nordeste só vai confirmar o discurso da discriminação. A superação desse discurso, para

este autor, passa pela investigação das relações de poder e saber que produziram estas imagens e clichês e inventaram o Nordeste e os nordestinos, esses que aparecem sempre como os derrotados, colonizados, exaustos física e espiritualmente, oprimidos pelo poder do Sul. Este discurso não é imposto de fora para dentro, mas ele está articulado ao modo como nós nordestinos nos compreendemos enquanto tal e, para superá-lo, é necessário resistir dentro dessa rede de poder.

Para isto é necessário pensar sobre o modo como estes discursos foram produzidos "em um momento histórico preciso, final da primeira década do século passado e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos 'regionalistas'" (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 33). As experiências marcantes, essenciais para caracterizar a identidade Nordeste, foram sendo combinadas conceitualmente formando uma trama discursiva que pretende ser o conhecimento da região em uma essência. Ela reúne experiências cotidianas, memórias, saudades dispersas e formam a consciência regional.

O discurso sobre o espaço Nordeste tem uma localização mais ou menos precisa nas produções dos regionalistas. Alguns versarão sobre os engenhos de cana-de-açúcar no litoral, mas outra parte deles falará sobre aquele Sertão discutido no começo do capítulo. Trata-se, portanto, das partes rurais, no interior do Nordeste, onde determinadas produções culturais, memórias, afetividades, associadas ao tradicionalismo são elencadas para construir o Nordeste.

Entretanto, o Nordeste começa a ser inventado também pelos intelectuais filhos das oligarquias decadentes que estudavam na Faculdade de Direito de Recife e no Seminário de Olinda, que se tornam lugares privilegiados para produção de um discurso regionalista e uma visão de mundo comum. Os escombros, ruínas da tradição, tudo o que não foi tragado pelo esquecimento é trançado para dar sentido ao caos que a modernidade trouxe. Busca-se as verdadeiras raízes da região no campo da cultura e, dessa forma, uma tradição é inventada restaurando o equilíbrio e a harmonia entre a ordem antiga e os novos regimes espaciais e, desse modo, a produção do discurso dos intelectuais nordestinos é marcado pelo regionalismo (ALBUQUERQUE JR., 2011).

O discurso regionalista nasce da aglutinação de várias experiências, sensações, imagens e textos que são subjetivados e articulados por um grupo de intelectuais distantes do poder seja político, cultural ou econômico. Esses intelectuais fazem parte de uma elite decadente que foi perdendo força durante o processo de modernização econômica no Nordeste, especialmente nas capitais e grandes cidades. O discurso inventado por eles utiliza

aqueles elementos repetitivos e quer mostrar a distância entre eles e os grandes centros de decisão e poder, produzindo, desse modo, uma fala vitimista e carente.

Convencionou-se dizer, segundo Canclini (2013), que o lugar do tradicional são as comunidades rurais, cuja cultura local habitam narrativas tradicionais que relacionam as experiências daquele povo, enquanto que a cidade é lugar da modernidade por excelência. O delineamento dessa transformação provoca o pensamento no sentido de questionar como se desenvolve estes deslocamentos provocados entre rural e urbano, tradicional e moderno sem que estas categorias estejam em oposição imediata. Cada uma dessas categorias e mais algumas além dessas se interseccionam, pois são mobilizadas pelos agentes que a praticam.

Logo, as inversões e invenções da modernidade não substituíram as tradições e heranças do passado. De acordo com este mesmo autor (idem) os monumentos - que juntamente com as escolas e museus garantiam o culto ao tradicional - rivalizam com grafites, propagandas e manifestações políticas. Para ele a referência feita ao tradicional através dos monumentos em interlocução com os grafites e outros movimentos urbanos fazem dialogar a memória e mudança, inserindo-os à vida moderna. A linguagem de um grafite sobre um monumento altera o seu símbolo, obrigando-o a uma leitura nova sobre ambos e são essas contradições que os renovam e os revitalizam. Isso acontece porque os monumentos estão abertos, desprotegidos, fora das vitrines de um museu.

Na modernidade cada objeto tem o seu lugar de produção e consumo. As mercadorias são distribuídas em lojas; os objetos “artísticos” em museus de arte; os objetos do passado em museus de história. O modo como estes objetos devem ser usados e suas mensagens são emitidos pelos meios massivos de comunicação e escolas que classificam as coisas pela sua linguagem e definem os espaços de consumo. Ser culto em uma cidade moderna significa saber como consumir cada produto e distinguir "o que se compra para usar, o que se rememora e o que se goza simbolicamente" (CANCLINI, 2013, p. 301).

Canclini ainda acrescenta que não há como pensar em elementos homogêneos ou como uma identidade essencial presente na natureza e, conseqüentemente, podemos pensar em Nordeste inventados ligados por estes enunciados que se repetem e definem a região e seu povo. Este espaço está sujeito aos movimentos de construção e destruição, turvando a visão de eternidade sempre associada a ele.

De acordo com este autor, essa eternidade que pretende anular o tempo histórico deve ser suspeitada colocando em dúvida as identidades e fronteiras que colocam como fixas, pois o espaço da região é formado por uma rede de agentes que se relacionam, se reproduzem e atuam em dimensões espaciais diferentes. As relações espaciais implicam em relações

políticas assim como os discursos sobre o espaço implicam em discursos políticos sobre ele. Ao produzir política no espaço, os recortes das totalidades começam a aparecer e, dessa forma, ao problematizar sua invenção, a naturalidade da região é questionada.

A região, de acordo com Albuquerque Junior (2011), antes de ser um recorte geográfico, administrativo e econômico, torna-se o lugar da produção de uma política que nasce através das relações e dos discursos, desenvolvidos nele e sobre ele. A política desenvolve-se, então, em uma visão estratégica sobre o espaço.

De acordo com este autor, se o discurso Nordeste surge enquanto produção intelectual, então isto acontece sob determinadas condições de poder no tempo e espaço. As imagens e textos que lhe deram sentido e consistência não são homogêneas ou ascendentes de acordo com uma escala evolutiva, pois foram necessários uma grande quantidade de discursos dispersos sobre o Nordeste para depois serem agrupados. Cada discurso e prática produzidos sobre o Nordeste são como um fio e este espaço vai sendo tecido pelo entrelaçamento deles conforme a ação do tempo vai corroendo, através das mudanças trazidas pela modernidade, as velhas relações da sociedade com o espaço. A produção cultural popular fomentada pelas elites é generalizada por toda a região, confundindo-se com as ideias de tradicional e antimoderno e aderindo às camadas populares pela alta representatividade. A homogeneização que acontece neste processo simula uma solidariedade entre códigos culturais populares e dominantes dissolvendo as contradições existentes entre eles. Novos tempos, novos espaços, velhas tradições.

A modernidade ameaça com rumores de morte, para os tradicionalistas, os resquícios de antigas estruturas sociais de poder das oligarquias agrárias do Sertão nordestino. Eles se voltam para o passado, reconstruindo através da memória uma narrativa, uma ficção que deseja retomar o lugar desta elite no cenário nacional. Para isto eles utilizam tantas experiências pessoais e coletivas, fios e fios de narrativas diversas, algumas destroçadas pelo tempo. Narrativas lembradas e esquecidas (propositalmente ou não) fazem parte de um outro discurso, o tradicionalista. "O discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento" (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 93).

Estas produções sobre o Nordeste, inspiradas em grande parte pelas narrativas dos próprios autores lembram um pouco a teoria benjaminiana da narrativa. Portanto, a teoria da narrativa de Benjamin (1987) está associada a uma teoria da modernidade. Para Benjamin, há uma contraposição entre moderno e tradicional e na cultura moderna a figura do narrador tradicional não existe mais e não há como recuperá-la.

A arte de narrar, de contar uma história que é embebida na experiência do sujeito, está cada vez mais difícil de ser encontrada. Isso porque a comunicação das experiências pessoais no mundo moderno é cada vez mais fragmentária seguindo os padrões de trabalho e lazer. O efeito do trabalho na sociedade tornou o homem um alienado de si mesmo e do seu mundo, retirando-lhe a capacidade de contar suas histórias, suas experiências. A morte da narrativa tradicional, de acordo com Benjamin, poderia ser demonstrada através da presença cada vez maior da informação que é totalmente incompatível com a narrativa cuja produção é artesanal, mas que não resistiu às mudanças impostas pela modernidade. Tornou-se necessário um encurtamento da narrativa através das *short-story*, denunciando a efemeridade do mundo atual nos jornais, revistas, romances e, agora, nas redes sociais da *internet*. Nestas formas atuais da narrativa permanecem a falsa sensação de coletividade, enquanto nos tornamos cada vez mais distantes uns dos outros.

Ele parte da hipótese de que a Guerra trouxe experiências desmoralizadoras nunca antes vividas pela humanidade, no silêncio dos soldados. Com esta conclusão ele apresenta dois tipos de narradores arcaicos que existiam antes da Guerra: o agricultor sedentário e o viajante dos mares. O primeiro mantém as tradições e o segundo traz novidades.

No entanto, para Benjamin as melhores narrativas escritas eram aquelas que traziam elementos das narrativas dispersas em milhares de falas de narradores desconhecidos. Ele observa nas obras literárias de Nikolai Leskov narrativas populares próximas àquelas dos narradores arcaicos. Os personagens criados por Leskov são homens justos, trabalhadores que acabam se tornando quase santos.

Para o filósofo alemão a memória é uma capacidade épica incorporada em Mnemósine, musa da reminiscência dedicada ao gênero épico entre os gregos. Na narrativa e no romance a lembrança é trabalhada de formas diferentes, pois o romance se emancipou do gênero épico. O romance é uma recordação e a narrativa é formado pela memória e enquanto uma se encaminha para o sentido da vida a outra aponta para uma moral da história. Por isso, a narrativa tem a capacidade de dar conselhos sábios, pois está profundamente envolvida pela experiência humana portadora de significados não somente culturais, mas que também fazem parte da existência dos sujeitos.

Benjamin não é um saudosista. Ele apenas observa o processo da cultura moderna como inevitável expresso no sintoma da impossibilidade da comunicação das experiências humanas. Portanto, a única experiência possível de ser comunicada na modernidade é justamente esta impossibilidade de comunicar experiências. Nos resta a desorientação na incapacidade de dar e receber conselhos.

O trabalho com a memória - tecido de esquecimento e lembrança - vai ser a principal ferramenta dos regionalistas e tradicionalistas nordestinos e, a partir dela, aparecem lembranças da infância, exibindo relações sociais que pareciam se extinguir na modernidade.

Enquanto em São Paulo os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no Nordeste o movimento regionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como o lugar de reencontro do homem consigo mesmo (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 95).

A hibridação cultural foi acelerada, de acordo com Canclini (2013), pela expansão urbana e, segundo este autor, as culturas latino-americanas foram rapidamente transformadas de comunidades tradicionais, rurais, específicas e com pouca comunicação com o restante da nação para uma trama majoritariamente urbana. Logo, os meios de comunicação massivos, a urbanização combinada em processos de serialização e anonimato na produção modificaram as relações entre público e privado. Isso explica que as mudanças de gosto da vida urbana coincidam com as do meio rural: pelas interações comerciais do meio rural com as cidades e a presença de mídias eletrônicas que os ligam diretamente às inovações modernas.

Canclini (2013) questiona qual a vantagem para o trabalho científico de denominar como cultura popular produções diferenciadas de indígenas, operárias, rurais e urbanas, gerada sob diferentes condições de trabalho, pela vida suburbana e pelos meios de comunicação. O rótulo da cultura popular permite abarcar todas as situações de subordinação e unificá-las em uma identidade compartilhada.

O caminho possível para a pesquisa do popular em ciências humanas, de acordo com este autor, são os estudos transdisciplinares. A noção do popular escapa aos conceitos da Antropologia, Sociologia, Comunicação e Política e apenas as pesquisas interdisciplinares ainda seriam insuficientes para abrangê-lo, pois significa apenas conceitos diferentes colocados em justaposição. Cabe, então, questionar aos movimentos sociais como reconstruir o popular.

Nos grupos populares na modernidade não há nada de tradicional, autêntico ou autogerado como os estudos sobre a cultura popular quiseram mostrar, enfatizando o tradicional. As culturas populares urbanas, as migrações, o desemprego e os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes detonaram com as categorias e pares de oposição usados convencionalmente (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) para falar do popular. Outros recursos conceituais são necessários para entender a mistura das tradições de

classes e seus novos rearranjos da cultura. Portanto, considero que as narrativas tradicionais populares não foram totalmente destruídas pela modernidade, mas que elas sem dúvida se transformaram recombinaando-se com outras narrativas e em contato com a própria modernidade.

4.2 Vozes do passado ecoam no Museu

Dentre os intelectuais que forjaram o discurso sobre o Nordeste, Eurico Alves Boaventura (1909-1974) destaca-se por ter nascido em Feira de Santana e também por escrever sobre ela, disputando sobre a memória da região diante das transformações impostas pelas ondas modernizadoras que chegaram na cidade a partir da década de 50. Por isso, Eurico percebe a mudança de determinadas sociabilidades associadas ao tradicionalismo, tal qual os inventores do Nordeste. Tanto os inventores quanto Eurico Alves versarão sobre assuntos semelhantes: nação, região, memória, perda, história, poder. De certa forma, pensando a partir de Benjamin (1987) podemos dizer que ele é um narrador fixo na sua região, buscando a manutenção das tradições do povo sertanejo.

Eurico, filho de uma das famílias tradicionais e poderosas de Feira de Santana, bacharel em Direito, seguiu a carreira na magistratura, mas deixou uma obra literária expressiva através de crônicas, poesias e ensaios, tendo contribuído com diversos periódicos de Salvador e do Nordeste e foi um dos principais poetas do grupo modernista baiano que se desenvolveu ao redor da revista Arco&Flexa.

Eurico Alves idealizou e incentivou a criação de lugares-memória – acervos, arquivos, museus, bibliotecas – para, segundo ele, preservar a cultura sertaneja que estava em vias de extinção durante os processos de modernização econômica da cidade durante as décadas de 1950 até meados de 1970. De fato, esta modernização praticada através da instalação de indústrias; criação de um entroncamento rodoviário interligando as regiões Norte e Sul do país; e do fortalecimento do comércio e serviços modificou substancialmente as sociabilidades praticadas pelos habitantes de Feira de Santana nesta época deslocando alguns grupos sociais para outros espaços.

A memória vai sendo reconstruída e revitalizada em uma relação pessoal, subjetiva e afetiva com os tempos idos e a paisagem escolhida que já se encontrava profundamente modificada é a do pastoreio. Ao mesmo tempo que Eurico Alves faz pesquisa histórica na produção do seu discurso, buscando saber o que realmente aconteceu, ele mantém uma

relação afetiva com o passado, através da memória e "alinhavados com o fio da experiência vivida" (SOARES, 2009, p. 102) e "vive o presente das forças que o passado lhe empreste e com o alento que o futuro lhe possa oferecer. (...) Cuidemos do nosso passado" (BOAVENTURA, 2006, p. 131-132).

O desaparecimento progressivo desse passado leva a um sentimento de perda, impulsionando uma escrita que pensa e descobre uma determinada região e seus símbolos para que sejam examinados, perfilados, biografados e conservados (SOARES, 2009). Essa mobilização discursiva pretende dar sentido a diferentes temporalidades: a ruína do passado e a nova ordem que vai sendo instaurada.

O declínio das velhas sociabilidades em torno da civilização do pastoreio não está, na tecitura discursiva formulada por Eurico, relacionada a fatores naturalistas, como o clima e a raça. De acordo com Soares (2009), ele seleciona "mudanças históricas ligadas ao processo de urbanização e industrialização", agenciando fatos históricos como "a Guerra de 1914, a implementação da República e a Revolução de 1930, acontecimentos externos ao mundo pastoril" (idem, p. 111). Ele ainda demarca as diferenças entre os processos sociais no sertão e no litoral, pois segundo ele a abolição da escravatura não afetou a economia pastoril já que ela não dependia do trabalho escravo, mas sim da colaboração de todos. Soares (2009) acrescenta que, para Eurico, foi a partir da República que iniciou o colapso entre o modo de vida tradicional brasileiro, substituindo-o por um outro mercantilista, comercial, corrupto e ansioso por enriquecimento.

O tema principal da escrita de Eurico Alves Boaventura, de acordo com Soares (2009), sem sombra de dúvida é o sertão, o sertanejo e a fazenda de pecuária. Na produção literária deste autor é composta por poemas, crônicas, contos e ensaios que falam da construção do espaço nordestino, sua identidade e qual o seu lugar no contexto da brasilidade. Este espaço nordestino do qual Eurico Alves formata através do discurso é bastante específico e se localiza na cidade de Feira de Santana e regiões circunvizinhas, aliás ele coloca a cidade como portal do sertão baiano e talvez tenha até contribuído para a formação da identidade brasileira.

Eurico Alves também é perfilado como cantor idílico daquela paisagem, um pesquisador interessado, desvelador e defensor das suas autênticas raízes culturais, cuja poética seria marcada por uma sensibilidade comovida pela "terra". (...) instituiu-se uma marca distintiva: a de um autor exemplar na busca de tradução do sertão e da sua gente; traceja-se uma biografia que sinaliza para a luta incansável pelo resgate dos valores culturais sertanejos (SOARES, 2009, p. 21).

A escrita euriquiana busca mostrar o sertão tal como ele é, pleiteando uma "verdade" sobre ele. Para alcançar seu objetivo, Eurico Alves faz pesquisa sobre o assunto, levantando dados e analisando-os para definir e caracterizar aquele espaço e as pessoas que moram nele. Mais do que apenas um colecionador de narrativas, experiências, fatos, documentos e estudos sobre o sertão, Eurico Alves torna-se um pesquisador interessado em resolver alguns erros conceituais na literatura sobre este assunto. Logo, não resta dúvida de que ele é um dos intelectuais que provoca um dizer sobre o sertão através da costura de narrativas e entrelaçando os fios da tradição e da memória. "O sertão precisa de dar cor de si e exigir o culto da sua gente, história do seu passado. E aqui, na nossa cidade do planalto, teria a gente meios de começar a escrever essa história" (BOAVENTURA, 2006, p. 108).

As falas de Eurico Alves estão localizadas temporalmente na origem de um novo espaço: Nordeste. Nesse contexto de transformação geográfica e histórica, entre o final do século XIX e início do século XX, ele produz uma escrita que responde a uma nova maneira de interagir com o regional e o nacional. É importante considerar que o processo de modernização econômica não atingiu o país da mesma forma em todas as regiões. Enquanto o centro-sul do Brasil o desenvolvimento urbano-industrial se acelera durante as primeiras décadas da República, o antigo Norte sofre um período de grave crise agromercantil. As oligarquias do antigo Norte ocuparam um lugar periférico nesse novo arranjo de poder e o movimento regionalista surge como uma reação à nova hegemonia nos espaços nacionais.

A Bahia também está inserida no processo de crise econômica e perda de poder no cenário nacional e, por isso, podemos dizer, de um modo geral, que neste estado são provocados discursos sobre o sertão. Para que isso aconteça é necessário que intelectuais, filhos dessa elite agropecuária decadente, produzam uma fala sobre este novo espaço tão familiar, mas ao mesmo tempo tão novo.

A revista *Arco&Flexa*, formada por futuros bacharéis em Direito e médicos, incluindo o próprio Eurico Alves, participa de uma tentativa de renovação estético-literária colocando a Bahia no cenário do movimento modernista. Porém, anunciar uma modernização econômica e uma modernidade cultural na Bahia e, mais especificamente, na cidade de Salvador seria uma fantasia absurda. A Bahia vivenciava uma modernidade que lhe era possível. A revista adotou, portanto, uma linha de pensamento denominada tradicionalismo dinâmico e, de acordo com Soares (2009, p. 29), o programa "expressa uma estratégia de territorialização que implica em trilhar pelos caminhos dos novos tempos sem esquecer o 'passado glorioso' da Bahia".

Tradição e modernidade parecem oscilar, mas ao longo do tempo, o discurso euriquiano reforça ainda mais os valores sertanejos na sua escrita e rompe com os símbolos da modernidade. Esse movimento de ruptura é marcado pela crítica aos novos hábitos da cidade e o refúgio na tradição.

A crise vivenciada pela perda e desmoronamento dos antigos espaços de poder que quase sempre se remetem ao período Colonial e também de símbolos essenciais para a existência dessa identidade cultural impulsiona Eurico Alves a radicalizar a crítica aos processos de modernização e provoca uma escrita, nos formatos da crônica e do ensaio, inventariando, segundo Soares (2009, p. 39) "a história econômica e social da área mapeada como Bahia sertaneja, ao lado de um esforço para instituir e preservar uma memória social em torno do pastoreio" e este mapeamento é delimitado na cidade de Feira de Santana e regiões circunvizinhas.

O sertão desenhado por Eurico Alves descende da dicotomia antiga entre este espaço e o litoral. Nessa oposição o espaço sertanejo é configurado como uma terra rude, bruta, incerta, longínqua, despovoada e desconhecida ainda na época da chegada dos portugueses no Brasil, segundo Soares (2009). Esta caracterização feita a partir do litoral vai marcar profundamente a imaginação social sobre o sertão nesta época, mas pode-se verificar consequências destas imagens em produções posteriores. No início do período republicano brasileiro o signo sertão volta com força no imaginário cultural ao substituir o indígena como representante do brasileiro original, ou seja, é no sertão onde estava a brasilidade original, aquilo que nos tornava realmente brasileiros.

Não foram de decorativos barões, mas de tabaréus de prol, de coronéis de envergadura, que fizeram um município, que escreveram páginas solenes na manutenção do patriotismo propalado do recôncavo, quando rigorosamente este patriotismo nascia do vigor de um curral entupido de reses, para a fome dos decorativos soldados de cana" (BOAVENTURA, 2006, p. 107).

Logo, percebe-se que o Brasil, país continental, é constituído por diversos sertões e, portanto, a imagem homogênea formada pelos primeiros colonizadores vai sendo substituída por outra composta por sertões com fronteiras geográficas e perfis sociais mais ou menos definidos, de acordo com Soares (2009). O olhar de Eurico Alves sobre o sertão tem dois focos: o amplo, indefinido, que transborda fronteiras e o específico, local, próximo a Feira de Santana. A lonjura sertaneja começa, na Bahia, na dobra do Recôncavo de acordo com ele, em Feira de Santana e regiões próximas. O sertão que se inicia neste lugar é caracterizado, segundo Soares (2009), por ser interior e pastoril:

Sertão: espaço outro, em tudo diferente do Recôncavo: no seu modo de vida, na sua economia, nos seus códigos culturais. Sertão bruto, despojado, sem os estardalhaços do litoral; lugar de nobreza verdadeira, de homens ásperos e rudes como a própria vegetação. A própria imagem do sertão como coração, lugar amoroso, maternal e de pulsação de vida, indica uma forma de representar com sinal positivo, destoando assim das recorrentes associações de sertão com seca, miséria, cangaço, messianismo. Esquivando-se de fórmulas deterministas (embora às vezes escorregando nelas, pois é uma obra de transição), tensionando a relação homem-natureza, faz um lugar-sertão emergir como região humana, como espaço de relações bio-psicossociais, território de práticas e representações da vida e da realidade do mundo" (p. 55).

A riqueza da terra natal sertão com homens valentes, rompendo a mata com ousadia para recuperar um boi perdido cuja música é a do aboio. O esforço de Eurico Alves pretende inscrever na Bahia a paisagem sertaneja tecendo as narrativas de mitos, modos de vida, eventos históricos firmando a importância deste espaço que ultrapassa as fronteiras estaduais, mas que traz aspectos fundantes para a identidade sertaneja do lugar Feira de Santana.

No desejo manifesto de dar visibilidade a um lugar-sertão, paisagem física e social vinculada a região de Feira de Santana, vai-se configurando um conjunto de elementos, características e atributos daquilo que constitui o perfil sertanejo, a invenção de uma tradição como representativa deste lugar baiano da nação (SOARES, 2009, p. 71).

Para tanto, Eurico Alves vai mobilizando, selecionando, apontando através dos seus discursos os elementos que marcam a identidade do sertanejo feirense, ao mesmo tempo que localiza a História desse sujeito nos cenários estadual e nacional. O aboio ressoa pelos interiores da Bahia e do Brasil, comunicando outros sertões. Por isso, ele reconhece a importância do sertanejo na formação social brasileira e quer corrigir a produção histórica sobre este grupo social, tracejada de modo preconceituoso e equivocado pelos grupos da elite no litoral.

A pesquisa euriquiana, de acordo com Soares (2009), se concentra no objetivo de colocar as paisagens do sertão pastoril e a aristocracia dos currais no cenário do discurso oficial. Porém, isto não quer dizer que ele pretendia incluir nesse discurso as vozes dos que eram, de fato, marginalizados da História, embora eles apareçam como coadjuvantes na estetização desse espaço e na composição do cenário, como é o caso dos tropeiros, vaqueiros, missionários, negros escravos e jagunços. Dessa forma, pretende-se preservar "sob o manto homogeneizador de uma região e de uma coletividade, a memória de um grupo social e de uma dominação" (SOARES, 2009, p. 104). Logo, sua mobilização intelectual quer garantir a

memória do grupo ao qual ele pertencia e, ao mesmo tempo, ampliá-la para a representação de uma coletividade.

Não se pode falar em vaqueiro sem que se lhe anteponham o nome, a figura fidalga do senhor da fazenda, mesmo na primeira fase da nossa civilização interiorana, conhecida como a fase do couro, civilização do couro, na configuração que lhe fez Capistrano de Abreu. Têm de aparecer os coronéis sertanejos, senhores de latifúndios, força civilizadora na sua região (BOAVENTURA, 2006, p. 135).

O vaqueiro só tem importância na presença do senhor da fazenda que, de acordo com Eurico Alves, orientou o progresso da região Nordeste e, mais especificamente, de Feira de Santana. A memória de um trecho da sociedade é ampliada para todo o restante, provocando um discurso que apaga a participação de outros atores sociais.

Utilizando o anonimato de uma multidão de pessoas no trabalho da fazenda de gado, a escrita euriquiana, para Soares (2009), lamenta a desagregação desse mundo agrário, patriarcal e pré-capitalista. Esta escrita toma elementos da cultura popular - as narrativas de vários cotidianos - para forjar uma história das elites. O enfoque regional se situa em um contexto histórico de deslocamento do eixo de poder econômico e político para o centro-sul do país. Esse esforço reterritorializante pela tradição pode ser compreendida como uma reclamação pela perda de força social e política da elite. Nessa trama discursiva se relaciona política e cultura, na tentativa de recompor e dar sentido, através da escrita, a ruptura histórica causada pela perda de poder dos coronéis e o distanciamento dos centros de decisão econômica e política.

Logo, torna-se fundamental inventariar as coisas desse passado comum para que ele não se perca de uma vez. Esse discurso contém estratégias de identificação não somente para criar este passado comum, compartilhado com os habitantes da região, mas também pela positividade atribuída a esses tempos passados, ressaltando o caráter épico, pátrio e nacionalizador. "Por fim, o próprio gesto de dar visibilidade ao sertão é indiciário de uma ação pedagógica" (SOARES, 2009, p. 109).

Eurico percebe que sertão ainda não possui um registro historiográfico, ao contrário de outras regiões do país, ou quando ele está presente, faz-se de maneira equivocada e preconceituosa. Além de atacar os possíveis erros conceituais sobre a história do pastoreio ele também mostra a ausência dela nas escolas e bibliotecas. Como a tarefa de fazer ecoar a voz do sertão pastoril é bastante extensa, Eurico convoca a presença de sociólogos e folcloristas que estudem e registrem os rastros do pastoreio, para que as elites da região se engajem na

luta e no implemento de ações que preservem o seu patrimônio arquitetônico, histórico e cultural, como se pode ver a seguir:

Falta-nos um sociólogo em Feira de Santana. Falta-nos um sociólogo que tome a peito estes estudos da vida sertaneja, do seu artesanato, das suas crenças, da sua alma. Antes, falta-nos o folclorista que guarde o que temos de nosso, para o proveito do sociólogo (BOAVENTURA, 2006, p. 112).

A criação do folclore como problema de uma pesquisa rigorosa, diz Canclini (ano?), é bastante recente no pensamento moderno, pois o povo só começa a existir no debate moderno quando os Estados nacionais surgiram na Europa. Se uma nação é formada também pelos setores populares é necessário conhecer esta produção cultural e, no entanto, de acordo com este mesmo autor, dentro do programa de pesquisa iluminista as classes subalternas formam o alvo sobre o qual as elites planejam a estratégia pedagógica para legitimar a hegemonia burguesa, mas incomoda como o símbolo da vulgaridade bárbara, inculta e turbulenta.

Na época do romantismo a produção se volta para conhecer os costumes populares e estimulam os estudos do folclore. Os escritores românticos buscam as expressões genuínas do povo, cheias de espontaneidade e paixão, desprezando a imagem clássica do homem racional. A seguir, os positivistas tentam enquadrar o estudo sobre o popular no rigor do método científico e, para isso, o pesquisador deve se afastar do conhecimento popular além de criticá-lo.

Esse pequeno recorte histórico sobre a origem do popular na pesquisa moderna permite ver que ela tem a tarefa de apreender o popular como tradição: "O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças exteriores da modernidade" (CANCLINI, 2013, p. 209). O tradicional, ou seja, o popular adquire a beleza de um pôr-do-sol, porém os que admiram a cena consideram que o sol nunca mais chegará a brilhar no outro dia. Seus expectadores saudosos observam o céu e eles narram, escrevem para que todos saibam que a morte chegará em breve na noite sem fim ou o esquecimento eterno.

A cena é apenas um vestígio daquilo que foi o dia e, dessa forma, a produção cultural popular também é o que sobrou de uma estrutura social que se esvai. Essa estratégia metodológica provoca um colapso teórico nos discursos sobre o folclore, por que justifica uma análise descontextualizada. Torna-se desnecessário buscar e questionar as relações sociais e o modo de produção que originaram esses resquícios. Mas aplaudir o último pôr-do-sol e lamentar o tempo acelerado vai retardar a noite sem fim?

Os folcloristas dão muito poucas explicações sobre o popular, apesar de que eles tornaram visível o periférico. O objeto de estudo deles não é reformulado acompanhando as mudanças de uma sociedade que está sob outras lógicas que diferem das características defendidas pelo folclore. As culturas populares não estão isoladas no tempo/espaço, elas são dinâmicas, fluem se comunicando com a sociedade moderna, massificada. Porém, esse fato não é questionado na produção teórica sobre o folclore, resultando em uma tentativa de retirar o popular da sociedade massiva.

A modernização não é um rolo compressor sobre as culturas populares e, por isso, seria melhor questionar de quais modos elas tem interagido com a modernidade. Culturas populares e modernas entremeiam seus fios em trânsitos ricos de sentido através "da migração, do turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou reformulação dos antigos" (CANCLINI, 2013, p. 218).

É para notado que Feira de Santana está em mudança. Por isso urge que se fixe um estudo, em gravação, em fotografia, em depoimento do que ainda possuímos de primitivo, de puro na nossa demopsicologia. E isto é trabalho que demanda amor ao rincão e ao seu povo e, sobretudo, certa dose de cultura, de conhecimento. Estamos mudando, estamos sofrendo influências enormes, arriscados a perder um mundo de valores (BOAVENTURA, 2006, p. 112).

A mudança desse cenário pastoril também chega à cidade natal de Eurico Alves: Feira de Santana. Ele acompanha com atenção os processos de urbanização que chegam à cidade, ao modificar sociabilidades e deslocar atores sociais e também ao mudar o centro político e econômico do mundo rural para o urbano. A fisionomia da cidade vai se alterando das casas senhoriais, os solares, para os sobrados, além das relações sociais tanto no trabalho quanto na vida cotidiana.

Transformações que põem em xeque construções identitárias e ameaçam velhas hierarquias, passíveis de serem observadas no próprio itinerário desse olhar, que vai deslizando de uma posição eufórica e ufanista para um sentimento progressivamente marcado pela disforia (SOARES, 2009, p. 119).

Conforme as diferenças entre urbano e rural vão se acentuando na cidade, Eurico percebe que tradição e modernidade não poderiam se conciliar harmonicamente e revela certo mal-estar ao ver as mutações aceleradas de Feira de Santana. A mudança aponta para o risco do esquecimento, do desaparecimento e as transformações históricas não poderiam cobrir de poeira os antigos territórios sociais e existenciais dos quais o próprio Eurico fez parte. Logo,

ele parte para uma luta pela manutenção de pelo menos os vestígios, as ruínas da paisagem sertaneja e pastoril.

Daí a prescrição para que se criem e preservem lugares que lhe sirvam de suporte: os museus, os arquivos, o registro escrito, os vestígios e monumentos que materializam e dão guarida ao passado (SOARES, 2009, p. 126).

De acordo com Soares (2009), Eurico pretende com estas ações, eternizar um passado, morada da sertanidade e da originalidade feirense e, por que não, brasileira. Há uma essência a ser preservada nestes lugares que está memória do grupo que Eurico representa. Memória que tece e provoca uma história que ao mesmo tempo harmoniza e homogeneiza diferenças sociais e também provoca uma voz que defende os interesses da elite a qual ele participava. Memória e história, embora se utilizem procedimentos diferentes para cada uma, partilham funções semelhantes: evitar o esquecimento, evocar a lembrança. Porém, o passado é sempre conflituoso por ser um campo de interesses em disputa, convergindo diferentes narrativas e pontos de vista. Somos seres de história e memória, pois lembramos e esquecemos, segundo Soares (2009). Além disso, diria que somos lembrados e esquecidos.

As construções que utilizam o passado como matéria-prima, seja utilizando a memória ou a história, são feitas no tempo presente que está imbricado com uma configuração social e história específica. Ou seja, o modo como as diferentes linhas das narrativas são tecidas para originar um discurso é definido com a máquina de tear que está disponível hoje. Na escrita euriquiana, são as narrativas tradicionais sertanejas que o inspiram a formar um discurso em torno do sertão.

Porém, o mais importante aqui é capturar os elementos que sobraram, que resistiram aos processos de modernização no sertão e, mais especificamente, em Feira de Santana e, desse modo, Eurico aponta para esses elementos em lugares, símbolos e vestígios para serem conservados, documentados e pesquisados em museus, arquivos e bibliotecas. No entanto, segundo Canclini (2013), o tradicionalismo se combina quase harmoniosamente com a modernidade, desde que o primeiro permaneça no aspecto cultural e a outra nos aspectos social e econômico.

A hipótese central do tradicionalismo, de acordo com este autor, afirma que o patrimônio é a base da identidade cultural de um povo se movimentando de duas formas: a ocupação de um território e formação de coleções. Ter uma identidade é falar de um território, um lugar específico, característico, diferenciado de outras regiões. Espaço onde o

compartilhamento de signos comuns é possível em festas, se multiplicando também nos rituais cotidianos.

Surge, a partir da recuperação do patrimônio, uma identidade cultural naturalizada, ou seja, a veracidade absoluta dela surge das paisagens desse território. Das poeiras que restam, entre lembrança e esquecimento, fica na memória a essência dessa identidade preservada em monumentos e museus. Estas instituições realizam a operação de fomentar a solidariedade afetiva, fortificando os vínculos entre grupos sociais e justificando o sentido de viver juntos. Esta identidade cultural nos torna povo. Bem, é preciso reconhecer que os tradicionalistas preservaram o patrimônio e democratizaram o acesso e uso desses bens culturais, frente à indiferença de outros setores ou a "destruição" provocada pela modernidade.

(...) mas hoje se torna inverossímil e ineficiente a ideologia em nome da qual se realizam quase sempre essas ações: um humanismo que quer reconciliar nas escolas e nos museus, nas campanhas de difusão cultural, as tradições de classes e etnias cindidas fora dessas instituições (CANCLINI, 2013, p. 191).

Ainda assim o patrimônio é o lugar da cumplicidade, pois os museus testemunham a dominação de grupos pequenos sobre os territórios ao longo do tempo histórico, muito mais que a apropriação justa destes elementos. O rito não é criativo, pois apenas copia as representações da ordem e das diferenças sociais mantendo, dessa forma, a neutralização da heterogeneidade. Ele não pode ser discutido, pois isso seria questioná-lo e transgredir sua ordem nos excluindo da comunidade ou permanecemos nele obedecendo gentilmente ou rompemos a ordem.

A cultura tradicionalista torna natural a separação entre excluídos e incluídos. A hipnose do tradicionalismo não diferencia territórios e legitima as distinções entre os que tem acesso e os que não tem. No mundo simbólico as desigualdades sociais são justificadas, elas são explicadas sobre o porquê das coisas no mundo serem assim e não de outra forma. Instituir provoca uma simulação da organização social, faz uma fábula, um delírio coletivo.

Por isso, Canclini questiona se a organização da cultura pode ser explicada de acordo com uma coleção de bens simbólicos, levando em conta a dificuldade de totalizar sob o título de culturas urbanas as noções de culto, popular e massivo. Essa desarticulação também põe em dúvida a relação essencial entre um território e sua história com os sistemas culturais que configuram um sentido peculiar para as características daquele grupo. De acordo com o autor, o próximo passo para esta análise se relaciona com o descolecionamento.

As coleções formadas pelo repertório folclórico vieram de povos ou classes que tinham outros costumes estudados por colecionadores e folcloristas que se transferiam para as

sociedades arcaicas. Lá eles coletavam objetos de uso cotidiano desses povos exóticos e os transferiam para os museus. "As vasilhas, as máscaras e os tecidos encontram-se igualados agora sob o nome de 'artesanato' nos mercados urbanos" (CANCLINI, 2013, p. 303). As peças artesanais, tradicionais ou orgânicas não precisam ser encontradas em lugares distantes nas comunidades, elas são encontradas nas lojas das cidades.

As classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo se dissolvem e o sintoma mais claro disso é a crise das coleções. As culturas não são mais grupos estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser popular porque se domina o uso dos objetos e das mensagens de um grupo mais ou menos fechado. "Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção" (CANCLINI, 2013, p. 303).

De acordo com Soares (2009), a postura de Eurico não é reacionária, mas é romântico-conservadora. Mesmo com a rapidez desconfortável da modernização ele pretendia que houvesse uma conciliação entre tradicional e moderno, passado e presente, seguindo uma ideia de que o presente necessita do passado, enquanto uma base de sustentação. O que ele considera como fundante em nas identidades sertanejas merecia ser preservado.

E sem a vitalidade, vinda do passado, não há de se falar, nem pensar no futuro. Urge, pois, que a nobre Câmara de Vereadores de Feira de Santana seja o liame unindo nosso trepidante presente à grandeza do nosso passado, para a imponência miraculosa do nosso futuro, que já se delimita. Cuidemos do nosso passado (BOAVENTURA, 2006, p. 131).

Eurico apela aos políticos e pessoas influentes da cidade na criação de instituições que preservem esses elementos do passado, diante da aceleração das mudanças que a modernidade e os processos de urbanização trouxeram a Feira de Santana. Entre estas instituições ele escolhe pela criação de um museu, lugar onde essa memória pode ser registrada, documentada, preservada e exposta.

Amanhã, o nosso momento será apenas um passado. E quem guardará a lembrança desta nossa marcha vibrátil, da vida atual das grandes cidades sertanejas? Aí está, nobres Conselheiros Municipais, a necessidade de VV. Excias criarem em lei o nosso museu municipal, que, por ser municipal é que terá expressão. E poderá levar o dignificante título de Museu do Vaqueiro, ampliando a sua ação a todo vaqueiro, a todo homem que tem no ouvido e no coração a saudação do aboio. Será a lição do passado pela voz vigorosa do presente para a pujança do futuro (BOAVENTURA, 2006, p. 133, grifo do autor).

O Dr. Fernando Pinto de Queirós, gente de força no Lions Clube de Feira de Santana tem de ler esta carta à-toa. Não entendo muito bem de Lions, mas acho que o Lions Clube de Feira de Santana pode iniciar uma campanha de educação do povo, no

sentido de cultivar os fastos do município e do sertão todo. Um museu e a Feira de Santana estaria completa (BOAVENTURA, 2006, p. 110).

O Museu Casa do Sertão surge, de acordo com a museóloga da instituição, com "uma característica pioneira de valorização da cultura sertaneja". Eurico Alves pensa este espaço com uma função bastante pedagógica que se aproxima de uma escola, pois ao expor também ensina sobre o sertão e a vida do sertanejo:

Uma escola primária é o nódulo inicial da cultura de uma sociedade humana. E escola há de vários tipos. Um museu, por exemplo, é o prolongamento de uma escola. E a escola ampliada. Subdesenvolvida em muitas. E de ação mais ampla. Pode-se afirmar-se que um museu é uma reunião de aulas, de escolas. De geografia a história. Da história à economia ou finanças. Da economia à sociologia. Tudo isto pode estar resumido num canto de museu" (BOAVENTURA, 2006, p. 115, grifo nosso).

Nessa perspectiva, Eurico coloca o museu apenas para complementar a escola, ampliar o seu campo de ação, mas ele não tem autonomia suficiente para expor considerando outros públicos que não seja o escolar. O museu é uma instituição que embora seja intrinsecamente pedagógica - assim como as escolas - na ação de conservar, documentar e expor objetos não tem uma funcionalidade parecida com a escola.

Eurico sabe que os objetos e as exposições caracterizam o museu enquanto instituição e ele apela para as famílias de fazendeiros da região doem os objetos para formar as exposições, como podemos observar a seguir:

Apelemos para todos os municípios do sertão baiano, para que nos venham ofertas com a memória dos seus coronéis, dos seus vaqueiros, da sua terra. Será o museu apenas a encadernação da grande história do sertão. Deste e doutros Estados (BOAVENTURA, 2006, p. 142).

A escolha desses objetos forma uma versão sobre o que é a identidade sertaneja através da vida cotidiana do vaqueiro como podemos ver. Para ele o museu deveria fazer uma "Reconstituição em miniatura de casa de vaqueiro, com seus móveis e utensílios. Da casa de fazenda, do mesmo jeito (BOAVENTURA, 2006, p. 140, grifo nosso).

4.3 Na entrada do Museu



Fotografia 1 - Poço e jacuira

Há um poço na frente do Museu. Não é preciso cair nele para entrar em outro mundo tão nosso. Seria mais uma viagem no tempo e o terreno arenoso seria como o que temos hoje ainda. Mas a poeira do chão não seria a mesma do que aquela fixada nos objetos do Museu. Ao redor de cada objeto possui marcas, vestígios de um modo de usar, um cotidiano particular que lhe dava nome, forma e utilização. A poeira do chão arenoso é parecida com a poeira dos tempos nos objetos, assim como aquele passado é ainda tão próximo a nós.

O Museu Casa do Sertão é o resultado do esforço e iniciativa intelectual de Eurico Alves Boaventura na imaginação de um espaço que contém elementos básicos, fundantes da identidade cultural sertaneja. Ao escrever sobre o espaço da cidade de Feira de Santana, as transformações impostas pela modernidade e sobre o deslocamento de certas sociabilidades, ele constrói um discurso sobre o Sertão e o Nordeste elegendo os seus símbolos marcantes dentro da região de Feira.

O cenário externo onde o Museu se localiza, dentro do campus universitário, é tipicamente nordestino. Também pudera! A vegetação do campus é da Caatinga, bioma exclusivamente brasileiro. O prédio está localizado mais próximo à Avenida Transnordestina e ele parece ver o movimento dos carros, ônibus, caminhões que passam diariamente indo e vindo da BR 116 Norte.

O passado tão próximo do movimento nas pistas e dos veículos com pressa. Talvez alguém observe uma placa entalhada em madeira escrito “Casa do Sertão” e se lembre de uma casinha nas beiras das estradas por aí nos interiores do sertão baiano. No caminho de terra –

cercado dos dois lados por uma grama alta – que liga ao espaço do Museu com o restante da Universidade podemos ver ao lado direito de quem chega, o Pavilhão Lucas da Feira, mais à frente, um poço, e quase chegando à entrada: uma bela jaqueira entre outras árvores. Como geralmente o céu em Feira de Santana está sempre azul com algumas nuvens, o cenário de uma Casa do Sertão se forma desde fora dela.



Fotografia 2 - Av. Transnordestina

De dentro do Museu há uma janela de onde podemos ver a Avenida Transnordestina. Os carros passam indo e vindo da BR-116. O sons da modernidade estão acelerados ao redor do reduto da tradição nordestina. Esses sons não só atravessam, mas se transformam através do passado. Plásticos misturados com madeira, ferro e pano fazem uma nordestinidade não tão tradicional.

No entanto, este cenário típico não foi sempre do mesmo jeito. A cidade mudou, a Universidade cresceu e o Museu foi seguindo com as mudanças nestes espaços. Olhar para o passado da instituição nos permite compreender como o projeto de Eurico Alves foi sendo modificado em relação com outros sujeitos e espaços sociais. Segundo Caldas (2014), o Museu Casa do Sertão surgiu sob a responsabilidade do Lions Clube, um clube de serviços baseado em princípios norte-americanos, na década de 70.

A mudança de orientação das exposições ficou a cargo de intelectuais que não faziam parte da aristocracia rural, mas da cátedra acadêmica, reunidos no Lions Clube. A Universidade Estadual de Feira de Santana cedeu o terreno para a construção do museu e sua fundação ocorreu no dia 28 de junho de 1978. De acordo com a diretora da instituição:

O Museu Casa do Sertão é idealizado ainda na década de 60 com Eurico Alves Boaventura quando ele pensa em um espaço voltado para a salvaguarda do grupo ao qual ele estava referendado socialmente. Em especial, nesse caso, Eurico Alves vem da chamada aristocracia dos currais. Era uma figura que se preocupa com a história local e regional, mesmo que nessa época ainda não tivesse essa denominação, essa

participação enquanto campo de conhecimento da História. E início da década de 60, dentro de um contexto em que Feira de Santana está começando a tomar novas feições voltadas para um processo intenso de urbanização e industrialização, dentro desse contexto do desenvolvimentismo, no país e notadamente no Nordeste com o advento da Sudene ainda na década de 50. Mas só que só vem se concretizar essa ideia de um museu com essas feições regionais ou regionalistas na década de 70, quando a gente já tem fundada e em pleno funcionamento a Universidade Estadual de Feira de Santana. A Universidade é de 1973 que vem dentro de um bojo de formar mão-de-obra especializada para esse mercado de industrialização, de urbanização, de comércio forte, de cidade que polariza esse comércio dentro de uma macrorregião. E a Universidade entra nesse contexto. Então o que é que a gente compreende que a Universidade quando ela assume após a fundação do museu... parece uma coisa meio complicada, mas foi muito simples. O Lions Clube é um clube de serviços dentro de uma concepção de serviço americana. Esses Clubes se disseminam pelo mundo e, em especial, no Brasil, então o Lions Clube ele entra nesse cenário e são intelectuais ou empresários ou os dois que assumem... vamos chamar de vanguarda dentro dessa perspectiva de criar instrumentos voltados para prestar algum tipo de serviço relevante para a sociedade ao qual os membros desse grupo representam. Então o Lions Clube assume através da figura do então presidente, de um professor fundador da Universidade, Raimundo Gama. Ele assume o ônus de construir já no campus universitário um museu com essas características propostas por Eurico Alves. Então, a Universidade assume após a construção prédio e formação do acervo voltado para o artesanato, depois disso, no ato da inauguração a Universidade assume a organização e esse patrimônio passa a fazer parte da universidade. (...) O museu não é um instrumento que vai formar a base organizacional da universidade ele é um instrumento para dar visibilidade a esse regionalismo que a universidade se propõe.

(Cristiana)

A própria Universidade teria sido construída como um fator de modernização na cidade, ao possibilitar o acesso ao Ensino Superior, ainda que para apenas formar mão-de-obra para outras regiões da cidade. O discurso tradicionalista de Eurico Alves negocia com estes movimentos da modernidade e acaba provocando a fundação do Museu pelo Lions Clube de Feira de Santana. Nesta época, de acordo com as informações obtidas no site da Universidade⁷, o Museu contava com uma sala para exposições temporárias, outra para exposições permanente e uma pequena biblioteca. Considero este momento como uma virada importante na construção do discurso expositivo do Museu, pois haveria uma mudança radical nele.

Ainda assim, de acordo com a diretora da instituição,

o Museu vai ser um lugar-memória para preservar elementos, ou a chamada cultura material, de uma sociedade que está se desfazendo mediante essas transformações urbanizadoras e industrializadoras que Feira de Santana está passando.

(Cristiana)

Buscar esta essência da cultura da região fixando-a em um conjunto de objetos se torna ineficaz, pois se perde a infinidade de usos possíveis desses objetos que só podemos imaginar.

⁷ (Cf. <http://www.uefs.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=36#>)

Na verdade eles estão intimamente ligados a determinadas práticas como trabalhar, cozinhar, brincar, etc. Durante o processo de musealização se perde muito do sentido e da sua potência para provocar outros para que o objeto se incorpore a um texto produzido pelo museu, o discurso expositivo. Dentro de uma exposição os sentidos de um objeto podem ser enriquecidos imaginando possíveis usos nas práticas cotidianas que deram origem a ele.

No entanto, ao invés de o Museu mostrar dominação da aristocracia dos currais através dos objetos do trabalho do vaqueiro, agora o próprio vaqueiro e também outros grupos estariam à mostra no museu. O acervo do Museu seria composto por objetos de barro, couro, tecido, madeira, metal e também de plástico os quais possibilitam imaginar cotidianos possíveis, vindos do passado, dos habitantes da referida região.

O Museu também abriga um centro de pesquisas para elaboração de estudos sobre a história sertaneja e de Feira de Santana, apoiando-se no acervo museológico, bibliográfico e documental possibilitando pesquisas e estudos no campo da História, de acordo com Caldas (2014).

Este acervo foi aumentando ao longo do tempo, crescendo em quantidade de peças e também em espaço. Como o Acervo do Couro que pertencia ao Museu Regional de Arte (MRA), sendo transferido para a Casa do Sertão em 1995 quando o MRA passou a fazer parte da Universidade. A biblioteca pessoal do Monsenhor Renato de Andrade Galvão foi doada ao Museu pouco antes da sua morte e agregada ao Centro de Estudos Feirenses, também criado por ele, constituindo através da resolução número 04/2015 do CONSU (Conselho Universitário) a Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão. A Biblioteca tem 4.916 exemplares contendo livros especializados de História (sobretudo a feirense), cultura popular e literatura de cordel; jornais dos séculos XIX e XX; cartas de alforria; manuscritos; monografias; dissertações e outros periódicos, tornando-se uma referência para estudantes e pesquisadores interessados no estudo sobre a região de Feira de Santana.

Entre 1995 e 1996 o Museu foi reformado e ampliado e isto possibilitou a redistribuição do acervo, criando novos espaços: a Sala Brinquedos Populares e a Sala do Artesanato Crispina dos Santos passaram a expor o acervo iconográfico; a Sala Eurico Alves Boaventura recebeu o acervo do Ciclo do Couro; a Sala Dival Pitombo da Silva para exposições temporárias; a Sala da Administração; o Centro de Estudos Feirenses; a Biblioteca Setorial; a Reserva técnica; e o Pavilhão Lucas da Feira para peças de grande porte. A Casa do Sertão possui uma coleção constituída por 1.169 objetos, além de uma discoteca de músicas sertanejas e um acervo de Literatura de Cordel com 2400 exemplares.

O Museu, dentro da Universidade, a caracteriza como uma instituição interiorana e sertaneja que assume uma localização específica dentro da nova geografia modificada pelas ondas da modernização econômica e do modernismo cultural, instituindo o Nordeste dentro do cenário nacional. Apesar de ela ser concebida com a função de formar mão-de-obra qualificada, a UEFS acabaria se tornando um local de produção científica importante no cenário baiano e na microrregião de Feira de Santana.

O Museu Casa do Sertão nasce, ou é constituído, paralelamente à formação de uma estrutura organizacional de uma universidade interiorana. Mas a perspectiva, e eu acho que isso é louvável, há uma apropriação no sentido de... alguns até utilizavam essa expressão que eu não gosto de... até pela distância que esse termo traz que o Museu Casa do Sertão seria a vitrine da Universidade. Mas se você for pensar na vitrine tem um vidro que nos separa. Por essa analogia eu não acho que vitrine seja apropriado já que estamos falando elemento que promove o pertencimento de identidade e apropriação da mesma.

(Cristiana)

De acordo com a diretora do Museu, esta instituição, desde o princípio, funciona como Órgão Suplementar, "mas que tem autonomia para desenvolver suas atividades sem interferência de um instrumento superior". Ainda de acordo com ela, o Museu responde diretamente ao Gabinete do Reitor, não estando subordinado a nenhuma outra instância dentro da Universidade. O Museu se torna parte da identidade da Universidade, sendo por meio dele que se efetuam atividade de pesquisa, ensino e extensão e também o meio de contato com a comunidade externa à ela. No Regimento Interno do Museu, aprovado pelo CONSU em 17 de março de 2015, a instituição e o Centro de Estudos Feirenses (CENEF) continuam como Órgãos Suplementares da Universidade. A função educativa do Museu está claramente expressa no Regimento no Artigo 4º, parágrafo V, onde define como atribuição do Museu:

Promover o processo de aprendizagem, através de ações socioculturais, tendo os bens musealizados como centro de suas atividades, com vista a integrar educação e cultura, fortalecendo o papel o MCS/UEFS como espaço não formal de educação (CONSU, 2015).

O Museu deve promover ações nos campos do ensino, pesquisa e extensão e, no que se refere ao ensino, a instituição deve ter uma Coordenação Educativa (COE) responsável por todas as atividades de concepção e avaliação de atividades, assessoria de agendamentos, capacitação da equipe, supervisão de bolsistas, entre outras. O CENEF foi constituído pelo Regimento pela união da Coordenação de Pesquisa, Memorial Eurico Alves Boaventura (MEAB) e a Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão (BSMG). O CENEF é

responsável pelo desenvolvimento de pesquisas relativas à História de Feira de Santana e à cultura sertaneja.

Segundo Caldas (2014), a relação entre a Universidade e o Museu é contraditória na medida em que a universidade, enquanto lugar de produção de conhecimento científico, assume a responsabilidade de salvaguardar dentro dos seus muros elementos da cultura popular. De acordo com ele, o conhecimento científico - e, no caso do Museu, o conhecimento científico da História - subalterniza a cultura popular.

Quando o Museu é instalado dentro de um ambiente de construção do conhecimento, voltado para as elites evidencia-se a cristalização de uma cultura não coerente para o período, categoriza e classifica como popular a representação de lugar memória da cultura sertaneja (CALDAS, 2014).

Durante a criação do Museu, no cenário nacional a Museologia durante as décadas de 1970 e 1980 buscava repensar suas práticas, direcionando-as para a Nova Museologia. Sob essa nova perspectiva os museus brasileiros buscavam retratar os grupos populares como sujeitos da história e produtores de cultura e não apenas sob uma perspectiva folclorizante. De acordo com Caldas (2014), esse movimento atinge o Museu, pois dentre as suas funções escolhidas na sua fundação destacam-se: constituir-se em um centro de pesquisa para aqueles que desejam conhecer os traços culturais da região nordestina; preservar a cultura sertaneja mantendo um acervo de objetos usados, desde utensílios domésticos a instrumentos de trabalho (LIONS CLUBE, 1977).

Quando os visitantes chegam ao museu, eles são orientados a deixarem seus pertences em um armário de ferro por questões de segurança. Também não é permitido capturar fotografias dentro do espaço expositivo (com ou sem *flash*) sem autorização prévia. Algum mediador, que quase sempre é um bolsista e estudante de graduação da Universidade, deve acompanhar os visitantes. Isto é, não é permitida a circulação livre de pessoas nos espaços expositivos.

Em todas as visitas de observação que realizei para a produção de dados desta dissertação, fui acompanhado por um mediador(a) que, geralmente, é um bolsista que, na parte das vezes, é estudante dos cursos de Licenciatura em História, Letras, Pedagogia, Geografia ou Matemática. Enquanto ele ia explicando, apresentando os objetos, discursando sobre como as pessoas os utilizavam-no, eu ficava com a impressão de que este discurso expositivo apenas passava por mim, sem me tocar. Para a museóloga do MCS:

As pessoas que visitam o Museu são acompanhadas por monitores que apresentam as diversas coleções do seu acervo. Essa visita tem a finalidade de proporcionar uma

interação do público com o universo sertanejo que lhe está sendo apresentado, possibilitando identificar a origem de cada peça e a sua utilização no cotidiano.

(Joseane)

Todas as vezes que visitava o Museu ficava com a impressão de que somos conduzidos pelos mediadores por um circuito sequencial planejado da exposição e não era permitido ao visitante entrar sozinho nos espaços da exposição ou andar livremente por elas.

A seguir, descreverei os espaços expositivos do MCS, tentando mostrar ao leitor um roteiro de visita para que possa acompanhar por meio deste texto o circuito escolhido pela equipe do museu para que o público possa realizar. Primeiramente, entramos pela recepção e, como já mencionei anteriormente, deixamos nossas mochilas ou bolsas em um armário e entramos na primeira sala onde ficam as exposições temporárias. Depois, seguimos pela direita e entramos na “Sala Brinquedos Populares”, e adiante, chegamos na “Sala de Artesanato Crispina dos Santos” com uma cozinha e depois dela vemos uma sala de estar continuando à direita. Logo a seguir, vemos os instrumentos de trabalho do vaqueiro, na “Sala de Couro”, um quarto e objetos relacionados à feira livre. Por fim, seguimos para o Pavilhão Lucas da Feira, que fica na parte externa ao prédio do MCS, para observarmos objetos maiores: moendas, prensas, raladores manuais de mandioca, tachos de torrar farinha, semeadeiras, arados, borrifadores etc.

A análise a seguir incide sobre este percurso, a forma de movimentação no espaço do Museu, e como ele forma um determinado discurso sobre o Sertão, o Nordeste e seu povo. Portanto, o discurso desta pesquisa segue o mesmo roteiro das exposições do Museu, analisando-as de acordo com seu percurso.

5 Iniciando o percurso das exposições: ações educativas do MCS

Ao entrar no ambiente das exposições, logo encontramos a primeira Sala cujo nome homenageia o artista feirense Dival Pitombo e que se destina às exposições temporárias. A seguir, entramos nos ambientes das exposições fixas começando pela Sala dos Brinquedos, passando pela Sala da cerâmica Crispina dos Santos e terminando na Sala do Couro Eurico Alves Boaventura. A seguir somos encaminhados ao Pavilhão Lucas da Feira onde estão as peças maiores. Finalmente, a Biblioteca Setorial Monsenhor Renato Galvão nos é apresentada em sua importância e acervo, sempre acompanhados pelo monitor.

De um modo geral, o acervo das exposições, principalmente as fixas, é constituído por doações de famílias da região de Feira de Santana e também de alguns artistas populares. De acordo com a museóloga da instituição:

O seu acervo traz exemplos de produção ou manifestação voluntária, individual ou coletiva realizadas, principalmente, na região de Feira de Santana. Estão em exposição objetos produzidos por artesãos do município, esculturas em barro, xilogravuras, brinquedos, utensílios domésticos, vestimentas, instrumentos de trabalho, móveis, instrumentos musicais e objetos de couro reforçando a memória coletiva de Feira de Santana, ligada ao comércio do gado. Essas coleções estão estritamente relacionadas às populações do Nordeste brasileiro e, dessa forma, é de especial interesse tanto no que diz respeito à sua heterogeneidade. (...) Nessa perspectiva, ao visitar os espaços do Museu, o público tem contato com um rico acervo que evidenciam o cotidiano do interior baiano expressos nos candeeiros e fifós que durante anos e anos iluminaram as noites do sertão; nos instrumentos que simbolizam o dia-a-dia do trabalho, nos móveis e utensílios domésticos que fornecem nuances dos recônditos do lar sertanejo, nos brinquedos populares que contam histórias do mundo infantil, entre tantas outras peças que singularizam o universo sertanejo. De maneira geral, as exposições realizadas no MCS são importantes porque retratam a vida do homem sertanejo, aspectos sociais, religiosos, lúdicos, formando um rico manancial de fontes para o estudo e preservação da história e memória da sociedade sertaneja da região de Feira de Santana.

(Joseane)

Estes artesãos participam da concepção de exposições, pois de acordo com a diretora:

Não é cobrado item nenhum para que o artesão faça a sua mostra aqui no museu, basta que ele queira e que ele o que ele tenha para apresentar esteja em consonância com a tipologia do acervo o com o que o museu acredita ser importante dentro desse mosaico de cultura sertaneja.

(Cristiana)

A democratização das exposições começa neste ponto. Mas a doação tem outros aspectos a serem explorados: qual o significado desse gesto? Os artesãos doam seus produtos que poderiam ser vendidos ao Museu, dentro da Universidade, um lugar onde circulam e são

produzidas linguagens sobre o mundo que os classificam como produtores de artes populares. Esta classificação é proveniente da separação entre espaços distintos na produção artística. Aliás, o trabalho com artesanato pode ser considerado uma arte tal qual a escultura clássica, por exemplo? Além disso, presume-se que o artesanato esteja restrito a uma função prática e não estética.

Objetos, coleções, acervos, doações formam as exposições do Museu. A museóloga define exposição dessa forma:

A exposição museológica pode ser entendida como principal ferramenta comunicacional de uma narrativa cultural. Trata-se de uma composição cujos objetos apresentam-se organizados no ambiente harmonicamente, com o objetivo de permitir que seja lida uma mensagem com fins culturais. Cada peça exposta no MCS, mais do que objetos estantes podem e devem ser considerados como elementos de uma produção histórica e cultural. Nesse processo o visitante deve ser visto como ator, como ativo, e não como consumidor passivo.

(Joseane)

O processo de comunicação museológica acontece através das exposições e é aí que se desenvolve um processo educativo que justifica a função social do museu. As exposições do Museu, de acordo com a museóloga, exigem a participação dos visitantes no processo, mas a própria noção de "consumidor passivo" me parece contraditória. Se, de acordo com ela, "a exposição realizada pelo Museu tem como objetivo valorizar e despertar no visitante o reconhecimento da cultura sertaneja", então o discurso expositivo da instituição aponta para uma cena da cultura sertaneja e quer dizer: "veja! esta é a sua cultura!" Cabe ao visitante aceitar ou não este discurso, mas parece haver uma imposição do discurso do Museu sobre as concepções dos visitantes, porém para certificar esta hipótese seria necessário um estudo com estes públicos.

Há uma organização, uma sequência lógica nas exposições do Museu, portanto há um sentido educativo nelas. Por isso, a análise deste trabalho orienta-se no percurso feito dentro do espaço do Museu, traçando os discursos dentro dele. Falar de um espaço é importante na produção discursiva sobre o Nordeste, mas pretendemos aqui analisar a produção discursiva de um espaço, sob uma perspectiva cultural, não para reforçar ainda mais os aspectos tradicionalistas da cultura nordestina, mas para identificar misturas impuras, elementos estranhos e discursos híbridos que se relacionam com esta produção cultural.

Passemos a tratar sobre as exposições temporárias e que foram registradas em alguns vídeos: Elcimar Pondé, o entrevistador da então TV Universitária da UEFS (atualmente TV Olhos d'Água) realiza a entrevista com a diretora do Museu, Cristiana Barbosa, na área das

exposições⁸. O vídeo é curto e intitulado “Conheça o Museu Casa do Sertão”, com aproximadamente três minutos de duração e o entrevistador pergunta sobre o funcionamento do Museu e que objetos, no acervo exposto, poderiam ser mais interessantes. Na sua narrativa inicial o entrevistador diz que o Museu é “um espaço destinado às tradições e a cultura do povo nordestino”.

Esta fala é confirmada pela diretora da instituição que cita alguns objetos que, de certa forma, são valiosos como relíquias de um passado cangaceiro e meio místico:

E também a gente pode destacar dentro dessa perspectiva do acervo como diferente, seriam algumas peças que a gente tem relacionadas ao período do Cangaço. Inclusive o bernal e a pistola foram doadas pela Dadá, esposa do Corisco. Temos também algumas peças que a gente considera enquanto produção de artes plásticas do Trípoli Gaudêncio que é um médico, mas um estudioso da Guerra de Canudos. Então a coleção ele doou parte do acervo de mais de cem peças, com quadros entre as universidades e o Museu Casa do Sertão foi contemplado com algumas obras que retratam todo o sofrimento dos últimos anos e das últimas batalhas na Guerra de Canudos. E também temos uma sanfona e as alças dessa sanfona pertenceram a Luiz Gonzaga.

(Cristiana)

O Cangaço e a Guerra de Canudos são acontecimentos históricos que marcaram profundamente o imaginário cultural do Nordeste, colaborando dessa forma nos discursos sobre ele. As imagens de cangaceiros valentes e missionários proféticos geralmente vem associadas à imagem de Luiz Gonzaga que produziu um amplo acervo musical sobre o Nordeste.

De acordo com Albuquerque Júnior (2011), enquanto discurso, o Nordeste é composto de fatos que uma vez vistos, escutados, contados e lidos se tornam mais fixados e cristalizados. Fatos, imagens, personagens, textos se tornam mitológicos quase fora da história, mas que possuem uma positividade ao serem encenadas em práticas, instituições e subjetividades sociais.

Uma variedade de discursos, alguns sendo inclusive antagônicos entre si, tomarão como referência básica estes elementos regulares que são constantemente agenciados. Por isso o objeto Nordeste, seja qual for seu tratamento artístico ou acadêmico, não é neutro, pois é fruto da articulação de estratégias que se utilizam de elementos que se pretendem essenciais na cultura nordestina. Estes elementos se repetem tanto que quase se tornam mitos, pois vencem o seu tempo que decreta seu fim. Mas o mito não está, necessariamente, contra a história. Ele pode se referir a um passado que quer se manter vivo, tornando o presente uma

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2t33t5cCvEw>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

continuidade desse passado – como no caso dos tradicionalistas – ou ele também pode valorizar uma ruptura entre o passado e o presente.

Interessante notar que tanto o cangaço quanto o messianismo formam discursos de um Nordeste agrário, tradicional e irracional seja pela violência ou pelas ladainhas e adoração aos homens santos.

Segundo Albuquerque Júnior (2011), o lugar de produção dos discursos do Nordeste como território da revolta e da violência, de um modo geral, foi no ambiente urbano. É uma fala que configura o Nordeste como um lugar exótico e curioso onde a consciência, o bom senso e a razão cedem aos instintos brutos e à barbárie. Então há uma dicotomia entre sociedade tradicional e burguesa como uma gradação evolutiva, considerando a sociedade burguesa como mais avançada e civilizada que a tradicional. Há um Brasil tradicional, arcaico e rural em conflito com um outro Brasil urbano-industrial e civilizado.

Porém, no MCS, parece não haver um conflito nítido entre este aspecto do Nordeste e a civilização. Talvez ele seja compreendido, atualmente, como uma parte da nossa história enquanto civilização e é importante ressaltar que os processos de modernização econômica aconteceram de formas muito desiguais na América Latina e no Brasil, também.

O segundo vídeo é intitulado: “Museu Casa do Sertão”⁹ e inicia com o fundo musical de uma viola o subtítulo “Templo da Cultura Popular Sertaneja”. Este é mais longo do que o primeiro e tem aproximadamente onze minutos de duração. O olhar do entrevistador – que é o mesmo do primeiro vídeo – volta-se para outros espaços expositivos do Museu: as salas Dival Pitombo para exposições temporárias; Crispina dos Santos, para o artesanato; o Pavilhão Anexo Lucas da Feira e a Biblioteca Setorial. Portanto, segue o percurso de uma visita guiada. O vídeo apresenta o Museu enquanto instituição, sua origem e atividades atuais de ensino, pesquisa e extensão como as exposições, o acervo da Biblioteca Setorial e o projeto “O Museu vai à Escola”. Trata-se, portanto, de um vídeo institucional.

Uma viagem ao passado, para ruminar lembranças da infância, lembranças de antigamente. Uma viagem com cheiro de terra molhada, com sabor de comida caseira, embalada por cantigas de ninar que parecem recolhidas na memória. Uma viagem com carros de flandres e madeira, bonecas de pano, cavalos de barro. Brincadeiras que parecem esquecidas. Uma viagem no tempo e no espaço, tendo como fundo musical o ranger das rodas dos carros de boi.

(Elcimar)

O entrevistador inicia o vídeo com esta fala na área externa do Museu. Entre as cenas, o repentista João Crispim Ramos improvisa uns versos apresentando o Museu como um todo

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUb7m3uJpz8>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

e cada espaço dentro dele onde a reportagem vai sendo produzida. A câmera entra na Sala de artesanato Crispina dos Santos e mostra os objetos de barro, concluindo a fala em um deles que representa Lampião e Maria Bonita.

A reportagem continua dentro do Museu falando do seu acervo que, de acordo com o repórter, “sintetiza o universo cultural sertanejo”, captando as falas de alguns visitantes no espaço do Museu. A primeira entrevistada é uma estudante que fala em frente aos quadros criados por Trípoli Galdêncio. Diz ela:

Realmente é a valorização do homem do campo através dos objetos aqui apresentados. Eu acho que é realmente a questão da regionalização, da cultura do homem sertanejo. E é resgatar os valores que tem aqui no sertão que muitas vezes as pessoas de outras regiões desconhecem.

Dessa forma, constrói-se uma determinada função para o Museu que é a salvaguarda daqueles objetos que se relacionam em uma trama discursiva fortemente inspirada pelo tradicionalismo nordestino. O ambiente e o homem do campo, o “resgate” de valores, o homem sertanejo são elementos fixados nos objetos do MCS.

A reportagem segue a partir de agora apresentando dos espaços do Museu em específico, iniciando pela sala de exposições temporárias Dival Pitombo. O repórter apresenta a sala como um lugar no qual os artesãos ou “artistas do povo” podem mostrar os produtos do seu talento e criatividade em exposições individuais ou coletivas. Ele continua afirmando que o Museu, dessa forma, divulga o trabalho dessas pessoas, enquanto que a câmera registra o momento da visita de um grupo escolar nesta sala.

Na época em que a reportagem aconteceu havia uma exposição de instrumentos musicais de percussão fabricados artesanalmente por Zé das Congas, um artista da região de Feira de Santana, que é apresentado como o criador de peças “exóticas e criativas”. Considero importante destacar que os objetos expostos poderiam ser manipulados também pelos visitantes, o que geralmente não acontece nas visitas, conforme observei durante o período da investigação.

Porém, mesmo que a fabricação seja artesanal, os produtos combinam elementos da tradição e da modernidade, pois enquanto o repórter apresentava o artesão, a câmera o mostrava mexendo em um instrumento feito com metade de uma cumbuca (cabaça) e tampinhas de metal. Na entrevista concedida por ele neste vídeo é percebida uma outra relação com o espaço museal, como ser observado em sua narrativa:

É importante nas nossas vidas, porque a gente precisa montar o equipamento e precisa do espaço para divulgar o seu trabalho. Aí a gente tem um espaço como esse

que dá esse suporte para que a gente possa divulgar esse trabalho, não só a mim como outros artistas locais.

(Zé das Congas)

Para ele, no espaço do MCS se efetiva uma divulgação do seu trabalho e não uma tentativa de resgatar um passado perdido. A atuação de Zé das Congas no Museu é, na verdade, interessada no presente. No Museu, os artesãos podem ser vistos a um público muito mais amplo, o que significa um possível aumento de vendas dos seus produtos se eles se constituírem como uma fonte de renda.

A seguir, a reportagem mostra a Sala de Cerâmica Crispina dos Santos. Nela, os objetos são mostrados enquanto o repórter vai mencionando cada um deles e, de acordo com a reportagem, o acervo desta sala é composto por brinquedos de madeira, barro e pano; candeeiros, fifós e luminárias; panelas e potes de barro e outros utensílios domésticos; peças de caça e pesca; e alguns instrumentos musicais como uma viola e uma sanfona cujas alças pertenceram a Luiz Gonzaga, citada no vídeo “Conheça o Museu Casa do Sertão” pela diretora.

O MCS passou um período fechado para procedimentos técnicos e museológicos, no final de 2014 e início de 2015, mas com sua reabertura, as exposições desta Sala foram um pouco modificadas, e os utensílios domésticos foram totalmente separados da exposição de brinquedos que aumentou e as peças de caça e pesca foram retiradas. As peças em cerâmica foram divididas em peças utilitárias e decorativas.

O repórter apresenta a Sala do Couro Eurico Alves Boaventura dizendo que “o vaqueiro é o personagem mais típico do sertão”. O acervo desta sala é formado por objetos do trabalho do vaqueiro: selas, estribos, malas, bruacas, entre outros e duas camas uma de couro e outra de palha. Esta exposição também foi modificada, pois a quantidade de objetos de couro diminuiu para dar lugar a uma parte da exposição dedicada à antiga feira livre realizada no centro da cidade. Interessante que neste mesmo espaço estão objetos de uso cotidiano de um quarto, incluindo a cama de couro. Um dos espaços de maior intimidade dentro de uma casa se abre para o trabalho do vaqueiro, por um lado e do feirante, por outro.

O percurso continua no Pavilhão Anexo Lucas da Feira onde estão abrigados objetos grandes como uma bolandeira, raladores de mandioca manuais, prensas, moendas, tear, pilões e moinhos de pedra e outros instrumentos de trabalho do campo como semeadeiras, arados e foles. Logo no início dessa parte da reportagem são exibidas duas figuras em painéis neste espaço: Luiz Gonzaga e Padre Cícero, fixando ainda mais o discurso da exposição no tradicionalismo nordestino na busca de figuras históricas, quase lendárias, que certificam a

nordestinidade nesta perspectiva na produção musical e na religiosidade. Esta exposição também foi modificada e hoje possui um acervo mais voltado para o instrumental de trabalho das pessoas do campo. O tradicionalismo também está presente no discurso que forma uma paisagem rural para o sertão, logo o que está na cidade, embora esteja no mesmo espaço geográfico talvez não seja considerado como “tipicamente sertanejo” ou “tipicamente nordestino”.

Sem dúvida o litoral e o sertão constituem ambientes naturais e sociais distintos, mas embora a cidade de Feira de Santana esteja geograficamente no sertão baiano parece não haver aproximação entre o espaço da cidade e o do campo. Para os discursos tradicionalistas, tal qual o de Eurico Alves, a cultura sertaneja tem uma essência que está no campo e nas suas práticas e não na cidade embora façam parte do mesmo território. Portanto, nestes discursos o sertão não está no cotidiano e nas práticas de uma cidade sertaneja, pois elas estão no campo. No entanto, no cotidiano cada vez mais fragmentado da cidade, as práticas tradicionais persistem e continuam se combinando com as práticas da modernidade.

A seguir, a reportagem mostra o Memorial Eurico Alves em implantação e a Biblioteca Setorial como centro de pesquisa importante na História de Feira de Santana e região. Enquanto o repórter apresenta o espaço a câmera vai mostrando pessoas com luvas e máscaras manuseando jornais e papéis antigos. O Museu também é um lugar de pesquisa, principalmente nesta área, e que se comunica, portanto, a partir de uma linguagem acadêmica e, embora não esteja evidente nos dados produzidos por esta pesquisa, esta linguagem avança sobre o discurso das exposições, pois os objetos são mostrados sob uma perspectiva histórica no pareamento entre a memória social e coletiva dos sertanejos e a História. Aqueles cotidianos possíveis fixados nos objetos de uso cotidiano de uma casa estão em um passado talvez extinto para o discurso tradicionalista, mas as práticas que motivaram estes cotidianos estão por aí, pois na cidade também se usa panela de barro, por exemplo. Acredito que a identidade cultural sertaneja não se perdeu, mas se transformou durante o tempo em diálogo com a modernidade.

O sertão, além de ser uma paisagem histórica, é também uma paisagem natural, mas este é um fato que passa despercebido nas exposições. Em todo o percurso das exposições existem objetos feitos com materiais naturais e que, portanto, são resultado da transformação humana neles. Homem sertanejo e ambiente estão sempre em relação, seja no trabalho do vaqueiro, seja na venda de produtos na feira livre ou na confecção de objetos de barro, madeira, pano. Geralmente ouvimos dizer que a modernização superaria as práticas tradicionais pelas tecnologias da televisão, celulares, internet etc. Mas aqueles objetos

também são tecnologias na medida em que através deles operaram-se determinados modos de fazer ou técnicas. Logo, o sertão também é um lugar de produção de tecnologia.

Finalmente, o vídeo mostra o Projeto “O Museu Vai à Escola” em atuação em uma escola pública da região. Alguns alunos se aglomeram para ver os *banners* sobre o acervo do MCS espalhados pelo pátio escolar; vemos também uma apresentação de *slides* feita por um monitor do Museu e uma professora foi entrevistada e ela diz que a ida do Museu à escola facilita o conhecimento sobre a História de Feira de Santana e a cultura sertaneja, se tornando uma experiência enriquecedora. Mas o que nos chama atenção é a fala de uma aluna, pois a importância de saber sobre alguns aspectos, segundo ela foi:

Como desenvolveu a nossa cidade aqui. Onde era a prefeitura, onde está agora. Onde era a igreja, onde era o comércio. Onde as pessoas faziam suas coisas. Mas acho mais importante porque a gente vai saber disso e um dia quando a gente crescer a gente pode falar para o nosso filho, pra qualquer pessoa que a gente quiser falar.

O Museu é uma cápsula do tempo e ele deve captar, nos objetos, as práticas do passado e preservá-las até um futuro onde estas práticas talvez não existam mais. Não existem ou não são vistas? Na miudeza do cotidiano os gestos engendram narrativas e tradições, relacionando a certas práticas tradicionais.

O assunto principal do vídeo intitulado “Um olhar sobre os Ternos de Reis”¹⁰ – que é curto, com aproximadamente três minutos de duração – é uma exposição temporária da professora, pesquisadora e fotógrafa Lígia Santana com imagens dos Ternos de Reis, celebração popular típica em alguns locais do interior baiano. A exposição é formada basicamente por fotos de pessoas, homens, mulheres e crianças com chapéus de palha enfeitados com fitas coloridas, flores de plástico e outros adereços. A repórter da TV Olhos d'Água, Brena Maynard, apresenta a exposição falando dos Ternos de Reis como uma festa tradicional e rica que incorpora dança, teatro, performance e fé.

Para a fotógrafa Lígia Santana o principal motivo para direcionar o seu olhar para esta festa, em especial, é que ela tem sido bastante recorrente em seu trabalho. A reportagem mostra um chapéu utilizados nestas celebrações e, mais uma vez, o plástico é incorporado a uma tradição popular. A seguir, a repórter comenta sobre o risco de desaparecimento dessa tradição, pois a maioria das pessoas que participa dela são idosas e também eles não recebem apoio para organizar a festa e providenciar os ornamentos das suas indumentárias. Mas há

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k1Fo7f8lXio>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

uma fotografia de uma criança, uma menina, sorrindo com seu chapéu enfeitado e, por isso, esta foto foi escolhida para ser a capa da exposição.

A fotógrafa também fala sobre a sua relação com o MCS: para ela, a instituição lhe possibilitou o acesso ao mercado de trabalho e que se sente orgulhosa de mostrar um trabalho de sua autoria em um espaço que a ensinou a valorizar a produção cultural popular. Ela ainda acrescenta que esta produção lhe remete às suas próprias experiências pessoais já que ela é filha de trabalhadores rurais.

No final do vídeo podemos perceber que as fotografias mostram um ambiente litorâneo. Areia da praia, mar, a luz do sol, são elementos que fazem parte de algumas delas. Imagens de santos católicos também estão presentes nas fotografias. Logo, a mudança da paisagem pastoril – seja ela verde, rica, com pastos de gado e fazendas ou parda, quente e esturricada como é geralmente veiculado nas mídias – para uma outra, litorânea, nos faz pensar em outros sertões.

Se o Nordeste também é litoral, então porque quando se fala nessa região as imagens de uma paisagem devastada pelas secas e a falta de água são tão recorrentes? A produção discursiva do tradicionalismo nordestino configurou a região como um espaço preenchido quase totalmente pelas paisagens do semiárido pastoril. Sertão, litoral e também o cerrado da Chapada Diamantina são diferentes paisagens naturais que fazem parte da Bahia e também do Nordeste, como um todo. A relação do homem com a natureza, com o ambiente que o cerca seja ele qual for, também forma certas sociabilidades mais ou menos específicas. A partir dos recursos naturais disponíveis o homem transforma o ambiente ao seu redor, modificando a sua geografia e conseqüentemente fazendo História através das tecnologias.

O assunto do vídeo intitulado “Museu Casa do Sertão expõe obras de Vicente Paulo”¹¹ é uma exposição temporária e tem uma duração de quase três minutos. A entrevista acontece dentro do espaço do Museu, na Sala Dival Pitombo e é conduzida pela repórter Flávia Maciel, da TV Olhos d'Água. A exposição intitulada “Animais e vegetação de Jaguará” era composta por objetos fabricados por Vicente Paulo que aprendeu a moldar suas primeiras peças ainda na infância com a mãe. Durante a entrevista, Vicente Paulo não é chamado de artesão ou “artista do povo”, mas apenas artista ainda que a sua produção seja tão artesanal quanto a de outros ceramistas. O acervo desta exposição é formado por trinta peças feitas de barro, palha, troncos e galhos de árvores e conchas do mar. Estes materiais formam imagens de animais

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2t33t5cCvEw>. Acesso em: 0 de março de 2016.

que “retratam a fauna, a flora e o ruralismo presente no distrito de Jaguará”, de acordo com a repórter.

Há uma preocupação do artista com a ação destrutiva do homem com o ambiente. De acordo com Vicente Paulo:

É raro a gente encontrar uma mata nativa. Não tem mais uma mata nativa. Já devastaram tudo, viraram pastagem e pastagem que não alimenta os animais porque a seca não deixa. Não adiantou devastar. Eles devastaram em vão, porque vem a seca e aquela vegetação forrageira desaparece. A terra fica despida, nua. A gente vê pássaro distante porque não tem forrageira. Então eles desmataram em vão. Mas o resto que ainda tem eu tiro proveito com as árvores distorcidas, o cacto. Aí eu tiro proveito disso e retrato o sofrimento do homem do campo.

A relação do homem com a natureza aparece mais uma vez nas exposições do Museu, mas ela aponta para como o poder se articula neste cenário. Vicente Paulo se refere a “eles” quando quer dizer aqueles que desmataram a vegetação natural para fazer pastagens nas fazendas de gado, mas a consequência negativa desta ação é recebida principalmente pelo “homem do campo”. Podemos dizer que tanto os fazendeiros e seus empregados quanto os agricultores familiares são “homens do campo”, já que o seu sustento sai da produção agrícola, pecuária ou de ambos.

Talvez o que Vicente Paulo esteja querendo chamar a atenção é para uma mudança nessa relação destrutiva do homem com o ambiente. A Caatinga forma um bioma específico do Brasil e, portanto, tem espécies de animais, vegetais, fungos etc. que só acontecem nele. Portanto, realmente é importante preservar o ambiente natural para reduzir o risco de extinção de espécies.

De acordo com Figueiredo (2007), nós, os sujeitos na região do semiárido brasileiro nos relacionamos com o ambiente natural de uma maneira diversa de outras regiões do país, por apresentarmos um conjunto de valores, símbolos e representações que desencadeiam em certas peculiaridades de sermos nordestinos. Esta relação se desenvolve com o nosso habitat, nosso nicho ecológico e possuímos períodos de “fartura”, geralmente nas estações chuvosas e períodos de estiagem com uma agressiva deficiência de quase tudo.

O problema da seca é emblemático no que se refere ao repertório de discursos sobre o Nordeste, pois foi sob este signo que ele foi formatado. Segundo Figueiredo (2007), a seca é resultante da distribuição irregular de chuvas no tempo e sobre o território, agravada, no semiárido pelo alto índice de evapotranspiração. No entanto, a seca também está relacionada ao modo de exploração da terra para a agropecuária através da destruição da mata nativa para implantação de monoculturas em latifúndios, acelerando, dessa forma, o processo de

desertificação. Portanto, torna-se fundamental para o Nordeste uma nova relação com este ambiente onde vivemos que esteja fora desse esquema de exploração inconsequente.

Depois entramos na Sala dos Brinquedos Populares: pipas, carrinhos de madeira, jogos de tabuleiro e as bonecas de Marilene Brito fazem parte desta exposição. A artista aparece em dois vídeos analisados neste trabalho e analisados, a seguir.



Fotografia 3 - Sala de Brinquedos



Fotografia 4 - Casa de bonecas

As brincadeiras infantis também tem espaço no Museu. O mercado produziu novas formas de brincar e viver a infância, inclusive negando a algumas crianças, especialmente as em situação de rua, a possibilidade de vivenciá-la. Mas mesmo tendo esta possibilidade negada, algumas crianças faziam seus próprios brinquedos.

Bonecas, carrinhos, carros de rolimã, etc. confeccionados com materiais simples como madeira, pano e barro. A criação desses brinquedos pelas próprias crianças “de antigamente” é a possibilidade de ressurgimento de viver a infância ainda que ela tenha sido negada a estas crianças. A infância não é apenas negada com a fome e a pobreza tão comuns nos cenários sertanejos, mas ela também é impedida com o fraco acesso à saúde, educação e moradia dignas. Enquanto as estratégias falham em atender às necessidades básicas da população em geral, as crianças inventaram e inventam ainda novas táticas para imaginar brincadeiras onde outra realidade seja mais amena do que esta.

O vídeo intitulado como “Documentário Bonecas Terapêuticas”¹² que também é uma produção da TV Olhos d'Água, tem aproximadamente sete minutos, e começa com imagens de uma pista movimentada. Parecia que a produção estava se deslocando para a casa da entrevistada, Marilene Brito. A casa de Marilene Brito é simples, mas está ocupada com várias bonecas de pano e elas trazem os traços, alguns traços, da própria artista.

As bonecas são feitas com materiais recicláveis, principalmente plásticos, que são lavados e guardados para não acumularem poeira e, de acordo com a artista: “a gente evita que esse lixo vá ficar exposto a natureza”. A preocupação com o ambiente também está presente em sua narrativa, pois de acordo com ela: “quero que as pessoas sejam assim como eu: um beija-flor, pois nós precisamos salvar, né? O nosso planeta”.

Ela vai falando enquanto vai produzindo em uma máquina de costura elétrica, simples, naqueles modelos antigos. A câmera aponta para a máquina e as mãos dela. Mas, ao lado da máquina antiga dá para ver outra mais moderna quando a câmera abre o foco. Ela diz que aprendeu a ler e a escrever ensinando aos seus irmãos e que fazer bonecas é uma terapia, pois as mulheres esquecem seus problemas quando se juntam para isto.

O material (plásticos, malhas) é doado, mas as mulheres também contribuem com linhas, arames e outros materiais necessários à confecção das bonecas. A mão de obra e os gastos com outros materiais justificam o preço das bonecas a preços populares, mas ele pode variar bastante: de dois reais até setecentos, para as maiores chamadas Iracema e Dalila.



Fotografia 5 - As bonecas de Marilene

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCcCRq3MdJA>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

Uma menina pobre não tinha dinheiro para comprar as bonecas caras da cidade. Ela morava na roça e sua mãe não tinha dinheiro para compra-las. A menina, então, fazia suas próprias bonecas com panos, palha e plástico. Ainda existe essa brincadeira? Aonde? Ela ainda existe porque continua sendo lembrada pelo Museu. sua lembrança é como uma fotografia antiga na Sala de Brinquedos Populares. Um registro do passado cuja poeira está fixada ao seu redor. Será que alguém ainda hoje brinca de boneca de pano?

Marilene tem vontade de transformar sua casa em um acervo de bonecas, para que as pessoas possam vê-las, apesar de que elas já estão espalhadas pelo mundo.

Ela fala sobre o prêmio Zeferina, criado em 2006, e reconhece mulheres negras ou indígenas cujo trabalho destaca-se pela melhoria das suas comunidades. No dia em que ela recebeu o prêmio e sendo devota de São José ela agradeceu cantando o hino dele com Bule-Bule, repentista bastante conhecido na região de Feira de Santana.

O vídeo cujo título é “Diversidade cultural: Marilene Brito”¹³, com pouco mais de onze minutos de duração foi o resultado de um trabalho do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Ensino Superior de Feira de Santana (UNEF) na disciplina Antropologia Urbana. Ele inicia registrando uma parte da rua onde está a casa de Marilene Brito no distrito de Ipuçu, entrevistada pelos autores do trabalho.

O objetivo deles é conhecer mais sobre as ações de Marilene Brito no âmbito da cultura no distrito e no município de Feira de Santana e a entrevista, gravada através de filmagem, se desenvolve como uma conversa entre eles. Marilene, na sala da sua casa, sempre fica diante de uma câmera e a entrevista acontece quase o tempo todo nessa perspectiva. Entre o operador da câmera (que parece ser um homem) e a entrevistada, uma mulher inicia a entrevista perguntando a Marilene como aconteceu o processo de dinamização das práticas culturais em Ipuçu e a participação dela nesse movimento.

Antes de responder, Marilene parece um pouco hesitante, talvez pela presença da câmera, mas conforme vai falando da sua história ela se torna mais confiante e ela diz que começou aos treze anos na alfabetização da população de Ipuçu e outras localidades e, atualmente, como fundadora da comunidade. De acordo com ela:

A gente observa que... O que que nós estamos vendo? As identidades culturais estão se perdendo. Você chega em qualquer outra região aí você vê que tem coisas bonitas. (...) Então como eu também sou agente cultural eu... venho fazendo um trabalho. E... tem... em 97 comecei a pegar esse povo e sair. Meus alunos que eu alfabetizei e tornei de primário, ginásio e segundo grau. E comecei a fazer um trabalho com eles e procurei mostrar... na Universidade Estadual de Feira de Santana onde eu já tenho um acervo cultural, né? Faz parte dos artistas da... de Feira de Santana e o Museu Casa do Sertão tem um acervo né? Então a gente não só observa os bordados, o trabalho feito à mão.

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3ILC_cTIyEU. Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

(Marilene Brito)

Ao sorrir quando fala sobre os alunos que ela alfabetizou chegando ao Ensino Médio, Marilene se orgulha do seu trabalho no âmbito cultural da sua localidade. Ao longo do vídeo ela vai reforçando a importância de saber ler e escrever até mesmo para manter contato com os professores e funcionários da Universidade, pois para participar deste espaço é necessário ser letrado como as pessoas que circulam nele.

Você ir nas comunidades que é (sic) uma longe da outra, né? E poder observar aquelas pessoas, né? Foi muito bom isso. E eu agradeço a essas pessoas porque parte deles foram meus alunos. O que foi que eu fiz: alfabetizei eles e peguei eles e mostrei, né? Porque eles faziam. Eu tirei bêbados que estava lá cantando lá jogado, mas quando eles estavam são (sic) eu pegava eles e conversava: 'olha, você tem uma coisa tão bonita, você é um artista!'. Então, eu preciso mostrar você para aos universitários, aos doutores, aos professores. Mas eu não posso mostrar um analfabeto. Você terá que ser meu aluno. Venha estudar comigo!

(Marilene Brito)

Alguns dos alunos que Marilene formou fizeram parte da dinamização cultural em Ipuacu. Ela observa que determinados costumes dos seus antepassados se perderam hoje em dia como, por exemplo, os enxovais de casamento e para crianças. As bonecas de pano também se perderam. Os cânticos populares é uma outra prática difícil de ver hoje em dia e ela chama atenção para o fato de que os jovens, ao ver televisão ou jornais, sonham em serem cantores famosos. Mas ela não quer alimentar isso. O seu objetivo é fazer os jovens saberem que os seus pais também cantavam no trabalho comunitário da roça. Manifestações como o coco, reisado, samba de roda aproveitam esses cantos populares de atividades cotidianas: lavar roupa, pescar, caçar, bater feijão ou milho, fazer farinha de mandioca. Além disso, ela diz com um certo tom de reprovação na voz, que os jovens têm vergonha dos pais, que participam dessas produções culturais populares, ainda que elas sejam amplamente reconhecidas.

A comunidade de Ipuacu já recebeu visitas de pessoas vindas do exterior do Brasil para conhecer as manifestações culturais locais e as bonecas de Marilene que aliás também fazem parte da entrevista, ficando do lado direito do vídeo.

Por volta dos cinco minutos de vídeo, o entrevistador (provavelmente o mesmo que opera a câmera) pergunta a Marilene de onde veio, nas palavras dele, “essa cultura” de fazer bonecas. E ela responde sorrindo que acredita que foi uma “menina muito avançada no tempo” e as bonecas possibilitaram a ela o conhecimento com muitas pessoas dentro e até fora do país. Afinal, como uma mulher negra, trabalhadora rural, pobre poderia conhecer gente do

estrangeiro? Ela tem muito orgulho do seu trabalho cultural e então ela aproveita para falar do Troféu Zeferina que ganhou em 2009.

Uma menina muito pobre queria brincar: “Então aos sete anos comecei a inventar, fazer minhas bonecas, meus brinquedos”. Quando foi trabalhar como babá continuou fazendo brinquedos para as crianças que ela cuidava. Depois, foi estudar para ser professora:

Eu queria ser a professora para continuar o meu trabalho com a comunidade. Eu não tinha pensamento nem de ir longe. Meu pensamento era melhorar gente, era ensinar... ó, você pensa... Eu escrevo livros e vou publicar com fé em Deus. Olhe a alegria que dava naquelas pessoas que sentava na casa do meu pai, numa esteira. Todo mundo pra ouvir duas ou três vezes eu lendo a carta do filho que estava em São Paulo e a mãe... e a filha que estava em São Paulo. E quando eu terminava de ler eles estavam naquele maior silêncio. E aí eles começavam... pedia pra ler de novo. Quando terminava de ler estavam chorando.

(Marilene Brito)

A cena tem um ponto de corte logo depois dessa fala. Logo em seguida, ela explica o porquê das bonecas terem vários tons de pele, e ela diz que o povo brasileiro é miscigenado desde as suas origens com os portugueses, indígenas e negros. A sua explicação está apoiada nos seus estudos da História do Brasil. Considero que o mais importante nesta fala é que há um posicionamento político na afirmação da sua própria identidade: a negra. Marilene se reconhece como mulher negra e incorpora alguns traços estéticos desta identidade nas suas bonecas.

Finalmente, após outro corte na filmagem, Marilene fala sobre as manifestações culturais locais e ela se apresenta como presidente e fundadora do grupo dos Cantadores e Sambadores de Ipuçu, formado por seus alunos e ex-alunos e aponta também o reisado, bumba-meu-boi e samba de roda como produções populares.

Como vimos anteriormente, o discurso euriquiano pretendia valorizar o fidalgo vaqueiro, a aristocracia dos currais utilizando para isso objetos de uso cotidiano dos trabalhadores. Uma representação efetiva, de acordo com os princípios da Nova Museologia, pressupõe em repensar as práticas museológicas que excluem os produtores da cultura popular sertaneja ainda no processo de construção das exposições e não apenas analisar esta produção como objeto de estudo da História. Não é o que acontece no MCS, de acordo com a diretora e a museóloga da instituição. Para ela, as exposições são constituídas por doações de artesãos da região de Feira de Santana, como é visto, a seguir:

Artesãos eu acho até que eu vou acabar restringindo, mas artistas de um modo geral. (...) Por exemplo: a gente fez uma exposição esse ano com o acervo próprio do museu com Marilene Brito, que é uma artesã por indicação do museu em 2007 foi

premiada com o título Zeferina que é um prêmio de caráter estadual para contemplar mulheres negras que se destacam em variados campos da vida dentro do estado da Bahia. E Marilene por indicação, nós a indicamos e ela foi premiada em 2007. Marilene Brito, como eu falei uma mulher negra, de origem pobre, trabalhadora que tem uma visão amplificada do que é ser artesã, sobre o que é ser artista. (...) A democratização de acesso não passa apenas para quem visita, mas para quem expõe

(Cristiana)

A promoção das exposições temporárias, bem como, as itinerantes além de estabelecer um relacionamento com os produtores culturais, a saber, artistas, artesãos e grupos culturais, realizam paralelamente, relações de acesso e abertura de espaços universitários para um público diversificado numa integração universidade e sociedade

(Joseane)

A intenção da equipe do Museu é fazer com que o artista popular tenha seu trabalho reconhecido como importante no âmbito da cultura e, dessa maneira, eles participam de alguma forma na concepção das exposições do Museu, ainda que não seja uma participação ativa nos processos internos da instituição, dito de outra maneira, o MCS “quebra os paradigmas” da Museologia tradicional.

Isso significa dizer que no Museu Casa do Sertão existe, de fato, alguma representação dos artistas que produzem seus objetos dentro do campo da cultura popular. No entanto, o discurso produzido nas exposições não é construído por estes artesãos, pois é a equipe do Museu que o faz, ou seja, apesar de aqueles objetos produzidos por artesãos estarem presentes nas exposições não há uma fala de si da parte deles. A perspectiva histórica abordada pelo Museu traz às suas exposições um sentido lógico e estes objetos são, de certa forma, interpretados pela produção de conhecimento científico que ocorre também neste lugar. Ao fazer pesquisa no Museu a comunicação museológica e, portanto, a Educação que ocorre aí adotam uma visão histórica do discurso produzido pelos artistas.

Além disso, segundo Canclini (2013), nem sempre a cultura popular pode ser fixada em uma coleção de objetos estáveis que extraem a essência dela. Aquilo que se diz sobre o passado é constituído por uma série de operações que inventam e legitimam o presente. Portanto, eles estão relacionados a um arranjo de poder que conduz a produção e o consumo cultural. A cultura popular é uma dramatização dinâmica da experiência coletiva que sempre se atualiza, ou seja, a própria produção dos artesãos populares vai se transformando ao longo do tempo, incorporando outros materiais ou aplicando novas técnicas.

Um exemplo nítido dessa dramatização pode ser observada em um objeto interessante que fica entre a Sala de Brinquedos e a Sala de Cerâmica.

"Exponha-se, por exemplo, uma porta de casa de vaqueiro, toda tatuada inteiramente de ferros de gado, ter-se-á ao vivo a mais forte página de sociologia sertaneja. A mais evidente prova da mais perfeita solidariedade possível. Na porta modesta da casa do vaqueiro, marcavam-se a fogo os ferros dos animais desconhecidos que viessem parar na malhada da fazenda, fossem encontrados solteiros na bebida, ou em qualquer recanto de um pasto. Sagrado o animal na porta. E o ferro na porta, o passante levaria a nova de que naquela fazenda se encontravam tais e tais ferros, anunciando o aparecimento ali de reses com tais marcas assinaladas" (BOAVENTURA, 2006, p. 139, grifo nosso).



Fotografia 6 - Porta ferrada

A Casa do Sertão tem uma porta sertaneja, mas que não fica exatamente na entrada. Ela fica entre a Sala dos Brinquedos Populares e a Sala de Cerâmica que lembra uma cozinha. A porta marcada com os ferros de boi seria a marca da solidariedade do sertanejo que tatua nela a marca de algum boi perdido entre as fazendas.

Mas isso na versão de Eurico Alves. A parte ainda não contada é que isso não é exatamente solidariedade, mas é apenas o trabalho do vaqueiro manter próximas as cabeças de gado do fazendeiro. Os negócios agropecuários ainda mantêm até hoje uma parte da economia da cidade, ainda que hoje em dia as indústrias e o comércio compartilhem a produção de riquezas na região.

É interessante notar que Eurico deseja que não somente o cotidiano do vaqueiro seja exibido com seus utensílios domésticos e de trabalho, mas também que fosse exposto a vida dos coronéis, patriarcas e líderes desse passado que, de acordo com ele, sustentaram o mundo pastoril. Segundo Canclini (2013):

Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para as minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. (...) o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação de bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências (idem, p. 143).

Não é apenas a comunicação visual que faz parte dos repertórios culturais dos iletrados, mas também podemos citar as diversas formas de oralidade presentes na cultura popular: ditados, músicas, poesias, cordéis. Os objetos de uso cotidiano também se incorporam nessa produção. Brinquedos, utensílios de cozinha, do quarto, do trabalho.

Grande parte da população nordestina não fez parte da invenção dos seus mitos e tradições, pois essa tarefa ficou a cargo daqueles que escreveram, movidos por um sentimento de saudade e medo da modernidade, a memória nordestina. Essas tentativas de invenção da memória nordestina através da escrita suprimiram a dimensão visual que comunica com o popular retirando, dessa forma, a participação dessa cultura neste processo. As relações entre tradição, modernidade e patrimônio perpassam pela ritualização cultural, ou seja, a apresentação dessa memória mítica em um teatro. Por em cena as tradições as torna passíveis de legitimação, tanto para seus construtores quanto para quem se apropria delas. A teatralização do patrimônio acontece nos museus, mas também nos monumentos e comemorações. Ao escrever as memórias de um povo, suas tradições, os intelectuais indicam aquilo que deve ser preservado e guardado. Que tradições são mais importantes e características de um povo para serem traduzidas em imagens e objetos. Então ser culto, na modernidade da América Latina, é possuir um conjunto de conhecimentos icônicos sobre a história participando dos cenários onde os grupos hegemônicos tecem e participam dos espetáculos da sua origem.

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Por isso as noções de coleção e ritual são fundamentais para desmontar vínculos entre cultura e poder (CANCLINI, 2013, p. 162).

Ontologicamente, realidade e representação são exatamente coincidentes para o tradicionalismo e, por isso, o patrimônio constrói e ao mesmo tempo se torna a identidade cultural do povo, são símbolos da sua essência. Celebrações do patrimônio histórico evocam os acontecimentos fundadores com seus personagens heroicos, míticos e gloriosos através dos objetos fetichizados nos museus e cerimônias cívicas e religiosas, sobretudo nas sociedades autoritárias.

Relações altamente ritualizadas com o patrimônio histórico, seja ele nacional ou regional, acabam por emperrar outras possibilidades em situações mutáveis, inovações e aprendizagens autônomas. Movimentos de heterogeneização, mobilidade e desterritorialização característicos do mundo contemporâneo tornam quase impossível um diálogo com o tradicionalismo substancialista. A saudade dos tempos antigos e as contradições dos tempos atuais seduzem a olhar o passado mais tranquilizante, buscando a harmonia e a perfeição de outrora. Duvidar dos limites dos benefícios da modernidade - os desafios tecnológicos, desigualdades econômicas, violências - invoca, neste caso, a celebração dos artesanatos e técnicas antigas se não podemos competir com o avanço cada vez mais acelerado das tecnologias. Escapa-se para o passado levando consigo o medo do futuro e a incompreensão presente. A simplicidade das tradições acalma a confusão e o barulho desordenado trazido pelos processos da modernidade.

Há uma boneca interessante no Museu. O corpo da boneca é de pano e fabricada artesanalmente. O vestido dela é feito de plástico, embalagens de café. O plástico foi reciclado e a tradição também. Então há algo de intruso no discurso que quer definir e caracterizar o que é o Nordeste.

Segundo este discurso materiais industrializados, como o plástico, não compõem o cenário rural, ensolarado e quente. Esse cenário tem materiais simples e rústicos fabricados pelas mãos calejadas dos sertanejos, mas também tem aqueles mais refinados que estão apenas nos casarões dos fazendeiros.

Criar um objeto apenas com os materiais disponíveis é uma possibilidade humana incrível. Ao fazer isso a pessoa recria e atualiza toda uma produção cultural e o discurso associado a ela. Isso é reinventar a própria existência.



Fotografia 7 - Boneca vestida com embalagens de café

Neutralizar a instabilidade social se torna um projeto político, pois quando as oligarquias inventam um passado estão pondo em cena a preservação dos privilégios conquistados naquele período idealizado. Embora possamos considerar, na formação histórica do passado, a complexidade dos processos históricos, da mestiçagem e das inovações culturais que acompanham as transformações sociais, sabemos que neste projeto os setores populares não participaram. O artifício de espiritualizar a produção e o consumo cultural, desligando-o de articulações sociais e econômicas e eliminando possibilidades de outras invenções no simbolismo da sociedade, reduz os sentidos do passado, ou melhor, transforma a versão do passado fomentado pelas elites em verdade absoluta.

Os materiais que Marilene Brito utiliza, por exemplo, são bastante interessantes para observar este aspecto. Na época de Eurico Alves talvez o plástico não fosse tão comum quanto hoje. O plástico é então um elemento muito estranho no cenário proposto por ele, pois se foi produzido industrial e artificialmente não teria lugar entre aqueles objetos da vida do vaqueiro no campo fabricados com elementos naturais. A presença do plástico denota uma relação nova no modo como as pessoas se utilizam da natureza e atualiza o discurso expositivo, contextualizando-o em um cenário diferente daquele proposto por Eurico Alves.

Além das bonecas produzidas por Marilene Brito, outros brinquedos fazem parte desta exposição com objetos produzidos em uma oficina de reciclagem por alunos durante as atividades do Museu na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia. Concordando com Freitas (2012), a oficina tem o aspecto interessante de despertar nos alunos a consciência ecológica na reutilização de recicláveis na interação deles na confecção dos objetos. Segundo esta autora, “essa técnica de utilizar matéria-prima que se utiliza no dia a dia para a confecção de brinquedos era uma atividade comum das crianças sertanejas mais humildes” (2012, p. 38), tal como fazia Marilene Brito na produção dos seus próprios brinquedos. Ao se referir ao passado a autora contextualiza no tempo – mesmo que o objetivo do seu trabalho fosse estudar com essa perspectiva histórica – a atividade de produzir os próprios brinquedos. Era assim que as crianças brincavam antigamente, fazendo seus próprios brinquedos de madeira, lata, pano, pneus, etc. Seria interessante questionar às crianças que participaram da oficina em qual tempo elas estão ao produzir aqueles brinquedos de antigamente.

Freitas (2012) ainda observa que a maior parte do público do MCS é formado, na sua maior parte, por escolares (alunos e professores) nos níveis Fundamental e Médio. Por outro lado, a autora ainda acrescenta que apesar de o Museu estar dentro do *campus*, ele recebe poucas visitas dos universitários.

As exposições fixas não são os únicos elementos através dos quais o Museu educa. Aí acontecem também exposições temporárias, oficinas, consulta aos acervos textuais (através da Biblioteca Setorial Monsenhor Renato Galvão e do Memorial Eurico Alves) e também o projeto "O Museu vai à Escola" que possui atividades de oficinas em escolas públicas.

A oficina de miniaturas em couro fizemos no Museu na Semana da Criança, realizamos no Projeto o Museu Vai a Escola em uma escola do distrito de Maria Quitéria que estava desenvolvendo uma atividade relacionada à arte regional. Então criamos uma conexão direta com projetos escolares realizados em sala de aula. (...) As oficinas são pensadas buscando diversificar o público atendido e a ação sócio-educativa realizada no museu não só no espaço em que ele está construído. Mas levando a ideia de que o museu é algo dinâmico e é de pertencimento da comunidade e para ela através dessa descentralização das atividades. Então, é nessa busca de diversificação de público de atividades que a gente tenta criar uma rede de conexões para promover essa interação de maneira mais atrativa, sedutora e dinâmica.

(Cristiana)

A equipe do Museu está bastante interessada em interagir com a comunidade e não somente com a escolar, pois ela está envolvida também em outros projetos em parceria com a Universidade como a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia e a Feira do Livro. O Museu trabalha com diversos públicos desde a Educação Básica até alunos de pós-graduação em nível de Mestrado e Doutorado. Existe a preocupação da equipe do Museu de criar uma demanda espontânea de visitantes e de acordo com a diretora:

E como é que a gente cria uma demanda? Oferecendo atividades outras para além da visita pública. E que tipo de atividades seriam? Oficinas, atividades recreativas, abertura do espaço do Museu para o desenvolvimento de atividades complementares à sala de aula seja no nível da pré-escola, Ensino Fundamental I e II, Ensino Médio ou Ensino Superior, abertura do museu para atividades relacionadas aos interesses de grupos de idosos (seja a UATI ou grupos organizados oriundos de bairros da cidade e até mesmo de grupos de idosos de fora da cidade). Então nós, a partir do oferecimento e abertura, de promoção de um leque de atividades diversificadas consolidamos nosso programa educativo que ultrapassa a ideia de que o museu é visita pública guiada ou consulta à biblioteca. A gente tem a visita orientada, oficinas que relacionam o acervo de peças com perspectivas culturais ou de identidade cultural, por exemplo, temos um acervo de peças que remonta ao povoamento e colonização da região de Feira de Santana.

(Cristiana)

De acordo com a museóloga:

Assim, ao longo do ano, MCS realiza oficinas de criação artística, exposições temporárias e itinerantes; palestras; contação de histórias, utilizando a literatura de cordel e/ou textos da cultura popular; recreação com brincadeiras populares e cantigas de roda; exibição de vídeos; encontro de cordelistas e apresentação de artesãos e artistas populares de Feira de Santana, dentre outros.

(Joseane)

O desenvolvimento de outras atividades além da visita guiada nas exposições ajuda o Museu a aproximar seu contato com a comunidade externa, não se restringindo apenas a grupos interessados em complementar algum conteúdo da sala de aula. No entanto, de acordo com a museóloga:

O MCS pode ser considerado um espaço não formal de educação, pois proporciona ao público visitante saberes diferenciados em torno da história e da cultura regional, aprofundando assim, sua capacidade crítica-reflexiva. (...) Assim, o Programa Educativo do MCS, consolidado no ano de 2012, projeta e realiza práticas educativas com a perspectiva de proporcionar ao público a possibilidade de interpretar os bens culturais a partir de várias perspectivas, configurando-se como ferramenta auxiliar no desenvolvimento de atividades complementares à sala de aula, ao que diz respeito ao conhecimento da cultura sertaneja.

(Joseane)

A ideia de um Museu que é um conjunto de aulas escolares é bastante próxima da concepção do Museu do Vaqueiro de Eurico Alves. Para ele, o Museu deveria ser uma escola propriamente dita, denotando a função pedagógica inerente àquela instituição. No entanto, os museus são diferentes das escolas por funcionarem sob regimes de tempo e espaço diferenciados, logo as estruturas de funcionamento dessas instituições são muito diferentes. A noção de um museu que complementa as atividades da escola permanece problemática e, pessoalmente, não concordo com ela. Museus são instituições com identidade própria, cuja particularidade está na salvaguarda de objetos importantes para a sociedade e comunicação a partir deles para um público amplo. No entanto, deve-se considerar a ausência de elementos da cultura sertaneja nos currículos escolares e a tradução que acontece no museu de uma linguagem acadêmica para uma acessível, compreensível para todos. A didatização das exposições é sempre um risco, pois delimita ainda mais os sentidos possíveis para aquelas exposições e ao invés de se tornar uma experiência crítico-reflexiva se torna uma repetição daquele discurso tradicionalista sobre o Sertão e o Nordeste.

Concluindo sua pesquisa, Freitas (2012) observa que o Museu tem proposto atividades específicas para o público escolar, considerando a alta frequência deste, na instituição. De acordo com a autora:

O ambiente museal não deve ser visto como uma extensão da escola, pois são espaços com públicos diferentes, porém acho importante e necessária a interação destes espaços, pois de certa forma, desde que haja respeito às missões particulares de cada uma, eles se complementam (idem, 2012, p. 42).

As práticas educativas do Museu, de acordo com Bastos (2015), são ferramentas no desenvolvimento de atividades complementares à sala de aula. Esta posição é corroborada pela museóloga da instituição:

A visitação de grupos escolares e/ou congêneres assume um caráter de suporte pedagógico no processo ensino-aprendizagem. Os grupos que visitam o Museu têm a possibilidade de conhecer e reconhecer, a partir do seu acervo de peças a cultura sertaneja, favorecendo o processo sócio educacional, presente nesse espaço museal.

(Joseane)

Tanto Freitas (2012), quanto Bastos (2015) concordam com o fato de que no Museu Casa do Sertão acontece a educação não-formal e que sua função é de complementaridade com a escola. O próprio Eurico Alves, como vimos anteriormente, defende um museu cuja função seja esta: suprir as deficiências da escola no que se refere à apresentação de conteúdos culturais dos sertanejos de Feira de Santana. A transferência de metodologias escolares – inspiradas nos paradigmas da educação permanente propostos pela Unesco – para os museus é conhecida como um processo de escolarização. Este processo se expressa nas exposições da didatização de conhecimentos e práticas culturais e esta não é apenas o processo de adaptação do conhecimento para facilitar a leitura e compreensão das imagens dos objetos, mas ela é também um processo de produção específica na comunicação museológica. Porém isso acaba por reduzir os sentidos possíveis da narrativa cultural que está sendo apresentada na exposição. Os museus, de um modo geral, devem apresentar uma visão de mundo em aspectos artísticos, científicos, históricos, etc. de uma forma abrangente que pode até ser oposta àquela veiculada nos sistemas de ensino formal.

Depois da Sala dos Brinquedos Populares, passamos à Sala de cerâmica cujo título homenageia Crispina dos Santos. Outra mulher, negra, que fazia objetos decorativos em barro. Quando chegamos nesta parte do museu, temos a impressão de estar realmente em uma casa, pois existe aí o ambiente de uma cozinha, a seguir, uma sala de estar e depois um quarto, nesta ordem. Casa, lugar de aconchego e abrigo como nos mostra Bachelard (1984):

Pois a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela (idem, p. 200).



Fotografia 8 - Utensílios domésticos e (não tão) comuns

A casa é o nosso ponto de referência no mundo e a Casa do Sertão, Museu, é um lugar de convergência de vários pontos de referência, já que a operação discursiva das suas exposições, como vimos, é generalizante. As exposições da Casa do Sertão deflagram certas imagens de um ambiente doméstico onde as práticas cotidianas são efetivadas sob a forma de táticas. Dentro dos espaços íntimos fazemos táticas e também somos feitos por elas, na medida em que a imagem da casa inspira um espaço vital, lugar de cuidar da vida e do corpo. Descansar, dormir, comer, fazer a higiene pessoal são ações executadas de inúmeras formas, considerando o modo como as pessoas interagem nas culturas.



Fotografia 9 - Cozinhar e comer no sertão



Fotografia 10 - Cenas do cotidiano popular

Próximo àquela boneca vestida de embalagens de café há vários utensílios de cozinha. Um armário pequeno, moringas, copos de alumínio, peneiras são alguns desses objetos. Mas também tem alguns vasos de cerâmica e objetos decorativos. Coisas do dia-a-dia.

Nos cotidianos, modos de fabricar e usar esses objetos são refeitos. O cotidiano nunca é uma coisa estática, fixa. É um fluxo, o movimento da vida das pessoas que estão dentro dele. São essas pessoas que reelaboram o sentido cultural daquelas práticas, aplicando a eles uma nova função que pode ser inclusive estética.

O Museu fixa os objetos, relacionando-os a um cotidiano que apenas podemos imaginar. Mas de quantas formas possíveis poderíamos usar estes objetos? Afinal, de alguma forma, eles também são nossos.

Dessa forma, são as atividades cotidianas de uma Casa do Sertão que estão expostas. Ainda que alguns objetos citados por Eurico estejam em exposição no Museu, o discurso expositivo entorno dele reforça uma imagem do cotidiano de pessoas comuns e não aquelas que o discurso euriquiano apontava. Os gestos grandiosos de homens viris, masculinos, solares que levaram nos braços seus mitos passam apenas de relance.

O nome "Casa do Sertão" pressupõe a presença de multidões de nordestinos, baianos e feirenses circulando nas práticas do cotidiano de uma casa sertaneja. Há uma predominância de elementos minúsculos, cotidianos, diários que se insinuem pouco a pouco nos cotidianos de muitos sertanejos. Eurico Alves parecia não considerar que cozinhar em panelas de barro, comprar alimentos na feira levando na mão o bocapio, beber água na moringa são gestos grandes. De fato, não são. Mas são ações que exercem uma pressão imensa sobre os sujeitos

daquela época - e também sobre nós - pois algumas são vitais e, por isso, algumas são contínuas.

Pode-se supor que essas operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são os modos de usar, e portanto desprovidas de ideologias e de instituições próprias, obedecem a regras. Noutras palavras, deve haver uma lógica dessas práticas. Isto significa voltar ao problema, já antigo, do que é uma arte ou "maneira de fazer". (...) Por esse prisma, a "cultura popular" se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada popular: ela se formula essencialmente em artes de fazer isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma ratio 'popular', uma maneira de pensar investida em uma maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar (CERTEAU, 1996, p. 42).

Logo, podemos considerar a cultura popular como um agrupamento de táticas que se aproveitam, através de malandragens e gambiarras, dos produtos oferecidos pelas estratégias na resolução de problemas eminentemente práticos e imediatos, do cotidiano. No jogo entre táticas e estratégias, dentro da cultura popular, as táticas driblam os sentidos feitos pela lógica estratégica na resolução desses problemas do dia-a-dia. Essa operação transforma esta lógica em uma outra, cuja função pode ser totalmente diversa da que lhe foi atribuída pela estratégia, por recombinações com outras lógicas. Nessa clandestinidade criativa se desenvolve um sentido político que talvez seja tão efetiva quanto as consequências políticas da estética, no entanto, a diferença principal entre estes dois movimentos é que as táticas são ocultadas por milhões de detalhes minúsculos enquanto que aquelas consequências são organizadas em um nível muito mais abrangente.

A casa é o local de cuidado do corpo, intimidade e segurança e também é o lugar de operação de várias ações subversivas e pontuais na destruição de uma lógica estratégica; é o lugar onde ocorrem várias táticas, mas em uma exposição só podemos percebê-las se observarmos com cuidado um fifó de lata de óleo, brinquedos de material reciclado ou uma panela de barro. Na criatividade do povo estão presentes lógicas próprias que se comunicam com as estratégias para, dessa forma, rompê-las. Se eu convido você para jantar na minha casa e lá comemos, bebemos, conversamos sobre este passado que Educação há nisso? A Educação de uma cena de jantar com os amigos, se produz por uma série de gestos fora e dentro da cozinha quando o anfitrião considera os materiais disponíveis em casa e na feira, as preferências e restrições alimentares e as técnicas de produção, preparo e conservação dos alimentos. Para fazer o jantar, seria necessário mobilizar uma série de operações culturais que levam em conta o que foi aprendido frente a esse contexto específico e o que será feito com isso a partir de agora.

Logo, ao invés de mostrar o heroísmo dos cabras-machos do sertão, como queria Eurico, as exposições do Museu mostram um cotidiano repleto de atividades classificadas como femininas: cuidar da casa e das crianças, cozinhar, fazer compras.



Fotografia 11 - As vestes do vaqueiro

O elemento masculino está presente também nos instrumentos de trabalho do vaqueiro, mas mesmo assim isso me provoca a pensar se algum Diadorim já ousou ser vaqueiro nestas regiões da Feira. Aliás, Diadorim existiu aqui na região de Feira. O nome dela era Maria Quitéria de Jesus (1792 – 1853) e lutou na Guerra da Independência, disfarçada de homem. Apesar de não saber ler nem escrever Maria Quitéria sabia caçar e manejar armamentos e decidiu entrar para o Exército, mesmo sem a autorização do seu pai. Depois da Guerra ela foi condecorada com a insígnia de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro.

O trabalho do vaqueiro está bastante destacado nesta parte do Museu. Os objetos, como nas outras exposições do Museu, indicam uma forma de compreensão da cultura serteneja marcada pelos ferros de boi. O sertão de Feira de Santana apresentado nessa parte da exposição condiz com as prescrições feitas por Eurico Alves. Os instrumentos de trabalho, as fotografias em preto e branco dos velhos vaqueiros, os galões para armazenar leite. Estes objetos descrevem uma vida dedicada ao trabalho. No entanto, a visão que Eurico Alves apresenta da vida do vaqueiro é bastante romanceada, apesar de ter feito uma extensa pesquisa sobre a história da região de Feira de

Santana. Então, algo não se encaixa nessa versão da identidade cultural do vaqueiro. E esse algo é a relação de trabalho entre os vaqueiros e os fazendeiros, pois nem sempre ela é tão generosa e sempre a parte mais fraca acaba sofrendo as consequências do desequilíbrio de poder nessa relação. O poder econômico dos fazendeiros se configura como uma estratégia e o trabalho dos vaqueiros deve ter alguma tática que contrarie o desequilíbrio de poder nessa relação de trabalho



Fotografia 12 - Instrumentos de trabalho do vaqueiro

Continuando com nosso percurso, podemos observar a interessante aproximação do trabalho com um dos espaços mais íntimos de uma casa: o quarto. Neste cômodo estão alguns objetos de uso na higiene pessoal (penteadeira, armário, escarradeira, bacia, penico, pentes de ferro para alisar cabelos, etc.) e uma cama de lastro de couro. Neste mesmo espaço estão alguns objetos da feira livre (bocapio, bruacas, balaios, fotografias em preto e branco) com cenas da feira que acontecia na Avenida Getúlio Vargas, onde hoje corresponde ao centro comercial da cidade.



Fotografia 13 - Intimidade entre os trabalhos do vaqueiro e do feirante

A intimidade se abre ao público. Obviamente, o quarto da Casa do Sertão não é um lugar habitável. Seria um absurdo se alguém utilizasse aquelas coisas morando naquele lugar. A Casa do Sertão é uma casa, ou uma generalização de várias casas sertanejas, mas não é habitável. É um Museu. Lugar onde a poeira do tempo acumula sobre aquelas coisas, mas que permite um frescor de vida quando um visitante passa só para vê-las. Ainda assim a ambiguidade permanece na Casa que não foi de apenas uma pessoa como no caso dos museus biográficos e memoriais cujo acervo é constituído por objetos pessoais de personalidades históricas.



Fotografia 14 - Cuidados com o corpo

O trabalho na roça se comunica com o trabalho na cidade através da intimidade da casa sertaneja. Os corpos cansados do labor nos pastos quentes e na feira agitada se deitam em camas parecidas. Mas elas não eram de lastros de couro, eram as mais simples. O couro é o instrumento de trabalho, não de descanso, principalmente para o vaqueiro. Apenas as pernas fracas das barracas na feira são parecidas com as madeiras usadas nessas camas. Apesar de sua aparência ser frágil elas ainda mantêm os corpos dos trabalhadores sertanejos em suspensão durante a noite. Ou ela é esquecida nos dias de festa. Enfim... apenas imaginamos quantos cotidianos poderiam ser possíveis nesses quartos de trabalhadores.



Fotografia 15 - Só podemos imaginar os modos como esta cama foi usada



Fotografia 16 - A feira não acabou

O movimento da feira acabou. Todos foram embora e só sobraram as cestas vazias. Só podemos imaginar quantas frutas foram vendidas. As brigas de bar em algum canto escondido... Essa feira acabou, mas continuou, de certa forma em outros lugares. Pois é a identidade da cidade. Na Feira de Santana as pessoas chegam e elas vão todos os dias, de passagem, ou para ficar. A vida é assim: todas as coisas vem, todas as coisas vão.

A Casa do Sertão não é habitável porque a sua dona é uma multidão de rostos mais ou menos distinguíveis formada por crianças, mães de família e donas de casa, artesãs, artesãos, vaqueiros e feirantes. Esses sujeitos, nas suas práticas cotidianas, compartilharam um certo modo de estar no mundo e interagir com ele que foi capturada nos objetos do Museu. Acredito que algumas destas práticas eram tentativas de escape das lógicas estratégicas e eram, portanto, táticas. O registro dessas táticas ficou associado aos objetos e esse registro ativa nos visitantes alguns afetos que depende da percepção da presença virtual dessa multidão. Todos estão ali, mas ninguém está lá de fato. O Museu é um lugar de pesquisa histórica com rico material sobre Feira de Santana e região, logo é muito provável que a parcela de cultura popular registrada nos objetos seja traduzida em uma linguagem científica histórica, principalmente nas exposições fixas.

Considero o discurso expositivo do MCS é predominantemente histórico, pois ele relata um cotidiano passado que parece extinto nas novas sociabilidades trazidas pela modernidade na cidade. Apenas parece. Como vimos, tanto a Universidade quanto o Museu foram fundados correspondendo aos processos modernizadores na cidade, embora tivessem funções distintas dentro desse contexto. Os antigos cotidianos das fazendas da região de Feira

de Santana se transformaram. Uns viraram peças do Museu, mas outros continuam sendo feitos e refeitos nas casas desta região, mesmo com o avanço da modernização. Os cotidianos de antigamente, ao invés de serem interrompidos bruscamente, foram transformados e continuam sob outras formas se relacionando com outros contextos e lógicas.

Mesmo das práticas só há de se reter os móveis (instrumentos e produtos que se colocam na vitrine) ou esquemas descritivos (comportamentos quantificáveis, estereótipos de encenações, estruturas rituais), deixando de lado o inarraiável de uma sociedade: modos de usar, as coisas ou palavras segundo as ocasiões. Algo essencial se joga nessa historicidade cotidiana, indissociável da Existência dos sujeitos que são os atores e autores de operações conjunturais" (CERTEAU, 1996, p. 82).

Dessa forma, o Museu, a partir das exposições cria uma representação, uma imagem que se insinua como a cópia fiel do cotidiano sertanejo, a essência dessa cultura. Mas tudo isso é uma fantasia e tentar reconstruir algo do passado no presente é a fantasia da fantasia. O Sertão que eu imagino não foi destruído pela modernidade, mas existem sempre relações de troca e negociações entre estes elementos culturais.

Enquanto professor de Ciências e Biologia olho o Museu como um lugar de Educação Ambiental. Como foi visto anteriormente dois artesãos – Marilene Brito e Vicente Paulo – falaram sobre a sua preocupação com o meio ambiente. Aliás, todo o Museu fala dessa relação do homem com o ambiente natural até porque o tradicionalismo nordestino sempre situa a produção discursiva do Nordeste no campo, na roça.

Esta relação se aprofunda ainda mais no Pavilhão Lucas da Feira, pois lá vemos objetos grandes do trabalho na roça para transformar mandioca em farinha, garapa de cana em açúcar, rapadura e melaço, moinhos para fazer milho e café virarem pó. Tem um tear também. O cotidiano é como o tear. O tecelão poderia ser Eurico Alves, Dona Crispina dos Santos, Marilene Brito, Vicente Paulo, o Museu ou a Universidade. Cada um deles na produção das suas artes utilizando os repertórios culturais que possuem (os fios), elaborada nos seus respectivos cotidianos (o tear), produz um discurso tecido. As artes podem ser as mais variadas combinando fios de origem natural (produções culturais mais próximas do tradicionalismo) e sintética (produções culturais da modernidade), mas aquelas mais interessantes são as que se aproveitam da lógica estratégica para romper com ela. No entanto, esta mesma produção de tática pode ser incorporada a um discurso institucional se transformando em estratégia.



Fotografia 17 - O cotidiano é um tear

Dessa forma, o Museu, a partir das exposições, cria uma representação, uma imagem que se insinua como a cópia fiel do cotidiano sertanejo, a essência dessa cultura. Mas tudo isso é uma fantasia e tentar reconstruir algo do passado no presente é a fantasia da fantasia. O Sertão que eu imagino não foi destruído pela modernidade, mas existem sempre relações de troca e negociações entre estes elementos culturais, repito.

Finalmente, as exposições do Museu se constituem como uma experiência válida não somente para os visitantes, mas também para a equipe do Museu.

Nos últimos anos eu costumo dizer que de algum modo total as pessoas envolvidas com a equipe do museu dispensou ou aprimorou sua capacidade criativa e como artesãos. Artesãos no sentido não só de transformarem uma matéria-prima em outro objeto, mas artesãos da construção e do saber fazer o Museu Casa do Sertão e de trocar essas experiências. (...) Ou da observação de elementos pra você pensar em montar uma exposição, a depender da temática, você acaba observando uma feira livre e na arrumação que os feirantes fazem dos produtos você acaba traz alguns desses elementos para montar ou elaborar um projeto de layout para uma exposição temporária. Ou da observação de casas simples dos sertanejos, em visita... coincidiu que algumas pessoas aqui ou tem origem sertanejas ou são de cidades sertanejas. Meu pai é de Riachão e Joseane é de Santa Luz. Então a gente a partir de observações e visitas pessoais trazemos esses elementos dentro de uma cultura sertaneja para o fazer e saber do Museu Casa do Sertão. (...) Tecnicamente falando, a gente tem uma equipe plural em relação à formação acadêmica e hoje nós temos historiadores, vernáculos, a museóloga que é Joseane. Temos uma relação muito importante, fundamental com os bolsistas. A história de vida e o legado que eles trazem das áreas que fazem seus cursos de graduação e da experiência de vida de cada um deles.

(Cristiana)

A equipe do Museu também pode ser considerada como artesãos. Artesãos dos discursos, narrativas. Com as narrativas de um passado sertanejo as pessoas que trabalham no Museu tecem uma produção discursiva que se recombina com elementos modernos. As experiências individuais prévias sobre o sertão, Nordeste, ser feirense ou estar na cidade de Feira colaboram na transformação do discurso dos objetos em seu contexto de uso em discurso expositivo. Estas experiências da equipe do Museu orientam a experiência dos visitantes na exposição, mas parece que as experiências obtidas pelos visitantes não estão sendo consideradas na elaboração de novas exposições e no funcionamento do Museu como um todo. No entanto, é importante lembrar as limitações no trabalho do Museu (administrativas, financeiras e técnicas) que dificultam ou impedem uma nova postura em relação ao visitante.

Considerando tudo o que foi exposto e analisado, nos encaminhamos para o final deste percurso, observando como os discursos das exposições do Museu ativam memórias, se relacionam com culturas, cotidianos de uma multidão de pessoas sertanejas.

6 Finalizando uma etapa

A Educação no Museu não se efetua apenas porque as escolas (ou outras instituições com finalidades educativas) utilizam os espaços do Museu, seja para desenvolver atividades educativas ou de pesquisa. Ou ainda porque o Museu atua em parceria com estas instituições como é o caso do projeto "O Museu Vai à Escola", para fazer oficinas e exposições itinerantes.

A Educação no Museu acontece porque as exposições já possuem um caráter educativo. No caso do Museu Casa do Sertão esta característica já se anuncia quando o seu idealizador – Eurico Alves – aponta para quais objetos que devem ser expostos na instituição ou quais são os mais importantes para serem lembrados. Quando este acervo se transforma em discurso nos arranjos da expografia e com outros objetos a função pedagógica das exposições e do próprio Museu se torna ainda mais pronunciada. Apesar de as exposições já conterem em si o caráter educativo da instituição museológica, elas não podem estar totalmente a serviço das lacunas da escola. A incorporação de práticas educativas escolares reduz a riqueza da discussão que o museu propõe para a sociedade e ele não pode ser somente para escola, pois é para toda a sociedade. Talvez o principal problema da escolarização do museu e da didatização das exposições seja a falta de diálogo entre especialistas de áreas diferentes, para oferecer ao público não somente informação e conteúdo, mas também formação humana. O Museu Casa do Sertão não está livre desse risco já que recebe vários grupos escolares.

Essas considerações sobre a função educativa e função social dos museus podem inspirar outras pesquisas com professores e alunos que visitaram o Museu, observando qual a utilização do espaço por estes sujeitos como, por exemplo, o quanto os professores sabem utilizar os recursos didáticos do Museu ou sobre qual perspectiva cultural os alunos compreendem as exposições ou outras atividades nas quais eles participem, como as oficinas.

No caso do Museu Casa do Sertão, embora não seja possível recuperar uma essência do Sertão nordestino (até porque isto seria uma tarefa impossível), uma ficção sobre o passado se cria a partir das narrativas nas quais os objetos estavam no seu contexto de uso, no cotidiano das casas populares sertanejas. As culturas populares abrigam os cotidianos onde estes sujeitos reelaboram suas existências e são nelas que as narrativas se criam. Para Benjamin (1987), as narrativas tradicionais acabaram de uma vez. Acredito que não! As narrativas tradicionais se adaptaram, criaram vínculos ou se separaram da modernidade, mas ambas estão em relação. Um olhar mais cuidadoso e apurado teoricamente sobre a relação

entre Cultura Popular, Narrativas e Cotidiano na Modernidade seria necessário para aprofundar melhor estas relações.

O Museu pode ser configurado como uma estratégia, pois além de ser uma instituição museológica é um local de produção científica na área da História, especialmente a História de Feira de Santana. Por isso há um intercâmbio entre a linguagem científica utilizada neste local e a linguagem das exposições com os objetos da cultura popular. O discurso histórico está presente nas exposições ao contar como era o cotidiano do povo, diferenciando de forma radical da proposta apresentada por Eurico Alves que queria contar uma história das elites a partir da cultura popular. Ainda assim permanece um paradoxo, pois a cultura popular não está sendo apresentada por si mesma, ou seja, não são seus produtores que falam sobre ela, mas sujeitos ligados ao Museu e à Universidade. Os artesãos, artistas populares, pessoas comuns são produtores de uma cultura, mas não são eles que apresentam a si próprios. O Museu os apresenta inserindo-os em uma produção discursiva que repete os signos da nordestinidade (o aspecto artesanal de produção, o ambiente rural, entre outros) dentro de uma perspectiva histórica. A linguagem utilizada pelas pessoas que trabalham no Museu e na Universidade é bem diferente da linguagem popular, pois esta diferença institui e funda a Ciência História assim como as outras Ciências Humanas. Um saber específico demanda uma linguagem também específica.

A classificação dessa produção material em cultura popular também está relacionada com as representações sobre o Sertão e Nordeste, características fundantes da região Nordeste e, mais especificamente, da Feira de Santana. O discurso elaborado na fundação destes espaços geográficos está alinhado com o discurso expositivo do Museu, pois coloca os objetos de uma cultura ameaçada de desaparecer no esquecimento de acordo com os tradicionalistas. Os aspectos da simplicidade rústica e da cumplicidade das pessoas do campo estão nitidamente presentes nas exposições de objetos feitos à mão.

No entanto, a utilização de plásticos em alguns objetos, por exemplo, denuncia uma relação nova dos sujeitos do campo com a modernidade. Isto é uma tática, pois aproveita um produto descartável e reutiliza de outra forma dando-lhe outra função. Além disso, esses materiais industrializados contrariam a hipótese dos tradicionalistas, pois o tradicional continua, mas em outras formas combinando-se com elementos da modernidade. Então, neste caso, a modernidade não atropelou o aspecto tradicional das culturas populares, pois tanto uma quanto a outra precisam continuar em relações combinatórias ou antagonistas para existirem.

Logo, nas exposições do Museu ocorrem câmbios entre táticas e estratégias. Por exemplo: uma boneca produzida pela artista Marilene Brito que utiliza na sua fabricação garrafas plásticas é uma tática no seu contexto de produção e uso, mas no Museu o objeto se articula no discurso expositivo e se torna estratégia. No contexto onde a boneca é produzida ela faz parte de uma tática por que a artista reutiliza recicláveis e recria o uso do material, ela poderia vender ou presentear uma criança com a boneca. Quando este objeto chega ao Museu, local de produção do conhecimento em História, se torna estratégia por integrar um saber que se articula com um poder da instituição. Esta pesquisa também está relacionada com esta estratégia, pois quando escrevo sobre esta boneca e a mostro como exemplo estou transformando-a em um material de pesquisa que está diretamente relacionada com a Universidade. Estas considerações sobre o uso de táticas em instituições estratégicas pode inspirar outras pesquisas que observem mais detalhadamente como acontece essa transformação, especialmente nos museus. Ou ainda como a linguagem científica – seja ela de qual campo das Ciências for – se articula em outras instâncias na sociedade utilizando estas categorias.

A utilização de materiais recicláveis também é importante sob o aspecto da Educação Ambiental, pois mostra a preocupação de alguns artesãos apresentados – Marilene Brito e Vicente Paulo – com a questão da ação destrutiva do ser humano com o seu meio ambiente. A presença dessa preocupação na produção dos seus objetos demonstra um escape no discurso predominantemente histórico do Museu. Em todas as exposições há uma relação nítida do ser humano sertanejo e o ambiente ao seu redor, até porque a produção discursiva do Nordeste também foi formada em função do ambiente difícil do semiárido. O discurso sobre o espaço é sobre a ação humana que modifica a Geografia e a Biologia daquele lugar pela apropriação humana dos recursos naturais. Dessa forma, a História é construída não só pela relação das sociedades entre si, mas das sociedades com seu meio ambiente e quais as consequências dessa relação para a Humanidade.

Finalmente, posso dizer que a pesquisa atingiu os objetivos propostos, pois houve uma análise efetiva sobre as ações educativas nas exposições do Museu Casa do Sertão, sob os aspectos da cultura sertaneja e sua relação com memória e com o cotidiano. Dessa análise foram destacados alguns elementos importantes para discutir a Educação no MCS.

Chegamos ao final. O mesmo horizonte de sempre se mostra, mas agora são meus olhos que mudaram. Inspirado, sigo em direção a esse horizonte para pesquisar e estudar outros museus e espaços, vendo outras exposições com arte e ciência. Quem somos no futuro?

Referências

- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, June 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000100005>>. Acesso em: 29 de junho de 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, Ana Mae. Educação em museus – termos que revelam preconceitos. **Revista Museu**. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=16434>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2015.
- BARZANO, M. A. L. e SILVA, E. M. Museu Antares de Ciência e Tecnologia: exposições científicas voltadas para a escola(?). **Revista da SBEnBIO**, v. 1, p. 20-30, 2010.
- BARZANO, M. A. L.; SILVA, E. M. Museu Antares de Ciência e Tecnologia: memória e exposições. In: SELLES, Sandra. E.; CASSAB, Mariana. (Org.). **Currículo, Docência e Cultura**. 1ed. Niterói: EDUFF, 2012, v. 1, p. 357-381.
- BASTOS, Adson dos Santos. **Memória, Sertão, Ciências e Tecnologia**: narrativas do público idoso em visita ao museu. Dissertação (Mestrado em Ensino, História e Filosofia das Ciências). Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana. Salvador. 2015. 149 f.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** : ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. **Anais do Museu Paulista**. 2001, vol.8-9, no.1, p.151-174.
- BOAVENTURA, Eurico Alves. **A paisagem urbana e o homem**: memórias de Feira de Santana. Feira de Santana, Ba, 2006. 266 p.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2011. 376p.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 516p.
- BRANCO, Maria Luísa Frazão Rodrigues. A educação progressiva na atualidade: o legado de John Dewey. **Educ. Pesqui.**, São Paulo , v. 40, n. 3, Sept. 2014 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022014000300013&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Jan. 2015. Epub Apr 01, 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022014005000013>.
- BRUNO, C. Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 9, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/293/202>>. Acesso em: 21 de julho de 2014.

CAZELLI, Sibeles et al. Tendências pedagógicas das exposições de um museu de ciência. **Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 2, p. 1-12, 1999.

CERAVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **An. mus. paul.** [online]. 2004, vol.12, n.1, pp. 237-268.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar . 10.** ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 371 p.

COLINVAUX, Dominique. Museus de ciências e psicologia: interatividade, experimentação e contexto. **Hist. ciênc. saúde-Manguinhos**, v. 12, n. supl, p. 79-91, 2005.

COSTA, Carina Martins. A escrita de Clio nos temp(l)os da Mnemósime: olhares sobre materiais pedagógicos produzidos pelos museus. **Educação em Revista**, Belo Horizonte , n. 47, junho 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982008000100013>>. Acesso em: 28 de junho de 2014.

COSTA, Carina Martins. Expor, reter, transformar e/ou projetar: temporalidades em cena nos museus contemporâneos. **Caderno CEDES**, Dez 2010, vol.30, no.82, p.415-420.

CURY, Marília Xavier Cury. **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **Hist. ciênc. saúde-Manguinhos** [online]. 2005, vol.12, suppl., pp. 365-380. ISSN 0104-5970.

DE QUEIROZ, Luciano Paganucci; RAPINI, Alessandro; GIULIETTI, Ana Maria. **Rumo ao amplo conhecimento da biodiversidade do semi-árido Brasileiro.** Ministério da Ciência e Tecnologia, 2005.

DEWEY, John. **Vida e Educação.** 5. ed. São Paulo: Nacional. 1959.

FIGUEIREDO, J. B. de A. **Educação ambiental dialógica: as contribuições de Paulo Freire e a cultura sertaneja nordestina.** Fortaleza: Edições UFC, 2007. 392 p

FREITAS, Daysiane de. **Cultura, meio ambiente e educação: uma abordagem das exposições do Museu Casa do Sertão.** 2012. 47 f. Monografia (Licenciatura em Ciências Biológicas). Departamento de Educação. Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. ed., 1. reimpr. São Paulo, SP: EDUSP, 2008. 385p.

GHEDIN, Evandro; FRANCO, Maria Amelia Santoro. **Questões de método na construção da pesquisa em educação.** 2.ed. São Paulo: Cortez, 2011. 264 p.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. Rio de Janeiro: **Revista Ensaio-Avaliação e Políticas Públicas em Educação**, v. 14, n. 50, p. 11-25, 2006.

HEIN, George E. John Dewey and museum education. **Curator: The Museum Journal**, v. 47, n. 4, p. 413-427, 2004.

ICOM, 1995, I. Estatutos do ICOM. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/331/240>>. Acesso em: 19 de julho de 2014.

ICOM. Declaração de Caracas. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>>. Acesso em: 19 de julho de 2014.

ICOM. Mesa-redonda de Santiago do Chile - ICOM, 1972. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335>>. Acesso em: 19 de julho de 2014.

LAVILLE, C.; DIONE, J. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

LUDKE, Menga; ANDRE, Marli E.D.A. **Pesquisa em educação** : abordagens qualitativas. 9ª reimpr. Sao Paulo: E.P.U, 2005.

MARANDINO, M. Espaços não formais no contexto formativo. IN: BARZANO, M. A. L.; FERNANDES, J. A. B.; FONSECA, L. C. de S.; SHUVARTZ, M. (Orgs.). **Ensino de Biologia**: experiências e contextos formativos. Goiânia. Índice Editora. 2014. p. 169 – 180.

MARANDINO, M.; BIZERRA, A. F.; NAVAS, A. M.; FARES, Djana Contier; MONACO, L. M.; MARTINS, L. C.; GARCIA, V. A. R.; SOUZA, M. P. C. **Educação em museus**: a mediação em foco. 1. ed. São Paulo: Pró-Reitoria Cultura e Extensão USP e GEENF/FEUSP, 2008. v. 1. 36 p.

MARANDINO, Martha (org.). **Educação em museus**: a mediação em foco. EDUSP, 2008.

MARANDINO, Martha. A biologia nos museus de ciências: a questão dos textos em bioexposições. **Ciência & Educação**, Bauru , v. 8, n. 2, 2002 . Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-73132002000200004>>. Acesso em: 28 de junho de 2014.

MARTINS, Luciana Conrado. **A constituição da educação em museus**: o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. 2011. p. 389. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo.

McMANUS, P.; MARANDINO, M.; MONACO, L. M. **Educação em Museus**: pesquisas e prática. 1. ed. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2013. 97 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo , v. 1,

n. 1, 1993 . Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141993000100014>>. Acesso em: 29 de junho de 2014.

MURARO, Darcísio Natal. Relações entre a Filosofia e a Educação de John Dewey e de Paulo Freire. **Educação & Realidade**, v. 38, n. 3, p. 813-829, 2013.

NASCIMENTO, Sylvania Sousa do; VENTURA, Paulo Cezar Santos. A dimensão comunicativa de uma exposição de objetos técnicos. **Ciência & Educação (Bauru)**, Bauru, v. 11, n. 3, Dec. 2005 . Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-73132005000300008>>. Acesso em: 28 de junho de 2014.

PEREIRA, Júnia Sales and CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. Sentidos dos tempos na relação museu/escola. **Cad. CEDES** [online]. 2010, vol.30, n.82, pp. 383-396.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Ne pas toucher aux œuvres*: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra)significações pedagógicas. **Educ. rev.**, Set 2013, no.49, p.309-322.

PRIMO, Judite. Museologia e património: documentos fundamentais. **Cadernos de Sociomuseologia**. América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329/238>>. Acesso em: 19 de julho de 2014.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Entre a poeira e o silêncio: sobre exposições e construções da memória no Museu do Ceará (1932-1997). **Anais do Museu Paulista**, Jun 2011, vol.19, no.1, p.165-188.

ROGERS, A. ‘**Looking again at non-formal and informal education – towards a new paradigm**’, the encyclopaedia of informal education. 2004. Disponível em: www.infed.org/biblio/non_formal_paradigm.htm. Acesso em: 28 de janeiro de 2014.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.** [online]. 2012, vol.7, n.1, pp. 15-30.

SMITH, M. K. ‘**What is non-formal education?**’, the encyclopaedia of informal education. Disponível em: <http://infed.org/mobi/what-is-non-formal-education/>. 2001. Acesso em: 28 de janeiro de 2014.

SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da saudade**: Eurico Alves e a invenção da Bahia sertaneja. Salvador, BA: EDUFBA, Feira de Santana, BA: UEFS, 2009. 157p.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução a pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação: o positivismo, a fenomenologia, o marxismo. São Paulo: Atlas, 1987.

WILLI Bolle. **grandesertão:br**: O romance de formação do Brasil. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

YIN, R. K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 4. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

Anexos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – MESTRADO

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Convidamos o Sr. (a) para participar da pesquisa “Museu Casa do Sertão: veredas e narrativas das exposições”, sob a responsabilidade do pesquisador Everton Menezes Silva e orientação do Professor Dr. Marco Antonio Leandro Barzano, a qual pretende conhecer e investigar as práticas educativas desenvolvidas e a relação delas dentro do contexto das exposições do Museu Casa do Sertão.

Sua participação é voluntária – portanto sinta-se à vontade para aceitar, recusar ou determinar condições na sua participação – e ela se dará por meio de esclarecimentos sobre as práticas educativas do Museu através de entrevistas semi-estruturadas. Portanto, solicitamos a autorização para gravação das falas nas entrevistas através de gravador de voz portátil.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa são mínimos, porém caso haja alguma intercorrência faremos o possível para solucionar qualquer problema, dano ou prejuízo. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o avanço no conhecimento sobre as instituições museais e seus aspectos educativos.

Se depois de consentir em sua participação o Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração. Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas caso esteja de acordo com a sua vontade sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Esclareço ainda que estarei sempre à sua disposição, pessoalmente, ou pelo telefone para responder qualquer pergunta ou esclarecer dúvidas em relação à pesquisa. Estando de acordo peço que você assine o presente documento, em duas vias, que também será assinado por mim. Uma cópia é sua e a outra deverá ser entregue ao responsável pela pesquisa. Para qualquer outra informação, o (a) Sr. (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço (Av. Transnordestina, s/n, Novo Horizonte, Feira de Santana - BA), pelos telefones (75) 3224-1386 e (75) 8175-5243. **Agradecemos sua colaboração.**

Consentimento Pós-Informação

Eu, _____, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Data: ___/___/___

Assinatura do participante

Assinatura do Pesquisador Responsável

Prezado/a, este questionário é parte integrante da pesquisa intitulada “Caleidoscópio sertanejo: ações pedagógicas no Museu Casa do Sertão” realizada por Everton Menezes Silva sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Leandro Barzano no Mestrado em Educação da UEFS. Esta pesquisa tem como objetivo principal o estudo das práticas pedagógicas desenvolvidas no MCS e a relação delas com as exposições do Museu.

O prazo máximo para devolução do questionário é de 15 dias e deverá ser enviado através de e-mail (everton.mnzs@gmail.com). Ele pode ser respondido através de um texto (escrito, em imagens, vídeos, etc.) que contemplem o objetivo das questões propostas. Desde já, agradeço a sua participação na minha pesquisa.

1 Dentro do atual cenário da política cultural para museus – através do Ministério da Cultura e, mais especificamente, do Ibram – há uma preocupação sobre a produção de sentidos educativos nas exposições e do museu, como um todo. Para você como a Educação pode contribuir para a criação das exposições e demais atividades do Museu Casa do Sertão (MCS)?

2 Comente sobre o modo como as exposições do MCS são produzidas, levando em conta a importância da Educação neste processo.

3 No processo de construção das exposições quais são os principais tópicos de discussão que o permeiam?

4 No processo de formação das exposições há uma espécie de “transformação” do uso e significado dos objetos, porém a linguagem acadêmica pode parecer rebuscada para muitas pessoas. Considerando isto, qual o lugar dessa linguagem acadêmica no MCS e nas suas exposições?

5 Ao expor objetos relacionados ao cotidiano de pessoas do sertão, o Museu produz uma narrativa. Qual a importância de produzir uma narrativa sobre os sertanejos e seus cotidianos no contexto de uma universidade pública, como a UEFS?

6 Algumas atividades educativas são desenvolvidas pela equipe do MCS. Fale sobre isto. Como elas são programadas? As exposições estão direta ou indiretamente relacionada a elas?

7 Sabe-se que o principal público do MCS é o escolar. Como a relação entre o Museu e as escolas é realizada?

Objetivos da entrevista com a diretora do MCS

- Explorar o funcionamento do Museu;
- Investigar qual exposição será mais interessante para a pesquisa na sua relação com a educação;
- Inspirar outros olhares, sensações e sentidos...

Propostas de entrevista

- Proposta 1: selecionar algumas palavras e deixar o entrevistado livre para falar de acordo com as palavras apresentadas

- Proposta 2: entrevista semi-estruturada

Provocações...

- Concepção de objeto (que objetos são esses?)
- Concepção de educação (o que é educar para esta pessoa? E para o museu?)
Em qual/is exposição/ões os sentidos da educação aparecem com mais força?