



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA – PPGMUSEU

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**GRAMÁTICA EXPOSITIVA DAS COISAS:
A POÉTICA ALQUÍMICA DOS MUSEUS-CASAS DE CORA
CORALINA E MARIA BONITA**

Salvador
2016

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**GRAMÁTICA EXPOSITIVA DAS COISAS:
A POÉTICA ALQUÍMICA DOS MUSEUS-CASAS DE CORA
CORALINA E MARIA BONITA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dra. Suely Moraes Cerávolo

Salvador
2016

Britto, Clovis Carvalho
B862 Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos Museus-Casas
de Cora Coralina e Maria Bonita./ Clovis Carvalho Britto. – 2016.
185 f. :il.

Orientadora: Prof^a Dr^a Suely Moraes Cerávolo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2016.

1. Museologia. 2. Museu Casa Cora Coralina – Exposição.
3. Museu Casa Maria Bonita – Exposição. 4. Poética. I. Cerávolo,
Suely Moraes. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 069.098142

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**GRAMÁTICA EXPOSITIVA DAS COISAS:
A POÉTICA ALQUÍMICA DOS MUSEUS-CASAS DE CORA
CORALINA E MARIA BONITA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia, Programa de Pós-Graduação em Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 20 de abril de 2016.

Suely Moraes Cerávolo – Orientadora

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Mario de Souza Chagas

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Federal da Bahia

Sabrina Damasceno Silva

Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Para Cesar Carvalho Britto
(*In memoriam*),
matéria de poesia que me acompanha
na terceira margem.

AGRADECIMENTOS

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia pela generosa acolhida e enriquecedoras trocas de conhecimento e de poesia. Precisaria recorrer à “linguagem poética das coisas” para tentar explicar os impactos dessa convivência em minha vida profissional e, principalmente, o estímulo para distorcer o meu olhar. O encontro com a Museologia na terra das primogenituras se transformou em um imenso reservatório de afeto e, agora, de saudade. Minha gratidão a Suely Moraes Cerávolo, Graça Teixeira, Heloísa Helena da Costa, Joseania Freitas, Eugênio Lins, José Cláudio de Oliveira, Luiz Freire, Marcelo Cunha e Mario Chagas.

À professora Suely Cerávolo, orientadora desta dissertação, por ter compartilhado comigo esses dois anos de caminhada. Cúmplice intelectual e sentimental foi responsável pela alquimia deste trabalho. Sou extremamente grato pela convivência, amizade e ensinamentos. Nunca me esquecerei de que devemos desconfiar dos museus.

Aos professores Mario Chagas, Marcelo Cunha, Marília Cury e Sabrina Damasceno pelas valiosas contribuições no exame de qualificação e na defesa. As críticas foram fundamentais para que enfrentasse com segurança os desafios da poética nas exposições museológicas. Certamente a herança lírica e a explosão épica tornaram a abordagem um pouco menos trágica. Agradeço por me estimularem a corromper o silêncio da “linguagem das coisas”.

A Graça Teixeira por ter me abrigado em seu coração e por demonstrar com atitudes que é possível fazer uma Museologia comprometida com o empoderamento das comunidades, a redução das injustiças e o combate aos preconceitos.

As colegas do mestrado pela construção de um ambiente de carinho, estudo e cumplicidade. Foram inesquecíveis nossas itinerâncias acadêmicas por este Brasil e, tenham certeza, a Bahia que habita em vocês me deu régua e compasso. Graças a esse convívio compreendi como é possível estabelecer uma lírica, uma épica e uma dramaturgia em torno da Museologia. Minha gratidão a Ana Paula da Silva, Danielly Sandy, Dora Galas, Genivalda Cândido, Joana Flores, Maria Estela Lage, Renilda Vale, Talita Gomes e Zamana Brisa.

Aos amigos de Sergipe pelo estímulo, exemplo e confiança. Esta dissertação é um respiradouro que intenta transformar em ouro as pedras que porventura encontramos no caminho. De modo especial para Alexandra Dumas, Ana Karina Rocha de Oliveira, Edeise Santos, Michel Platini Fernandes, Neila Maciel e Samuel Albuquerque. Reconhecimento extensivo aos alunos e orientandos que diariamente me ensinam a ser um professor e um ser humano melhor.

À Célia Maria Corsino e João de Sousa Lima, responsáveis pelas exposições dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita. Seus esclarecimentos foram fundamentais para a compreensão dos bastidores dessas poéticas do espaço. Um duplo agradecimento à Célia Corsino por compartilhar sua “imaginação museal” ao longo desses anos. Gratidão estendida à Adenilda de Sá, Edinéa Ângelo, Fátima Cançado, Frederico Pernambucano de Mello, Graça do Couto, Layla Rezende, Lúcia Teixeira, Maria José Rezende e Milena Tavares pela generosidade.

Aos amigos e familiares por integrarem a minha “gramática expositiva do chão”. A poesia que acompanha o Rio Vermelho e a Serra Dourada me impulsionou, de foz à nascente, nesse tratado telúrico. Minha dívida de gratidão à Goiás e aos que continuam sendo água para minha sede. Agradecimento sintetizado em três amigos que não mediram esforços para esta empreitada museológica: Fernando Gonçalves Miranda, Paulo Brito do Prado e Rita Elisa Seda. Sentimento resumido na pessoa de Ana Maria Seixo de Brito, poesia que me acompanha nesta travessia.

Antes de tudo porque captei o espírito da língua
e assim às vezes a forma é que faz conteúdo.
Clarice Lispector (1984, p. 24)

BRITTO, Clovis Carvalho. Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita. 185 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A pesquisa analisa as exposições dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita tendo como objetivo compreender alguns aspectos da poética oriunda da “narrativa das coisas”. Partindo das categorias “imaginação museal”, de Mario Chagas (2003), “produção da crença”, de Pierre Bourdieu (2002) e “fabricação da imortalidade”, de Regina Abreu (1996), problematiza o modo como as casas e os objetos musealizados se tornam suporte para a musealização da trajetória e do legado do patrono das casas-museus. Reconhecendo a articulação entre o imóvel, os objetos e o anfitrião do espaço, a pesquisa investiga os objetos biográficos, o deslocamento dos acervos pessoais para o espaço público, os trânsitos entre essas duas dimensões e o exercício de dramaturgias de memória a partir da manipulação dos repertórios expográficos. Utilizando um conjunto diverso de fontes (depoimentos, fotografias, documentação museológica, objetos biográficos, produção intelectual etc.), descortina a poética e a política existente na musealização, entendida como uma atitude metapoética. O estudo da trajetória de musealização de determinados objetos e espaços contribui para a visualização das interconexões entre os gêneros (lírico, épico e dramático) fruto das imagens acionadas pela exposição museológica. Entendidas como textos ficcionais, as exposições são analisadas a partir dos conceitos fundamentais de poética estudados por Emil Staiger (1997). A pesquisa sublinha a faceta épica da “imaginação museal” que, ao mesmo tempo, cria uma tensão com a subjetividade lírica. Ao estabelecer uma leitura interessada de determinados fatos do passado, acionando lembranças e esquecimentos coletivos, proporciona à herança lírica um enraizamento épico que, por sua vez, gera uma tensão marcada por uma dramaturgia construída a partir da “linguagem das coisas”. Questões aprofundadas na investigação da poética do espaço nas casas-museus, evidenciadas na musealização (concebida enquanto linguagem) da linguagem (literária) nos museus-casas de literatura; ou na instituição de um epilírico associado à fabricação do heroísmo poético nas trajetórias dos anfitriões das casas-museus, com destaque para a musealização de objetos e personagens relacionados à saga do cangaço. Esses exemplos pretendem demonstrar as plurissignificações da poética nos museus-casas, especialmente as confluências entre a herança lírica, a expressão do épico e a tensão dramática, acentuadas no viés do trágico (mas que em outras experiências também podem ser marcadas pela comicidade).

Palavras-chave: Museologia; Museus-casas; Poética; Cora Coralina; Maria Bonita.

BRITTO, Clovis Carvalho. Expository grammar of things: the alchemical poetic of house museums of Cora Coralina and Maria Bonita. 185 f. il. 2016. Master Dissertation – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The research analyzes the exhibits of House Museums of Cora Coralina and Maria Bonita, from the examination of the "poetic language of things". Starting of the "museum imagination", Mario Chagas (2003), "production of belief" by Pierre Bourdieu (2002) and 'manufacture of immortality' by Regina Abreu (1996), discusses how the houses and objects musealized become support for musealization trajectory and legacy of the patron. Recognizing the link between the property, objects and the host space, the research discusses the biographical objects, the displacement of personal collections to the public space, the transits between these two dimensions and the exercise of memory dramaturgy in the manipulation of the expography. Using a diverse set of sources (testimony, photographs, museum documentation, biographical objects, intellectual production etc.), reveals the poetic and the politics of musealization, understood as a meta-poetic attitude. The study of trajectory's musealization of certain objects and spaces helps to visualize the interconnections between genres (lyrical, epic and dramatic) fruit of the images triggered by the museum exhibition. Understood as fictional texts, exposures are analyzed from the basic concepts of poetic studied by Emil Staiger (1997). This research stresses the epic facet in the "museum imagination" at the same time creates a tension with the lyric subjectivity. By establishing an interested reading of certain facts from the past, memories and collective forgetfulness, provides the lyrical heritage an epic roots which, in turn, triggers a tension marked by a drama constructed from the "language of things". These questions on the poetics of space in the house museums, are evidenced in the musealization (conceived as a language) of the language (literary) in the literature houses museum; or in establishing a epic and lyric associated with the manufacture of poetic heroism in the trajectories of the personages of the house museums, especially the musealization of the objects and characters related to cangaço. These examples are intended to demonstrate the plurissignificação of the poetic in house museums, especially the confluences between the lyrical heritage, the expression of the epic and the dramatic tension, marked for the tragic bias (but in other experiences can also be marked by humor).

Keywords: Museology; House museums; Poetic; Cora Coralina; Maria Bonita.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A DECANTAÇÃO LÍRICA: EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS E ALQUIMIA POÉTICA.....	19
1.1 A TERCEIRA MARGEM DA COLEÇÃO: OS OBJETOS BIOGRÁFICOS DE CORA CORALINA E DE MARIA BONITA.....	27
1.2 “TENHO UM RIO DEBAIXO DAS JANELAS”: A TRAJETÓRIA DO MUSEU-CASA DE CORA CORALINA.....	38
1.3 UMA CACIMBA BEBIA O CÉU: ITINERÁRIOS DO MUSEU-CASA DE MARIA BONITA.....	55
2 MÁQUINA DO TEMPO NA COSTURA DOS ESPAÇOS: HERANÇA LÍRICA E EXPRESSÃO ÉPICA EM MUSEUS-CASAS.....	68
2.1 O REDEMOINHO DO LÍRICO: A METALINGUAGEM NO MUSEU-CASA DE CORA CORALINA.....	75
2.2 A EXPLOSÃO ÉPICA: A SAGA DO CANGAÇO NO MUSEU-CASA DE MARIA BONITA.....	86
2.3 O EU MULTIPLICADO: O HEROÍSMO POÉTICO NAS EXPOSIÇÕES SOBRE CORA CORALINA E MARIA BONITA.....	97
3 O CONSUMO DO TRÁGICO: ECONOMIA SIMBÓLICA E EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS.....	117
3.1 MEMÓRIA SUBMERSA: AS MARCAS DA ENCHENTE NO MUSEU-CASA DE CORA CORALINA.....	127
3.2 MEMÓRIA ROUBADA: OS RASTROS DA CRIMINALIDADE NO MUSEU-CASA DE MARIA BONITA.....	137
3.3 MEMÓRIA TRAUMÁTICA: ECOS DO TRÁGICO NAS EXPOSIÇÕES SOBRE CORA CORALINA E MARIA BONITA.....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	174

INTRODUÇÃO

Uma rã se achava importante
Porque o rio passava nas suas margens.
O rio não teria grande importância para a rã
Porque era o rio que estava ao pé dela.
Pois Pois.
Para um artista aquele ramo de luz sobre uma lata
desterrada no canto de uma rua, talvez para um
fotógrafo, aquele pingo de sol na lata seja mais
importante do que o esplendor do sol nos oceanos.
Pois Pois.
Em Roma, o que mais me chamou atenção foi um
prédio que ficava em frente das pombas.
O prédio era de estilo bizantino do século IX.
Colosso!
Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
prédio.
Agora, hoje, eu vi um sabiá pousando na Cordilheira
dos Andes.
Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
dos Andes.
O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
Eu, por certo, não saberei medir a importância das
coisas: alguém sabe?
Eu só queria construir nadeiras para botar nas
minhas palavras.
Manoel de Barros (2013, p. 378-379)

“Sobre importâncias” é o título do poema de Manoel de Barros (1916-2014) utilizado como epígrafe. Acreditamos que ele resume algumas das indagações iniciais que nos levaram para os museus e para a Museologia e, posteriormente, centralizaram as discussões presentes nesta dissertação. O poema problematiza a poética e a política do olhar, efetuando uma desconstrução da utilidade canônica das coisas e demonstrando que a importância depende do encantamento por elas proporcionado. Em sua obra, o poeta constantemente re-inaugura o sentido do inútil ao sublinhar que todas as coisas, especialmente as consideradas desimportantes ou “inutensílios”, são matérias de poesia. Talvez seja esse olhar torcido, retorcido e distorcido sobre as coisas que também as converta em matéria poética privilegiada das exposições museológicas. A destituição da utilidade canônica dos objetos promovida pela sua inserção nas exposições proporciona um novo olhar sobre os mesmos, a exemplo do catador de pregos que se encantou com a nova funcionalidade dos objetos que catava ou daquele que conseguiu visualizar as grandezas no ínfimo.

Esse rearranjo consiste em uma das potencialidades da poética ao reestruturar a sintaxe e a semântica das coisas. De acordo com Goiandira Ortiz de Camargo (2000), Manoel de Barros dobra a linguagem à força da invenção, muda a regência de verbos e nomes e cria neologismos, destacando que a obra imprime uma reorganização do olhar e uma desorganização semântica que singularizaria a realidade representada. Nesse aspecto, sua poética estabeleceria uma nova função para os objetos a partir de um constante exercício de construção e desconstrução por meio da linguagem, aquilo que o autor designa de desobjetos ou enuncia a necessidade de desinventá-los: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha” (BARROS, 2013, p. 276).

Nesse sentido, é consenso na fortuna crítica de Manoel de Barros que uma das expressões marcantes de seu projeto literário consiste na transformação das palavras em coisas, exaltando o abstrato como algo concreto e construindo uma poética do fragmentário. Conforme destacou Ludovic Heyraud (2010), uma das características da “didática da invenção” do poeta é acreditar, “poderíamos dizer, na ‘concretude’ de elementos abstratos (a ternura carregada pelos rios, o fato de poder pegar na voz de um peixe)” (p. 144).

Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer que os responsáveis pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma “narrativa poética das coisas” ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. Essa narrativa pode ser traduzida na categoria “imaginação museal”, formulada por Mario Chagas (2003; 2005), que consiste em uma das principais referências desta dissertação. Por meio da imaginação museal é possível colocar o rio aos pés ou longe das rãs, definir a quantidade de luz sobre a lata desterrada ou dar mais visibilidade aos sabiás e aos pombos em detrimento do prédio bizantino ou da Cordilheira dos Andes. Em outras palavras, a imaginação materializada pela exposição museológica consegue distorcer o olhar e, portanto, é matéria de poesia e produtora de importâncias.

Por essas razões, intitulamos esta dissertação de “Gramática expositiva das coisas” em alusão à obra de Manoel de Barros, *Gramática expositiva do chão*, de 1966. O livro consiste em uma exposição de objetos que, a princípio, não possuem nada em comum. A justaposição de signos e sintagmas do cotidiano, imbricados a elementos da infância e da velhice, contribui para a estruturação de sua alquimia poética, tendo como enredo alguns objetos de uso pessoal que teriam sido apreendidos pela polícia. Nesse aspecto, a organização dos objetos é fruto de

uma gramática manipulada por terceiros que emitem diferentes leituras sobre um mesmo conjunto de coisas. Como ressaltou Berta Waldman (1992), utilizando “os fragmentos e vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico” (p. 24).

Visto sob esse ângulo, a exposição museológica também aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas e que retiradas de sua função original são inseridas em um novo contexto, resultante de um gesto poético (sintaxe das coisas). Essa poética das exposições museológicas é potencializada na tipologia dos museus-casas, visto que o espaço e os objetos domésticos são revestidos de imagens poéticas. Conforme destacou Gaston Bachelard (1989), os objetos familiares acionam duplamente um passado e um frescor, por isso, “os objetos guardados no ‘armário de coisas’ (*chosier*) nesse estreito museu de coisas que gostamos, são talismãs de fantasia” (p. 91). Poderíamos dizer que, na verdade, as casas musealizadas se tornam suporte para a musealização da trajetória e do legado do indivíduo ali homenageado, estimulando a emergência de diferentes e sobrepostas narrativas e a fabricação da imortalidade (ABREU, 1996).

De acordo com Ana Pessoa (2010), os museus-casas ou casas-museus ganharam evidência no campo museal com a criação do Comitê Internacional de Museus Casas e Casas Históricas (DEMHIST) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1998, constituindo seu marco institucional internacional. Essa tipologia, “ao articular o edifício, seu entorno e os objetos que o preenchem à narrativa biográfica de determinado personagem, se toma um gênero especial de monumento, rico de representações e significados”, visando propiciar “a percepção e o estudo da interação do patrono com o seu ambiente de vida e/ou trabalho” (p. 7). No caso brasileiro, a tipologia vem conquistando espaço crescente na implantação de novos museus e, principalmente, no estabelecimento de uma fortuna crítica estimulada pelos congressos e publicações promovidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro-RJ, a exemplo do Encontro Brasileiro de Museus-Casas e do Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas. No mesmo sentido, Márcio Doctors (2010) reconhece que os museus-casas contribuem para um projeto de diversidade, visto que “teremos tantas casas museus quantos forem os tipos diferentes de vida que desejarmos conservar” (p. 41). Por essa razão, estimulam a visualização de rico painel da diversidade cultural brasileira e possibilitam “construir uma história das subjetividades, trazendo à tona camadas mais subterrâneas de sentido que a história mais objetiva e oficial dos fatos não nos permite ver” (p. 41).

Os museus-casas ou casas-museus (aqui entendidos como sinônimos) consistem em um espaço privilegiado para a “distorção do olhar”, se quisermos dialogar com o “poeta do Pantanal”. Propiciam diversas problematizações a respeito dos objetos biográficos, do deslocamento dos acervos pessoais para o espaço público, dos trânsitos entre essas duas dimensões, do exercício de dramaturgias de memória a partir de suas exposições museológicas, dentre muitas possibilidades analíticas que culminam com a produção da crença no anfitrião do espaço e em determinadas facetas de seu legado. Para tanto, as contribuições de Pierre Bourdieu em *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2002) e de Regina Abreu em *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil* (1996) constituem em referências que atravessam a pesquisa no intuito de esboçarmos algumas feições contemporâneas de uma economia simbólica, especialmente as estratégias de operacionalização de uma política da memória e de manipulação de recursos visando à fabricação e perpetuação da crença proporcionada pelas exposições.

A investigação das formas de mobilização dos sentidos tendo como referência as instâncias de produção, circulação e consagração torna-se caminho para a compreensão de um amplo empreendimento de alquimia social produzido pelos integrantes do campo de produção cultural ao fabricar e consagrar a autoridade da criação. Nesse sentido, a concepção das exposições museológicas como um espaço de ficção (MENESES, 2002) sugere a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno do gesto criativo: “museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos” e, trabalhar a sua poética, implica um “olhar compreensivo e compassivo para os inutensílios musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros” (CHAGAS, 2006a, p. 6).

Desse modo, se reconhecemos a potência existente na casa e nas coisas, ela se amplifica quando a sobrepomos à outra linguagem poética, transformando-as em objetos museológicos. Questão que descortina a poética e a poesia existente na musealização, entendida como uma atitude metapoética, reforçada na tipologia museus-casas:

Não há dúvida de que a casa museu encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos. Por isso mesmo, é preciso perder a ingenuidade em relação às casas museus, elas fazem parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas, elas também manipulam os objetos, as cores, os textos, os sons, as luzes, os

espaços e criam narrativas de memória com um acento lírico tão extraordinário que até os heróis épicos, os guerreiros valentes e arrogantes, e os homens cruéis e perversos são apresentados em sua face mais cândida e humana, afinal eles estão em casa, e ali eles precisam dormir em paz, receber visitas, comer e atender a outras necessidades físicas. As casas museus, assim como os documentos, os signos e todos os outros museus podem ser utilizados para dizer verdade e para dizer mentiras. O que fazer? Fugir das casas museus como quem foge de casas mal assombradas? Haverá um outro caminho? Talvez seja possível exercitar uma nova imaginação museal que, abrindo mão da ingenuidade, valorize a perspectiva crítica, sem abrir mão da poética, e busque conectar a casa museu com as questões da atualidade, com os desafios do mundo contemporâneo (CHAGAS, 2013a, p. 302-303).

Guiados por essas questões, o intuito desta pesquisa é analisar as configurações poéticas nas exposições museológicas, especialmente nas casas-museus, tendo como exemplos o Museu-Casa de Cora Coralina, criado em 20 de agosto de 1989, em Goiás-GO, e o Museu-Casa de Maria Bonita, criado em 23 de setembro de 2006, em Paulo Afonso-BA. A princípio, a escolha desses museus resultou da própria tipologia e da percepção que consistem em instâncias de produção de heroínas populares (CHAGAS, 2013a). Além disso, tivemos a oportunidade de contar com um conjunto diversificado de fontes (depoimentos, fotografias, documentação museológica, objetos biográficos, produção intelectual) e o auxílio dos responsáveis pela manipulação da “linguagem poética das coisas” nessas instituições.

A eleição de duas trajetórias díspares – velhice e juventude, cidade e sertão, literatura e cangaço, acervo reunido e acervo disperso, abundância e escassez de atividades museológicas – contribuiu para que a análise extrapolasse uma tipologia específica de museu-casa (a exemplo de museus-casas de literatura), ensaiando uma proposta metodológica para a análise das exposições sob a perspectiva da poética nas casas-museus. Do mesmo modo, a seleção dos dois museus com o protagonismo de mulheres consistiu em estratégia para perceber como as exposições representam trajetórias comumente inseridas nos “silêncios da história” (PERROT, 2005), efetuando, assim, um duplo desrecalque: de gênero e de classe social.

Discutir sobre as estratégias de produção da crença em Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas - Cora Coralina (1889-1985) e em Maria Gomes de Oliveira - Maria Bonita (1911-1938) a partir da percepção de como seus legados vem sendo fabricados no campo de produção simbólico, especialmente na configuração de seus museus-casas, é um dos fios condutores desta dissertação. Ao promovermos uma espécie de arqueologia/genealogia das casas, das personagens, dos objetos biográficos e das exposições museológicas, visualizamos como os objetos pessoais adquiriram centralidade na “batalha das memórias” que institui personalidades significativas no campo do patrimônio cultural brasileiro e como a linguagem

museológica contribui para perpetuar/silenciar nomes e legados, a partir da produção do renome.

Nesse aspecto, embora nosso interesse esteja voltado para os bastidores e as cenas das exposições museológicas aqui concebidas como uma “gramática expositiva das coisas”, a pesquisa também deixa a porta entreaberta para o exame de questões relativas aos discursos de gênero e aos modos não canônicos de construir museus e a Museologia, facultando o exercício de uma nova imaginação museal.

As duas casas-museus são exemplos da disfunção lírica, anunciada por Manoel de Barros em seu *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Em uma alusão aos versos do poema “A disfunção”, poderíamos conceber como sintomas dessa nova função no campo museológico: 1 – aceitar a inércia para dar movimento à linguagem das coisas; 2 – vocação para explorar a poesia e os mistérios dos espaços e das coisas; 3 – percepção de contigüidades anômalas entre diferentes imagens, formas e objetos; 4 – gostar de fazer casamentos incestuosos entre coleções; 5 – amor por trajetórias, legados e coisas consideradas desimportantes ou historicamente desprestigiadas; 6 – mania de estimular o canto dos seres inanimados; 7 – mania de comparecer aos próprios desencontros. Na verdade, a escolha da obra de Manoel de Barros como inspiração é significativa em virtude de uma de suas marcas ser o auto-questionamento da criação poética. Seria uma espécie de sistematização de seu fazer poético, por meio da poesia: “O que se encontra em ninho de João-Ferreira: cacos de vidro, garampos, retratos de formatura, servem demais para poesia. As coisas que não pretendem servem demais para a poesia” (BARROS, 2013, p. 136).

Esta dissertação almejou uma operação similar: sistematizar o fazer poético oriundo das exposições museológicas através do exame de distintas possibilidades de transformação da “linguagem das coisas” em matéria de poesia. Para tanto, dialogamos com a teoria de Emil Staiger (1997) sobre a prevalência dos traços estilísticos dos gêneros (épico, lírico, dramático) e suas intercomunicações, afirmando que “toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática” (p. 190). O autor ainda afirma que a validade desses conceitos não se limita a literatura: “posso ter vindo a conhecer a ‘significação ideal’ do ‘lírico’ por meio de uma paisagem, e do épico, talvez, por uma leva de emigrantes; uma discussão pode ter-me inculcado o sentido do ‘dramático’” (p. 14-15).

Partindo desse entendimento, acreditamos que a intromissão dos gêneros é perceptível na poética instituída pelas exposições museológicas. Daí a existência de um caráter épico da

“imaginação museal” que, ao mesmo tempo, cria uma tensão com a subjetividade lírica. Ao estabelecer uma leitura interessada de determinados fatos do passado, acionando lembranças e esquecimentos coletivos, proporciona à herança lírica um enraizamento épico que, por sua vez, encena uma dramaturgia construída a partir da “linguagem das coisas”.

Talvez o reconhecimento desse ecletismo dos gêneros nas exposições contribua para o exame da musealização como uma metalinguagem. Questões que serão debatidas na análise da poética do espaço nas casas-museus, evidenciadas na musealização (concebida enquanto linguagem) da linguagem (literária) nos museus-casas de literatura; ou na instituição de um epilírico associado à fabricação do heroísmo poético nas trajetórias dos anfitriões das casas-museus, com destaque para a musealização de objetos e personagens relacionados à saga do cangaço. Esses exemplos pretendem demonstrar as plurissignificações da poética nos museus-casas, especialmente as confluências entre a herança lírica, a expressão do épico e a tensão dramática, acentuadas no viés do trágico (mas que em outras experiências também flertam com a comédia).

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro apresenta uma discussão sobre as exposições museológicas e sua faceta alquímica, antecipando a visualização do colecionismo e dos objetos biográficos de Cora Coralina e de Maria Bonita. Também reconstrói a trajetória de criação dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita tendo como eixo a metáfora da decantação lírica. O intuito é perceber o modo como as diferentes expografias contribuem para a fabricação de imortalidades e para a produção de determinadas crenças nas protagonistas, separando narrativas concorrentes e celebrando os discursos (auto) biográficos. A partir da visualização de alguns espaços e objetos musealizados, desconstrói as intenções e gestos dos responsáveis pela “linguagem poética das coisas” tendo como orientação a recordação, atributo do lírico.

O segundo capítulo discute a herança lírica e a expressão épica nos museus-casas, tendo como itinerário a musealização de alguns objetos. Analisando diferentes formas de manifestação poética nas exposições museológicas percorre alguns momentos da expografia para visualizar como a “narrativa das coisas” consegue tornar mais expressivos determinados discursos por meio de figuras de linguagem. Destaca, assim, a metalinguagem nas casas-museus de literatura, a explosão épica nas exposições sobre o cangaço e o heroísmo poético como um traço comum dessas fabricações. Reconhecendo a máquina de costura e a máquina de escrever como metáforas e metonímias das trajetórias de musealização, evidencia a

apresentação, atributo do épico, e a faceta heróica construída a partir da interconexão entre os gêneros.

O terceiro capítulo enfoca o trágico nos museus-casas, tendo como suporte as discussões sobre economia simbólica e exposições museológicas. Ao analisar o consumo do trágico nos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita, sublinha a memória submersa e a memória roubada acionadas por dois eventos críticos que interferiram na configuração das exposições. Problematiza a tensão, atributo do dramático, presente na “linguagem das coisas” tendo como fio condutor a musealização de objetos que remetem ao sofrimento, a dor e a morte, a exemplo das fotos mortuárias, dos armamentos e dos restos mortais dos cangaceiros. Ao esboçar uma memória traumática, esse capítulo efetua um diálogo com as expressões líricas e épicas, demonstrando como as exposições museológicas realizam uma poética alquímica através da “gramática expositiva das coisas”.

O fato é que os capítulos podem ser vistos como uma tentativa de olhar distorcido, seguindo a proposta de Manoel de Barros. Alterar a forma de apresentação, a função original dos objetos e os efeitos da verossimilhança, por meio de uma narrativa poética que privilegia as grandezas do ínfimo, consiste em percursos que contribuem para ampliar o entendimento sobre a função dos museus e da Museologia. Em análise sobre a obra do poeta, Fabrício Carpinejar (2001) efetua um comentário que poderia perfeitamente ser aplicado às exposições museológicas: “estuda a percepção das coisas como idéias, e não propriamente como coisas. (...) O universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real” (p. 14). Entretanto, talvez um dos principais roteiros de leitura tenha sido ofertado pelo próprio poeta sul-matogrossense: “Vi um prego do século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou por decidir foi: seria mesmo do século XIII ou do XII?” concluindo que “era um prego sozinho e indiscutível” (BARROS, 2013, p. 317). Que possamos duvidar das narrativas museológicas, distorcer nosso olhar para meditar sobre os pregos musealizados e discutir sobre a “linguagem das coisas” convertida em matéria de poesia.

1. A DECANTAÇÃO LÍRICA: EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS E ALQUIMIA POÉTICA

É o drama místico do Deus sua paixão, sua morte, sua ressurreição o que se projeta sobre a matéria para transmutá-la. Em definitivo, o alquimista trata à Matéria como o Deus era tratado nos Mistérios; as substâncias minerais ‘sofrem’, ‘morrem’, ‘renasce’ a um novo modo de ser; quer dizer, são transmutadas. (...) Graças às operações alquímicas, assimiladas às ‘torturas’, à ‘morte’ e à ‘ressurreição’ do místico, a substância é transmutada, quer dizer, obtém um modo de ser transcendental: faz-se ‘ouro’, que, repetimos, é o símbolo da imortalidade. (...) Ao ajudar à obra da Natureza, precipitavam o ritmo temporário, afinal de contas, substituíam ao Tempo. É indubitável que nem todos os alquimistas tinham consciência de que sua obra substituíam o Tempo, mas isto pouco importa: o essencial é que a obra, essa transmutação, supusessem em uma ou outra forma a abolição do Tempo. Mircea Eliade (1983, p. 120-138)

A citação em epígrafe resume algumas das crenças em torno da alquimia, a exemplo da transmutação da matéria ordinária em ouro, do trabalho quase místico com substâncias diversas, da busca pela imortalidade e, conseqüentemente, da tentativa de conter o tempo. Para Gilbert Durand (1989), o mito de Hermes representaria a obra alquímica e “tem como missão essencial revalorizar o que está desvalorizado” (p.158), além de expressar a harmonização de contrários, a metamorfose contínua e a mediação, visto que na mitologia Hermes é o mediador por excelência, senhor dos princípios e da comunicação.

Umberto Eco (2000), ao investigar a tradição alquímica, destaca que a princípio consistia na transformação da aparência de metais comuns, existindo artesãos responsáveis por tingi-los nas cores de ouro ou prata. Com o tempo, a busca por modificar a aparência dos metais cedeu lugar pelo desejo de transformar à substância dos materiais, transubstanciar metais ordinários em ouro (Pedra Filosofal). Esse objetivo tornou-se um dos cerne da alquimia que, na manipulação das substâncias, procurava a imortalidade através do elixir da vida (*Elixir Vitae*). Para o autor, a “ambigüidade alquímica” é fruto da dúvida se a transformação dos metais vis em ouro seria uma busca operacional ou simbólica (transformação espiritual), concluindo que ambas subsistiam.

A ideia de transubstanciação das coisas e dos seres faz da alquimia uma poderosa metáfora do fazer poético. A poética consistiria em uma ação alquímica, pois é marcada pela transmutação, pela decomposição do código estético por meio de variadas formas, a exemplo da literatura, das artes visuais e das exposições museológicas. No caso da literatura, a imagem, “um dos recursos estilísticos mais freqüentes nas composições poéticas da

modernidade, opera uma verdadeira alquimia verbal, que permite ao poeta dilatar a semântica vocabular para que ela revele a essência do ser lírico transformada em linguagem” (FERNANDES, 2009, p. 48). De acordo com Teresa Cabañas (2000), a interpretação da realidade consiste em conquista de artistas e escritores significando, para o código estético, “a possibilidade de alterar, decompor e/ou deformar um referente que, mesmo pertencendo ao mundo do real material, começa, mediante o uso de variados recursos a se afastar cada vez mais dessa normalidade que dirige os acontecimentos do dia-a-dia” (p. 18).

Nesse aspecto, também é possível aproximar a exposição museológica da prática alquímica. Em sentido metafórico, trata de reconhecê-la como uma operação simbólica que por meio da reunião de materiais diversos cria novas imagens e, a partir dessa forma de conhecimento, envolve diferentes tempos na fabricação da imortalidade. Visualizar a exposição museológica como uma alquimia poética consiste em realizar uma associação com a transmutação da matéria, operação que transforma os objetos em suportes de discursos. Assim, em virtude de uma decantação lírica, vários componentes divorciados da função original (e muitas vezes do contexto) se interpenetram na formação de uma linguagem que, por sua vez, suscita novas funções. Decantação que alcança o duplo sentido de experimento (que promove a separação de materiais) e de exaltação (em cantos ou versos).

Com base nessas considerações, o objetivo deste capítulo é apresentar os Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita a partir da visualização da trajetória dos objetos biográficos e do processo criativo de suas exposições. O intuito é examinar a “linguagem das coisas” (CHAGAS, 2003), entendida como resultado de uma alquimia poética para, assim, captar algumas intenções e gestos que fabricam determinados temas e agentes no campo museal.

Aqui dialogamos com a categoria “campo” de Pierre Bourdieu (1996a), entendida como espaço de possíveis expressivos onde os agentes são situados, datados e relativamente autônomos em relação às determinações do ambiente social. Espaço que transcende suas singularidades e funciona como um sistema comum de coordenadas onde “mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros” (p. 54). O campo seria, assim, um microcosmo social, arena de relações objetivas entre posições, sujeito a constantes reconstruções e integrado por fissuras onde os agentes atuam com relativa liberdade para o desenvolvimento de seus potenciais e projetos.

Do mesmo modo, dialogamos com a noção de campo museal apresentada por François Mairesse e André Desvallées (2013), ao reconhecerem que “o mundo dos museus está ligado

à noção de patrimônio, mas vai, ainda, muito além disto. Como evocar este contexto mais amplo? Pelo conceito de museal (ou de campo museal), que é o campo teórico responsável por tratar deste questionamento”, concluindo que “o questionamento crítico e teórico do campo museal é a museologia, enquanto que o seu aspecto prático é designado como museografia. Para cada um desses termos não existe apenas uma, mas várias definições que se transformaram com o passar do tempo” (p. 22).

As análises de Pierre Bourdieu (2002; 2007) são suportes para problematizarmos as estratégias de operacionalização de uma política da memória e de manipulação de recursos com vistas à fabricação e perpetuação da crença nos museus e em seus personagens. O exame das formas de mobilização dos sentidos tendo como referência as instâncias de produção, circulação e consagração contribui para iluminar os bastidores e cenas de um amplo empreendimento de alquimia social produzido por agentes que ao integrarem o campo de produção e circulação cultural fabricam e consagram a autoridade da criação.

No entendimento de Bourdieu (1983) devemos indagar quem cria o criador ou, no caso do campo artístico, não o que faz o artista, mas quem faz o artista. Nesse aspecto, ao investigarmos os processos criativos no campo museal, especialmente as exposições museológicas, é necessário reconhecer que esses processos não dizem respeito ao profissional de museu visto individualmente ou a um determinado grupo de profissionais, mas ao conjunto de agentes que integram o campo de produção simbólico e forjam as crenças em torno de determinados nomes, garantindo o renome.

Empreendimento que pode ser capturado no trabalho de Regina Abreu (1996) quando discutiu a fabricação da “imortalidade” de Miguel Calmon a partir da doação de seu acervo ao Museu Histórico Nacional. A pesquisadora reconstrói um conjunto de estratégias de consagração no Brasil na primeira metade do século XX tendo como substrato os objetos tridimensionais, o acervo documental e as formas de gestão da memória. A trama em torno dessas ações evidencia as tentativas de “fabricar o imortal” e as condições em que essa fabricação perdurou, se alterou e desapareceu.

A investigação dos processos de representação do homem público por seus familiares e pela instituição museológica oferece subsídios para a compreensão das forças mobilizadas na encenação da história brasileira. Nesse sentido, observa que a doação do acervo Calmon ao museu não se tornou um gesto desinteressado, mas sinaliza modos de formação e recomposição das elites, além do alto capital de legitimação que o Museu Histórico Nacional deteve na elaboração de determinadas versões da história do país. No entremeio dessas tramas

de consagração, a pesquisadora demonstra a relevância da atuação pública do indivíduo para a fabricação do “imortal” e que a permanência póstuma resulta das lutas simbólicas que orbitam seu legado, seus feitos e os mecanismos de visibilização coerentes com o perfil que se pretende “imortalizar”. Todavia, conclui que a fabricação de “pessoas-símbolo da nacionalidade” necessita de constantes “guardiões” para que o discurso de autoridade se perpetue ou se atualize, sob o risco do “imortal” ser desfabricado e de sua trajetória cair no esquecimento.

É por essa razão que paralelamente à produção da crença também se fabricam silêncios e silenciamentos. Portanto, é necessário visualizar os rastros/restos encontrados nas cenas e bastidores desse processo empreendido pelos museus no intuito de esboçar outra história e inventar o presente, conforme esclareceu Jeanne Marie Gagnebin (2006). Para a pesquisadora, as tentativas de apagar os indícios criam involuntariamente rastros que permitem recuperar fragmentos de uma determinada trajetória social, ou seja, resistir à ação silenciadora do tempo e da história: ao “apagar rastros, [o sujeito] deixa outros que não quis” (p. 115).

Apesar de reconhecermos as exposições museológicas como frutos de uma seleção de discursos e objetos que contribuem para produzir determinadas crenças e combater/silenciar outras, torna-se importante identificarmos os indícios/rastros dessa operação. Os silêncios e os interditos consistem em estímulo na criação de estratégias para a captação de rastros, através de um paciente desvendamento de pistas, sintomas, indícios (Cf. GINZBURG, 1999). Desse modo, por meio da análise desses indícios encontrados nos trajetos e nas fontes é possível visualizar em que medida esses silêncios interferiram e interferem na construção de legados (Cf. HEYMANN, 2004).

É nesse sentido que analisamos os agentes interessados em selecionar estratégias para a criação, manutenção e divulgação de determinadas memórias, fomentando espaços de evocação da imagem e de atualização de trajetórias. Nesse aspecto, é necessário considerar não apenas as estratégias que o próprio titular forjou com vistas à criação de uma memória que sobrevivesse a sua morte, a exemplo da constituição do acervo pessoal e da instauração de “escritas de si”. É fundamental examinar as apropriações posteriores dessa memória e as formas de produção da “imortalidade” instituídas pelos agentes e instituições que se revestem da condição de “herdeiros” ou “guardiões”, especialmente aqueles cujas intenções e gestos formataram/formatam exposições museológicas.

Conforme discutimos em outra oportunidade (BRITTO, 2011), os acervos museológicos são atravessados pelo jogo de poder, realizando operações de guarda, seleção, disposição,

disponibilização, publicação, interpretação. Podem ser visualizados como espaço físico e social atravessado por fissuras e intervenções de diversas naturezas e temporalidades. O gesto de “dar sentido” a lógica aparentemente subjetiva (ou confusa) do colecionador, definindo usos, arranjos, classificações e indexações, extrapola as diferentes práticas de atribuição de valor. Sinaliza, desse modo, uma forma específica de subsumir distintas temporalidades, muitas vezes condensadas em um mesmo indicador cronológico e biográfico (CUNHA, 2005).

Gestores, titulares, colaboradores, herdeiros dos espólios, especialistas, instituições responsáveis ou que disputam a autoridade sobre os objetos e documentação, pesquisadores, são alguns dos agentes que assumem o papel de *arcontes* contemporâneos. Trata-se de investigar os antecedentes que motivaram determinados agentes a conformarem coleções, seus trânsitos, traslados e seccionamentos. Em outras palavras, de compreender as escolhas realizadas durante a dinâmica da musealização, entendida como o processo que se inicia a partir da seleção empreendida pelo “olhar museológico”:

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiriram novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas (CHAGAS, 2003, p. 18).

De acordo com Suely Moraes Cerávolo (2015), a musealização está relacionada ao “acompanhamento através de procedimentos (ação/intervenção) sobre os objetos deslocados de determinado contexto de uso para o contexto museológico atribuindo outro uso e, ao mesmo tempo, inserindo-o social e culturalmente na condição de objeto ‘de museu’” (p. 63). Para Marília Xavier Cury (2005) é um processo composto por uma série de ações sobre os objetos (aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação), processo que se inicia “ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente

por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo” (p. 26). De acordo com a pesquisadora, a comunicação – e conseqüentemente a exposição – é a parte essencial do processo de musealização e deve ser construída a partir de experimentações museográficas: “sistematicamente avaliadas e o resultado aplicado na dinâmica processual que consiste a musealização, aqui entendida como ação permanente e contínua que ocorre em um museu” (p. 27).

Nessa direção, torna-se necessário analisar a organização de instituições de memória fundadas em exposições, suas diferentes estratégias, interpretações e recursos, concebidos como processos sociais de construção dos “legados” memoriais. Nas últimas décadas, as tensões em torno da revisão da memória nacional abriram espaço para a inclusão/exposição de memórias historicamente silenciadas. As exposições museológicas integram esse debate como objeto de reivindicações coletivas visando o acesso a determinadas narrativas e, por isso, podem sustentar “demandas por parte de grupos submetidos a situações de dominação e conflito”, fato que contribui para alterar o campo museal, diversificando e especializando locais de arquivamento. Por isso, Luciana Heymann (2009) conclui que essas mudanças fomentam um duplo movimento: os grupos minoritários, ao preservarem suas memórias, investiriam, de um lado, “na criação de seu próprio espaço de arquivamento e, de outro, os arquivos, mesmo os já existentes, estariam se tornando objeto de um interesse mais disseminado, atraindo públicos distintos dos tradicionais especialistas” (p. 8).

Vistos sob esse ângulo, os museus e suas exposições se tornam instrumentos de poder onde a manipulação de linguagens empreende uma “batalha de memórias” através da produção de crenças que ora “imortalizam”, ora silenciam determinados temas e sujeitos. No mesmo viés, torna-se necessário compreender de que modo tais crenças impactam a comunidade em que os museus estão inseridos, tornando-se trunfo significativo no campo de produção simbólico. As exposições resultam de uma decantação lírica e política, poética alquímica fruto de uma “imaginação museal” compreendida como “capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” (CHAGAS, 2003, p. 64). É uma operação seletiva de intenções e de gestualidades para a produção de determinadas crenças a partir da manipulação de experimentações nos museus, compreendidos enquanto espaços de produção, arquivamento e circulação de memórias erigidas a partir da “linguagem das coisas”:

Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum. Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (CHAGAS, 2005, p. 57).

Coadunando com esse entendimento, Marília Xavier Cury (2005) reconhece as diversas museografias ou experimentações museográficas como atividades processuais que abarcam um conjunto de técnicas desenvolvidas para a configuração das funções museológicas, especialmente a comunicação. Suas análises indicam que “atingem toda a instituição e alcançam a exposição como experimentação expográfica, ou seja, aquelas que alcançam a compreensão da exposição como linguagem própria dos museus” (p. 27). Nesse sentido, a escolha do termo “experimentação” reforça o caráter dinâmico e processual, contribuindo também para o reconhecimento dos espaços de possibilidades criativas no campo museográfico e museológico.

Para melhor compreendemos esse argumento, nossa estratégia analítica evidenciará a “experimentação expográfica” ou, conforme designamos, os “repertórios expográficos” reconhecendo a exposição como um produto visível do processo de musealização (Cf. BRUNO, 1996; DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013). Esses repertórios consistem no conjunto de ações e omissões eleito pelo agente como necessário ou disponível para a configuração da exposição museológica ou dos processos de comunicação nos museus. Elementos que asseguram ao “profissional de museu”¹ a materialização de suas idéias, tornando-se um dos recursos que possibilitam a consecução da comunicação museológica.

Nesse aspecto, para uma melhor visualização desses repertórios é necessário evidenciarmos o entendimento de “expografia” dominante na Museologia. Amparando-nos na obra *Conceitos-chave de Museologia* (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013), observamos a

¹ Ao longo do trabalho utilizaremos a nomenclatura “profissionais de museus” dialogando com a estratégia metodológica de José Reginaldo Santos Gonçalves (2007): “Os ‘profissionais dos museus’ (em geral museólogos formados em um curso universitário, mas nem sempre) ocupam uma posição central no processo de seleção, identificação, autenticação, preservação e exibição dos objetos que integram os acervos dos museus. Eles fazem uma mediação social e simbólica estratégica entre a sociedade, o Estado e o ‘público’” (p. 86).

existência de um “problema terminológico” que gera uma confusão entre os termos museografia e expografia, utilizados algumas vezes como sinônimos para designar a “arte da exposição”:

Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de ‘programa museográfico’ engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museografia se limite aos aspectos visíveis do museu (p. 59).

Segundo Marília Xavier Cury (2005) a expografia como parte da museografia consiste na “forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma” (p. 27). Seriam, para dialogarmos com a definição de Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), as múltiplas malhas de mediações internas e externas que envolvem os artefatos no museu, “os processos, sistemas e motivos de seleção (na coleta, nas diversificadas utilizações), passando pelas classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem a exposição” (p. 20).

A exposição museológica se torna, nesse aspecto, a materialização da ação expográfica, resultado da manipulação prévia de diferentes repertórios. Consolidando esse entendimento, Heloísa Barbuy (1999) concebe as exposições como modelos de mundo construídos materialmente e visualmente apreensíveis “a partir dos discursos, projetos e explicações que antecedem suas realizações, e pela busca ou afirmação de princípios neles contidas, percebe-se que, de fato, são elas montagens calcadas num arcabouço muito sólido de valores e intenções” (p. 17).

Em virtude da importância de reconhecer os museus e suas exposições como espaços de poesia e de poder, nosso intuito é trazer contribuições para a expologia² visualizando como as exposições museológicas, ao selecionarem narrativas por intermédio das coisas, produzem determinadas crenças e formatam determinados projetos de “imaginação museal”. Para tanto, analisaremos as configurações das exposições dos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita tendo como referência os meandros e os desafios da concepção museográfica. Todavia, antes de aproximarmos dessas casas transubstanciadas em museus por meio de uma

² Marília Xavier Cury (2005) concorda com Desvallees ao destacar que a expologia é a parte da Museologia que estuda a teoria da exposição e conclui que “envolve os princípios museológicos, comunicacionais e educacionais de uma exposição, é a sua base fundante” (p. 27).

alquimia da palavra e das coisas, torna-se necessário reunir indícios que permitam construir um esboço da constituição desses acervos pessoais e compreender as singularidades da transformação de Cora Coralina e de Maria Bonita em anfitriãs de uma poética do espaço.

1.1 A terceira margem da coleção: os objetos biográficos de Cora Coralina e de Maria Bonita

O título deste item é uma alusão ao do conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa (1994). A metáfora das margens se amplia para além da horizontalidade da imagem e da unidirecionalidade do rio. Ao tecermos essa aproximação, nosso intuito é apropriarmos da metáfora rosiana por acreditarmos que ela sintetiza os imbricamentos entre agentes, objetos e fabricação de crenças. Concebendo os objetos não somente como testemunhos materiais de uma trajetória, mas como signos que propiciam a elaboração de uma “narrativa poética das coisas”, abrimos caminho para inseri-los em outra margem, para além das aparências, tentando alcançar o “indizível”.

Conforme destacou Walnice Galvão, a terceira margem é aquela que não é, já que o autor, ao inserir no rio, constituído por duas margens que se remetem reciprocamente, uma terceira margem, desbanaliza o lugar comum das margens da vida e da morte, acenando para uma dimensão desconhecida: “o simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas margens de igual estatuto, não uma primeira margem e uma segunda margem. Se há duas margens, não uma primeira e uma segunda, como pode haver uma terceira?” (2008, p. 43). Nesse sentido, as exposições museológicas desbanalizam o lugar comum destinado aos objetos, transformando-os em discursos atravessados por expressões poéticas e por relações de poder. Ao mesmo tempo, embaralham temporalidades e espacialidades ao promoverem deslocamentos, descartes, acréscimos e rearranjos por meio das coisas:

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui a ‘alma das coisas’, referida a uma paisagem (inter) subjetiva onde o objeto (re) situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória, ou ainda, é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os vínculos com o lugar considerando as tensões próprias do esquecimento. Daí que as imagens dos objetos também ‘circulam’ nos meandros das memórias dos sujeitos, carregando lembranças de situações vividas outrora, permeadas por certas

sutilezas e emoções próprias do ato de lutar contra o esquecimento e a finitude do ser, bem como de seus vínculos com o seu lugar de pertença (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005, p. 39).

Situação evidenciada nos chamados “objetos biográficos” que, no entendimento de Eclea Bosi (2003) amparado em Violette Morin, são aqueles que envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador” (p. 26). Esses objetos se tornam testemunhos materiais de uma trajetória e de um legado produzido por seu proprietário. Possuem sinais que permitem percebermos a ininterruptão do tempo (desbotamentos, bordas quebradas, borrões, manchas, rasgos etc.) e, desse modo, “com outros fragmentos do passado, eles marcam uma trajetória pessoal que se contrapõe à mobilidade e à contingência própria da vida” (CARVALHO, 2008, p. 43). Para Francisco Régis Lopes Ramos (2004), os objetos biográficos se inserem em um campo de forças da memória personalizada, tendo a faculdade de sintetizar uma trajetória de vida de acordo com determinada memória a ser perpetuada. Conclui, nesse caso, que “não interessa o objeto como artefato cultural, com certas características de estilo, confecção e usos historicamente engendrados. Não é propriamente a ‘coisa’ que entra em pauta, e sim o ‘dono da coisa’” (p. 111).

Por essa razão, é possível observar os nexos entre memória social e objetos biográficos, especialmente compreendendo a constituição de referências culturais e identitárias do sujeito narrador, conforme reconheceu Cléidna Lima (2009). Para a pesquisadora, os objetos biográficos, em virtude de sua estreita relação com as histórias de vida, remetem-nos a uma rede de pessoas “justamente quando (re) assumem, pela linguagem, a função de ser um lugar de palavra. Por meio desse movimento de palavras dadas, apropriadas, recuperadas ou conquistadas, os objetos biográficos retomam seu lugar de portadores de ressonâncias identitárias, culturais e patrimoniais” (p. 168-169). Pensamento que dialoga com José Reginaldo Gonçalves (2003) quando concluiu ser a identidade dos indivíduos ou coletividades definida pela “posse” de determinados bens: “na medida em que associamos idéias e valores a determinados espaços ou objetos, estes assumem o poder de evocar visualmente, sensivelmente, aquelas idéias e valores” (p. 3-4).

De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), os objetos materiais possuem papel central nos processos de rememoração: “a exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória”, afirmando que “a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e

sensorialmente convincente” (p. 21). O autor sublinha a importância de analisar a biografia das pessoas nos objetos ou a dimensão pessoal do artefato e, portanto, destaca a coleção como gesto autobiográfico. Em suas interpretações, a coleção privada é a forma privilegiada pela qual os objetos pessoais expõem-se à esfera pública em nossa sociedade: “mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático” (p. 96). Daí reconhecer que a dimensão material não se resume a do produto e do produzido, contempla o vetor sensorial que torna possível cultura e a vida social: “nisso, inclusive, deve-se computar a linguagem que, juntamente com o artefato, permitem o homem estender-se e exteriorizar-se” (MENESES, 2008, p. 11-12).

As reflexões relacionadas aos objetos biográficos e ao colecionismo ganham força nos museus-casas. A princípio porque a própria residência (e seus bens integrados) também adquire esse *status* e, por sua vez, costuma abrigar um conjunto de objetos fruto de seleções periódicas que os agentes e, posteriormente, a instituição museológica, empreenderam movidos por intenções diversas. Aqui os objetos biográficos são visualizados como documentos que integram os acervos pessoais e pontes para o estabelecimento de linguagens.

Segundo Luciana Heymann (2009), as especificidades dos acervos pessoais possibilitam analisar os conteúdos e contextos de produção dos documentos e os investimentos de acumulação (intenção acumuladora), visto que são submetidos aos desígnios do indivíduo: “não se trata de descuidar das relações que conectam atividades desempenhadas e registros documentais, mas de atentar também para a relação que cada titular manteve com documentos, para os usos que cada um deu aos registros e para os atributos que lhe foram conferidos” (p. 54). A formação do acervo resulta de um conjunto de gestos operados em distintos momentos e atravessador por várias motivações:

Entender os conjuntos documentais de natureza pessoal como produtos de investimentos sociais mais do que como produtos ‘naturais’ da trajetória dos indivíduos, como depositários de valores e representações, e não, simplesmente, como registros de atividades, pode ajudar-nos a desvendar significados e avançar na tarefa de refletir sobre os procedimentos mais adequados ao seu tratamento. Investimentos pessoais, imagem pública e personalidade se objetivam nos arquivos pessoais e nos usos dados a eles pelos titulares ou por seus herdeiros, fornecendo chaves para sua compreensão que vão além das tradicionais associações entre trajetórias e documentos. Nem sempre a acumulação documental é reflexo de uma atividade passada; ela pode ser função de uma ação projetada para o futuro. Apenas pesquisas em profundidade, que tomem cada conjunto documental como objeto de análise, poderão desvendar usos e sentidos associados a cada arquivo pessoal (HEYMANN, 2009, p. 55-56).

Na verdade, os acervos pessoais contribuem para a compreensão das cenas e bastidores que propiciaram a construção e transmissão da crença em determinados agentes, obras e legados. A preservação ou disponibilização dos acervos diz respeito, muitas vezes, à visibilidade social alcançada por seu titular. Nesses termos, Ana Maria Camargo (2009) concluiu que a própria definição do universo abrangido pelo acervo pessoal é determinada pelo prestígio de seu proprietário: muitas vezes estendendo-o a objetos, móveis, livros, espaços edificadas, no caso de trajetórias reconhecidas ou, ao contrário, limitando ao mínimo necessário para os interesses de pesquisa, quando se trata de vidas que nada têm de extraordinário. Nesse aspecto, destaca que na maioria das vezes as estratégias de preservação e divulgação dos acervos pessoais gravitam em torno da vida e do legado de seu titular, de modo que a arquitetura do acervo não é inocente. Os conjuntos documentais encenam a fabricação de determinados relatos e, ao mesmo tempo, a fabricação de uma memória que sobreviva a morte.

Dessa forma, a permanência do acervo pessoal consiste em uma estratégia que “comprova” alguns dos trajetos de determinados agentes e, ao mesmo tempo, obscurece os de outros. Por isso é fundamental destacar que os processos de seleção, guarda e ordenamento desses documentos consistem em um empreendimento coletivo: “reflete, assim, múltiplas interferências, confirmando a tese de que o arquivo pessoal é, muitas vezes, um projeto coletivo, no qual se sobrepõem várias subjetividades, afastando-se da sedutora imagem de expressão fiel e autêntica da subjetividade de seu titular” (HEYMANN, 2005, p. 48). Além da seleção empreendida pelo protagonista, familiares, colaboradores, herdeiros, museólogos e outros agentes contribuem para os “fazimentos” e “refazimentos” dos acervos construindo determinadas imagens, manipulando outras, na seleção de acontecimentos que, muitas vezes, visam ordenar uma narrativa. No caso das exposições museológicas, uma narrativa operada a partir da “linguagem poética das coisas” (CHAGAS, 2003) e, por isso, ficcional, sedutora, enganadora:

É justamente por remeterem a espaços de intimidade que os acervos muitas vezes envolvem o pesquisador nas malhas de seu feitiço, devido ao encantamento provocado pelos documentos e suas ‘ilusões de verdade’, fatos que contribuiriam para uma idealização dos registros neles ‘objetivados’. Problemática que também deve ser considerada quando nos debruçamos sobre outras fontes, mas que nos parece ganhar força no caso dos acervos pessoais por nos permitirem a sensação de uma espécie de contato mais próximo com os sujeitos pesquisados: ‘por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e não destinada explicitamente ao espaço público, ele revelaria seu produtor de uma forma ‘verdadeira’, aí ele se mostraria ‘de fato’ (GOMES, 1998, p. 125). Na

verdade, o primeiro desafio é escapar do equívoco de imaginar os acervos como instâncias capazes de fornecer testemunhos incontestes das experiências de vida ou manifestação concreta da memória individual de seu titular. Também é importante escaparmos das idéias de exaustividade e totalidade das fontes, já que os mesmos, devido às características de seus suportes, são constituídos por materialidades dispersas geograficamente e estão sujeitos a constantes reclassificações, complementações e descartes. Além disso, o próprio conjunto arquivado consiste em uma parte residual dos registros e experiências grafadas ao longo de determinados momentos de uma trajetória (BRITTO, 2011, p. 21).

Situações que são potencializadas quando esses objetos pessoais são deslocados para o espaço público por meio de uma exposição museológica. Por essa razão, Ulpiano Bezerra de Meneses (1998) problematizou os trânsitos entre as dimensões públicas e privadas: “não é a transferência do objeto pessoal para ao espaço público que é relevante, mas o controle dos significados que tal transferência implica”, visualizando o deslocamento para a exposição como resultante de procedimentos que “ressemantizam o objeto profundamente, depositando crostas de significados que se cristalizam em estratos privilegiados, em detrimento dos demais” (p. 98). Isso é emblemático nas exposições dos museus-casas onde a casa, visto como um objeto biográfico síntese e aglutinador de outros objetos biográficos, é transformada em um espaço público que, por sua vez, encena sua vocação privada, inserindo-se em uma terceira margem.

Essas considerações são necessárias para que visualizemos as diferentes trajetórias da acumulação de objetos biográficos tendo como estudos de caso Cora Coralina e Maria Bonita. Os múltiplos caminhos, atravessados por estratégias, crenças e imprevistos em suas trajetórias, impactaram sobremaneira a configuração desses objetos no deslocamento para coleções pessoais ou para a conversão em coleções museológicas³. Trata-se, assim, de esboçar alguns itinerários da acumulação e dispersão dos objetos biográficos para delinear, posteriormente, as estratégias expositivas nos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita.

Com relação à Cora Coralina, seus próprios textos com nuances autobiográficas destacam o colecionismo empreendido por familiares, especialmente objetos biográficos de ascendentes cujas histórias foram recuperadas graças aos artefatos cuidadosamente guardados

³ Empregamos o conceito de coleção no sentido apresentado por André Desvallées e François Mairesse (2013) como “um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo” (p. 32).

em sua casa-natal. Os documentos escritos foram denominados pela escritora de “papéis de circunstância”, na crônica de mesmo nome: papéis diversos, amarrados com nastro verde ou lacre vermelho, guardados em canastras de couro tacheadas e em enormes gavetas. A maior parte dos documentos era composta por cartas enfeixadas, amarradas e coordenadas, que, com o tempo, havia sido vítima de ratos, traças, baratas e goteiras e, posteriormente, jogada no rio em dias de enchente. Daí, segundo a escritora, a explicação para a existência dos poucos documentos de seus ascendentes e para o seu hábito de juntar papéis. No mesmo relato, descreve um conjunto de objetos biográficos significativos para sua memória familiar:

Eram melhor guardados num alto baú amarelo juntamente com roupas pretas de *elascotine* inglesa – *croisé*, colete de trespasse, calça afunilada – carregada de fivelas – de gente antiga que tinha morrido há muito tempo de febre amarela, na corte, mas que cumpria-se guardar respeitosamente como lembrança, com muita pedra de cânfora e folhas de louro para espantar as traças. (...) Havia também ali, uma caixinha misteriosa com fecho de segredo que criança não tinha de saber e que não era para se tocar. Tinha dentro uma coleção de moedas antigas de um irmão de minha mãe que estudava em Louvain, na Bélgica (e lá morreu), e mais um relicário de ouro, em filigrama, com pretendida relíquia de um grande santo. (...) Lembro-me de haver ali uma canastra encourada, com livros de alta encadernação vermelha e dourada de meu tio Ramiro que tinha se mudado para o Rio de Janeiro. Lá estava num canto encostado um relógio de caixa, muito alto, com seus pesos, pêndulos e ponteiros parados. Peças de louça desusadas – terrinas, sopeiras e travessas que, por enormes, ninguém mais queria no serviço da casa. Pesadas bacias de cobre, do tempo da escravidão, que as negras traziam muito areadas e carregavam com água quente para o semicíupio dos senhores. Um grande cabide mancebo, onde jazia pendurado um velho cavu preto, que tinha sido de meu pai, todo cheio de abas e recortes, forrado de alpaca de seda com marca de Londres. (...) Além do cavu, conheci também na casa uma cartola de pelo, de meu pai; esta, bem conservada dentro de sua caixa verde de tampa e que servia para juntarmos os ovos das galinhas do quintal. Uma arca de madeira no sobrado tinha guardado velhos vestidos de tafetá e seda lavrada, pretos e furta-cores, cheio de rufos, fitas e vidrilhos, outros com voltas brilhantes de avelórios. Anquilhas desusadas com marca de Paris, velhas sombrinhas com forros de surá recobrando a armação interna e uma porção de sapatos de duraquê com fivelas e bambolins de acabamento feminino, artigo importado, e muito mais coisas que nos serviram de brinquedo (CORALINA, 2006, p. 89-90).

Graças a esses objetos, Cora Coralina pôde acionar uma série de lembranças sobre familiares que ela sequer conheceu. Objetos que se tornaram pontes entre narrativas que, provavelmente, escutou de sua mãe no intuito de demonstrar a importância e a raridade dos mesmos como testemunhos – “guardar respeitosamente como lembrança”. Lembrança tão potente que permaneceu mesmo após a destruição dos objetos, visto que a maioria inexistia quando a escritora os ficcionalizou na referida crônica.

Muitos desses objetos da Casa Velha da Ponte no tempo de sua infância e adolescência foram vendidos, doados ou se deterioraram. Alguns permaneceram no imóvel, sendo acrescidos daqueles que Cora Coralina acumulou ao longo de sua trajetória e que constituíram em seus objetos biográficos. Cora viveu 95 anos, 50 deles em sua casa-natal, espaço que abrigou muitos móveis e utensílios domésticos, além de objetos relacionados às atividades de doceira e de escritora. O dilatado tempo que viveu contribuiu, ainda, para diversos reordenamentos, acréscimos e exclusões dos artefatos:

Vazios os armários
seus mistérios desmentidos.
Fechaduras arrebentadas, arrancadas.
Velhas gavetas de antigas
mesas de salas vazias. (...)
As velhas gavetas
guardam sempre um refugio de coisas
que se agarram às casas velhas e acabam mesmo nos monturos.
As velhas gavetas
têm um cheiro nojento de barata.
As arcas desmanteladas.
Os baús amassados.
Os abastos resumidos. (...)
E a gente se apegava aos santos,
tão distantes...
Rezava. Rezava, pedia, prometia...
O tempo foi passando,
os santos, cansados, enfastiados
economizando os milagres do passado.
No fim os compradores de antiguidades
acabaram mesmo levando os oratórios
e os santos, que fossem de madeira,
dando lugar à TV, ao Rádio RCAVictor de sete faixas.
(CORALINA, 2007, p. 31-32)

As maiores interferências nesses objetos biográficos ocorreram a partir da morte da escritora, em 10 de abril de 1985, quando seus herdeiros receberam o espólio e amigos e familiares optaram cinco meses depois pela criação da Associação Casa de Cora Coralina, responsável pela transformação de sua residência em museu. A mudança mais drástica, de acordo com Andrea Delgado (2005), consistiu na separação promovida entre as peças que integrariam a exposição museológica e as que integrariam a reserva técnica da instituição de memória. Ação que, segundo as análises de Luciana Heymann (2005), “pode ser vista como um passo estratégico no processo de monumentalização da memória de seu patrono, seja ele seu instituidor, (...) seja a instituição produto da ação de herdeiros, após a morte do titular”, concluindo que a legitimidade no campo dessas instituições depende, em grande parte, “da capacidade de abrigar acervos, de reunir peças e documentos inéditos – que funcionam como

manifestação material do legado – ou, ao menos, de produzir um discurso convincente e documentado na apresentação do personagem e de sua trajetória” (p. 50-53).

A questão se torna mais emblemática quando o acervo continua abrigado na residência do titular transformada em instituição de memória. No caso de Cora Coralina, poucos objetos biográficos foram dispersos entre os herdeiros. A maioria permaneceu na casa, visando sua utilização na exposição museológica. Desse modo, a coleção museológica é composta majoritariamente pelos objetos acumulados pela poeta-doceira e que ali estavam reunidos na ocasião de sua morte, perfazendo um total de 757 objetos biográficos⁴. Ao priorizar essa coleção (Fig. 1), embora estabelecendo diferentes rearranjos e fabricando narrativas, o museu-casa reafirma a seleção autobiográfica empreendida pela colecionadora.



Fig. 1 – Objetos biográficos no Museu-Casa de Cora Coralina. Fotos: Rita Elisa Seda, 2004.

Situação bem diferente ocorreu com os objetos biográficos de Maria Bonita. Devido a sua própria trajetória nômade nos oito anos em que viveu no cangaço, de 1930 quando decidiu

⁴ Em consulta às fichas de identificação da coleção museológica contabilizamos a existência de 757 objetos biográficos (além da própria casa e de seus bens integrados, do acervo documental e da biblioteca pessoal), classificados em 2002 de acordo com o *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ; BIANCHINI, 1987): acessórios de interiores, peças de mobiliário, equipamento de serviços domésticos, utensílios de cozinha/mesa, peças de indumentária, objetos comemorativos, objetos de iluminação, objetos de culto, objetos pecuniários, equipamento de fiação/tecelagem, equipamentos de comunicação/escrita, objetos de adorno, objetos de auxílio/conforto pessoais, artigos de viagem/campanha, artigos de toalete, instrumentos de precisão/óptico, equipamentos de uso geral e amostras/fragmentos. Fonte: Museu-Casa de Cora Coralina.

seguir Lampião até sua morte em Angico em 28 de julho de 1938, Maria não possuía casa, vivendo de deslocamentos, acampada nos sertões, dormindo em barracas. Quando saiu da casa-natal e da casa que possuía fruto do primeiro casamento, provavelmente levou pouquíssimos objetos, resumindo-se a algumas indumentárias.

Aliás, essa era a situação vivenciada pela maioria das cangaceiras. Conforme analisaram Vera Ferreira e Germana Araújo (2011), os objetos que elas utilizavam em sua realidade cotidiana conduzem para a visualização de uma fachada cangaceirista composta por variados aviamentos, acessórios industrializados, metais nobres e tecidos diversos, além dos armamentos, sendo adquiridos por meio de mascates árabes que freqüentavam os sertões e através dos coiteiros, pessoas que lhes davam proteção:

O traje oficial, também chamado de traje de batalha, era um vestido de mescla ou gabardina azul-acinzentado claro, comprido até abaixo dos joelhos, mangas até a altura do punho. (...) As cangaceiras também usavam outro vestido, chamado de traje civil, confeccionado de seda ou de qualquer outro tecido fino. Esse segundo traje era vestido por baixo do traje oficial, mas também podia ser usado quando elas estavam em algum coito seguro. (...) Carregavam dois bornais, passado a tiracolo e enfeitados com bordados de cores vistosas como amarelo, verde, azul ou vermelho. (...) Outras roupas eram levadas em um dos bornais; já a munição e o ouro – a maior parte dele roubado, mas também presenteado por amigos ricos ou comprado de mascates -, eram levados em outro. No pescoço usavam lenços de seda, geralmente de cores berrantes e fortes, presos por alianças de ouro ou algum outro tipo de anel. Costumavam prender os lenços com medalhes de santos protetores ou então com simples enfeites. As cangaceiras também costumavam usar, dependurados no pescoço, correntes de ouro e trancelins valiosos, além de correntinhas com pingentes de ouro, medalhas e medalhões com incrustações de pedras preciosas, como brilhantes, rubis ou esmeraldas. As luvas, em modelos inspirados nos usados pelos vaqueiros, eram feitas com o mesmo tecido do vestido. (...) Carregavam nos dedos anéis de ouro, com pedras preciosas ou semipreciosas de maior ou menor valor. (...) Para os pés, utilizavam sempre alpercatas de rabicho de boa confecção, resistentes, enfeitadas com desenhos variados e coloridos. As meias que usavam era feitas com o mesmo pano do vestido. (...) Levavam dois cantis de metal (flandres, alumínio ou metal brando). (...) Como armamento usavam tipicamente pistolas Browning, calibre 7,65mm, modelos 1900 e 1910; Mauser calibre 7,65mm, modelo 1914, e revólveres Colt, calibre 38/32, modelo Police Positive, e o Smith Wesson, calibre 38/32, em vários modelos de acordo com sua preferência, e uma cartucheira com duas fileiras de projéteis. (...) Na cintura um pequeno punhal de três quinas, com o cabo enfeitado com rodela de ouro ou de prata. O chapéu usado pelas cangaceiras era confeccionado em feltro tipo baeta, com enfeites e na copa em formato coco, na testeira e na barbela (FERREIRA; ARAÚJO, 2011, p. 58-61).

Na configuração da “aparência cangaceira” compete reconhecermos que a maioria dos objetos era fabricada pelos próprios usuários, constituindo em uma poética personalíssima ou,

como definiu Frederico Pernambucano de Mello (2010), uma estética do cangaço. O pesquisador sublinha, ainda, que esses objetos são peças de raridade extrema, em virtude da repressão sofrida por seus usuários; configuram expressões de arte popular brasileira; emanaram de circunstâncias de conflito possível e perspectiva da morte violenta do usuário, situações que a envolvem de uma simbologia mística; e que, a exceção dos objetos de metal, eram produzidos pelos próprios cangaceiros. Pensando sobre essa última característica, poderíamos considerar que são objetos duplamente biográficos.

No caso de Maria Bonita, após seu assassinato e a apreensão de seus objetos pela polícia, ocorreu uma dispersão dessa coleção biográfica. Além disso, não existe um inventário dos objetos apreendidos com a cangaceira na ocasião de sua morte, a exemplo do inventário dos objetos de Lampião elaborado pelo regimento policial militar, em 26 de novembro de 1938, pelo Cel. T. Camargo Nascimento, em Maceió (Cf. MELLO, 2010). Na verdade, é possível realizar uma estimativa a partir de informações reunidas com colecionadores particulares e instituições museológicas, constituindo aproximadamente de 40 objetos biográficos⁵.

A esse fato também se soma a dispersão dos objetos que integravam sua casa-natal em Malhada da Caiçara, Paulo Afonso-BA. Desse modo, para a elaboração da exposição do museu-casa em sua homenagem, não foram utilizados objetos biográficos (a exceção de um baú e um banco que teriam pertencido à família da cangaceira). Questão potencializada pela falta de segurança e outras dificuldades relacionadas à conservação e acessibilidade da instituição museológica que inibiu a doação de objetos por familiares e colecionadores.

⁵ Considerando os objetos de Maria Bonita catalogados em coleções privadas e públicas apresentados por Frederico Pernambucano de Mello (2010) e por Vera Ferreira e Germana Araújo (2011) é possível elencarmos um punhal e uma corrente de ouro com medalha de São Jorge pertencentes à OSCIP Sociedade do Cangaço, em Aracaju-SE; um vestido risca de giz na coleção do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro-RJ; um lenço de seda e luvas no Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió-AL; um binóculo alemão, tipo turfe, com estojo para condução à tiracolo, um bernal sobresselente e um vestido de batalha na coleção de Frederico Pernambucano de Mello, no Recife-PE; além de uma corrente de ouro com medalha do Sagrado Coração de Jesus, dois revólveres e coldres, um punhal em prata, marfim e ônix com bainha, uma faca em marfim e ouro, um caneco, brinco, dedal e broche em ouro, em coleções privadas. Também podemos considerar como objetos biográficos da cangaceira os livros de orações e as duas cobertas de Lampião, integrantes do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas; e o conjunto para café, luminária e máquina de costura de mesa recolhidos da barraca de Lampião, da coleção de Frederico Pernambucano de Mello. Além disso, há informações vagas sobre uma de suas pistolas [em Maceió] e um de seus punhais, conforme gentilmente nos relatou o pesquisador e colecionador Frederico Pernambucano de Mello em 19 jan. 2016.



Fig. 2 – Objetos biografados no Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

A exposição do Museu-Casa de Maria Bonita possui aproximadamente 80 objetos, visto que inexistente catálogo ou arrolamento dos mesmos (Fig. 2). Esses objetos, apesar de não terem envelhecido com a anfitriã do espaço, auxiliam a narrativa biográfica empreendida pelo museu-casa e, portanto, podem ser reconhecidos como objetos biografados, no sentido apresentado por Francisco Régis Lopes Ramos (2004), objeto apresentado como biográfico sem sê-lo: “foi para um museu e, por causa disso, passou a ter uma biografia singular: artefato cuja vida tem mais importância (e uma narrativa) pelo fato de ser visto como testemunho da vida de uma personalidade” (p. 114).

O fato é que a partir da manipulação de objetos biográficos e biografados é possível construir diversas narrativas. Desse modo, o exame das possibilidades expressivas em torno das exposições museológicas dos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita descortina a poética e a política existentes na terceira margem dessas coleções, articuladas para representar determinados espaços, trajetórias de vida e legados. Para tanto, é necessário recuperar a trajetória da criação dessas exposições que decantam liricamente a memória dessas mulheres fabricadas entre a fartura de água e a estiagem do sertão.

1.2 “Tenho um rio debaixo das janelas”: a trajetória do Museu-Casa de Cora Coralina

No poema “Rio Vermelho”, de *Meu livro de cordel*, Cora Coralina (1976) revela possuir um rio que fala em murmúrios debaixo das janelas da Casa Velha da Ponte, constituindo uma espécie de ode à passagem do tempo. Talvez, por essa razão, os símbolos aquáticos sejam um dos motivos recorrentes em sua poética, visto que, assim como o tempo, exercem uma função desintegradora. Desse modo, não é coincidência a presença da água, especialmente do Rio Vermelho, em seus poemas metalingüísticos: “líquido amniótico onde cresceu da minha poesia, o feto” (p. 49); “minha poesia (...) veio escorrendo num veio longínquo de cascalho” (p. 104).

Todavia, o Rio Vermelho assumiu essa importância e se tornou o rio da poeta em virtude de sua casa natal ter sido construída em suas margens. Nesse aspecto, a imagem de um rio debaixo das janelas se reveste da função referencial da linguagem. A casa se tornou um “barco encalhado no rio”, uma extensão do mesmo. Ambos testemunharam a infância e a velhice da escritora. Daí não ser metafórico quando dizemos que Cora Coralina escreveu sua obra na beira e, nesse aspecto, a água e a casa que surge das pedras consistem em dois *leitmotifs* de sua obra. No mesmo sentido, água e pedra são elementos fundadores de sua estética ao ponto de se tornarem fontes significativas para a construção de imagens alquímicas (RIBEIRO, 2006; FERNANDES, 2009).

Cora Coralina estabelece em sua obra uma simbiose com o rio, a casa e a cidade realizando uma alquimia poética ao ponto de admitir que a função dos poetas é “rabiscar de ouro o lixo pobre” (CORALINA, 2001, p. 111). A mesma operação poética e alquímica pode ser ampliada para a transformação de sua casa natal em um museu-casa. Na verdade, ao musealizar a Casa Velha da Ponte, o Rio Vermelho, a anfitriã do espaço e os personagens de sua poesia também foram musealizados. Assim como a poética da memória, empreendida em sua literatura, as exposições museológicas, por meio da poética das coisas, também promoveram operações alquímicas.

Nosso objetivo, portanto, é examinar as estratégias de produção da crença em Cora Coralina e em seu legado poético tendo como fio condutor a criação e a manutenção do museu-casa em sua homenagem na cidade de Goiás. O intuito é problematizar como herdeiros legais e simbólicos promoveram/promovem agenciamentos em prol de sua distinção no campo de produção simbólico a partir da concepção das diferentes exposições museológicas ali realizadas sob a curadoria da museóloga Célia Maria Corsino.

Ao realizarmos uma espécie de arqueologia/genealogia da criação do museu e de suas exposições visualizamos as cenas e os bastidores que projetam Cora Coralina na “batalha das memórias” que institui personalidades significativas no campo do patrimônio cultural e museus-casas brasileiros. Andrea Delgado (2005) definiu esse processo como a construção de Cora como uma Mulher-Monumento em que a disputa pela fabricação de sua biografia envolve uma rede de memórias que ora se apóiam ou se cruzam, ora se excluem no processo de monumentalização da poeta como símbolo emblemático da cidade de Goiás constituindo, assim, uma peça estratégica na construção desse “lugar da memória”.

A Casa Velha da Ponte⁶ assume centralidade no projeto literário de Cora Coralina. Também se torna metáfora e metonímia da cidade de Goiás, dos costumes e *ethos* dos agentes de sua comunidade, fronteira entre memórias individuais e coletivas. Conforme destacamos, nesse espaço Cora elaborou sua obra quando já viúva e com os filhos criados decidiu retornar sozinha para sua cidade natal após residir 45 anos em São Paulo. Inicialmente se dedicou a fabricação de doces de frutas enquanto gestava seu primeiro livro, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, publicado em 1965 quando a autora estava com 76 anos de idade (Cf. BRITTO, SEDA, 2009).

Desse modo, ao mesmo tempo em que transformava sua casa em uma espécie de livraria e doceria, difundia seu nome e reforçava a estratégia de relacionar contornos biográficos a sua obra: o leitor além de conhecer a autora do livro, adquiria a obra na casa em que foi elaborado, no espaço descrito pelo narrador e pelo “próprio” narrador, visto que ali quem vendia e conversava com os leitores não era apenas Anna Lins, mas também a personagem Cora Coralina. O escritor e sua obra, ao vivo e ao mesmo tempo, na Casa Velha da Ponte. Muitas vezes, a escritora fazia questão de declamar seus versos e escrever um poema exclusivo em cada uma das dedicatórias, relacionado ao nome, a profissão ou a algum dos temas trazidos pelo interlocutor. Ação que reforçava a engrenagem do campo do patrimônio ao ponto dessa prática ser incorporada no roteiro turístico da cidade de Goiás: conversar com Cora Coralina, comprar seus doces e livros, ouvir a declamação de seus poemas:

⁶ Casa Velha da Ponte é a forma poética com que Cora Coralina se referia à residência secular de sua família e que hoje abriga o Museu-Casa de Cora Coralina na cidade de Goiás-GO. Na verdade, consiste em dois imóveis interligados desde o início do século XIX. A casa é uma das primeiras construções da cidade, datada do início do século XVIII. Supõe-se que, por volta de 1732, Thebas Ruiz a construiu para a arrecadação do Quinto Real. Em 1770 pertenceu a Antônio de Souza Telles de Menezes e, posteriormente, a José Joaquim Pulquério dos Santos até ser colocada em hasta pública, sendo arrematada em 1825 por João José do Couto Guimarães, ascendente de Cora Coralina. A casa pertenceu à família até a morte da poeta em 1985 quando foi vendida para a Prefeitura Municipal de Goiás e doada para a Associação Casa de Cora Coralina, que ali criou o Museu-Casa de Cora Coralina inaugurado em 20 de agosto de 1989 (Cf. BRITTO, SEDA, 2009).

Uma visita a Goiás, a antiga capital do Estado, não se completa sem que se vá conhecer Cora Coralina. Ela mesma é quem o diz: ‘Já pertencço ao patrimônio da cidade’. Conhecê-la, porém, não é apenas ir vê-la: ‘Você veio aqui conhecer Cora Coralina’, diz ela a uma visitante, ‘não veio olhá-la na cara não. Conhecê-la é conhecer o seu espírito, é levar consigo, ao sair, o seu íntimo, a sua mensagem de otimismo, de juventude, de poesia’. A sala está sempre cheia: gente sai, gente entra. De tudo quanto é lugar: SP, RJ, DF, GO, são as iniciais que exibem as chapas de carros estacionados por perto. Há os que querem comprar seus doces e livros e os que só desejam ouvi-la dizer seus poemas. E ela vai dizendo a propósito de qualquer coisa de que esteja fazendo (RAMOS, 1971, p. 1).

Apesar de dizer em entrevistas não se importar com a imortalidade simbólica e que “o que vale é a imortalidade da carne, dos músculos, dos ossos, da massa cinzenta” (Cf. BORGES, 2004), observamos que Cora dedicou parte de sua vida à busca da imortalidade por meio de suas obras. Aqui dialogamos com Alessandra El Far (2000) ao concebermos tais estratégias autorais como mecanismos de “encenação da imortalidade”, garantindo a sobrevivência de determinadas memórias e, por isso mesmo, a invenção de tradições. No caso de Cora Coralina essa “imortalidade” pode ser estendida ao seu acervo que compreende seus objetos pessoais, seu arquivo literário e sua biblioteca. Muitos são os turistas e freqüentadores da casa da poeta que ainda se lembram de determinados objetos ou que seus documentos permaneciam espalhados sobre mesas ou empilhados em caixas de papelão na casa. Além de seu conteúdo, a materialidade do acervo pessoal aciona memórias de e sobre Cora Coralina contribuindo para a fabricação de determinados repertórios sobre a personagem e, por isso mesmo, articulando valor econômico e simbólico. A gestão do legado consiste em promover a vida e obra da autora, reatualizando e ritualizando determinadas versões construídas por ela e por outros agentes de acordo com os interesses dos herdeiros, das instituições de guarda e do campo museal. Nesse aspecto, é fundamental vislumbrar a ação do Museu-Casa de Cora Coralina na produção/consolidação da sua memória biográfica (Cf. DELGADO, 2005).



Fig. 3 – Casa Velha da Ponte na época de Cora Coralina. Foto: David Ballot, 1981.

Após a morte da poeta seus herdeiros venderam o imóvel (Fig. 3) para a Prefeitura Municipal de Goiás que a doou para a Associação Casa de Cora Coralina, pessoa jurídica de direito privado e de natureza cultural fundada em 28 de setembro de 1985, responsável pela criação e gestão do museu-casa. De acordo com seus estatutos, constituem finalidades do museu: projetar, executar, colaborar e incentivar atividades culturais, artísticas, educacionais e filantrópicas visando, sobretudo, valorizar a identidade sociocultural do povo goiano e a preservação da memória e a divulgação da obra de Cora Coralina (Capítulo 1, art. 2. Livro de atas da Casa de Cora Coralina, p. 5).

De início, a pergunta a ser feita é qual memória seria “preservada” pela associação. Nessa ordem de idéias, a ata deixa entrever a resposta quando afirma a intenção de “dar prosseguimento à concretização dos ideais” da autora, ou seja, seria a memória selecionada pela titular. Memória essa imbricada em seus “bens móveis e imóveis” e daí a importância de preservar sua casa e seu acervo pessoal. Os filhos da poeta venderam a Casa Velha da Ponte e os objetos nela presentes para que a associação criasse um “museu biográfico”, ação concretizada graças aos recursos da Construtora Alcindo Vieira de Belo Horizonte e da então Fundação Nacional Pró-Memória que possibilitaram a aquisição dos bens (130 milhões de cruzeiros) e a restauração dos mesmos (59 milhões de cruzeiros).

Conforme aponta Andrea Delgado (2003), a amálgama instituída entre a poeta e a casa é complexa e constitui um dos principais mecanismos no processo de monumentalização de Cora Coralina, visto que a escritora teria convertido sua residência em templo da memória autobiográfica familiar e coletiva. Em sua obra e em depoimentos, percebemos que a Casa Velha da Ponte foi associada à Cora Coralina e vice-versa: casa símbolo da reunião das duas pontas da vida, ao morar na infância e na velhice; “teto todo seu”, espaço onde escreveu e realizou a maior parte de seu projeto literário; casa-personagem da maioria de seus poemas, contos e crônicas; casa-lembrança por reunir a história da sua família que se confunde com a da ocupação bandeirística do interior brasileiro (Cf. BRITTO, SEDA, 2009).



Fig. 4 – Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Inaugurada em 20 de agosto de 1989 na data em que se comemorou o centenário de nascimento da escritora, a “Casa de Cora” (Fig. 4), como é comumente chamada, coopera com a paisagem na realização de duas tarefas que se aproximam das que Eneida Cunha (2003) identificou ao analisar a Casa de Jorge Amado: reinvestir a inscrição da memória e plasmar a narrativa autobiográfica. A casa se torna, desse modo, uma construção autobiográfica com forte assinatura e, como um texto, impõe a sua própria narrativa “aberta à leitura, mas resistente às interpretações que a desvirtuem, que rasurem ou alterem a imagem instituída do escritor” (p. 125).

O Museu-Casa de Cora Coralina se tornou um dos principais espaços de fabricação/consagração do legado coraliniano na medida em que foi montado no espaço biográfico eleito pela autora, lugar que reúne seus objetos pessoais, reconta uma leitura específica da obra e de sua história de vida e que se tornou o principal guardião de seu acervo pessoal (embora não seja o único).

Na medida em que os herdeiros legais desenvolviam o trabalho de gestão da obra e da imagem, os membros da Associação Casa de Cora Coralina, compostos em sua maioria por amigos e vizinhos da poeta, definiram uma organização do acervo documental/museológico. A prioridade foi organizar o acervo tridimensional para a primeira exposição do museu inaugurada em 20 de agosto de 1989. Conforme destaca Andrea Delgado (2005), o Museu-Casa de Cora Coralina configura um projeto de organização e acumulação de diversos tempos da vida da poeta, um arquivo de objetos, imagens e discursos presentificados que evocam Cora e promovem sua “imortalização”. Avaliando a primeira exposição museológica, informa que atendeu as expectativas da associação e, por isso mesmo, a narrativa produzida pela Casa de Cora foi “fruto de uma seleção material e simbólica, cujo interesse não é reproduzir ‘tudo como no tempo de Cora’, mas enquadrar o passado dentro dos limites da biografia que se quer fabricar e oficializar” (p. 106). Em outras palavras, a narrativa museológica solidificaria a narrativa autobiográfica e desenvolveria uma lógica análoga a que analisamos nos acervos documentais (até porque aqui os objetos também são tidos como documentos, suportes de significados). Ao montar a exposição, alguns discursos, imagens e objetos são eleitos em detrimento de outros, empenhando-se nas tarefas de produzir lembranças e esquecimentos e de dar a visibilidade por meio de eventos com o intuito de manter e reinventar o culto a Cora Coralina.

De um modo geral, a primeira exposição de longa duração consistia na apresentação dos objetos de uso pessoal de Cora Coralina por meio da representação de espaços de uso doméstico, com destaque para a sala de visitas, a cozinha, a sala de escrita, a biblioteca e o quarto da poeta (Cf. BRITTO, 2014). Para a elaboração dessa exposição, as museólogas Célia Corsino e Virgínia Papaiz e a arquiteta Cláudia Vasques contaram com a colaboração de pessoas que conviveram com Cora e auxiliaram na memorização da disposição dos objetos e montagem dos espaços, a exemplo de Benedita Pereira dos Santos que residiu na casa durante décadas (Cf. DELGADO, 2003). Também recorreram ao acervo documental da autora para a obtenção de fotografias dos espaços domésticos e de diversas fases de sua trajetória

distribuindo-as premeditadamente pela museu-casa juntamente com painéis com trechos de poemas e crônicas relativos à vida da poeta.

As análises de Andrea Delgado (2005) relativas a essa exposição informam que os chamados “objetos-testemunhos” do cotidiano de Cora Coralina foram inseridos em seu contexto, inseparáveis dos suportes de apresentação que também consistiam em parte da coleção biográfica: peças de mobiliário e utensílios que compunham os ambientes domésticos (cama, guarda-roupa, escrivaninha, cadeiras, armários, sofás, cristaleira etc.). Já os objetos reconhecidos como “insígnias da construção pública” foram acomodados em vitrines e armários confeccionados para o museu: “a composição dos ambientes domésticos desloca a apreensão dos significados dos objetos para a esfera privada, enquanto a ‘vitrinização’ remete à interpretação, em última instância, para os sentidos engendrados no espaço público” (p. 110).

Essa exposição ficou montada até 2001, perfazendo doze anos, e pode ser visualizada nos registros elaborados por Andrea Delgado (2003). Em entrevista⁷, Célia Corsino nos relatou que na época ela trabalhava no Sistema Nacional de Museus e a sua participação nessa exposição foi mais tímida, tendo a arquiteta Cláudia Vasques uma presença efetiva. Essa informação é coerente na medida em que era necessária a presença constante da arquiteta nos três anos em que o imóvel foi restaurado e explica, por exemplo, a existência de uma sala destinada à “memória da obra” nessa primeira exposição museológica.

A exposição foi modificada em virtude da enchente do Rio Vermelho que invadiu o museu no dia 31 de dezembro de 2001⁸. Nesse momento, a museóloga Célia Corsino foi convidada para criar uma exposição temporária, visto que o museu se manteve aberto durante os trabalhos de restauração do imóvel, dos objetos e de preservação do acervo documental. Além disso, a museóloga também concebeu e coordenou a exposição de longa duração inaugurada em 20 de agosto de 2002, na data do aniversário da poeta. Com a doação de 150 mil reais, a Telegoiás Brasil Telecom propiciou a restauração do imóvel e do jardim, a renovação da exposição de longa duração e a separação e o acondicionamento emergencial do acervo então atingido pela enchente. O projeto museológico elaborado pela empresa AT&AT Consultoria Cultural sob a coordenação de Célia Corsino foi complementado com os recursos da Eletrobrás via Lei de Incentivo à Cultura⁹:

⁷ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

⁸ As ações de preservação do acervo documental e nova configuração expográfica do Museu-Casa de Cora Coralina em decorrência da enchente serão analisadas no terceiro capítulo.

⁹ O relatório final do projeto “Levantamento Emergencial da Cidade de Goiás – Conseqüência da Enchente de 31 de dezembro de 2001” informa que “ação importante também foi a complementação de recursos para a

Foram instaladas estruturas de vídeo e som pelo museu. Um documentário em DVD, trazendo depoimentos sobre a escritora poderá ser visto durante todo o dia. Aparelhos de TV estarão ligados em determinados pontos da casa, onde serão exibidos vídeos relacionados com a obra da antiga moradora, incluindo declamações da própria Cora. Completando este trabalho, 15 painéis, a maioria com formato 90 X 1,60 cm, foram instalados na residência. Eles contam, em reproduções ampliadas e digitalizadas de documentos e fotografias, a caminhada de Cora pela vida (BORGES, 2002, p. 1).

A equipe responsável pelo Projeto “Preservação do Acervo Documental do Museu-Casa de Cora Coralina” patrocinado pela Fundação VITAE e realizado em 2003 e 2004 teve a coordenação geral de Célia Corsino, a consultoria técnica da conservadora Lygia Guimarães, a participação da arquivista Maria de Fátima Cançado, da historiadora Milena Bastos Tavares, do turismólogo André Albuquerque de Sá e do sociólogo Clovis Carvalho Britto. A conservação fotográfica teve a supervisão técnica da conservadora Nazareth Coury e como assistente de conservação a museóloga Roberta Lopes Leite.

Apesar das inovações, o conteúdo dos painéis reforçava a autobiografia escrita pela poeta instaurada desde a primeira expografia. Os documentos dialogavam com trechos de poesias selecionados para representar ambientes específicos da casa como “quarto”, “cozinha”, “sala de escrita”, “sala de condecorações”, “sala de visitas” e “biblioteca” reiterando determinados marcos biográficos e a idéia de que tudo permanecia como “no tempo de Cora”. Para tanto, foram retirados objetos que não pertenceram à anfitriã e estavam agregados na exposição, a exemplo de livros, quadros e troféus. Também foi criada uma reserva técnica para o acondicionamento do acervo textual e museológico preservado com recursos da Fundação VITAE¹⁰, sendo esse acervo documental a linha mestra que subsidiou a expografia:

Não podemos nos esquecer de que aí é o coração do acervo do Museu – os escritos e documentos originais de Cora Coralina – realmente um privilégio os cadernos de Cora. Às vezes, museus não dão muita importância ou priorizam os acervos documentais e arquivísticos, mas num museu-casa e, principalmente de uma poeta, esta tipologia de acervo é a mais importante.

implantação do programa de revitalização da exposição permanente do Museu-Casa de Cora Coralina, conforme as normas do Conselho Internacional de Museus. Com a consultoria especializada, o museu se insere totalmente no conceito de museu-casa devido ao tratamento técnico dispensado ao seu acervo. Os serviços do projeto emergencial foram executados pela Construtora Biapó, empresa especializada em obras de restauração e pela AT&AT Consultoria Cultural, que promoveu os serviços de revitalização museológica” (2003, p. 9).

¹⁰ Trata-se do projeto “Preservação do Acervo Documental do Museu-Casa de Cora Coralina”. O relatório final elaborado por Célia Corsino e pela conservadora Lygia Guimarães destaca as ações de recuperação, conservação, inventário, indexação e acondicionamento do acervo documental do museu-casa. Apresenta detalhadamente um diagnóstico geral do acervo e os procedimentos de higienização, inventário e acondicionamento de todo o acervo, além das ações de descongelamento e restauração da documentação danificada pela enchente.

Na nova exposição retiramos todos os originais, colocamos cópias ou em painéis (como nos dois painéis de Maria Grampinho e Seu Vicente) ou em vitrines. Para a exposição de originais separamos uma sala que não tem incidência de luz (veneno para documentos). Como consideramos que o acervo documental é o coração da coleção esta sala é importante. Não foi apresentado o resultado da preservação ou o seu processo de recuperação, mas o acervo propriamente. E os documentos devem ser constantemente mudados para evitar exatamente sua degradação. Com isto a cada visita era possível ver objetos documentais diferentes. (...) Na Casa de Cora foi mais fácil, pois sua vida era muito humilde e sua casa espaçosa [Fig. 5] o que permitiu mostrar a essência de sua casa (sala, quarto, cozinha, biblioteca) e ainda sobrar salas para apresentar sua biografia (sala de introdução ou acolhimento), o acervo documental (alcova), reserva técnica de documentos, recepção e loja, salas administrativas, depósito, sala de reserva e reunião, cumprindo, assim, um programa mínimo de museu¹¹.

¹¹ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

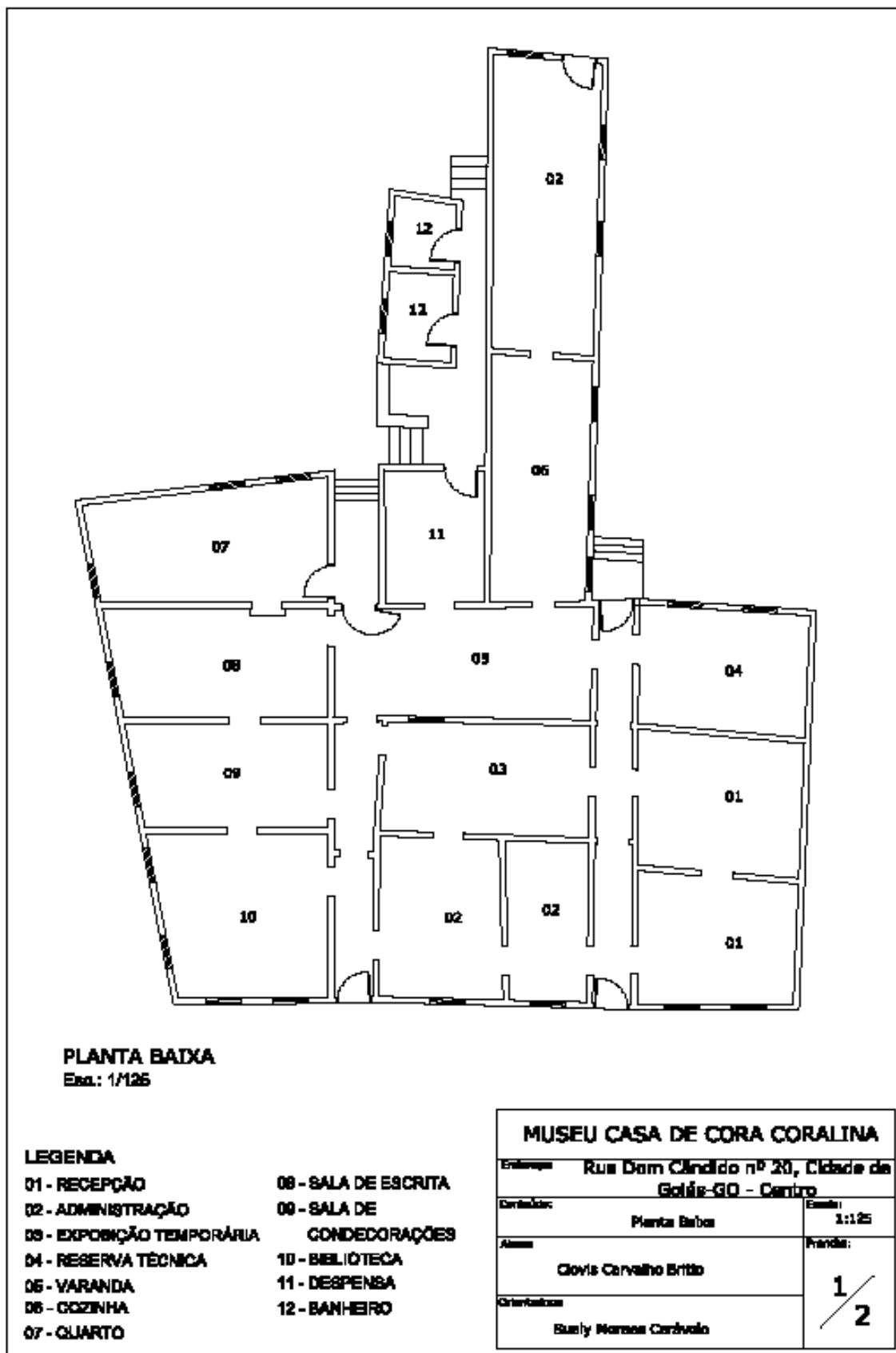


Fig. 5 – Planta Baixa do Museu-Casa de Cora Coralina. Autoria: Edinéa Ângelo, 2015.

A intenção da Associação Casa de Cora Coralina foi escolher um curador¹² que tivesse uma relação com a escritora e com Goiás, ao mesmo tempo em que possuísse habilitação técnica para reorganizar o museu após uma situação crítica, no caso a enchente de 31 de dezembro de 2001. Marlene Vellasco, diretora do Museu-Casa de Cora Coralina, destacou os motivos da escolha de Célia Corsino para exercer a curadoria e as novas orientações definidas a partir dessa segunda exposição:

A museóloga Célia Corsino tem uma ligação afetiva com a cidade de Goiás desde a época em que foi Superintendente do IPHAN. Participou da revitalização museológica do Museu de Arte Sacra da Boa Morte e do Museu das Bandeiras. A nova proposta apresentada pela Célia é a de Museu-Casa, conforme designação do ICOM. Desta forma, hoje o museu conta a vida cotidiana e literária da poetisa a partir de seu retorno a Goiás em 1956. Foi feita uma reserva técnica, onde está guardado o acervo adquirido após a morte da poetisa em 1985. Foi de fundamental importância a participação da Célia Corsino nesta nova orientação museológica ao museu, tanto pelo lado profissional, como pelo lado emocional e afetivo (*In*: LEITE, 2006, p. 106-107).

Célia Corsino ratificou essa informação ao ressaltar sua ligação afetiva com a cidade e com o museu-casa. Destacou em entrevista que conheceu Cora Coralina na década de 1980 quando participou do Projeto de Revitalização de Unidades Museológicas da Fundação Pró-Memória: “Recostada no sofá já estava muito debilitada, mas era impressionante sua lucidez. Já meu contato com a Casa foi depois quando já em Brasília acompanhei a criação do museu”. Também sublinhou as principais mudanças implementadas a partir dessa exposição e a inspiração para transformar a Casa de Cora Coralina em um museu-casa:

Na verdade foi neste momento que pensamos mesmo nos princípios de museu-casa e claro a Casa de Rui Barbosa foi uma inspiração. Procuramos tornar a exposição da casa em um museu com espaços que pudessem minimamente atender a um programa de necessidades para este tipo de exposição. A grande mudança da organização do museu foi uma coisa simples – a circulação –. Ela foi toda invertida com o objetivo de melhor aproveitar o espaço e teve um grande impacto, inclusive nas pessoas que trabalhavam lá. Creio que esse foi o maior desafio, pois as pessoas tiveram bastante desconfiança de ‘estar entrando pela saída’ no início, mas logo entenderam que houve um grande ganho e aproveitamento de todos os cômodos e melhores acomodações para os serviços e para própria exposição.

¹² Aqui utilizamos o termo curadoria segundo a compreensão de Ulpiano Bezerra de Meneses entendido como “o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas etc.)” (*Apud* CURY, 2009, p. 32).

A casa tem duas portas e anteriormente a entrada não permitia ao visitante uma visão mais direta (ou cenográfica) e completa da poeta. O que queríamos é que após saber um pouco de sua vida o visitante pudesse – de repente – se deparar com a própria Cora em sua sala na cadeira convidando o visitante ao diálogo, a conversa, a sua intimidade. Tínhamos consciência de que a geração que estava conhecendo o museu não havia convivido com Cora e precisávamos deixar seu espírito e suas palavras cada vez mais explícitos para os visitantes¹³.

Conforme explicitado na entrevista, uma das intenções da museóloga ao modificar a circulação do museu foi permitir ao visitante uma visão cenográfica da poeta, efeito suscitado graças a um painel de grandes proporções com a fotografia da escritora afixado no mesmo espaço retratado na imagem (Fig. 6). Do mesmo modo, a “varanda” foi montada com a intenção de aproximar ao máximo dos elementos da fotografia criando, assim, uma ilusão de ótica que possibilitasse ao público deparar com a presença da anfitriã do espaço.



Fig. 6 – Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

¹³ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

Nesse sentido, a exposição deve ser concebida como um discurso social que visa persuadir o expectador. De acordo com Lisbeth Gonçalves (2004) devemos analisar o modo como o desenho espacial da exposição e o curador influenciam na recepção estética. Segundo suas conclusões, na comunicação da exposição ocorre algo próximo do que ocorre no teatro, onde a “cena” apresenta atores desempenhando seus papéis e construindo ficções. Todavia, destaca que na exposição o visitante também pode ser concebido como um ator. Ao percorrer o circuito da mostra se torna um ser ativo que interage com os discursos de acordo com suas experiências. É, por isso, a necessidade não apenas de trazer o conteúdo de informação, mas desenvolver estratégias para uma melhor apresentação do conteúdo. Daí a busca de novos recursos de comunicação e de envolvimento com seu público, a exemplo dos apresentados no Museu-Casa de Cora Coralina. Desse modo, é fundamental o papel do curador da exposição que “não só faz as obras ‘falarem’ mas fala sobre elas” (p. 110).

Ações evidenciadas no projeto de atualização da exposição de longa duração¹⁴ inaugurado nas comemorações dos 120 anos de nascimento da escritora, em 20 de agosto de 2009. Novamente sob a curadoria de Célia Corsino, a exposição foi patrocinada pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais e priorizou a reprodução dos documentos do acervo, inclusive montando uma linha do tempo com os mesmos, e a exibição de fotografias, correspondências e manuscritos de poemas e crônicas, dispostos em doze vitrines ao longo do museu:

Creio que o maior desafio é transmitir ao público, através de objetos inanimados, todo o espírito do patrono daquele museu-casa. Aqui não estamos tratando de uma casa museu, ou seja, uma casa de época, mas um museu-casa que deve apresentar seu patrono de forma que o público possa ‘sentir’ sua presença e se emocionar (no caso de Cora foi isto) com sua presença e sua obra. Na verdade, analisamos o perfil do público e verificamos que quem visitava a Casa e mesmo o público da própria cidade não tinham tido o privilegio de conviver com a poeta e apesar de conhecer seu nome nem sempre conheciam sua obra. Assim, a ideia foi colocar Cora mais presente na exposição através de sua obra, ou seja, ela mesma contando sua história. Seus versos apresentando os espaços como se ela ainda estivesse por ali. Em duas das salas colocamos inclusive áudio com Cora declamando e, em outras duas, vídeos interativos¹⁵.

Ao reforçar uma “presença na ausência” por meio dos repertórios expográficos, a exposição de 2009 (ainda vigente) sublinhou aquilo que Andrea Delgado (2005) havia

¹⁴ Essa é a exposição atual do Museu-Casa de Cora Coralina e pode ser visualizada no projeto ERA VIRTUAL que possibilita visitas virtuais 3D em 360° imersivas, com áudio em português, inglês, espanhol ou francês. Conferir o site: www.eravirtual.org/cora_br

¹⁵ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

identificado desde a primeira exposição concebida na inauguração do museu: um processo que visava inscrever Cora como arquivo e arauto da memória da cidade, amalgamando a memória da escritora com a Casa Velha da Ponte e, desse modo, transformando a poeta como um “monumento” de Goiás, apresentando uma “concepção museológica que pretende construir a memória individual como símbolo da memória da cidade, consagrando e imortalizando a Cora-Monumento” (p. 112). Os recursos audiovisuais, as fotografias e sua produção intelectual consistiram em elementos estratégicos para materializar as intenções da curadora em um duplo movimento: produzir a crença na imortalidade da autora por meio de seu acervo e de seu legado, “como se ela ainda estivesse por ali”; e, reforçar a narrativa autobiográfica, “ela mesmo contando sua história”.

Além disso, ao eleger como curadora Célia Corsino, a instituição herda parte do capital simbólico da profissional reconhecida nacionalmente que, ao mesmo tempo, se legitima ao ser escolhida para representar uma determinada história a partir de objetos/documentos que agem como referências para as memórias que se pretendem “imortalizar” no espaço.

A entrada principal do Museu-Casa de Cora Coralina apresenta um corredor com uma fotografia da poeta impressa em um tecido transparente, causando a ilusão de sua etérea presença entre as paredes da grande casa. A foto, que interdita a passagem, encaminha o público para a sala lateral, ocupada pela recepção e loja do museu onde são vendidos livros e outros *souvenires* relacionados à trajetória da homenageada e à Cidade de Goiás. A exposição propriamente dita se inicia com uma sala de introdução ou acolhimento, integrada por painéis de grandes proporções com textos e fotografias apresentando uma linha do tempo com alguns dos marcos da trajetória privada e pública de Cora Coralina. Integra a sala um aparelho audiovisual que apresenta uma seleção de depoimentos da poeta.

Na exposição de 2002 integramos a equipe do projeto de preservação documental e da exposição de longa duração. Na exposição museológica de 2009 tivemos como responsabilidade a elaboração da linha do tempo sobre a vida da escritora e a seleção de trechos de poemas, crônicas e entrevistas da autora que integram os painéis ao longo de toda a exposição. A cronologia apresentada na linha do tempo, assim como os documentos e fotografias nela reproduzidos, se pautaram na fotobiografia que escrevemos em parceria com Rita Elisa Seda (BRITTO; SEDA, 2009). Os excertos literários e de entrevistas foram selecionados de acordo com alguns critérios temáticos: textos autobiográficos relacionados aos espaços a serem representados (“varanda”, “cozinha”, “quarto”, “sala de escrita”, “biblioteca”, “sala de condecorações”, bica d’água); relacionados aos personagens que

habitaram a casa e suas práticas cotidianas (a infância da autora, sua atividade de doceira e escritora, familiares da poeta, Maria Grampinho e Seu Vicente); textos sobre objetos específicos integrantes do acervo (Prato Azul-Pombinho, pôster com a foto paterna, mesa de trabalho, troféus); sobre a história da casa; e, por fim, peças metalinguísticas, relativas ao fazer poético da autora.

Além dos espaços da casa e dos objetos biográficos, a exposição se valeu da reprodução de documentos pessoais, fotografias, trechos literários e recursos audiovisuais com entrevistas e declamações da autora com o intuito de aproximar o público da vida e da obra da homenageada, fabricando a intimidade e, ao mesmo tempo, sobrepondo discursos como se a própria escritora estivesse apresentando a casa. Para tanto, os textos autobiográficos se tornam espécie de legenda e roteiro que impactam a leitura dos objetos e, ao mesmo tempo, são impactados por eles. Além disso, a visita é monitorada. As informações sobre a vida e obra da autora são repassadas pelos funcionários do museu-casa ao longo de um trajeto pré-definido, discurso que também se entremeia as demais linguagens selecionadas.

O enredo da exposição enfoca duas linhas mestras na trajetória de Cora Coralina: sua atuação como doceira e como escritora. O percurso se encerra com a representação da biblioteca e com uma sala onde são expostas diversas condecorações recebidas pela autora, demonstrando o reconhecimento e fabricando a “imortalidade” por meio de uma trajetória bem sucedida no campo da literatura. A inserção de copos com água ao lado da poltrona e da cama e de frutas na cozinha contribui para reforçar a “presença” da anfitriã, como se a poeta-doceira estivesse colhido as frutas frescas no quintal e continuasse solicitando a água após as constantes conversas e declamações de poemas.

A expografia contempla três zonas básicas (estar, repouso e serviços) com funções e necessidades específicas (CHAGAS, 2013a). Além da “varanda” representada por objetos como poltrona, muleta e a fotografia de Cora Coralina naquele espaço, outros dois cômodos adquirem centralidade na exposição, especialmente pela poética que acionam como áreas de intimidade: o “quarto” e a “cozinha”.



Fig. 7 – Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

No “quarto” (Fig. 7) são expostas uma cama com colcha de retalhos, criado-mudo, guarda-roupas, baú, máquina de costura, além de vestidos e blusas de frio, muleta, chinelos e objetos de culto religioso. Nesse aspecto, são significativas as observações de Andrea Delgado (2005), quando destacou que esses objetos sublinham a ação do tempo, constituindo-se em vetores da subjetividade feminina:

De forma mais intensa que nos outros ambientes, no ‘Quarto’, as marcas que o uso imprimiu aos objetos biográficos recordam mais do que a passagem do tempo, pois constituem vestígios materiais que ganham significado ao incorporar a interação com o corpo que os manipulou em práticas cotidianas rotineiras: os chinelos furados, o leque gasto, o castiçal quebrado, as muletas rotas que apoiaram o corpo cansado, a fronha furada que tantas vezes guardou o sono da poeta evocam a presença de Cora Coralina, seu toque e seus gestos. Nesse lugar privilegiado da vida íntima, as peças do vestuário da poeta formam um conjunto de objetos que são vetores da subjetividade feminina (Perrot, 1989) e tornam-se estratégicos para a construção da narrativa de cunho autobiográfico. Diferentes composições são realizadas com os vestidos simples, a maioria de uso doméstico, combinados ao chapéu, ao guarda-chuva e aos diferentes lenços, echarpes, xales e bolsas. Inseridos na exposição museológica, esses elementos representam a dimensão privada da vida feminina e mobilizam o desejo do espectador de apreender a intimidade que essas roupas denotaram outrora (p. 111-112).

Na “cozinha”, além da geladeira, armários, pilão, filtro, pia, mesas, pratos, louças e panelas, se destacam o fogão à lenha, os tachos de cobre e a balança, objetos relacionados à

sua atividade como doceira (Fig. 8). Assim como em outros espaços do museu-casa, em que são destacados trechos de poemas e entrevistas da autora, nesse espaço foram valorizados textos sobre a culinária, a fabricação e a venda dos doces de frutas glaceradas e, principalmente, o trabalho, outra temática recorrente em sua obra. Nos depoimentos, Cora Coralina destacou a similaridade dos ofícios de doceira e de escritora, reconhecendo-os como uma prática alquímica e uma forma de comunicação: “já que não posso me comunicar com o sentimento, através de meus versos, comunico-me com a habilidade culinária, nos meus doces”, concluindo que de um modo ou de outro, “sempre proporcionarei uma sensação estética, um prazer àqueles com quem me comunico, embora lhes atinja o estômago e não o coração” (In: BRITTO; SEDA, 2009, p. 291).



Fig. 8 – Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

O Museu-Casa de Cora Coralina recentemente teve aprovado um projeto para reformulação de sua exposição de longa duração. O projeto foi contemplado no Programa Caixa de Apoio ao Patrimônio Cultural Brasileiro – Patrocínio 2015/2016 com investimento de duzentos e noventa mil reais e priorizou a implantação de multimídias. Essas mudanças na exposição foram implantadas em 22 de abril de 2016, intervenções feitas pela equipe do Media Lab da Universidade Federal de Goiás.

O fato é que o museu-casa se tornou uma das engrenagens de fabricação da “imortalidade” de Cora Coralina, consolidando versões sobre a trajetória e a obra da poeta-

doceira e combatendo discursos dissidentes. Consiste em uma poderosa engrenagem na economia simbólica do campo da literatura e do patrimônio e, mediante sua exposição, opera uma poética alquímica que reinventa Cora Coralina e, ao mesmo tempo, se reinventa.

1.3 Uma cacimba bebia o céu: itinerários do Museu-Casa de Maria Bonita

A trajetória do Museu-Casa de Maria Bonita assumiu contornos distintos. Localizado no Raso da Catarina, ecorregião no centro-leste da Bahia, está circundado pelo bioma caatinga. Essa região é considerada a mais seca do sertão baiano e possui como características solos pouco férteis, vegetação arbustiva e densa e clima semiárido com elevadas temperaturas durante o dia e a noite. Os solos arenosos e profundos contribuem para a escassa disponibilidade de água e, por sua vez, para um vazio demográfico. Os poucos habitantes, ainda hoje, sobrevivem graças às cacimbas e cisternas para a captação da água da chuva.

De acordo com Vera Ferreira e Germana Araújo (2011), o Raso da Catarina é marcado pela escassez de água, apesar de estar situado entre o Rio Vaza Barris e o Rio São Francisco: “entretanto, é considerado o quintal de Lampião, servia de refúgio de cangaceiro que buscava trégua para se recompor dos freqüentes combates com as volantes. Era um bom coito para o reestabelecimento da cangaceira parida ou ferida” (p. 69). Consiste em uma região central na história do cangaço, por ter sido um dos principais espaços da vida de Lampião e, especialmente, de Maria Bonita.

No Raso, mais especificamente no sítio Malhada da Caiçara, município de Paulo Afonso-BA, Maria nasceu, passou a infância e adolescência na casa dos pais José Felipe e Dona Déa, ali permanecendo até 1930 quando decidiu viver com Lampião. Entretanto, a extensa região consistia em um dos principais esconderijos dos cangaceiros: “fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal não raro impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência”, conforme referiu Frederico Pernambucano de Mello (2010). O pesquisador ainda concluiu que, por essas razões, “o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço” (p. 45).

Em estudo sobre a categoria “sertão”, Custódia Sena e Mireya Suárez (2011) informam que desde a colonização brasileira o termo designava terra vazia, área inóspita e desconhecida, contrapondo ao mar e, ao mesmo tempo, região abundante e promissora. No

século XIX, teria adquirido conotação negativa atrelando ao espaço a presença dos sertanejos cujos costumes “bárbaros” se contrapunham ao do litoral “civilizado” pelo colonizador. Surge, assim, um lugar imaginário de confronto. Todavia, ao longo do século XX, houve uma ressignificação que o reconheceu como local de alguns dos valores “autênticos” da nacionalidade, como fronteira interna brasileira: “com as negatividades de rudeza e barbárie atribuídas anteriormente ao sertão e, por outro, com as positivities de abundância, fertilidade e prosperidade” (p. 7).

Portanto, é inegável que o sertão enquanto uma categoria analítica acompanhou a configuração do pensamento social brasileiro, com múltiplos sentidos: terra à dentro, longe do mar, vastidão, isolamento, barbárie, forma de orientação social e organização cultural. Desse modo, existiria uma pluralidade de identidades construídas a partir da noção de sertão, concebidas nos vãos e nos desvãos dessas veredas geográficas e simbólicas. O sertão se torna um lugar de experiências, com amplos sentidos, espaço de agenciamentos móvel e fluido:

O sertão nunca pôde ser cartografado, cremos que por duas razões: a primeira é que no imaginário nacional, o sertão é móvel e fluído, ora coincidindo com algumas regiões ora com outras. Nessa cartografia imaginária, alguns espaços são definidos como a origem ou o centro da nação, classificando-se como região os espaços decadentes, atrasados ou periféricos a serem totalizados pela nação. (...) Se as configurações ideológicas moderno/tradicional não são estanques, mas fluídas, podemos esperar encontrar o sertão em toda a parte, ainda que obliterado na narrativa civilizadora da nação. (...) O sertão nunca foi um pólo de uma bipartição apenas geográfica. Desde o tempo da colônia, o sertão é o outro possível, imaginado para se opor ao processo de civilização que o conquistador representa, entendendo-se, em contraponto, o sertão como mais próximo da natureza. (...) O mito do sertão não apenas tem fixado o lugar de reflexão sobre este outro que também é nós, mas serve também na contemporaneidade ao propósito de crítica social. A narrativa civilizatória do mito do sertão passa a ser tratada como narrativa histórica, a partir do qual se torna possível realizar uma poderosa crítica à incapacidade de erradicar a barbárie implícita na prevalência de um Brasil desigual e excludente (SENA; SUAREZ, 2011, p. 13).

O pensamento social brasileiro reconhece o sertão a partir de uma vivência enquanto mito e enquanto crítica social, tornando-se uma poderosa configuração da cultura a partir das unidades constitutivas paisagem, fronteira, violência e sociabilidade:

O sertão somos nós mesmos, os letrados brasileiros, que o enunciamos com abjeção e desejo. Há uma parte de nós que deseja o sertão como lugar sem regras e, nesse sentido, como não civilizado. Por essa mesma razão, pensamos no sertão com abjeção, com desprezo por causa mesmo desse nosso desejo. O sertão é pura subjetividade e se coloca, portanto, para além dessa contradição. Não é por outra razão que a literatura e as artes, por

disponem de recursos estéticos, capazes de transformar em imagens o poder afetivo da representação sertão, produziram obras que conformaram o imaginário nacional (SENA, 2011, p. 102).

Por essa razão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014) visualiza a existência de uma pluralidade de sertões, reconhecendo que “este recorte espacial, que essa identidade regional guarda em seu interior a diferença, a diversidade, a multiplicidade de realidades e, talvez, de representações” (p. 42). Por isso, o autor prefere reconhecer o sertão como uma invenção, uma criação eminentemente histórica e multiforme, produto de uma rede de relações entre os agentes que são relações políticas, concebendo ser através dessas práticas que tais processos permanecem ou mudam de identidade, dando lugar à diferença; “é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo” (2011, p. 35).

Essa breve digressão é necessária em virtude da força que a ideia de sertão assume nas configurações do cangaço e de seus personagens “sertanejos”. No trânsito entre os espaços da saudade e os territórios da revolta, o Raso da Catarina se tornou emblemático por abrigar Antônio Conselheiro e, posteriormente, os cangaceiros capitaneados por Virgolino Ferreira da Silva. Todavia, nos interessa destacar esse espaço-síntese do cangaço pela sua importância na trajetória de Maria Bonita, terra de sua casa-natal. Essa região pouco povoada é marcada pela seca, pela vegetação característica da caatinga e pela existência de alguns casebres com paredes de taipa e piso batido. Conforme sublinhou Estácio de Lima (1965), a residência do sertanejo era muito pobre com paredes sem reboco, com equilíbrio instável e tetos precários, além de portas e janelas derreadas e frágeis. Sublinha a ausência de sanitários e que os objetos existentes resumiam-se em cabides (pedaços de madeira colocados no sopapo), giraus, couro curtido ou esteiras de chão (utilizadas como leito) e, na cozinha, a trempe de pedra, panelas de barro, além de tamborete ou caixas de gás.

Descrição que se aproxima da representação da casa-natal de Maria Bonita efetuada pela exposição museológica. De acordo com João de Sousa Lima, essa casa consiste no último imóvel que a cangaceira habitou, tendo sido construída por seus pais em 1900 e permanecido com sua família até a década de 1970, quando ruiu e ficou abandonada:

Aquele terreno e a casa são de propriedade dos sobrinhos de Maria Bonita. Filhos das irmãs, a Benedita e a Dondon [Amália], então sempre ficou com a família. (...) A casa foi construída em 1900. Aqui na região ela havia habitado em uma casinha quando foi casada, mas essa casa não existe mais, ficava próxima a serra que divide Paulo Afonso e Santa Brígida e, depois,

quando ela entrou para o cangaço foi morar no mato, na caatinga e, depois, foi a morte. Então ela não teve mais casa. Por isso, a casa de Malhada da Caiçara é a única que sobrou de toda a trajetória, é a referência de casa na história de Maria Bonita, ela nasceu ali, viveu ali com os pais e irmãos. Além dos familiares que viveram na casa, vários ex-cangaceiros, soldados de volante, coiteiros que eram as pessoas que davam segurança para o cangaço, atestaram que aquela era a casa de Maria Bonita. (...) Ali onde ela nasceu, onde Lampião a conheceu, que ela saiu para o cangaço. Ela passou na casa a infância e a adolescência, casou, mas a coincidência é que já casada, morando em outra casa, ela tinha se separado do marido e voltou para a casa dos pais. Nesse espaço de tempo em que ela estava na casa dos pais foi quando Lampião chegou e a conheceu. Tinha que acontecer lá, justamente na casa. Depois que ela entrou para o cangaço ela passava escondida às vezes, deixava um dinheiro com a mãe, os pais continuaram ali. Depois houve uma perseguição policial e eles tiveram que se mudar para Alagoas. A casa ficou com os irmãos, os sobrinhos e chegou a ruir, ficou bem difícil a situação da casa. Ela foi habitada até 1975, 1976 por uma sobrinha de Maria Bonita o que foi bom, pois ela sabia onde eram os compartimentos, as divisões. Então na hora de restaurar ela deu todo o suporte¹⁶.



Fig. 9 – Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

Na pequena casa de seis cômodos (Fig. 9), além dos pais, residiam os dez irmãos de Maria (Benedita, Joana, Amália, Francisca, Antônia, Olindina, Ozéas, José, Arlindo e Ananias). Em decorrência das perseguições policiais, após Maria Bonita ter seguido Lampião, a família deixou a casa de Malhada da Caiçara e se mudou para Salomé (atual São Sebastião, em Alagoas) em dezembro de 1930. A família de Maria só retornou para a casa meses depois,

¹⁶ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

graças à intermediação de Lampião que impediu a destruição do sítio e garantiu a proteção dos sogros (LIMA, 2005). Após a morte dos seus genitores, a casa ficou com irmãs e sobrinhas de Maria Bonita até ser abandonada em fins da década de 1970, devido o seu precário estado de conservação.

No ano 2000, o pesquisador e colecionador João de Sousa Lima visitou pela primeira vez os escombros da casa-natal da cangaceira com o intuito de reunir indícios para a elaboração dos livros *Lampião em Paulo Afonso* (2003) e *A trajetória guerreira de Maria Bonita: a rainha do cangaço* (2005). A partir desse momento, ele iniciou um trabalho de sensibilização de pesquisadores e gestores públicos da região de Paulo Afonso-BA visando restaurar a casa de Malhada da Caiçara.

Segundo Juracy Marques (2006), em 2003, João de Sousa Lima, Glória Lira e Gilmar Teixeira elaboraram um projeto que foi apresentado a Prefeitura Municipal e arquivado com a justificativa da inexistência de recursos financeiros. Em 2004, nova proposta é elaborada para concorrer ao edital de projetos para museus no Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional - IPHAN, sendo reprovada na seleção. Após diversas tentativas, em 2005, a Prefeitura Municipal de Paulo Afonso desenvolveu duas frentes de ação: a Secretaria Municipal de Educação e Cultura apoiou a pesquisa e a publicação da biografia de Maria Bonita, elaborada por João de Sousa Lima, e a Secretaria de Desenvolvimento recuperou as estruturas da casa, seguindo as orientações do IPHAN e a coordenação da arqueóloga e historiadora Cleonice Vergne:

A idéia da criação do museu surgiu a partir de minhas pesquisas, a partir dessa minha coleção. (...) A casa foi reconstruída a partir de depoimentos de familiares, de pessoas que conviveram. A estrutura do telhado permaneceu a mesma, não mexemos na altura, nada. O que havia perdido na entrada da casa era como se fosse um silo, onde guardavam milho, feijão, mas já havia caído. A sobrinha de Maria Bonita que havia morado na casa orientou, disse onde tinham as portas, como era a distribuição dos cômodos. É a sala, dois quartos e a cozinha, banheiro não existia [Fig. 10]. (...) Com relação à restauração da casa, a Prefeitura de Paulo Afonso custeou, mas quem fez a restauração foram os próprios sobrinhos de Maria Bonita que têm a arte de trabalhar com o barreamento, com a taipa, eles quem fizeram o trabalho. A iniciativa de restauração da casa e de construir o museu surgiu assim que eu vi o patrimônio. Serra Talhada vive muito em cima do que é a Casa de Lampião, onde ele nasceu. Por que não aqui em Paulo Afonso? Atrair pesquisadores, estudiosos, interessados no tema para conhecer esse patrimônio histórico, foi essa visão que eu tive quando pensei em restaurar a Casa de Maria Bonita. Aí eu me articulei com outras pessoas. Tinha um secretário que também era professor da universidade chamado Juracy Marques que é uma pessoa muito atuante e falei com ele para tentarmos via documentos. Documentamos todos esses pedidos colocando a Universidade do Estado da Bahia como uma parceira nossa nessa busca. (...) Foi uma luta

grande. Dessa apresentação do primeiro projeto se passaram cinco anos e só foi sair em 2006, por incrível que pareça. Começaram e depois pararam, quando foi finalizar, foi em 2006. Nós chegamos a brigar, ter parceria da Universidade, fazer documentação para a promotoria pública para conseguir a efetivação do projeto. E era um valor muito irrisório, lá mesmo na região, porque tinha que ser o pessoal que trabalha com taipa, pediram na época três mil reais. Isso era a mão de obra, pois eles iriam catar as varas, as madeiras, o barro era da região, as pedras que têm na área principal são da região, as telhas tivemos que comprar um milheiro para poder trocar em telhas antigas, da mesma época, para completar porque tinha muita telha quebrada lá. Era muito pouco para se transformar o que representa tanto esse momento do cangaço aqui na nossa região e a Casa da Rainha do Cangaço, Maria Bonita¹⁷.

¹⁷ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

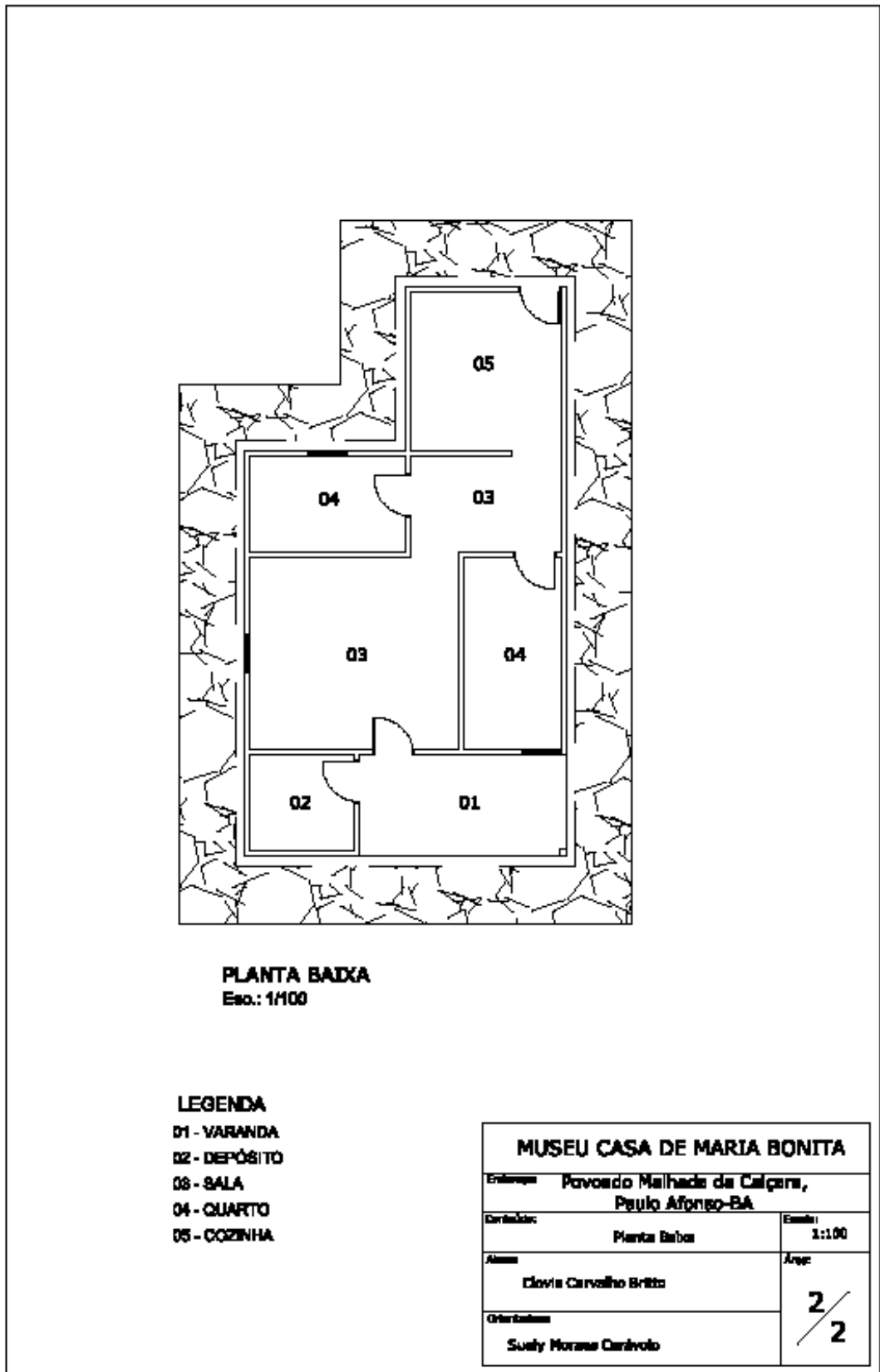


Fig. 10 – Planta Baixa do Museu- Casa de Maria Bonita. Autoria: Edinéa Ângelo, 2015.

Inaugurada em 23 de setembro de 2006, a “Casa de Maria Bonita” (Fig. 11) coopera com a tarefa de criação e perpetuação de determinadas memórias sobre a cangaceira no sentido do que relatou Alessandra El Far (2000), ou seja, integrando um conjunto de eventos a fim de manter presente suas imagens e feitos. Segundo Magali Cabral (s/d), os museus-casas podem ser comparados às “biografias”: “expõem a faceta individualizada de nossos mitos, o avesso da faceta pública do grande herói ou daquilo que é objeto de admiração. Esta tipologia de museu é um signo (a casa) de um signo (o proprietário)” (p. 3). Nesse aspecto, é oportuno visualizar o Museu-Casa de Lampião, em Serra Talhada-PE, como uma das inspirações para a criação do museu na casa-natal de Maria Bonita, em Paulo Afonso-BA. A escolha dessa tipologia museológica evidencia, desde sua idealização, uma preocupação com as aproximações entre o espaço/cenário (o edifício), a coleção e o proprietário.



Fig. 11 – Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

A criação do museu-casa em Malhada da Caiçara efetua uma interessante operação na medida em que recoloca Maria Bonita no espaço da casa. Na verdade, quem habitou o imóvel foi Maria de Déia, antes de sua inserção no cangaço e da alcunha que lhe tornou internacionalmente conhecida. Todavia, todas as fotos que integram a exposição museológica são de períodos posteriores ao seu ingresso no cangaço, ou seja, remetem a situações ocorridas fora daquele espaço.

A exposição se transforma em uma narrativa intersticial, especialmente quando opta por representar diferentes aspectos da trajetória de Maria Bonita, enfocando suas táticas de enfrentamento do *status quo* ao se expandir para o espaço público e problematizando as expectativas do feminino em comunidades fundamentadas no patriarcalismo. A atuação da cangaceira desconstruiu o lugar convencionado às mulheres, o espaço da casa. Personagem pública, ou que permanece no entre-lugar, pode ser vista como uma figura relacional, fronteirística: tornando-se baliza, espaço de separação e costura, fronteira física e simbólica, ponte, conectora. Questão que se complexifica quando consideramos a figura das mulheres cangaceiras não apenas fronteiriça, mas diluidora de fronteiras. Uma espécie de soleira que adquiriu centralidade, moldura que se tornou obra, segundo códigos de sociabilidade impactados pelo trânsito e pela permanência. Nesse aspecto, a exposição museológica realiza uma alquimia poética ao mesclar tempos e lugares distintos no espaço da casa, evidenciando o sítio de Malhada da Caiçara como um fragmento do sertão e toda a região como a “casa” da protagonista, um mundo-ninho, conforme destaca Bachelard (2008) e Simão Santos (2015):

A mulher, ao ingressar nas lidas do cangaço, começa a perder, aparentemente, o espaço do ninho. A casa, no sentido mais restrito e até figurado de lar como família, núcleo familiar, lugar daqueles que vivem sob o mesmo teto, se perde num primeiro momento, já que a nova casa dessa mulher passa a ser o mundo. A perda do ninho como espaço do núcleo familiar é compensada com o aparato desse novo ninho-mundo, espaço não fixo, nômade, sem um referencial, sem um endereço, sem os caracteres de um pouso a que se possa chamar de lar. (...) Para a sertaneja que ingressa no cangaço, a ideia de lar não se perde, embora sua atitude de entrada para esse universo marginal não a deixe vivenciar o lar de que saiu ou o que queria construir. Entra em pauta nessa nova opção de vida o ninho-mundo que acima apontamos: um lar que, como aquele estabelecido e estável, demanda ordem, limites, tradição, respeito, costumes inerentes aos lares convencionais do sertanejo. (...) Vive-se num lar aberto, vulnerável. É mister que se busque o imenso poder de que nos fala Bachelard, como apelo à proteção de um ninho que se faz itinerante e nômade (SANTOS, 2015, p. 143).

No caso da exposição do Museu-Casa de Maria Bonita é possível observar que coexistem as noções de casa-natal e de casa-mundo. Inicialmente, em virtude de a casa ter sido abandonada e os objetos originais dispersos, optou-se por apresentar objetos similares aos utilizados na maioria das casas da região, no início do século XX. Nesse sentido, são representados a “varanda”, o “depósito”, “sala”, “quarto” e “cozinha”, com reduzido número de objetos¹⁸, a exemplo de um baú no “quarto”, uma máquina de costura e um fuzil em outro,

¹⁸ Conforme destacamos, não existe um catálogo ou arrolamento dos objetos que integram a exposição museológica. A análise da mesma evidencia aproximadamente 80 objetos de diferentes tipologias: acessórios de

alguns potes e panelas de barro na “cozinha” (Fig. 12 e 13). Além disso, a exposição é integrada por diversos quadros com fotografias de Maria Bonita tiradas por Benjamin Abrahão, em 1936. Embora, conforme já destacamos, nenhuma das fotos remeta ao período em que ela residiu na casa, elas colaboram para criar a ilusão da presença da cangaceira naquele espaço, suprimindo a inexistência dos objetos biográficos naquele local.



Fig. 12 – Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.



Fig. 13 – Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

A opção por esses recursos expositivos consistiu em estratégia decorrente da falta de segurança do espaço e da região. O museu-casa está localizado em uma área de difícil acesso, a 55 km de Paulo Afonso-BA, sendo 17 km em estrada de chão que atravessa a caatinga. A maioria do público recorre ao auxílio de guias de turismo da região que cobram uma taxa de setenta reais pelo percurso, valor acrescido de mais cento e trinta reais para aqueles que não possuem transporte. Existem poucas residências ao longo do trajeto e no povoado de Malhada da Caiçara, que ocasionalmente recebe o sinal de uma operadora de telefonia móvel. Os moradores sobrevivem com água das cacimbas coletadas durante os meses de chuva. Muitas vezes, nos períodos de longa estiagem, a prefeitura envia caminhões pipa para reabastecer as mesmas. Nos meses de junho e julho, em virtude das chuvas, a estrada costuma ficar interditada. O museu-casa não possui energia elétrica e permanece fechado. Familiares de Maria Bonita que residem ao lado do museu são responsáveis por abri-lo toda vez que surge algum interessado. O museu é particular, propriedade da família da homenageada, e é mantido com os recursos provenientes da taxa para visitação.

Esses fatores contribuíram para que o pesquisador João de Sousa Lima e os parentes de Maria Bonita não disponibilizassem objetos biográficos da cangaceira na exposição. Mesmo com esse cuidado, o museu sofreu um furto no dia 20 de agosto de 2014, conforme descrito no terceiro capítulo desta dissertação:

O Museu de Maria Bonita em 2006 quando foi aberto recorreram ao meu acervo de revistas, jornais, fotografias. O pessoal da televisão que vem e quer conhecer uma jóia, um punhal de Maria Bonita, eu mostro, eles fotografam, ficam comigo. Na inauguração do museu levamos esses objetos, jóias, punhais, mas foi só para a inauguração. Depois eu deixei fotografias, baú, máquina, ferro de brasa, porque a família mesmo não possuía. Os que possuíam não quiseram doar. Para a abertura do museu foi basicamente o meu acervo. Tinha uma familiar dela que estava com o banco, nós fomos, conversamos e convencemos ela doar para o museu. Mas muitos não quiseram doar. Na verdade, são poucas peças que o museu possui. A grande peça do museu é a própria casa e a parte geográfica, digamos assim. (...) Na verdade, eu queria doar esse meu material para lá, mas existe essa dificuldade, essa ingerência. Vou colocar uma peça de ouro lá que vale hoje mil reais, mas historicamente o valor é incalculável, é o valor histórico. Vamos esperar em um momento mais adequado, com maior segurança. E ali é um local afastado, uma casa no meio do nada, no meio do mato¹⁹.

O fato é que, mesmo sem as condições de segurança do acervo, procedimentos de documentação e acessibilidade, o museu funciona a quase dez anos dinamizando aquela região do semiárido baiano. O museu-casa integra o roteiro Cânion e Cangaço e consiste em um dos principais atrativos de Paulo Afonso-BA. Na verdade, as próprias dificuldades enfrentadas atualmente pelo museu e pela maioria dos moradores de Malhada da Caiçara contribuem para que o público se sinta, de algum modo, mais próximo da vida dos sertanejos e do próprio cangaço. A escassez de objetos e a “simplicidade” do imóvel também auxiliam na fabricação da imortalidade (ABREU, 1996) de uma mulher que, apesar das condições adversas, conseguiu subverter o *status quo* e enfrentar os “silêncios da história”. Nesse sentido, ao dedicar uma sala à memória de sua morte trágica, a exposição sublinha um aspecto heróico de sua trajetória e combate versões concorrentes que tentam desmerecer seu legado. O museu-casa, juntamente com outros discursos sobre o cangaço, contribui para fabricar uma mulher “à frente de seu tempo” que desafiou uma sociedade machista “para viver uma paixão avassaladora. Fora a companheira de Lampião; mas nem por isso, bandida ou criminosa. Tornara-se, ao contrário, um elemento de equilíbrio e de ponderação naquele agrupamento social marcado pela arbitrariedade e pela violência” (DANTAS, 2011, p. 122).

Desse modo, separando discursos heterogêneos ou exaltando em prosa e verso determinados aspectos da trajetória e do legado de seu anfitrião, as exposições dos museus-casas realizam uma decantação lírica. Assim como o poema, as exposições consistem em uma forma de fixação material da poesia, realizam uma decantação formal do estado lírico, muitas vezes, imbricando-o com a expressão épica e a tensão dramática. Consistem em preciosos exemplos das operações alquímicas realizadas pela “linguagem poética das coisas” que,

¹⁹ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

muitas vezes, se transformam no *Elixir vitae* ao fabricar a imortalidade e, conseqüentemente, prolongar a presença do anfitrião do espaço e de seu legado no campo de produção simbólico.

2. MÁQUINA DO TEMPO NA COSTURA DOS ESPAÇOS: HERANÇA LÍRICA E EXPRESSÃO ÉPICA EM MUSEUS-CASAS

Uma *New Home* de três gavetas, em bom estado. (...) Costuras custosas daquele tempo. Vestidos muito enfeitados. Forrados, cheios de barbatanas. Provas em corpo espartilhado. Saias se arrastando, cintos sobrepostos, golas altas, esticadas no pescoço, mangas compridas, justas. Freguesas exigentes querendo acompanhar a moda de Paris e Rio de Janeiro. (...) A freguesa era enjoada, os enfeites difíceis, os detalhes impraticáveis. Virava e revirava o figurino. Cortava um retalho. Costurava um vestidinho como se fosse para boneca. Procurava acertar naquilo as complicadas dificuldades das estampas coloridas. Resistências... Inibições... Responsabilidade exagerada. Medo de enfiar a tesoura no pano alheio, confiado à sua execução. (...) A cidade paupérrima. Toda casa tinha alguma afoita e necessitada que costurava de ganho. Concorrência. (...) Faz tempo que minha irmã morreu, vinte e sete anos. Quando os montes tremerem, a terra se agitar, e vier o grande Senhor com sua grande Justiça, o túmulo obscuro de um triste e distante cemitério, se abrirá. Minha irmã tomará seu corpo franzino, conforme rezam as Escrituras. Mostrará ao Pai sua velha máquina de costura, sua tesoura comida pela ferrugem se soltando do parafuso gasto.
Cora Coralina (2002, p. 97-104)

Na crônica “Minha irmã”, Cora Coralina (2002) rememora poeticamente as dificuldades comumente enfrentadas pelas mulheres goianas no início do século XX a partir da evocação da atividade de costura. A memória da poeta goiana se configura na recordação, atributo do lírico, se espraiando na apresentação de um forte marcador épico que, muitas vezes, culmina em um instante de tensão acionador do dramático, na demonstração do ecletismo dos gêneros que marca grande parte da sua literatura. Conforme destacou Goiandira Ortiz de Camargo (2002), quando instaurada na instância do poético, a memória compromete documentos e dados da biografia, tornando-se um palimpsesto que rasura a historicidade e configura um território de instabilidade entre o eu lírico e o eu biográfico: “se pretendeu-se documento, remissivo a uma circunstância histórica e factual, com a queda na palavra poética, se resguarda, se põe por trás, como um vir a ser”, reconhecendo que a memória, transformada em poesia, “deixa em liminaridade suspensa o biográfico, mantendo teso o arco do vivido” (p. 76).

Desse modo, independente da existência concreta de uma irmã costureira, da máquina e da tesoura enferrujada ou de seu encontro com o “grande Senhor” no dia do Juízo Final, a costura das imagens e palavras empreendida por Coralina extrapola o meramente referencial,

em um projeto de incorporação e deformação dos aspectos biográficos e na abertura para uma “multiplicidade de eus”. Nesse aspecto, ao analisar a memória na obra da poeta, Solange Yokozawa (2009) compreende que as “meias confissões” não constituem em derramamento pretensamente sincero de suas vivências, mas memórias pessoais transfiguradas artisticamente e, portanto, criações, ficções que transcendem as individualidades. Destaca que, mesmo quando apresenta um “eu” de raízes confessionais, ele ultrapassa o biografismo ao ficcionalizar as suas experiências, “a sua dor particular, para convertê-la em experiência poética, em dor do mundo” (p. 197).

Esse território de instabilidade entre o lírico e o biográfico também atravessa a musealização. Os objetos musealizados podem ser visualizados na perspectiva do palimpsesto, como um enigma a ser decifrado possibilitando “dar a ler e dar a ver; pois o palimpsesto, em si, não é mais do que uma figura arquetípica que [permite-nos] melhor entender e cumprir estas tarefas das quais [nos imbuímos] na construção das representações sobre o passado” (PESAVENTO, 2005, p. 119).

A alegoria do palimpsesto que, como um pergaminho alterado para dar lugar a novas inscrições, cria a imagem de camadas estratificando as relações entre tempo e poder, também viabiliza pensarmos o museu como um espaço composto por muitas temporalidades, onde vários objetos-tempo se cruzam e são sentidos, sem poderem, no entanto, ser vistos e “que não podem [ser tocadas, pois] são tecidos com as linhas da memória – agulha invisível –, que atravessa coisas e imagens” (CHAGAS, 2004, p. 137). Daí ser bastante instigante cruzar a alegoria de palimpsesto à de tecido. Enquanto a primeira permite encontrar em um mesmo lugar vários estratos do tempo, a segunda possibilita a operação escriturária, pois lampeja como metáfora bastante atraente ao trabalho do narrador que tece a intriga e arremata fragmentos do tempo em narrativas. Com esse entrecruzamento de metáforas podemos visualizar os diferentes fios do poder que se articulam na memória e que estão presentes na montagem de camadas superpostas pelo tempo.

Por isso é oportuna a crônica em epígrafe, especialmente quando visualizamos que a autora em sua máquina de escrever ficcionalizou uma máquina de costura, aproximando temporalidades (presente, passado e futuro), espacialidades (literária, urbana, feminina, mística) e personagens múltiplas (a narradora, a irmã costureira, as freguesas, o grande Juiz). Esse empreendimento consiste em promover na tessitura do tempo – em formato de narrativa – o encontro de suas camadas ao poder e às políticas da memória. É reconhecer a inseparabilidade entre memória e poder, o que provoca a “aceitação de que esse é um terreno

de litígio e implica também a consciência de que o poder não é apenas repressor e castrador, é também semeador e promotor de memórias e esquecimentos, de preservações e destruições” (CHAGAS, 2013b, p. 3). E, finalmente, que o esquecimento é um exercício constitutivo da memória, da escrita da História e da arte de sua reinvenção.

Reflexões significativas quando nos deparamos com a musealização de objetos e espaços imbricados com o discurso biográfico, a exemplo dos museus-casas. A inserção dos objetos na exposição museológica contribui para a produção da crença em sua autenticidade e na confluência objeto-espaco-personagem homenageado. Todavia, assim como não podemos comprovar que os fatos narrados na crônica da escritora goiana são verídicos, também não é possível afirmar com segurança que a máquina²⁰, o estojo de costura²¹ e a tesoura²² integrantes da exposição do Museu-Casa de Cora Coralina tenham sido da poeta, de sua irmã ou foram artefatos que contribuíram para essa rememoração poética.

Esses objetos ao serem musealizados também foram ficcionalizados, rasurados, manipulados, tornando-se um discurso poético. Mesmo que consigamos comprovar terem os mesmos pertencidos à Cora Coralina, à sua família ou que a sua disposição no “quarto” representa (e não reproduz) determinada experiência, eles continuarão existindo virtualmente, visto que não são mais tesoura e máquina de costura, assim como aquele cômodo não é mais um quarto, nem alcança a mesma experiência. Os objetos na exposição museológica são uma representação resultante de múltiplas temporalidades e espacialidades que podem emergir no presente, criando novos passados.

Situação que remete à presença de uma máquina de escrever na exposição do Museu-Casa de Maria Bonita. Com o intuito de preencher um “espaço vazio” no museu, após um furto de vários objetos em 20 de agosto de 2014 (descrito no terceiro capítulo desta dissertação), uma máquina de datilografia foi inserida na exposição. *A priori* esse seria um fato corriqueiro, retomando a idéia equivocada de que os museus são repositórios de coisas velhas ou sem utilidade e considerando que as peças ali expostas não constituem objetos

²⁰ A máquina de costura pertence à classe “trabalho” e a subclasse “equipamento de fiação/tecelagem”. É registrada com o número 06-5-4, localizada no “quarto”. A máquina em ferro e madeira tem suporte em ferro, rodas e pedal. Possui a marca Alfa, estado de conservação bom e medidas 69 cm X 81 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

²¹ O estojo de costura pertence à classe “trabalho” e a subclasse “equipamento de fiação/tecelagem”. É registrada com o número 06-5-2, localizado no “quarto”. O estojo, em madeira, originalmente era uma caixa de sabonetes na marca Phebo. Possui botões, agulhas, linha, peça de bilro, pressões, colchetes etc., estado de conservação regular e medidas 9 cm X 18,5 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

²² A tesoura pertence à classe “trabalho” e a subclasse “equipamento de fiação/tecelagem”. É registrada com o número 06-5-3, localizada no “quarto”. De aço inox e semi-enferrujada possui estado de conservação regular e medidas 7 cm X 22,5 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

biográficos (com exceção de um banco e de um baú). Todavia, a presença da máquina na “cenografia sertaneja” construída pelo museu-casa ocasiona algumas tensões na narrativa.

A primeira é a tentativa de compreender os motivos da musealização que “destoaria” do espaço e da temporalidade representada, visto que é uma máquina de datilografia Underwood 198 (Modelo Olivetti Línea 98), produzida na década de 1970. A compreensão do objeto e, portanto, da exposição museológica como uma representação solucionaria o impasse, se ele possuísse alguma conexão com a saga do cangaço ou com a trajetória dos personagens ali apresentados. Todavia, a máquina de escrever, que a princípio estaria “deslocada” da narrativa sobre o sertão, as casas sertanejas e o cangaço, também não dialoga com as diferentes representações construídas sobre Maria Bonita (FERREIRA; ARAÚJO, 2011), nem mesmo com a pesquisa biográfica que estimulou a criação do museu-casa e consistiu em um dos suportes da narrativa museológica (LIMA, 2005).

Essa situação gera outra tensão relacionada à tipologia do museu. A máquina de escrever em um “museu histórico” ou de “ciência e tecnologia” causaria pouco ou nenhum estranhamento, a não ser nas pessoas que desconhecem a função do objeto. Em um “museu de arte” poderia ser compreendida como uma instalação ou *performance* acionando diversos significados relacionados à escrita da arte, da memória e da História. Também integraria o discurso de modo coerente em um “museu-casa” de colecionador, histórico ou de personalidade cujo patrono fosse um jornalista ou literato, a exemplo de sua presença em diversos museus-casas de escritores.

No Museu-Casa de Maria Bonita a máquina de escrever não estabelece aproximações com a trajetória dos personagens que teriam habitado aquele espaço, conforme atestaram em entrevista os responsáveis pela exposição²³. Esse fato destoia da proposta de um museu-casa onde os objetos “têm mais do que o seu valor artístico ou utilitário, valem pelo contacto que estabeleceram com determinada personalidade, não devendo ser estudados desenquadrados da vivência da pessoa que os possuiu” (PONTE, 2007, p. 9).

Todavia, embora desassociada da vivência de Maria Bonita, a máquina de escrever no museu continua oferecendo múltiplos significados de acordo com os repertórios dos diferentes públicos, o que implica destacarmos sua carga poética enquanto representação. A própria presença naquele contexto aciona o insólito, além de variadas imagens relacionadas à escrita da História, ao registro da memória, à leitura e à atitude metalingüística empreendida pela musealização. Afinal, Maria Bonita escreveu sua própria história e interferiu sobremaneira na

²³ Entrevistas realizadas com João de Sousa Lima, em 27 jan. 2015, e com Adenilda Alves de Sá, em 12 dez. 2015.

configuração da narrativa do cangaço, do mesmo modo que o público pode escrever múltiplas narrativas sobre a personagem, o cangaço e sobre si mesmo, despertadas pelo encontro com a exposição museológica.

O que se vê, nos exemplos citados, é uma existência que transcende a veracidade documental, demonstrando a musealização de uma idéia. Os objetos exercem, assim, a função de mediadores ou pontos “por onde podem passar múltiplas conexões de uma rede de sentidos ainda mais ampla” (CHAGAS, 2004, p. 138). A máquina de costura e a máquina de escrever ao integrarem as exposições assumem a função de uma figura de linguagem, de uma metáfora que aciona determinadas leituras interessadas sobre a personagem que o museu-casa pretende construir. Nesses termos, é sintomático considerar que, em uma exposição, “o que está em foco não são as coisas em si, e sim os pensamentos, sentimentos, intuições e sensações que dão significado às coisas e por elas são inspirados” (1998, p. 189). Surge, tanto na representação literária quanto na museológica, uma reconstrução poética da memória.

Gilberto Mendonça Teles (2009), pautado na variação feminina do adjetivo grego *poietikós*, reconhece “Poética” como conhecimento poético, conhecimento de poesia e, em última instância, arte poética concebida como lugar de discussão sobre a Poesia. O autor define a Literatura como o objeto da Poética, traduzida nas diversas manifestações de linguagem (poesia, ficção, teatro) e de metalinguagem (crítica, ensaio, história literária, teoria literária e a própria poética), além de elementos contextuais (biografia, manifestos, entrevistas, correspondência, memórias).

Ampliando esse entendimento para o campo da Museologia, Pedro Pereira Leite (2012), pautado na Poética de Aristóteles e nas análises de Tzvetan Todorov, compreende que a *ars poetica* tem como objeto “um elemento narrativo material (um texto ou um artefato) e ao mesmo tempo os seus significados” (p. 17). Conceitua a poética como produção de interpretação, um “elemento de transitoriedade revelador de discursos que inscrevem um enunciado num tempo sem retorno ocupando um determinado espaço” (p. 17). Destaca, ainda, a configuração de uma poética da intersubjetividade:

Poético no sentido em que se transcende na produção de significados. Poética no sentido que é através do ato comunicativo que se produz e se cria inovação. Poética no sentido da busca da pluralidade dos significados. Poética porque a narrativa é simultaneamente exegetica e teórica. No primeiro caso porque liberta os significados contidos nas formas, através da sua verbalização e ritualização; e teórica porque ao mesmo tempo que situa um discurso num espaço e num tempo contextual a recria através da releitura da experiência social significativa. A poética da intersubjetividade traduz-se numa experiência sensível que permite uma viagem na construção dos

processos museológicos. Uma viagem através do qual os diversos sujeitos se deslocam no tempo e no espaço em torno de objetos socialmente significativos, de herança comum, para, em conjunto os reconstruírem (LEITE, 2012, p. 17).

A Poética, nesses termos, se voltaria para a investigação do fenômeno da criação, interpretação e suas implicações, se transformando em uma linguagem e uma experiência que pode ser aplicada às exposições. Experiência que pode ser traduzida, conforme destacamos no capítulo anterior, como uma operação alquímica ou, como prefere Mario Chagas (2003), como fruto de uma “imaginação museal”, capacidade de “determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” (p. 64).

Essa imaginação quando cria espaços excêntricos gera uma dupla operação que definimos como um protagonismo das margens e que além de seu viés político também encerra uma possibilidade poética, encenando novas dramaturgias e valorizando a diferença na instituição de uma memória enquadrada no espaço. Trata-se, em virtude da importância de reconhecer os museus e suas experimentações como espaços de poesia e de poder, de visualizar como as exposições museológicas, ao selecionarem narrativas por intermédio das coisas, contribuem para a produção de determinadas crenças e explicitam determinados projetos de “imaginação museal”. Nesse aspecto, a comunicação efetuada pelos museus materializaria “una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación”²⁴ (SOLA, 1989, p. 49).

Talvez uma explicação para essa faceta poética (e, nesse aspecto, também política) dos museus esteja ancorada no mundo mitológico, conforme destacou o poeta e museólogo Mario Chagas (2002). Caliope, musa da poesia épica, filha de Zeus e Mnemósine, se uniu com Apolo e gerou Orfeu. A epopéia de Caliope, a lírica de Apolo e os cantares de Orfeu preenchem, assim, o mundo da poesia. De acordo com a narrativa mitológica, que também é uma narrativa poética, Orfeu se uniu a Selene (a Lua), gerando o poeta Museu “personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos. Esta tradição mitológica sugere a idéia de que o museu é um canto onde a poesia sobrevive” (p. 5).

Corroborando com esse entendimento, Mario Chagas (2002) reconhece o museu como um ‘canto’ (no sentido de lugar) propício para a experiência poética. Ao evocar o poeta mato-grossense Manoel de Barros, quando afirmou ser o poema “antes de tudo um inutensílio”, evidencia a aproximação entre o poema, o objeto museológico e a coleção. Nesse

²⁴ “Uma forma de experiência poética que é ao mesmo tempo o único fundamento de todas as conseqüências esperadas desta comunicação” (SOLA, 1989, p. 49). (Tradução nossa)

entendimento, salienta que os objetos nos museus são também inutensílios, coisas que perderam a utilidade de origem e passaram a ter uma outra serventia, até então não prevista. Entretanto, a condição de inutensílio “não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar idéias, emoções, sensações e intuições e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder”, concluindo que “o inutensílio não está despido de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações” (p. 10).

Essa perspectiva traduz formas específicas de encenação discursiva pautadas na experiência do olhar. O objeto quando retirado de sua função original e musealizado é deformado e, portanto, se transforma em instrumento para o estabelecimento de uma linguagem poética. O que, por sua vez, pode acionar outras experiências poéticas, aquilo que Gaston Bachelard (2008) reconhece como a sobrevivência (ou resistência) dos sonhos e das imagens, ao se formarem continuamente depois que se converteram em formas de expressão artísticas ou se fixaram em alegorias. De acordo com Bachelard, essas imagens ganham ressonância nos espaços de posse, louvação e afeto, comportando vários matizes a exemplo de uma poética do espaço que atravessa a “casa dos homens” e a “casa das coisas” (gavetas, cofres e armários). As imagens da casa concentram, assim, uma espécie de atração: “na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (p. 25).

Esse entendimento compreende as ações museológicas como experiências que contribuem para a rememoração poética, espécie de máquinas que costuram ou reescrevem temporalidades e espacialidades distintas e, portanto, elas mesmas se transformam em Poética. Talvez, por isso, essas manipulações constroem um imaginário repleto de recursos da poética a exemplo das figuras de linguagem (metáforas, metonímias, eufemismos etc.). Empreendimento que adquire tamanha força que a própria musealização se traduz em prosopopéia, como se os seres inanimados fossem personificados a ponto de serem capazes de instituir, por si sós, uma narrativa.

Na experiência dos museus-casas, a linguagem instituída a partir dos objetos também cria a ilusão de que as pessoas ausentes ou mortas, ali representadas, ganham vida e, portanto, ação, movimento e voz. Do mesmo modo, a musealização dos espaços e da relação entre esses espaços, objetos e o indivíduo homenageado, também remete a uma ação ficcional como se o agente ainda estivesse presente, se a qualquer momento pudesse retornar para realizar suas ações corriqueiras ou se tudo estivesse exatamente igual ao “tempo” ali evocado. Nesse

sentido, os papéis e canetas dispostos sobre uma cama meticulosamente desarrumada, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre-RS; os copos com água colocados ao lado da cama e da poltrona, no Museu-Casa de Cora Coralina, em Goiás-GO; e o revólver e o pijama com a mancha do sangue de Getúlio Vargas no Museu da República, no Rio de Janeiro-RJ; contribuem para a instauração de uma poética do surreal, uma vez que essa ficcionalização caracteriza-se pelo fantástico, construindo sua própria realidade a partir da manipulação de artefatos.

Esse entendimento contribui para reafirmamos a idéia do museu como “espaço de ficção”, de representação, reconhecendo que a linguagem museológica torna presente o que está ausente, e que pela própria presença da ausência, acentua a ausência, nos moldes apresentados por Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) quando concluiu que “ficção, portanto, não se opõe a verdade: designa as figuras (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo” (p. 25). Concebe, nesse viés interpretativo, o museu como espaço extraordinário de ficção, visto que ele mobiliza formas para representar o mundo e permite que dele possamos dizer alguma coisa; portanto, também um espaço de produção do conhecimento, onde o “conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente” (p. 25).

2.1 O redemoinho do lírico: a metalinguagem no Museu-Casa de Cora Coralina

A alusão ao título da obra *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*, de Darcy Denófrío (2005), tem aqui um intuito específico: o metafórico. Pensar em uma poética que arma ciladas no discurso (nos interstícios entre revelar e esconder) ou que cria redemoinhos ante os olhos e a imaginação dos leitores consiste, a nosso ver, uma excelente imagem para rebatizarmos a herança lírica dos museus. Escolha reforçada pelas constantes reflexões sobre a linguagem e o fazer poético presentes na obra do poeta e que também atravessam a linguagem museológica.

Para tanto, é oportuno lembrar, na esteira das orientações de Mario Chagas (2003), que a “imaginação museal” consiste na capacidade de determinados agentes “articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” (p. 64). Essa poética resulta da capacidade de trabalhar com a “linguagem dos objetos” através de uma narrativa oriunda de uma organização do espaço museológico a partir da transformação de imagens, formas e

objetos em suportes discursivos. Portanto, essa proposta evidencia a exposição museológica como resultante de um conjunto de procedimentos que são acionados em diferentes momentos do percurso criativo. Linguagem por meio da qual o responsável pela musealização experimenta alternativas de articulação de diferentes objetos e recursos (espaços, suportes, formas, texturas, cores, iluminação, sonorização, textos, imagens, legendas, cenários etc.) visando materializar o processo expositivo. Em outras palavras, instância que transita entre o fluxo das intenções e a fixidez dos gestos, entre-lugar em que o destino do objeto é decidido “entre ímpetos e esgotamentos, tartamudez e vazios, rupturas e inacabamentos que nos confundem” (HAY, 2002, p. 44).

Seguindo essa interpretação, a compreensão da exposição museológica enquanto “escritura” contribui para que possamos reconhecê-la como uma linguagem poética ou um modo particular de fazer poético que, embora abstrato, nela adquire concretude assim como em diferentes formas de expressão artísticas, a exemplo da literatura, da música ou da pintura. É a partir desse entendimento que dialogamos com Marília Xavier Cury (2005) e, mais explicitamente, com Marcelo Cunha (2010) quando concebem a exposição museológica como uma lógica textual:

Entendemos a exposição museológica como um texto, com uma infinidade de interfaces que se estabelecem e se relacionam permitindo diversas ‘leituras’ do seu conteúdo. Leituras que se dão na interação entre o programa e objetivos institucionais (idéia/proposta original), bem como nos aportes do visitante que observa e interage com o que vê, elaborando e reelaborando seus conceitos sobre o tema apresentado. Daí partimos do pressuposto que a exposição museológica caracteriza-se como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma idéia, uma proposta conceitual, um projeto de preservação de referências patrimoniais. Como em um texto, as exposições são construídas com diversos elementos e sinais distintivos. Há na sua composição um ritmo, uma gramática, uma sintaxe, que se evidenciam na articulação de seus elementos. A leitura de uma exposição permite que sejam percebidas ênfases, proposições, metáforas, e tal leitura não será uniforme, pois dependerá do grau e nível de interação de cada indivíduo com o tema e elementos que se apresentam. Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma idéia a ser defendida (p. 110).

Essa percepção entende os objetos como repertórios e a manipulação desses repertórios como uma forma singular de manifestação da comunicação ou, como na analogia proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses (2002), “a distinção e relação que se podem estabelecer entre o dicionário (o acervo) e o poema (a exposição)” (p. 28).

Alargando a compreensão da exposição como um texto poético, evidenciamos que os objetos se tornam o meio para o estabelecimento da comunicação, se transformando em signos coadjuvados por textos, imagens, sons e outros recursos (CHAGAS, 1998). A poética surge de uma operação que simultaneamente dá significado aos objetos e é inspirada por eles. Essa interpretação possibilita visualizarmos uma das facetas líricas da prática museológica entendida como uma linguagem de afirmação de diversas outras linguagens que também são pulverizadas de poesia.

Do exposto, é necessário considerar que esse redemoinho do lírico deixa marcas mais evidentes nos museus-casas. A “linguagem poética das coisas”, ao manipular objetos e espaços que, por sua vez, acionam pensamentos, lembranças e sonhos na constituição de uma “poética do espaço” (BACHELARD, 2008), se transforma em manifestação metapoética. Os objetos musealizados, e aqui incluímos a própria casa, são carregados de imagens líricas tornando-se objetos-poéticos que comportam outros objetos. Isso ganha ressonância naqueles que deflagram “imagens de intimidade”, a exemplo da casa (e seus diferentes espaços e objetos) e de objetos como gavetas, cofres, fechaduras, armários, baús e vitrines que, na perspectiva de Bachelard, apresentam uma “estética do esconderijo”. Surge, assim, um amplo espectro de lirismo fruto de múltiplas imagens acionadas nos interstícios da “casa dos homens” e da “casa das coisas”.

O museu-casa reconhecido como fruto da musealização de um objeto (casa) que evoca a vida de um determinado patrono por meio da intersecção de diversos objetos (móveis e integrados) pode ser associado à poderosa imagem de um redemoinho, entendido como o cruzamento de ondas ou ventos, muitas vezes, contrários e distantes; ou como um movimento de linguagens que se processa em espiral, da superfície para o fundo da memória. Ação que reorganiza e desorganiza o espaço deixando marcas, às vezes dramáticas, em sua passagem efêmera.

A musealização, reconhecida como manifestação metalingüística, possui um acento lírico extraordinário quando aproxima literatura e museus-casas, especialmente ao considerarmos que além da relação existente entre o agente – anfitrião do espaço – e a casa, existe uma confluência também com sua obra. A “linguagem poética das coisas” entremeada

pela linguagem literária é intensificada nos museus-casas de literatura, tornando-se, por excelência, espaços de contemplação do fazer poético, de reflexão sobre o trabalho com o texto e sua decodificação, enfim, de manifestação do poético em suas variadas formas. Surgem museus onde a metalinguagem comparece como um motivo recorrente (tema e exemplo), espécie de *leitmotiv* da exposição museológica.

A poética do espaço é potencializada pela poética contida na literatura do homenageado, legado este que muitas vezes foi produzido no local da casa-museu ou que a ele se refere. Nesse aspecto, uma das linhas de força dos museus-casas de literatura consiste na fusão entre as dimensões biográfica e literária, mesclando nas exposições trechos de obras relativos aos espaços e objetos musealizados, manuscritos, máquina de escrever, prêmios, biblioteca pessoal, dentre outros repertórios relacionados à vida literária:

Móveis, quadros, máquinas de escrever, canetas, medalhas, selos, lembranças de viagens, peças de indumentárias, esculturas, pinturas, caixas de música e muitos outros objetos, formando uma coleção heterogênea, que tem um único denominador comum: terem pertencido a nossos escritores ou estarem a ele relacionados. Esses objetos, por seu valor intrínseco, justificam a sua incorporação (...) como documentos enriquecedores da compreensão, pontos de referência e fontes para a reflexão indispensável à recomposição do mundo, ficcional e não ficcional, como da personalidade de seus possuidores. Esses objetos crescem de importância quando nos permitem torná-los vivos e atuantes como elementos fundamentais nas exposições. (VASCONCELOS, 1997, p. 247)

Em uma tentativa de classificar a musealização das casas de escritores, Ana Luíza Valle (2015) reconheceu três práticas habituais: a que apresenta ênfase na literatura do homenageado (originais, rascunhos, materiais de escrita, objetos referenciados nos textos ou produzidos a partir deles, primeiras edições ou edições especiais de livros etc.); a que enfatiza a biografia do autor (fotografias, objetos pessoais, mobiliário, indumentária etc.); e a que correlaciona literatura e biografia (correspondência, diplomas e prêmios relacionados à obra, livros de outros autores com dedicatórias etc.). A pesquisadora destaca, como um dos possíveis desafios na musealização desses espaços, as estratégias expositivas para apresentar algo fundamentalmente intangível como a literatura.

Questão que se complexifica quando observamos, muitas vezes, que o museu-casa e as demais estratégias de produção da crença contribuem para que o indivíduo homenageado (e sua obra) esteja ainda mais presente *post mortem*. Nesse sentido, é necessário visualizar as aproximações entre acervos literários e economia simbólica considerando as estratégias de manipulação da memória realizada pelos próprios anfitriões do espaço e por seus herdeiros e

os benefícios dessa manipulação. Tarefa empreendida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca de legitimidades apresentadas nas formas de prestígio, autoridade e distinção (BOURDIEU, 1983). Essas lutas pela distinção são constantes e, por isso, é necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória literária e da trajetória de vida dos agentes a quem se pretende “imortalizar” (ABREU, 1996).

Problemática que se aproxima das leituras de Eneida Cunha relativas à Casa de Jorge Amado, em Salvador-BA. Considera que, assim como um texto autobiográfico, a casa impõe sua própria narrativa, aberta à leitura, mas resistente a interpretações que possam desvirtuar, rasurar ou alterar a imagem do escritor, especialmente à instituição de biografias alternativas. Ou seja, ao se tornar detentora e gestora de um acervo e, ao mesmo tempo, um centro cultural atuante na vida da cidade, a instituição “detém a prerrogativa de uma ‘atividade’, que se faz em prol da divulgação, autorizada, de uma determinada imagem do escritor e de uma determinada vertente de leitura de sua obra” (CUNHA, 2003, p. 127).

Nesse aspecto, a musealização das casas dos escritores contribui, muitas vezes, para fortalecer as engrenagens do processo de monumentalização de sua vida e obra. Embora as exposições museológicas retirem o uso comum dos objetos biográficos, constroem a partir dos espaços da casa uma crença de que o anfitrião regressará a qualquer momento ou de que tudo está exatamente como no “tempo” do homenageado. A exposição, nesses termos, será sempre um “seqüestro” de elementos abstraídos do cotidiano, presente ou passado, em um processo de ressignificação, uma vez que os objetos, ao serem introduzidos no espaço da exposição, passam a integrar um novo sistema de referências” (CUNHA, 2010, p. 110).

Algo, no entanto, é inegável: ao situar essa discussão no âmbito dos museus-casas de escritores é fundamental pontuar que a musealização da literatura potencializa a destinação do espaço doméstico para a finalidade museal e a exposição dos objetos biográficos relacionados à vida e a atividade literária do antigo morador:

Os museus, por sua constituição, são instituições aptas a estabelecer uma mediação entre o literário e o social, quer a partir de uma obra, de um aspecto da vida literária ou por meio da contextualização do fenômeno literário. Levar a literatura para o museu não significa armazenar e expor objetos emblemáticos ou pessoais dos escritores. Pode também ser isso, mas é mais do que tudo estudar as produções literárias, associá-las às biografias e oferecer à sociedade leituras qualificadas das obras e dos contextos literários componentes dos acervos museais (REIS, 2012, p. 27).

Partindo dessas considerações, retomaremos a discussão da metalinguagem (ou de uma convicção metapoética) como motivo recorrente nas exposições dos museus-casas de escritores. A definição de metapoema ou metalinguagem se baseia na conceituação de Pedro Lyra (1995) relativa à “poesia concebida como expressão consciente do eu mediada pela técnica, a partir de uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia, num modo supremo de auto-conhecimento” (p. 111). Embora o autor tenha elaborado essa definição no campo da Literatura, acreditamos que ela pode ser estendida para os museus, de modo especial para a mobilização da linguagem nos museus-casas de literatura e nos museus literários em geral. Isso se torna explícito quando os textos literários adquirem o *status* de objetos museológicos e, em muitos casos, apresentam reflexões sobre a literatura e o fazer poético.

Coadjuvantes ou protagonistas no processo museológico, os textos e/ou entrevistas – especialmente os metalingüísticos – auxiliam na aproximação entre biografia e literatura fornecendo itinerários de leitura a partir da linguagem museológica que, por sua vez, se institui no entrecruzamento de outras linguagens poéticas. Muitas vezes, o texto literário é apresentado descontextualizado dos espaços da casa e sem diálogo com o acervo tridimensional. Algumas vezes, assume a função de legenda da exposição que intenta reconstituir por meio dos objetos, espaços, temas e/ou personagens apresentados pelo narrador. Em outras situações o texto se torna, ele próprio, objeto (a exemplo da musealização de manuscritos e datiloscritos).

Nesse sentido, elegemos o Museu-Casa de Cora Coralina como ilustrativo de algumas dessas estratégias metalingüísticas que entrecruzam biografia e literatura tendo como alicerce a seleção de uma parcela do espaço vivido e de objetos cotidianos de um escritor. Analisando a apropriação da literatura pelo discurso museológico, tendo como referência a sua primeira exposição museológica de longa duração (entre 1989 e 2002), Andrea Delgado (2005) destaca como a criação literária exposta em painéis ao longo dos diferentes espaços ressignifica o museu-casa reforçando o discurso autobiográfico e construindo, por meio da exposição, uma biografia oficial da poeta:

Esse conjunto de painéis, tal como os outros que estão presentes em todos os aposentos, demonstra a apropriação da literatura para a composição de um discurso museológico específico. Cora Coralina criou enredos que entreteceram a casa com a cidade, com a história dos antepassados e com a própria vida, construindo múltiplos passados interligados. Musealizada, essa escrita da memória adquire novos significados. A museóloga, ao selecionar os excertos e escolher a localização de cada painel, combinando-o com os outros elementos da coleção, produz possibilidades polissêmicas de leitura.

Ao longo da exposição, os painéis exercem papel fundamental na atribuição de sentidos e valores aos objetos e ao conjunto do espaço do museu, visto que são utilizados para caracterizar o atributo biográfico dos objetos e também para circunscrever os ambientes reconstituídos no museu ao universo doméstico vivenciado por Cora Coralina em diferentes momentos de sua vida (DELGADO, 2005, p. 107)

Essa estratégia permaneceu nas demais exposições de longa duração, sendo ampliado consideravelmente o número de poemas, crônicas e entrevistas da poeta utilizados como narrativa sobre os espaços da casa e sobre os objetos. A reconstrução poética da memória manifesta em prosa e verso se imbrica com a reconstrução poética da memória manifesta pela linguagem museológica. Com relação a essa estratégia é possível lembrar alguns dos critérios que orientaram a seleção dos textos e a configuração da expografia, visto que fomos responsáveis pela seleção dos excertos literários que integraram as duas últimas exposições do museu-casa (inauguradas, respectivamente, em 2002 e 2009). Nesse aspecto, foram valorizados textos literários e extra-literários (especialmente entrevistas) em que a poeta rememora a vida e os objetos que integravam os diferentes espaços domésticos, situação recorrente em sua poética considerando que a Casa Velha da Ponte consiste em um dos principais espaços mnemônicos eleitos por Cora Coralina (YOKOZAWA, 2009).

Desse modo, a maioria dos textos foi selecionada tendo em vista nosso conhecimento prévio sobre os objetos biográficos. Dito de outro modo, a seleção priorizou peças literárias que dialogavam com os espaços e repertórios tridimensionais disponíveis. A exceção consistiu em uma anotação sobre a mesa de trabalho que, em movimento contrário, contribuiu para que “a linguagem das coisas” fosse adaptada à situação descrita poeticamente. Paralelamente, o recurso às entrevistas da autora consistiu em estratégia complementar, visando estabelecer uma maior cumplicidade entre o público-leitor a partir da apresentação de trechos com contornos autobiográficos, situações não representadas literariamente ou auto-análises sobre o processo criativo. A utilização da literatura como parte constitutiva da exposição contribuiu para o estabelecimento de uma “legenda poética” ou redemoinho lírico: os poemas e crônicas propiciando determinadas leituras sobre os objetos e fotografias e, ao mesmo tempo, o acervo tridimensional oferecendo significações à memória literária.

No Museu-Casa de Cora Coralina essa convicção metalingüística atinge seu clímax na “Sala de escrita”, ambiente que representa o escritório de trabalho da poeta (Fig. 14). Não por acaso, ele concentra o maior número das peças literárias dispostas na exposição. Em um primeiro momento, a metapoética é evidenciada nos poemas e trechos de entrevistas em que a escritora reflete sobre a literatura e seu processo criativo, a maioria dos que integram esse

espaço expositivo, a exemplo de “Aninha e suas pedras”, “Meu melhor livro de leitura” e “Cântico Excelso”, de *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*; e “Mãe Didi”, de *Meu Livro de Cordel*. Esses excertos poéticos são entremeados por fotografias de Cora Coralina escrevendo ou ladeada por escritores em diferentes momentos de sua vida: na juventude com os escritores goianos Hugo de Carvalho Ramos e Luís do Couto e na velhice ao lado de Jorge Amado e de Bruna Lombardi.



Fig. 14 – “Sala de Escrita”. Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Site ERA Virtual Museus, 2010.

Além desse recurso expositivo, a reprodução de manuscritos e datiloscritos da autora dispostos sobre as mesas contribui para aproximar o público-leitor do processo criativo, “encontrar um momento, a compreender um sentido, a alcançar a literatura antes de ela se tornar texto, obra, domínio público” (HAY, 2003, p. 73). O manuscrito, por exemplo, provoca uma sensação de intimidade, de alcançar aquilo que até então estava guardado. O contato com a caligrafia, cortes, movimentos de substituição, eliminação, acréscimos e rasuras propicia acompanhar uma parcela do drama da criação literária. O sucesso alcançado por esse recurso expositivo “se deve, em parte, à sua expressividade, à força estética do grafismo, mas, também, à presença pessoal do autor por detrás da escrita. Tudo isso pode levar a um certo fetichismo, que as mídias favorecem, aliás, com prazer” (p. 74).

Entretanto, a ordenação dos objetos no espaço consiste na principal linguagem dos museus-casas de escritores, recurso privilegiado na construção da narrativa sobre a prática literária. A utilização de mobiliário de escritórios, com escrivaninhas repletas de papéis,

livros, dicionários e canetas, além de óculos, lupas e outros objetos associados à leitura/escrita, é uma tática reiterada na representação museológica do fazer literário. Nessas exposições²⁵, a máquina de escrever se transforma em objeto metalingüístico por excelência, imagem que produz, muitas vezes, alta voltagem lírica.

De acordo com Marcelo Diniz (2004), a máquina consiste em poderosa metáfora da criação, da epifania, a exemplo da máquina do mundo em Luís de Camões e Carlos Drummond de Andrade. Todavia, destaca que no caso da máquina de escrever ela se torna a representação da obra literária pela metonímia de seu instrumento. Analisando o sentido da máquina de escrever na poesia de Armando Freitas Filho, compreende que se trata, também, de uma articulação de imagens: “entre o corpo e a máquina, a máquina e a obra, o corpo e a obra envolvidos por uma atividade infinitiva: escrever. (...) A máquina é metonímia, passagem, veículo, extensão do corpo tornado escrita, transfiguração. A obra é seu índice, rastro, impressão, o que se quer inacabado, inumerável” (p. 58). Pensamento que pode ser aplicado, em larga medida, às máquinas de datilografia em exposições museológicas relacionadas à literatura.



Fig. 15 – Máquina de datilografia. Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

²⁵ Objeto comum nesses espaços, a máquina de datilografia caiu em desuso no final do século XX com o advento do computador e outras tecnologias. Consiste em um dos objetos que centralizam a narrativa dos “escritórios” nos museus-casas, especialmente daqueles cujos patronos desenvolveram atividades relacionadas à escrita. Atesta esse argumento sua musealização em diferentes museus-casas ou museus relacionados à literatura no Brasil, a exemplo da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre-RS; da Casa-Museu Graciliano Ramos, Palmeira dos Índios-AL; do Museu-Casa de Guimarães Rosa, Cordisburgo-MG; do Memorial Carlos Drummond de Andrade, Itabira-MG; do Museu-Casa Guilherme de Almeida, São Paulo-SP; da Casa de Hilda Hilst, Campinas-SP; da Casa do Rio Vermelho, Salvador-BA; do Museu José Lins do Rego, João Pessoa-PB; e da Casa-Museu Erico Veríssimo, Cruz Alta-RS.

Vale destacar, nesse sentido, as leituras em torno da máquina de datilografia²⁶ na exposição do Museu-Casa de Cora Coralina (Fig. 15). O objeto consiste em marco que representa a superação das dificuldades para a publicação de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, primeira obra da autora. Graças a ela, Cora Coralina pôde ordenar seus manuscritos e apresentar uma versão de seu livro de estréia para a Editora José Olympio. A máquina foi um presente dado pelo escritor Tarquínio J. B. Oliveira em visita à Casa da Ponte, em 1960, com o intuito de auxiliar a poeta na preparação de seus originais, conforme atesta a correspondência entre eles: “D. Cora, a máquina de escrever ‘Hermes Baby’ já foi despachada para Goiás aos cuidados do Dudu. (...) Guardo recordação magnífica do nosso encontro. (...) S. Paulo, 28 maio 60”.

SP. 15 julho 60. Querida amiga D. Cora Coralina. (...) A máquina de escrever é sua por direito de conquista. Não agradeça, portanto. Comprei essa Hermes Baby há alguns anos na convicção de que me serviria a escrever poemas. Tempo consumido em escritos econômicos, negócios, administração. Vejo que ela tinha um destino certo. E o realiza agora. (...) Certamente, um dia, será célebre nas obras de Cora Coralina com maior beleza e valor. Não me agradeça. A máquina queria um dono como a senhora. Teria fugido de mim mais cedo ou mais tarde. (...) Ela já era sua. Perdoe que não a tenha encontrado mais cedo. (In: BRITTO, 2009, p. 33-34)

A correspondência informa a procedência da máquina, objeto que pode ser visto como metáfora da trajetória da autora que a utilizou para datilografar os três livros publicados em vida e outros datiloscritos que, reunidos, se transformaram em obras lançadas postumamente (Fig. 16). A carta de Tarquínio Oliveira personifica o objeto, como se o ser inanimado possuísse vontade própria, além de prever que o mesmo seria célebre na obra da autora. O escritor só não imaginava que a máquina de datilografia deixaria de ser anônima ao figurar no museu-casa como um dos principais objetos da exposição.

²⁶ A máquina de escrever “Hermes Baby” pertence à classe “comunicação” e a subclasse “equipamento de comunicação/escrita”. É registrada com o número 10-2-7, localizada na “sala de escrita”. A máquina em metal é manual, na cor cinza e com teclas redondas. Possui a marca Olivetti, estado de conservação bom e medidas 29,5 cm X 39 cm. Presente do escritor Tarquínio J. B. de Oliveira que a enviou em maio de 1960 para Cora Coralina, conforme atesta a correspondência pessoal. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.



Fig. 16 – Cora Coralina datilografando. Fotograma de *Vila Boa de Goyaz* (Direção: Vladimir Carvalho, 1974).

Embora essas informações sobre a trajetória da máquina não constem na exposição, o fato dela ocupar centralidade na representação do escritório da poeta torna-se uma interessante estratégia. Independente da procedência comprovada, sua presença como recurso expográfico a transforma em objeto que traduz a vinculação da anfitriã do espaço ao campo da leitura e da escrita. A imagem da máquina remete imediatamente ao ofício do fazer poético, aliada aos manuscritos, óculos, lupa, canetas e papéis. Ao mesmo tempo em que se torna um dos elementos-chave para a ambientação da “sala de escrita”, o fato de estar naquele espaço também o transforma em uma linguagem sobre a linguagem.

Nesse aspecto, a musealização extrapola a história do objeto, para focalizar na idéia que ele provoca. É um objeto poético e poetizável em si mesmo que, como qualquer recurso museológico, se transforma em metapoesia. No caso de um objeto relacionado ao fazer poético, isso ganha uma força ainda maior, profundamente simbólica. A imagem da literatura ao ser materializada na máquina de escrever, ou seja, manipulada pela subjetividade do agente responsável por dar sentido à “linguagem poética das coisas” ou pelo exercício de uma “sintaxe das coisas”, constrói uma nova realidade: transcendente, ficcional e lírica. Talvez, por essa razão, Cora Coralina tenha utilizado a imagem do redemoinho quando poetizou o encontro de um personagem com sua memória, poesia que pode ser aplicada ao efeito promovido por grande parte das exposições museológicas: “levantou-se um pé de vento,

redemoinho. (...) Ninguém sabe o que sentiu. Acordou dentro de si uma grande nostalgia” (CORALINA, 2001, p. 123).

2.2 A explosão épica: a saga do cangaço no Museu-Casa de Maria Bonita

O título “explosão épica” é uma expressão tomada de empréstimo de Pedro Lyra (1995) quando analisou uma forte concentração de epicidade na poesia da Geração 60 no Brasil. Nosso intuito é destacar essa verve épica nos discursos museológicos, especialmente em algumas narrativas produzidas pelos museus-casas, tendo como exemplo o Museu-Casa de Maria Bonita.

O texto narrativo, grosso modo, é aquele em que o narrador apresenta um enredo em que comparecem personagens executando ações em determinado tempo e espaço. Essa narrativa, que pode ser materializada em prosa ou verso, registra uma coisa e sua natureza ou um fato e o seu desenrolar. Talvez, por essa razão, Emil Staiger (1997) sublinhe que enquanto o estilo lírico recorda, o estilo épico apresenta: “a linguagem épica apresenta, aponta alguma coisa, mostra-a. (...) Dirige a vista de preferência para fora e observa o que se apresenta a seus olhos como bens incalculáveis da vida” (p. 83-85). Desse modo, existe o desenvolvimento de um enredo envolvendo personagens e o narrador mantém certo distanciamento com relação aos fatos apresentados, se colocando como observador, espécie de porta-voz das memórias coletivas.

No mesmo sentido, Anazildo Silva (1987) entende que a natureza da matéria épica resulta da fusão do real histórico com o mítico: “a matéria épica se constitui de uma dimensão real, projetada no acontecimento histórico, e de uma dimensão mítica sustentada na aderência mítica desrealizadora desse mesmo acontecimento histórico” (p. 11). Nesse aspecto, as interações entre discurso narrativo, personagem, espaço e acontecimento, nos interstícios do histórico e do maravilhoso, transfiguram o relato e o personagem evidenciando, na maioria das vezes, uma faceta heróica:

O herói épico precisa, para ser sujeito da ação épica, agenciar as dimensões real e mítica da matéria, o que exige dele uma dupla condição. O herói épico precisa de uma condição humana para agenciar o real histórico e de uma condição mítica para agenciar o real maravilhoso. Sendo o personagem épico um ser histórico ele é apenas um homem, um mortal sujeito à consumação do tempo. Ele precisa, para ser herói, pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do histórico para o maravilhoso, ganhando com a condição mítica a

imortalidade que o resgata da consumação do tempo histórico e lhe confere a heroicidade (SILVA, 1987, p. 12).

Essas considerações iniciais possibilitam visualizarmos a epicidade no discurso museológico que ao narrar pessoas e fatos históricos por intermédio dos objetos, muitas vezes, os contornam com uma dimensão heróica, contribuindo para a construção do mito e para a fabricação da imortalidade (ABREU, 1996). É por essa razão que a dimensão épica ganha vulto, por exemplo, nos museus-casas de personalidades. Neles, as narrativas erigidas por meio da interação com a casa e os objetos biográficos contribuem para rememoração de determinados fatos, trazendo o passado para o presente e inserindo as diferentes temporalidades no mesmo patamar. Essa característica do épico de apresentar os fatos e personagens como se estivessem desenvolvendo suas ações no momento narrado, ou fenômenos “definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios” (AUERBACH, 1994, p. 9), consiste em um dos efeitos criados pelas exposições museológicas.

Esse enraizamento épico das exposições nos museus-casas contribui para a transformação do antigo morador em um monumento e, paralelamente, na monumentalização do espaço em virtude da intrínseca relação com o seu patrono. Ilustrativos nesse aspecto são os museus-casas de personalidades, alicerçados, muitas vezes, em uma ilusão biográfica (BOURDIEU, 1996a). As exposições contribuem para a invenção de reputações entendida como as relações voltadas para a fabricação e manutenção da crença em determinados nomes, ou seja, a produção do renome. A reputação, nesse aspecto, é apropriada no sentido apresentado por Bourdieu como um conjunto de procedimentos de produção e reprodução da *illusio*, crença coletiva que produz valor aos bens culturais.

A dimensão épica nos museus-casas de personalidades dialoga com o que Nathalie Heinich (1991) destacou como uma antropologia da admiração. Ao estudar as configurações da mitificação e manutenção da crença em Vincent Van Gogh, definiu três modelos comumente construídos em torno da imagem do pintor que visavam valorizar sua obra e angariar a simpatia do público: o “santo”, o “gênio” e o “herói”. A análise de suas biografias revela que a maioria aproxima a trajetória do pintor à de um santo. Para tanto, examina como sua fortuna crítica contribuiu para uma revisão de sua vida e legado artístico, resultando na aceitação de suas obras no mercado e no crescente interesse por sua vida ao ponto dos locais onde viveu se tornarem espaços de peregrinação. A “santificação”, nesse aspecto, se daria a partir dos diversos sacrifícios empreendidos em sua trajetória, da idéia de um chamado, do isolamento auto-imposto, da extrema pobreza e da vocação para a profissão. A construção da

crença como “gênio” da pintura é desenvolvida por aqueles que o consideram como um homem à frente de seu tempo, dotado de qualidades excepcionais; e a de “herói” em função da luta e dos obstáculos vencidos em prol de seu ofício. A pesquisadora demonstra como os modelos se interpenetram contribuindo para forjar a crença no artista envolta pela noção de “singularidade”.

Esses três modelos comumente associados à mitificação dos personagens podem ser dilatados, com os devidos cuidados, para algumas das estratégias de produção da crença difundidas por museus-casas. Tornam-se emblemáticos por apresentarem personagens que enfrentaram adversidades, modificaram as experiências de sofrimento ou limitações através de sua “genialidade”, se tornando heróis por vencerem as dificuldades e redefinirem o curso de sua vida. Nesse entendimento, não é aleatório que as “Casas de heróis e a Museologia dos significados intangíveis” consista em uma das tipologias de casas-museus apresentadas por Linda Young no 6.º Encontro Anual do DEMHIST (Comitê de museus-casas e residências históricas, pertencente ao Conselho Internacional de Museus), em 2006:

São espaços onde viveram pessoas importantes ou, em alguns casos, onde só por lá passaram, podendo interpretar a história desse homenageado, levando-nos a pensar no tipo de inspiração que aí podemos encontrar. A esta tipologia de casas-museu está associada a necessidade de estabelecer um panteão de heróis, os quais têm um enorme poder na imaginação popular. Este movimento iniciou-se nos Estados Unidos depois em Inglaterra, tendo-se posteriormente alastrado (PONTE, 2007, p. 27).

Por essa razão, Begoña Torres González (2013b) destaca que os museus-casas surgiram com a intenção de traduzir aspectos da vida de heróis nacionais, da necessidade de estabelecer um panteão de personagens dignos de ter suas trajetórias musealizadas, estabelecendo um cânone de representantes de um patriotismo heróico que, aos poucos, foi ampliado:

Los héroes están contruidos por el poder, que les somete a un proceso de idealización, que afecta tanto a sus cualidades personales, como a las actividades que llevan a cabo durante su vida. Algunos alcanzan una dimensión desmesurada para el imaginario colectivo, convirtiéndose casi en objeto de culto. Individuos inventados, sin apenas relación con el personaje histórico «real», de los que el Estado se apropia con el fin de nacionalizarlos, alzarlos como ejemplos válidos universales, que adquieren un sentido unívoco, integrador, dirigido a todos los ciudadanos de ese Estado. El héroe es aquel digno de ser imitado o bien por sus virtudes o por haber llevado a cabo algún hecho destacado en favor de la comunidad. Por supuesto, sus pertenencias, los objetos y cosas de las que se rodeó ese héroe durante su vida y que se mantienen guardadas intactas en las casas museo, participan – como si se trataran de reliquias– de esa naturaleza universal y pública. Pero las casas museo – si bien, como hemos visto, habían nacido con un carácter restrictivo– fueron también ampliándose en su tipología y acogiendo cada

vez mayor número de individuos y protagonistas. Cada uno de ellos es capaz de poner en valor su propia identidad a través de la selección de un ambiente adaptado a sí mismo y de la posición de una serie de objetos de uso y de aficiones (p. 186)²⁷.

Nesse sentido, buscamos compreender as estratégias de manipulação da memória e os lucros simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Por isso, a importância da emergência de vozes dissonantes nos museus-casas a exemplo das apresentadas por Mário Chagas (2013a) quando afirma ser necessário visualizá-las como “parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas” possibilitando o exercício de uma nova imaginação museal e, desse modo, promovendo “a memória criativa daqueles cuja memória é frequentemente esquecida, silenciada, apagada” (p. 303), a exemplo das casas-museus de heróis populares:

A saga de cada um deles, a dimensão épica de suas vidas, os enfrentamentos políticos, sociais e econômicos que tiveram, as vitórias e as derrotas que saborearam, não deixam dúvidas: eles são heróis populares. A transformação de suas antigas moradias em museus constitui uma indicação clara de que o mundo museal no Brasil está em transformação. Já não são apenas os palácios de reis, príncipes, princesas e nobres; as casas de presidentes, ministros e políticos poderosos; as moradias de empresários e artistas bem sucedidos economicamente ou as residências de colecionadores abastados que produzem museus e conquistam um lugar entre os lugares de memória que constituem a memória social. Observa-se a valorização dos direitos à cultura, à memória, ao patrimônio e ao museu como direitos de todos, como direitos de todas as camadas sociais, de todos os grupos étnicos. Isso tem favorecido o surgimento de museus criados por povos indígenas, comunidades quilombolas, moradores de favela, militantes de movimentos sociais, praticantes de religiões não dominantes e muito mais. (...) Constituem exemplos de exercícios de direito à memória que valorizam não as vozes dominantes ou os vestígios culturais das oligarquias e aristocracias todo-poderosas, mas sim as vozes que normalmente são silenciadas, o saber-fazer e a luta de indivíduos que a partir dos seus sonhos contribuem para o sonho do coletivo, sonhando justiça, trabalho, dignidade social e poesia (p. 303-307).

²⁷ “Os heróis são construídos por jogos de poder, que os submetem a um processo de idealização, que afeta tanto suas qualidades pessoais, como as atividades que desenvolveram ao longo de sua vida. Alguns alcançam uma dimensão desmesurada no imaginário coletivo, convertendo-se quase em objeto de culto. Indivíduos inventados, com pouca relação com o personagem histórico ‘real’, que o Estado se apropria para nacionalizá-los, difundidos como exemplares, que adquirem um sentido unívoco, inclusive, dirigido a todos os cidadãos desse Estado. O herói é aquele digno de imitação, por suas virtudes ou por ter realizado algum ato que o destacou em sua comunidade. Nesse sentido, seus pertences, os objetos e coisas as quais o cercavam durante a vida e que se mantém guardadas intactas nos museus-casas participam – como se fossem relíquias – dessa natureza universal e pública. Mas os museus-casas – ainda que, como vimos, tenham nascido com um caráter restrito – também foram ampliando em sua tipologia e acolhendo cada vez mais indivíduos e protagonistas. Cada um deles é capaz de avaliar a sua própria identidade através da seleção de um ambiente adaptado a si mesmo e da posição de uma série de objetos pessoais” (p. 186). (Tradução nossa).

Todavia, independente do reconhecimento como herói/heroína, herói “popular” ou anti-herói, torna-se necessário problematizarmos um conjunto de estratégias projetadas pelos próprios agentes e por seus herdeiros vislumbrando a sobrevivência de determinadas versões, marcas que fabricam sua excepcionalidade no campo de produção simbólico, espécie de narrativas exemplares: “o faz ao mesmo tempo como função didática, já que a própria narrativa pode levar o leitor consciente a entender a lição do que se pode e do que não se pode nem se deve fazer, pois o mito será sempre uma narrativa exemplar” (SANTOS, 2015, p. 202).

Algumas vezes, o heroísmo é estimulado pelo enfrentamento ou superação de eventos críticos, a exemplo da doença de Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho (1730-1818), das dificuldades enfrentadas por Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) e por Irmã Dulce (1914-1992). Em outros casos, a escrita e a reescrita da trajetória também ganha visibilidade pela morte trágica do personagem, a exemplo das mitologias construídas em torno do esquartejamento de Tiradentes (1746-1792), da decapitação de Lampião, Maria Bonita e dos demais cangaceiros de seu bando, do suicídio do presidente Getúlio Vargas (1882-1954) e do assassinato de Chico Mendes (1944-1988), sendo difícil dissociar a repercussão de seus nomes dos desfechos trágicos de suas trajetórias: “conferiu à sua memória uma dimensão não prevista, transformado em mártir o seu ideário, a sua causa e o seu nome foram amplamente disseminados” (CHAGAS, 2013a, p. 304). Do mesmo modo, esse heroísmo é solidificado pela transformação das residências desses personagens em museus-casas, como se pela casa o ex-morador “voltasse a viver fisicamente, e passasse a ter um novo corpo. (...) Espécie de lugar de peregrinação, de memória e de inspiração” (p. 304-305).

A fabricação/consagração de legados envolve uma rede de memórias que ora se apóiam ou se cruzam, ora se excluem em um processo de montagem do personagem protagonista/anfitrião do espaço como emblemático na poética e na política que “imortaliza” determinados agentes. Tais embates contribuem para a instituição de uma “explosão épica” em torno de determinados enredos, ou seja, o processo de invenção da imortalidade, a exemplo de quando uma pessoa passa a integrar o patrimônio de uma nação ou região, tornando-se homem ou mulher-monumento (ABREU, 1994). Esse processo é materializado em diversas formas de expressão (como no folheto de cordel, no cinema, na música, nas artes plásticas). Além disso, adquire ressonância na musealização de temáticas ou de personagens cujas trajetórias são fruto dessa fabricação prévia (narrativa de uma narrativa), a exemplo da saga do cangaço e da dimensão épica de seus expoentes. Tornam-se repertórios que podem ser

manipulados para legitimar diferentes versões e interesses, conforme destacou Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011):

O Estado Novo pôs a funcionar toda uma maquinaria de esquecimento do cangaço. A grande imprensa é intimada a silenciar sobre seus feitos; a gritar, em grandes manchetes, o seu fim. Os cangaceiros, a partir desse momento, são tratados como criminosos comuns. Estes não passam de hostes de bandidos que ainda perambulam pelo sertão. (...) O silêncio se faz ouvir e o cangaceiro mergulha nas sombras para brilhar como ‘símbolo de um passado’, vencido pela ordem e pela civilização. Estes homens permanecem vivos, no entanto, na memória popular, nas produções culturais populares. O cangaceiro se torna um mito, no momento em que deixa de fazer história. Quando ainda estava em atividade, na década de trinta, sofria a condenação quase unânime dos intelectuais. Mesmo entre os tradicionalistas, o cangaceiro saudoso era o cangaceiro morto; era aquele que tinha vivido num passado idílico. (...) As narrativas e obras sobre o cangaço enfatizam o seu lado cruel, violento, selvagem, desenhando o Nordeste como o espaço da valentia e da morte estúpida e gratuita, por puro sadismo, por prazer, ou por espírito de vingança. (...) A leitura que a esquerda faz do cangaço se altera, na década de quarenta, exatamente no momento em que é anunciado seu fim. Passa a ser lido como um signo de rebelião, como um indício da possível revolta futura. A mitificação do cangaço se dá também por uma verdadeira postura voluntarista, pouco crítica e analítica das condições históricas e sociais do surgimento do cangaceiro. Este já não é vítima de uma sina, mas de uma sociedade. É, principal e simploriamente, vítima do latifúndio (p. 230-232).

Essa dimensão épica do cangaço é resumida por Simão Santos (2015) quando analisou sua representação na literatura de cordel. Em suas interpretações, a figura do cangaceiro representa um ideal heróico, entremeado por medo e admiração, tornando-se “a representação de um mito local, com vistas, inclusive, para a afirmação coletiva do povo nordestino e brasileiro” (p. 17). Informa que, na mítica popular, o cangaceiro tido como herói não matava de forma banal, nem roubava sem motivos: “se o faziam, era pela sobrevivência e necessidade. Se não trabalhavam, era porque, perseguidos pelo governo e por inimigos, não tinham chão para se fixar. Nunca se entregavam. Preferiam a honra da morte em combate” (p. 71). Além disso, destaca que a distância no tempo contribuiu para depurar Lampião para o imaginário popular e de criação poética, característica típica do canto épico. Os cangaceiros passaram a ser vistos como representantes de uma cultura telúrica, espécie de símbolo de um nacionalismo heróico: “do enfrentamento do sistema político, à obstinação em ombrear valentemente com a classe dominante que os perseguia, até a busca pela natureza nordestina que, paradoxalmente, os abrigava e lhes era temerosa” (p. 89).

O pesquisador também descreve alguns fatos que contribuíram para a construção dos cangaceiros como heróis: dar a vida pelos companheiros e pela causa como sinal de honradez;

enfrentar, com destemor e número desigual de combatentes e armas, os poderosos locais; duelar e vencer as forças do governo; sobreviver a um ambiente hostil, marcado pela seca, pela fome e por emboscadas; representar a valentia ao percorrer longas distâncias e de forma nômade; possuir dons sobrenaturais que os protegiam das adversidades etc. Enredo que pode ser estendido às heroínas do cangaço, sintetizadas na figura de Maria Bonita, e complementado pelo fato de que essas mulheres modificaram o curso de suas vidas em nome de um amor tamanho ao ponto de por ele entregar seus filhos e dar a própria vida.

Essas narrativas sobre o cangaço são traduzidas nos diversos campos da arte e do patrimônio, em releituras estéticas - na fotografia, no cinema, na música, na literatura, na xilogravura, no teatro, no artesanato, na moda (Cf. FERREIRA; ARAÚJO, 2011) - e em exposições museológicas de diversas instituições brasileiras²⁸. Resultam em representações que também colaboram para a invenção e/ou consolidação de determinadas crenças a respeito de seus personagens.

Especificamente no caso dos museus e coleções, é necessário citar os argumentos de Frederico Pernambucano de Mello (2010) quando considera que os objetos do cangaço integrantes de coleções públicas e particulares: 1 - consistem em peças raras em virtude da repressão sofrida por seus usuários, no intuito de “abater os sinais de rebeldia que imantavam esses troféus a olhos oficiais e relegando praticamente ao vazio as vitrines dos museus sobre os movimentos sociais insurgentes de nossa história”; 2 - emanam de circunstâncias de “conflito sempre possível, com a perspectiva da morte violenta do usuário insinuando-se no cotidiano, o que as faz refertas de uma simbologia mística, exacerbada em profusão dos signos de defesa e rebate” (p. 20). Vistos de acordo com nossa chave interpretativa, esses objetos se transformaram em testemunhos materiais (e, ao mesmo tempo, simbólicos) que reforçam a dimensão épica (e mítica) do cangaço.

Nesse sentido, elegemos o Museu-Casa de Maria Bonita como exemplar na construção dessa narrativa épica a partir da seleção de uma parcela do espaço vivido e de objetos que representam a sua casa-natal. Na verdade, o intuito é observar como a “linguagem poética das coisas” auxilia na rememoração da saga do cangaço e, conseqüentemente, confere heroísmo à cangaceira. Para tanto, partindo de uma operação metonímica, analisaremos a presença de

²⁸ São exemplos de instituições museológicas que possuem acervos relacionados ao cangaço: Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro/RJ; Museu do Cangaço/Fundação Cultural Cabras de Lampião em Serra Talhada/PE; Museu do Cangaço e da Cidade de Triunfo, em Triunfo/PE; Museu-Casa de Maria Bonita, em Paulo Afonso/SE; Museu do Cangaço, no Povoado de Alagadiço em Frei Paulo/SE; Memorial da Universidade Tiradentes, em Aracaju/SE; Museu Histórico de Sergipe, em São Cristóvão/SE; Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió/AL; e Museu do Sertão, em Piranhas/AL.

uma máquina de costura na casa-museu, objeto que adquire centralidade na exposição museológica.

A máquina de costura integra uma das salas do museu-casa, disposta em um dos cantos sobre um tamborete em madeira. Além da máquina, os objetos existentes nesse espaço são um fuzil e quatro quadros com fotografias que destacam as cabeças decapitadas de Maria Bonita, Lampião e de outros cangaceiros. A presença da máquina de costura em uma sala dedicada à morte da cangaceira certamente intenta estabelecer um diálogo com a fotografia mortuária das cabeças nas escadarias da Prefeitura de Piranhas, em Alagoas, inserida na exposição (Fig. 17). A foto datada de 28 de julho de 1938, de autoria não identificada, consiste em uma das imagens mais divulgadas do acervo sobre o cangaço. Nela, as onze cabeças dos cangaceiros – incluindo a de Maria Bonita – estão dispostas nas escadarias, ladeadas por objetos pessoais apreendidos. Destacam-se, no cenário montado para a fotografia, a presença de armamentos, chapéus, embornais e de duas máquinas de costura da marca Singer.



Fig. 17 – Cabeças expostas na escadaria da Prefeitura de Piranhas-AL, 1938. Autoria não identificada.

As máquinas de costura assumem posições privilegiadas enquanto objetos biográficos dos cangaceiros (Fig. 18). No caso de Maria Bonita esse artefato une as duas pontas da atuação pública ao integrar os enredos sobre o ingresso e o fim de sua participação no cangaço. É verdade que o final trágico do grupo contribuiu para a coroação da epopéia do

cangaço e, assim, para a mitificação dos protagonistas cujas mortes foram difundidas, por muitos, como resultado de um ato heróico.



Fig. 18 – Maria Bonita costurando. Fotograma de *Lampeão, o rei do cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936).

Desse modo, para além da relevância da trajetória e da dramaticidade de seu desfecho, visualizamos um intenso trabalho de produção e de gestão da memória sobre a cangaceira. Mais do que atribuir o protagonismo do seu futuro é perceber que, com a morte, Maria Bonita perdeu a titularidade sobre o seu próprio significado como ator. A ênfase analítica recai nas apropriações posteriores de sua memória, não desprezando, porém, as estratégias da titular no sentido de fabricar uma memória que sobrevivesse a morte. O que se visualizou foram estratégias visando disciplinar as imagens da cangaceira que, até então, era conhecida como Maria de Déa (alcunha familiar) ou Maria do Capitão (nomenclatura no cangaço). Após sua morte iniciou o processo de fabricação da personagem, incluindo uma nova nomenclatura que inaugura esse rito de passagem:

É difícil saber com precisão quando o apelido de Bonita foi conjugado de modo decisivo ao nome de Maria para que, até hoje, ela seja conhecida dessa maneira. (...) Podem-se citar duas das ideias que são debatidas. A primeira é que o tal apelido foi dado a Maria por um policial volante que a achava bonita. A segunda, desenvolvida pelo pesquisador Jeová Franklin, é que a palavra bonita é fruto da tradução da palavra francesa Joli, que teria sido colocada junto ao nome Maria, em 1962, quando a imagem dela foi xilogravada pela primeira vez, ao lado de Lampião, para ilustrar um folheto

de cordel sobre a história do casal de cangaceiros. Nas primeiras vezes em que Maria foi citada por jornais, o codinome adjetivado Bonita não acompanhava seu nome. Sabe-se que já em 1938 a revista *Noite Ilustrada* utilizava esses dois nomes, e que, portanto, pode-se refletir que Joli foi usado com benevolência à palavra incorporada Bonita. De certo modo, o apelido de Bonita cria uma doce expectativa sobre a cangaceira Maria e quebra a ideia de mulher dura e autoritária que foi criada sobre ela. Entretanto, não é parte da história biográfica de Maria, mas, sim, resultado da criação romântica da personagem Rainha do Cangaço pelas artes e pela mídia. O codinome Bonita foi incorporado de maneira tão forte que até as pessoas que conviveram com Maria de Déa passaram, depois a chamá-la de Maria Bonita (FERREIRA; ARAÚJO, 2011, p. 37-38).

A mitificação é evidente nos discursos difundidos pelo Museu-Casa de Maria Bonita, cujo tom épico perpassa toda a exposição. Isso é sintomático no título da biografia escrita por João de Sousa Lima (2005) idealizador do museu e doador da maioria dos objetos que integram a exposição museológica: *A trajetória guerreira de Maria Bonita: a rainha do cangaço*. Talvez, por essa razão, tenha dedicado uma sala do museu-casa para a memória de sua morte, episódio fundamental na fabricação de sua monumentalização. Nesse sentido, a inserção da foto de sua cabeça ladeada pelas máquinas de costura Singer, e a musealização de uma máquina de costura no mesmo espaço (Fig. 19), contribui para reforçar a faceta heróica de uma personagem que enfrentou diferentes adversidades e que morreu lutando por suas convicções. A imagem da máquina remete ao momento de sua execução e, portanto, a foto e o objeto musealizado se complementam, reforçando a tragicidade do enredo.



Fig. 19 - Máquina de costura. Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

A foto se transforma em espécie de legenda do objeto exposto. Graças à sua presença é possível visualizar o artefato como símbolo da morte e do fim do cangaço, ou seja, a fotografia colabora para que a leitura sobre a máquina extrapole o meramente referencial, não mais como representação da atividade de costura, mas como espécie de troféu. Nesse aspecto, pouco importa que o objeto não seja uma máquina Singer portátil ou uma das máquinas manuais utilizadas por Maria Bonita ao longo de sua trajetória. Também o fato da máquina de costura original ter sido furtada do museu-casa em 20 de agosto de 2014 (informação omitida na exposição museológica) e substituída por uma máquina de pedal, sem a base, de marca Elgin, produzida na década de 1960 e coberta de ferrugem. Significativos são os efeitos que provoca enquanto linguagem (conceitual), tornando-se metonímia capaz de acionar uma explosão épica sobre o cangaço e sobre a anfitriã do espaço.

Embora a máquina de costura remeta ao desfecho trágico da protagonista em virtude da fotografia, ela assume múltiplos significados ao estar exposta na casa-natal da cangaceira. Ela também representa o ingresso de Maria de Déa na história do cangaço, visto que foi naquela casa que Lampião a teria conhecido em 1929 e, como pretexto, encomendado bordados em seus lenços: “Virgolino perguntou à moça se ela sabia bordar e, como a resposta foi positiva, pediu-lhe que bordasse suas iniciais ‘CL’ – Capitão Lampião – em quinze lenços de seda. (...) Ao retornar com o pretexto dos lenços bordados, Lampião e Maria deram início ao namoro” (FERREIRA; ARAÚJO, 2011, p. 32). Na historiografia sobre o cangaço é consenso que homens e mulheres costuravam. Frederico Pernambucano de Mello (2010) cogita se a costura não seria um meio pelo qual indivíduos tão expostos à violência cotidiana promoveriam um reequilíbrio da personalidade embrutecida:

Chefe na máquina de costura, que ‘dominava inteiramente’, auxiliar fazendo uso das mãos. Com uma quicé afiada, o cangaceiro talhava as estrelas, palmas e signos em vaqueta branca, a serem colados e costurados à mão, na aba e copa dos chapéus, perfuradas previamente ‘por uma sovela fina que o capitão possuía’. Da mesma maneira eram costuradas moedas e medalhas. E nisso, ‘com muita atenção e algumas brincadeiras’, iam ‘até a uma ou duas horas da manhã’. (...) O que nos parece fora de dúvida razoável, ao exame meticoloso das peças caprichadas de que se serviam os cangaceiros vitoriosos na ‘profissão’, ou de conversas com alguns de seus coiteiros e artesãos mais próximos, é que o bando de Lampião, sobretudo nos anos 30, possuía preocupações estéticas mais frequentes e profundas do que as do homem urbano moderno. (...) Não nos parece absurdo pensar na costura e no bordado como meios intuitivos de higiene mental a serviço do equilíbrio do grupo combatente no cangaço, para além do sentido utilitário da ocupação (p. 75-76).

As máquinas de costura tornaram-se presença nos sertões a partir de 1905 quando a Singer distribuiu no Brasil um modelo manual. Baliza na trajetória de Maria Bonita, também se torna elemento emblemático na saga do cangaço representando a coragem da protagonista de abandonar seu casamento e se unir com Lampião; marco da presença feminina no cangaço, visto que, após o ingresso de Maria Bonita, outras mulheres integraram os bandos; e o florescimento de uma estética própria, impressa nas vestimentas e acessórios elaborados pelos cangaceiros (Cf. ARAÚJO, 2012; ARAÚJO, 2013). Estética que, no entendimento de Ariano Suassuna (2010), envolve uma aura de epopéia: “se há no Cangaço um elemento épico, este é ainda exacerbado pelos trajes e equipagem dos cangaceiros, com os seus anéis e medalhas, com seus lenços coloridos, seus bornais cheios de bordaduras, os chapéus de couro enfeitados com moedas” (p. 15).

Do mesmo modo, é oportuno destacar que “as máquinas não estavam entre os objetos que os cangaceiros carregavam, pois geralmente pertenciam aos coiteiros. Sempre que a cangaceira precisava, solicitava uma para o uso” (FERREIRA; ARAÚJO, 2011, p. 90). Isso implica considerar que demarcavam a costura de lugares, tornando-se elementos dispersos ao longo de toda a região alcançada pelo cangaço.

A costura de tempos e espaços consiste em uma poderosa metáfora que caracteriza a manifestação épica do cangaço e, principalmente, a poética dos museus. Concebida como fruto da articulação entre os tecidos da memória e do poder, essa poética costura fatos históricos e míticos, alinhava objetos, linguagens e personagens. Essa operação, molda, seleciona e reúne repertórios, ao mesmo tempo em que silencia narrativas. Algumas são descartadas como sobejos do passado, muitas são guardadas para serem apresentadas apenas em momentos oportunos. Os bordados empreendidos pela exposição museológica entremeiam trajetórias, acionando no público uma série de sentimentos. Desenhos com cores, formas e texturas que acentuam as interconexões entre a herança lírica e a expressão épica beiradeando, algumas vezes, a tensão dramática.

2.3 O eu multiplicado: o heroísmo poético nas exposições sobre Cora Coralina e Maria Bonita

A tessitura poética empreendida pelas exposições dos museus-casas pode ser compreendida como um texto “biográfico”, resultado de um empreendimento coletivo, que,

diferente de outras construções memorialísticas, substitui “a linearidade sequencial pela justaposição dos traços do vivido, a univocidade pelo coro não-hierarquizado de múltiplas subjetividades encenadas, o pacto da autenticidade típico das autobiografias pelas ambivalências do discurso ficcional” (CUNHA, 2003, p. 123). Torna-se, assim, uma construção simbólica que não prescinde dos “atos de fingir”, “das operações que selecionam ou recalcam, combinam, condensam ou deslocam as inscrições fragmentárias do vivido, para reencená-las em um outro lugar” (p. 126).

Ao apresentar uma determinada vertente de leitura da vida e do legado do anfitrião do espaço, os museus-casas reforçam as narrativas autobiográficas promovidas pelos protagonistas e herdeiros desses mesmos espaços, se transformando em instâncias onde as escritas de si – combinadas com outras escritas sobre o personagem – ganham visibilidade. Os museus-casas, por meio da “narrativa poética das coisas”, materializam narrativas que, muitas vezes, o homenageado ajudou a construir na trama de “arquivamento” da própria vida (ARTIÈRES, 1998).

De acordo com Philippe Artières (1998), passamos nossa trajetória elaborando imagens sobre nossas vidas (para nós mesmos e para os outros), por meio de minúsculas triagens (arrumações, desarrumações, reclassificações). Nesse sentido, podemos conceber as exposições museológicas como um dos artificios responsáveis pelo “arquivamento de vidas” na utilização de repertórios sobre determinados fatos ou personagens, a partir de objetos biográficos. As exposições museológicas escrevem e reescrevem essas narrativas sobre os agentes tendo o público como observador e espécie de confidente e, no caso de enredos sobre “arquivos de vida”, realizam uma reorganização interna dos acontecimentos, fabricando um destino para o homenageado no intuito de “mostrar a perfeita coerência da própria existência em vista dos episódios que a compõem” (p. 28). Essas orientações são fundamentais para problematizarmos os destinatários e as condições de produção do “arquivamento”, isso porque é composta de um atravessamento entre o íntimo e a função pública, forma de publicar determinados aspectos de trajetórias para que essas versões sobrevivam ao tempo e à morte.

As narrativas construídas pelos museus-casas (e em especial os de personalidades) podem ser visualizadas como uma tessitura poética e política. Talvez porque, conforme dispôs Begoña Torres González (2013a), nos museus-casas a história da intimidade se mescla com as configurações de uma história política do cotidiano:

Por ello las casas museo resultan todavía en la actualidad tan atractivas, ya que el propio espacio y todo lo expuesto en él de manera contextualizada se encuentra indiscutiblemente relacionado con la cotidianidad de cada persona,

puesto que la casa es escenario de todas las acciones de un grupo humano, el lugar de los gestos cotidianos: comer, dormir, lavarse, conversar, jugar, leer, bailar, soñar, etc. Las casas museo son edificios, habitación, residencia y morada, pero también poseen una cualidad simbólica; custodian un patrimonio que, no solamente es material y visible (muebles, bibelots, objetos de uso, textiles, etc.), sino inmaterial y alusivo, que hace referencia a los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, a modas y gustos, etc. (...) Toda casa museo es una suma de elecciones impuestas por los ambientes, por la disposición de cada una de las estancias, en relación con los espacios, con sus secuencias, con las variaciones de la luz, con los lazos que queremos que se lleguen a crear entre los objetos y la intrincada trama de interrelaciones que se establecen entre estos y los acontecimientos históricos, artísticos y sociales de la época. Sentida como una creación desde dentro, los habitantes de la casa dejan su impronta en ella a través de los años. Es evidente que los interiores pueden ser considerados como elementos parlantes, donde las habitaciones tienen un rol explícitamente representativo. De esta manera, los objetos son investidos de valores afectivos y de sentimientos; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan el espacio y crean con ellas una correspondência psicológica, un microcosmos rígidamente estructurado (p. 8-9)²⁹.

É por isso que Mário Chagas (2007) reconhece que os museus são devoradores e, do ponto de vista museológico, preservar também pode implicar uma ação contra a vida³⁰.

²⁹ “As casas museus ainda hoje são tão atraentes; uma vez que o próprio espaço e os bens expostos de modo contextualizado se encontram indiscutivelmente relacionados ao cotidiano de cada pessoa, visto que a casa é cenário de todas as ações de um grupo humano, o lugar dos gestos cotidianos: comer, dormir, lavar, conversar, brincar, ler, dançar, sonhar etc. As casas museus são edifícios, habitação, residência e morada, mas também possuem uma qualidade simbólica; portam uma herança que não é apenas material e visível (móveis, bibelôs, objetos de usos, têxteis etc.), mas imaterial e alusiva, que faz referência aos usos da habitação, hábitos sociais, papéis familiares, a modas e gostos etc. (...) Toda casa museu é uma soma de escolhas impostas pelos ambientes, pela disposição de cada um dos cômodos, em relação aos espaços, com suas sequências, com as variações da luz, com os laços que criamos com os objetos e a intrincada teia de inter-relações que se estabelecem entre eles e os acontecimentos históricos, artísticos e sociais da época. Sentida como uma criação interior, os habitantes da casa nela deixam suas marcas ao longo dos anos. É evidente que os interiores podem ser considerados linguagens, onde os espaços possuem papel representativo. Dessa maneira, os objetos são investidos de valores e afetos, consistem em parte integrante das relações dos habitantes do espaço e criam com ele uma correspondência psicológica, um microcosmo rigidamente estruturado” (p. 8-9). (Tradução nossa).

³⁰ Mário Chagas (2003) utiliza como exemplo das refuncionalizações e resignificações dos objetos nos museus a trajetória do vestido de Maria Bonita que, mesmo preservado no Museu Histórico Nacional, permanecia nos “silêncios da história”: “Trata-se de um vestido ‘marrom, em algodão com risco de giz, quatro bolsos com colchete, fecho éclair e sustache vermelho na gola, nos bolsos e mangas’ (Descrição contida no Boletim de Informações para o Trabalho (BIT), do MHN, número 551, de 31 de outubro a 06 de novembro de 1994), que - após a derrota e a morte, em 1938, dos cangaceiros do bando de Lampião, entre os quais encontrava-se a sua mulher Maria Bonita - fora apreendido como troféu de guerra pelo aspirante Francisco Ferreira Melo, da Polícia de Alagoas e vanguarda da volante do tenente João Bezerra. Em 1992, ao tentar remontar a trajetória desse vestido, Frederico Pernambucano de Melo da Fundação Joaquim Nabuco (PE), recebeu a informação que ele teria sido doado ao Museu Histórico Nacional nos anos setenta. Depois de dois anos, por um golpe de sorte, a peça de indumentária foi reencontrada no Museu, sem nenhum registro documental, incluída como um trapo inútil num lote para descarte (Até aquela data o vestido não havia recebido nenhum tratamento documental e como não estava registrado não se cogitava sequer de um processo de baixa). Recuperou-se, com a ajuda do estudioso pernambucano, a trajetória do vestido sobrevivente, que um dia deu contorno ao corpo da cangaceira. Ele fora doado ao Museu pela atriz comediante Nádia Maria, que o recebera de seus familiares que, por sua vez, haviam-no recebido do repórter Melquiades da Rocha, que o recebera do referido aspirante Francisco Ferreira Melo. (...) Esses fluxos e refluxos de significados e funções, envolvendo em alguns casos as esferas pública e

Sublinha a incômoda observação de Theodor Adorno “para quem museal, ‘[...] museu e mausoléu são palavras conectadas por algo mais que a associação fonética’”. Desse modo, não bastaria preservar contra a ação do tempo “é preciso também garantir a prerrogativa do interesse público sobre o privado, mesmo reconhecendo que sob essa designação (interesse público) ocultam-se diversos grupos de interesse, interesses diferentes e até mesmo conflitantes” (p. 213).

Tarefa empreendida pelos agentes que integram o campo de produção simbólico em busca de prestígio, autoridade e distinção (BOURDIEU, 1983). De acordo com Pierre Bourdieu (1996b), a distinção contribui para que o agente e seus feitos “marquem época”, ou seja, para deter o tempo, eternizar o estado presente e pactuar entre os demais agentes a continuidade, a identidade e a reprodução. O “marcar época” consiste em “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (p.181). O autor destaca que essas lutas pela distinção são constantes e, por isso, é necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da memória dos agentes visando “imortalizar” seu nome através da produção do renome. Aplicando essas formulações ao campo dos museus e do patrimônio, observamos que os acervos museológicos possuem valor estratégico nesse processo, já que consistem em indícios e manifestação material de determinados aspectos da trajetória e dos feitos que interessam consagrar.

Para Bourdieu, não basta à existência de uma trajetória e de um projeto criador considerado excepcional. É necessário que a energia social produzida em torno de um nome próprio se estenda ao longo do tempo. Desse modo, quanto maior a extensão cronológica do prestígio, maior é a eficácia dos mecanismos materiais e simbólicos mobilizados contra a ameaça do esquecimento. Surgem estratégias visando reunir subsídios para que seus feitos conquistem perenidade ou reconquistem o prestígio perdido ou não obtido em outros tempos. Aqui é importante compreendermos as ações empreendidas pelo agente cuja trajetória foi musealizada (e pelos demais agentes) para a gestão e manutenção do capital de legitimidade acumulado. Essas ações estabelecem uma “marca” distintiva, identificada com o capital simbolizado por seu nome e renome e, conseqüentemente, com a posição ocupada no campo museológico.

Portanto, torna-se necessário o exame dessa ação coletiva que extrapola o produtor da obra e que, por sua vez, continua a deter autoridade por estar associada à idéia de raridade

privada, parecem ser mais freqüentes do que se imagina, ainda que os museus de maneira geral operem com a hipótese da eternização dos bens culturais nos seus domínios” (p. 38-39).

pela instituição de uma *griffe*, entendida como ato simbólico de marcação. Segundo Bourdieu (2002), a questão a ser colocada é como produzir determinada “marca” (objeto simbólico envolvido pela noção de raridade pela assinatura), sem a presença física do “criador da marca” (indivíduo biológico habilitado a inserir sua assinatura). Para o autor, é justamente a raridade da posição que o agente ocupa no espaço de possíveis expressivos que faz a raridade de seus produtos. Conclui, portanto, que a “magia” da assinatura não alcança somente o produtor das obras ou o responsável pelos feitos, mas é fruto das lutas incessantes no campo de produção cultural.

Em outra oportunidade problematizamos o modo como essa operação simbólica se espalha quando nos atentamos para os acervos pessoais, observando como ela confere e justifica o interesse crescente pelos documentos acumulados por um agente (BRITTO, 2011). Os acervos se revestem da *griffe* de seus produtores, resultam do empreendimento individual do titular e de um esforço coletivo, da luta de outros agentes que integravam e integram o campo de produção simbólico. Nesse caso, ao pertencerem ao detentor do capital acumulado se transformaram em objetos revestidos por esse capital, realizando uma operação do tipo sinédoque: “materializada pelo estilo inconfundível e explicitada pela assinatura ou nome próprio. Como o personagem mitológico Midas, o acervo pessoal se reveste de uma ‘magia’, por ter sido tocado pelo autor e, muitas vezes, fundamentado e subsidiado seus legados” (BRITTO, 2011, p. 288).

Esses acervos são, muitas vezes, utilizados como recursos estratégicos para a construção da narrativa poética empreendida pelas exposições museológicas. Contribuem para reforçar, rasurar, combater ou fabricar determinados discursos, a partir de uma ilusão biográfica:

Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um ‘sujeito’ cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações. Os acontecimentos biográficos definem-se antes como *alocações* e como *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. (...) Essa construção prévia é também condição de qualquer avaliação rigorosa do que poderíamos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto de posições simultaneamente ocupadas, em um momento dado do tempo, por uma individualidade biológica socialmente instituída, que age como suporte de um conjunto de atributos e de atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente nos diferentes campos (BOURDIEU, 1996a, p. 81-82).

Aqui são importantes as análises que Pierre Bourdieu (1996a) tece no texto “A ilusão biográfica”. O acervo dos museus-casas é também uma espécie de “acontecimento biográfico” que seu titular e os demais agentes construíram em torno de um nome próprio. Desse modo, devemos escapar das leituras que realizam sua aproximação mecânica com a história de vida. A orientação do sociólogo é subverter a lógica forjada de apresentação oficial para, em seguida, encarar o acervo como um conjunto de indícios que permite reconstruir alocações e deslocamentos do detentor dos documentos e dos demais integrantes daquele espaço social.

Essas orientações contribuem para que visualizemos as narrativas formuladas pelos museus-casas de personalidades como resultantes de um conjunto de tensões em torno de interesses que extrapolam as intenções e projetos dos próprios patronos. Constantemente reelaboradas, essas narrativas evidenciam uma multiplicidade de “eus” presentes em cada trajetória, discursos fabricados de acordo com as necessidades de ressaltar ou silenciar determinadas experiências desses personagens. As exposições museológicas, em certa medida, evidenciam esse “eu multiplicado” ao produzirem narrativas ficcionais sobre diferentes facetas da trajetória do indivíduo homenageado e, ao mesmo tempo, contribuem para que analisemos as transformações no campo dos museus e da Museologia.

Isso porque, ao empreenderem uma ação ficcional, os museus fingem. O verbo fingir, assim aplicado, remete ao sentido etimológico de criação: “*Fingo/fingere* (fingir), donde teria vindo a palavra latina *fictionem*, inicialmente tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Na Bíblia em latim, o verbo usado para dizer que Deus criou o homem é o verbo *Fingo/fingere*” (YOKOZAWA, 2009, p. 196). Sob essa interpretação, a “biografia” ou os discursos “(auto) biográficos” empreendidos pelos museus-casas de personalidades são exemplares desse fingimento.

Reforça esse entendimento a própria nomenclatura museus-casas de “personalidades”, visto que etimologicamente “personagem” e “personalidade” se originaram das palavras *personare*, *persona* (ressoar, máscara). Tidos como pessoas ilustres por simbolizarem determinados atributos, tornaram-se referências no campo de produção simbólico. Por isso mesmo, suas casas e objetos foram musealizados e, sob essa condição, contribuem para produzir crenças que atestam e reforçam esses atributos ao ponto de reverberar um tom heróico ou épico. Nesse sentido, os museus-casas contribuem para a fabricação de heróis tendo como estratégia a construção de uma poética do olhar, olhar através do privado (ou na abertura pública do privado) aquilo que os tornam próximos e aquilo que os singularizam:

Quando a gente abre uma casa, começa a observar e a olhar – ou através de museus ou de outras coisas como as biografias – que estava ali um homem em tudo semelhante a nós e que, no entanto, era absolutamente diferente. (...) Com a ideia de mostrar como ele é tão próximo, como ele come, como ele dorme, como ele tem todas as atividades, como ele fez tal coisa com tal caneta, com tal objeto, com tal comida, foi aqui que estudou, tal livro manuseou, qual presente recebeu – isso reativa ou ritualmente faz com que os propósitos, os valores de igualdade sejam automaticamente reativados. (...) Por outro lado, quando você mostra a diferença dele para nós outros, nós vemos então, a partir do mesmo privado, não necessariamente o que ele fez publicamente. Nós buscamos ver aquilo que pode, num dado momento diferenciar alguém, aquilo que pode torná-lo peculiar, singular e que fez com que a trajetória dele fosse uma trajetória que através de feitos, discursos, ações ou palavras o tornasse distinto, fez com que ele excelenciasse, fosse considerado alguém à parte, digno de ser homenageado (COSTA, 1997, p. 78).

Os museus-casas imprimem essa poética através de uma linguagem que evidencia a dimensão épica da vida de seus patronos, revestindo-os de uma qualidade heróica: “el héroe es aquel digno de ser imitado o bien por sus virtudes o por haber llevado a cabo algún hecho destacado en favor de la comunidad” e, nesse sentido, é possível considerá-lo “como un elegido que, habiendo llevado a cabo una empresa puramente individual, ha conseguido que esta llegue a alcanzar valores universales y válidos para todos”³¹ (GONZÁLEZ, 2013c, p. 220).

Realizam, assim, o “arquivamento” de trajetórias e a seleção de determinadas memórias. Como operações de poder, consistem em lugares de se imaginar a nação e de construção de identidades nacionais. Por isso, Reinaldo Marques (2008) destaca que essa operação de “arquivamento” também pode se expressar como resistência ao discurso homogêneo da nação: “os elementos descartados, as memórias dos grupos subalternos, das minorias, que foram alijados do processo de enunciação do relato legitimador da nação, costumam se insinuar pelo vazio e pelo fragmento, como resíduo inclassificável, no arquivo das memórias oficiais da comunidade nacional” (p. 107). A criação de museus-casas em homenagem a personagens que tradicionalmente não compunham o cânone dos “heróis nacionais” se torna, nesse sentido, estratégia para exercitar uma nova imaginação museal (CHAGAS, 2013a).

Seguindo esse raciocínio, os museus-casas de “heróis populares” (CHAGAS, 2013a) podem ser vislumbrados como um esboço, uma tentativa da apresentação dessas vozes em falso, de valorização de memórias até então silenciadas e, historicamente, esquecidas, a exemplo da Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia-RJ, da Casa de Mestre Vitalino, em

³¹ “O herói é aquele digno de imitação por suas virtudes ou por ter realizado algum fato marcante em favor da comunidade. (...) Como um escolhido, tendo realizado um empreendimento individual, conseguiu que ele alcançasse valores universais e válidos para todos” (GONZÁLEZ, 2013c, p. 220) (Tradução nossa).

Caruaru-PE, e da Casa de Chico Mendes, em Xapuri-AC. A partir desse entendimento, podemos concluir - em analogia com a tradição poética moderna e modernista - que os museus, ao conferirem dignidade lírica a esses personagens, auxiliam na construção de um heroísmo poético que reabilita o que até então estava clandestino, oculto, periférico, reorganizando não apenas a História oficial, mas o heroísmo do canto épico (YOKOZAWA, 2009).

No caso dos museus-casas de mulheres, empreendem um duplo desrecalque. Eles colocam em xeque o discurso de homogeneidade da nação ao apresentarem outras perspectivas discursivas que problematizam limites e possibilidades a partir das intersecções entre o constructo histórico-social de gênero e o constructo da região e da nação. Para tanto, concordamos com Kátia da Costa Bezerra (2007) quando destacou as estratégias de algumas mulheres para romper com práticas discursivas opressivas e alcançar um lugar de fala no século XX. Tais ações visaram distanciar de leituras hegemônicas do passado, apresentando outras vozes que reafirmam diferenças, instituidoras de uma memória em falsete. Nesse aspecto, também contribuem para a problematização das fronteiras e das fissuras nas relações entre homens e mulheres, público e privado, centro e margem. Inserem, nos debates do campo de produção simbólico, personagens que até então permaneciam na esfera do “inenarrável”. Situações mais evidentes no caso das trajetórias de mulheres que tiveram sua atuação (ou parte dela) esquecida na “política da história”, compreendida como jogos de poder nos exercícios de registro/escrita da História (Cf. SCOTT, 2002).

Exemplar nesse sentido é o Museu-Casa de Cora Coralina, reconhecido por Mario Chagas (2013a) como uma casa-museu de herói popular. O museu-casa auxilia na consolidação do discurso autobiográfico empreendido nas “meias confissões” poéticas da autora, fato reforçado pela musealização de trechos de poemas e crônicas em que a escritora se “arquivava”.

Cora Coralina vivenciou um embate desigual de forças e ousou obter um reconhecimento público a partir da manipulação das chances restritas entreabertas em seu favor. Dificuldades marcadas pela inserção subalterna no espaço familiar e, posteriormente, no âmbito literário (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). Talvez seu diferencial, se compararmos as escritoras que publicaram em fins do século XIX e início do XX, esteja no fato de, apesar de escrever desde essa conjuntura, somente ter publicado seu primeiro livro em um período em que as mulheres já possuíam uma maior autonomia para definir seus projetos e inseri-los, mesmo que a duras penas, no campo literário brasileiro. Conforme destacamos, se localizava

na margem desse espaço por ser mulher, idosa e não pertencer aos círculos mais ou menos privilegiados da elite brasileira. Inserção marginal alimentada pelo fato de residir no interior brasileiro e não ter concluído a educação formal, tornando-se autodidata (BRITTO, 2011).

No caso de Cora Coralina, a conquista de independência financeira e de visibilidade profissional na velhice superando dificuldades de variadas ordens contribuiu para potencializar a construção de um canto épico relacionado à sua trajetória de vida. Nesse aspecto e com as devidas proporções, podemos nos aproximar da análise sobre o envelhecimento feminino em narrativas brasileiras empreendida por Susana Moreira de Lima (2008). A pesquisadora identificou o lugar da mulher velha, a partir das intersecções entre visibilidade, espaço físico e espaço enunciativo (na intimidade e na vida social), além dos preconceitos relacionados ao corpo degradado. Considerada como uma figura marginal observa seu silenciamento na literatura e, quando comparece literariamente, reconhece que tem sido narrada por um outro. Identifica, ainda, uma escassa presença de personagens velhas nas obras, especialmente como protagonistas. Constata que muitas vezes a velhice está associada à perda de prestígio e ao afastamento do convívio social e que sua imagem é geralmente permeada pelas representações de inutilidade (personificada nos aspectos corporais) e de sabedoria (relacionada à experiência). A pesquisadora conclui que a velhice feminina é sub-representada nas obras contemporâneas do campo literário.

Quando visualizamos que um das personagens centrais na obra de Cora Coralina é uma narradora-escritora de cabelos brancos, essas considerações sobre a velhice feminina assumem centralidade. Além disso, outra personagem recorrente é Aninha, sua máscara lírica da infância. Dar vez e voz a essas duas personagens marca “a retórica de sua poesia, são um modo de licença poética que aponta para a consciência reflexiva da autora, subjacente aos seus poemas” (CAMARGO, 2002, p. 79). São duas instâncias de criação que constituem espaço de permissibilidade poética e, portanto, a escolha desse artifício não foi aleatória: “pois sendo elas ocupantes de posições sociais periféricas, as suas vozes, apenas consideradas nos limites da tolerância, representam, ainda no nosso contexto histórico-cultural, papéis pouco ou nada relevantes” (p. 79).

A escritora enfrentou preconceitos em decorrência de sua idade, quando publicou *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, seu primeiro livro, aos 76 anos. Talvez por sentir na própria pele, Cora Coralina optou por construir um projeto criador cuja narradora fosse uma mulher idosa que privilegiou recontar a vida e a intimidade de outras mulheres ou, como afirma em seus versos, “a vida mera das obscuras”, construindo o que denominamos de

protagonismo poético das margens. Sua poética é povoada de diferentes mulheres, da cidade e do campo, escravas e sinhás, analfabetas e professoras, mães e filhas, donas-de-casa, prostitutas, lavadeiras, crianças e idosas, enfim, um inventário da vida e do espaço ocupado pelas mulheres no interior brasileiro.

Segundo analisa Goiandira Camargo (2006), a mulher é apresentada na perspectiva do “canto solidário” na poética de Cora Coralina, o sujeito poético se irmana com as obscuras mulheres pelos vínculos da condição feminina. Entretanto, destaca que, apesar de figurar diversas mulheres em sua poética, optou por iluminar a experiência daquelas imersas no prosaico, no ordinário da existência. Nesse aspecto, Solange Yokozawa (2009) sublinha que esse heroísmo poético dialoga com a tradição lírica moderna e modernista. Portanto, ao privilegiar uma poesia que reabilita a marginalidade, reconhece que Cora Coralina se conectou com autores que desentranharam o heroísmo poético da periferia, da clandestinidade, das memórias ocultas.

Nesse aspecto, a exposição do Museu-Casa de Cora Coralina reverbera esse heroísmo empreendido pelo projeto estético da autora marcado pela poetização do considerado apoético, especialmente pela valorização das “vidas obscuras”. Exemplar, nesse sentido, é a musealização de Maria Grampinho e Seu Vicente. Esses personagens reais foram ficcionalizados na poesia e na prosa da autora. Seus objetos biográficos, fotografias, documentação pessoal e os respectivos excertos literários, por sua vez, foram ficcionalizados na narrativa museológica.

Maria da Purificação (1904-1985), apelidada de Maria Grampinho, era uma andarilha, negra, pobre e que possuía problemas mentais. Quando Cora Coralina regressou para Goiás, em 1956, encontrou Maria no quintal da Casa Velha da Ponte. Durante o dia, caminhava pelas ruas e becos da cidade e, às 18 horas, regressava para a Casa da Ponte onde dormia nas proximidades do porão da casa. Pouco se sabe sobre seu passado e os motivos causadores de suas excentricidades. Maria carregava uma trouxa com roupas, onde costurava retalhos e botões. Além disso, o costume de vestir várias saias e inserir muitos grampos no cabelo contribuiu para as alcunhas de Maria Sete Saias e Maria Grampinho, conforme registrado por Coralina no poema “Coisas de Goiás: Maria”, de *Vintém de cobre*:

Maria das muitas que rolam pelo mundo.
Maria pobre. Não tem casa nem morada.
Vive como quer.
Tem seu mundo e suas vaidades. Suas trouxas e seus botões.
Seus haveres. Trouxa de pano na cabeça.
Pedaços, sobras, retalhada.

Centenas de botões, desusados, coloridos, madre-pérola, louça,
vidro, plástico, variados, pregados em tiras pendentes.
Enfeitando. Mostruário.
Tem mais, uns caídos, bambinelas, enfeites, argolas, coisas dela.
Seus figurinos, decorações, arte decorativa,
criação, inventos de Maria.
Maria Grampinho, diz a gente da cidade.
Maria. Companheira certa e compulsada.
Inquilina da Casa Velha da Ponte.
Digo mal. Usucapião tem ela, só de meu tempo, vinte e seis anos.
Tão grande a Casa Velha da Ponte...
Tão vazia de gente, tão cheia de sonhos, fantasmas e papelada. (...)
Cabem todas as Marias desvalidas do mundo e da minha cidade. (...)
Entre, Maria, a casa é sua.
Nem precisa mandar. Seus direitos sem deveres, suas saias, seus botões, seus
grampinhos...
Maria é feliz. Não sabe dessas coisas sutis e tem quem a ame. (...)
Todos gostam de Maria, e eu também.
Estas coisas dos Reinos da Cidade de Goiás (CORALINA, 2007, p. 39-41).

O trecho do poema, também musealizado ao lado de fotografias, documentos pessoais e da trouxa³² de Maria (Fig. 20), apresenta a personagem como metáfora das mulheres obscuras. Nele, Cora Coralina efetua uma leitura diferenciada da empreendida pela “gente impiedosa da cidade”. Seu heroísmo poético evidencia as qualidades de Maria e sua trouxa, vista por muitos como um conjunto de inutilidades, é classificada como arte, ficção, inventividade.

³² A trouxa de roupas pertence à classe “objetos pessoais” e a subclasse “artigo de viagem/campanha”. É registrada com o número 12-4-1, localizada na “cozinha antiga”. A trouxa de uso pessoal de Maria da Purificação contém peças de vestuário, além de trapos, botões, forros e lenços. É feita de algodão e tecidos diversos. Possui estado de conservação regular e medida circular 1,24 m. Todas as peças da trouxa estão catalogadas. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.



Fig. 20 – Troupa de Maria Grampinho. Foto: Rita Elisa Seda, 2003.

Os bordados de Maria são uma criação, ficcionalizados pela literatura de Coralina e, objetos e literatura, são transformados em ficção pelo discurso museológico. São os “inutensílios”, fragmentos e escombros que, no dizer de Manoel de Barros (2013), servem para a poesia. Até 2001, a trouxa e outros pertences da personagem eram expostos na entrada do porão do museu-casa. As exposições de 2002 e 2009 destinaram uma sala na Casa Velha da Ponte, musealizando sua trajetória juntamente com a de Seu Vicente, outro personagem que habitou a casa-memória.

Em 1941, Cora Coralina adquiriu um sítio em Andradina-SP. Costumava contratar bóias-frias nordestinos para o plantio e a colheita de algodão. Em 1944, um desses bóias-frias decidiu permanecer no sítio para auxiliá-la nos serviços diários. Seu Vicente, apelido de Tomé Pereira da Silva (1895-1989), era pernambucano de Correntes. Teve uma vida marcada por deslocamentos até se fixar definitivamente na Casa Velha da Ponte, acompanhando Cora Coralina. Seu Vicente trabalhava como jardineiro, responsável por manter com esmero a horta

e, principalmente, o pomar cujos frutos eram transformados nos famosos doces glacerados por Cora Coralina (Cf. BRITTO; SEDA, 2009). Vicente se transformou em metáfora do jardim e, por extensão, da casa e da vida da poeta. Imortalizado pelo discurso poético, tornou-se personagem de diversas peças literárias, a exemplo do poema “A flor”, de *Meu livro de cordel*, e do livro *Os meninos verdes*. Os trechos desses textos foram musealizados juntamente com fotografias do jardineiro, com cópias de seus documentos pessoais e a sua bengala.

A criação de um espaço no Museu-Casa de Cora Coralina destinado a esses dois personagens consistiu em ideia materializada nas exposições de 2002 e 2009. A musealização dialogou, em certa medida, com a estratégia poética da autora que inseriu uma multiplicidade de eus em sua obra: “todas as vidas dentro de mim: na minha vida - a vida mera das obscuras” (CORALINA, 2001, p. 33). Conforme destacou Célia Corsino, coordenadora da equipe responsável pelas exposições, a presença desses dois personagens consistiu em uma forma de romper preconceitos e de compreender melhor o ideário da anfitriã do espaço:

Como mostrar quem era Cora sem falar de Maria Grampinho e seu Vicente? Trazê-los para a exposição foi demonstrar como a poeta relacionava-se com personagens da cidade. Não podemos nos esquecer de que a volta de Cora para Goiás não foi tão tranquila. O preconceito ainda reinava³³.

Esse gesto consiste, também, em uma forma de acionar outras possibilidades expressivas no campo dos museus e da Museologia. Ao valorizar as potencialidades de uma idosa, negra, com problemas mentais, e de um idoso, analfabeto e pobre, a musealização realiza uma ação profundamente poética e política, exercitando um heroísmo que reabilita a margem. Maria Grampinho, como na obra de Coralina, representa “as Marias desvalidas do mundo” e, Seu Vicente, “afilhado do Padim Cícero”, valorizado por sua experiência de vida, por sua “botânica sábia” construída ao longo de “oitenta e alguns avos de enxada e terra” (CORALINA, 1976, p. 50), representa os “anônimos menestréis nordestinos” (p. 14).

A relação de Cora Coralina com o Nordeste é justificada em virtude do pai, Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, ter nascido em Areia, na Paraíba. Órfã com um mês e vinte e cinco dias de nascida, erigiu ao longo da vida “uma ligação profunda e obstinada” com os “irmãos do Nordeste rude” (p. 14). Isso fez com que se interessasse por tudo o que dissesse respeito a essa região brasileira. Em diversos poemas, contos e crônicas, ficcionalizou o Nordeste e sua população. Sua segunda obra, *Meu livro de cordel*, recebeu esse título como homenagem a essa literatura que, aliás, integra grande parte de sua biblioteca pessoal, também

³³ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino, em 18 mar. 2015.

musealizada. Todavia, a imagem de Padre Cícero e, principalmente, as de Lampião, Maria Bonita e dos demais cangaceiros, constituem síntese dessa identificação ao ponto da poeta ter dedicado um espaço em sua casa para homenageá-los.

Os retratos integrantes da “parede nordestina” permanecem na “varanda” da Casa Velha da Ponte desde a década de 1970 e integraram as três exposições do museu-casa. Na verdade, essa organização das fotos de seu pai, de Padre Cícero³⁴ e de Lampião, Maria Bonita e seu bando³⁵ foi planejada em vida por Cora Coralina e recorrentemente citada em seus poemas e entrevistas:

Tenho na parede de minha sala um pôster de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros. Sempre desejei um retrato de Lampião. Pedi a muitos, inclusive a Jorge Amado, quando estive em nossa casa. Foi uma cearense que tinha uma boutique em Brasília, Boutique Lampião, que me mandou do Ceará. Também o medalhão do padrinho Cícero. Por quê? Não os conheci pessoalmente. Não conheço o Nordeste. O carisma... tão-somente. Acontece que sou filha de pai nascido na Paraíba do Norte e de mãe goiana. Assim, fui repartida. Da parte materna, sou mulher goiana, descendente de portugueses. Do lado paterno, minha metade nordestina, eu um pouco cangaceira. Daí, Lampião, Maria Bonita, seus cabras e o padrinho Cícero na parede de minha casa, com muito agrado (CORALINA, 2007, p. 78).

Conforme destacou Andrea Delgado (2003), uma informação relevante que é suprimida na exposição museológica é o fato da própria Cora ter emoldurado esses objetos, arranjando-os cuidadosamente e colocando-os ao olhar público: “a combinação da fotografia do pai, com a imagem de Padre Cícero, a fotografia de Lampião e seu bando e o arranjo de flores artificiais confere, ao mesmo tempo, ‘valor de culto’ e ‘valor de exposição’ ao conjunto

³⁴ A gravura de Padre Cícero Romão Batista pertence à classe “interiores” e a subclasse “acessório de interiores”. É registrada com o número 05-1-8, localizada na “varanda”. A gravura colocada em um medalhão oval em madeira e vidro possui estado de conservação regular com pequenas lascas, trincados, e medidas 30 cm X 35 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

³⁵ A reprodução da fotografia de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros pertence à classe “interiores” e a subclasse “acessório de interiores”. É registrada com o número 05-1-9, localizada na “varanda”. O pôster consiste em fotografia colocada em madeira e possui estado de conservação regular e medidas 29,7 cm X 40 cm. A ficha ainda informa que a foto foi tirada por Adhemar Albuquerque e cedida por seu filho Luis Albuquerque morador de Brasília para a cearense Ivany que a doou para Cora Coralina em 23 out. 1977. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina. Entretanto, trabalhos sobre a fotografia do Cangaço atribuem a fotografia a Benjamin Abrahão (sócio de Ademar Albuquerque, proprietário da ABA-FILM), datando-a de 1936 (Cf. FERREIRA; ARAÚJO, 2011).

iconográfico” (p. 97), tornando-se, nesse aspecto, espécie de altar doméstico³⁶, evocativo de uma memória ancestral nordestina.

Na tessitura poética empreendida por Cora Coralina (Fig. 21) e mantida nas exposições museológicas, as figuras de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros³⁷, aliadas a imagem de Padre Cícero, se tornam suportes para recuperar uma memória paterna. Na narrativa da escritora, o bando de Lampião representaria todos os nordestinos entendidos como “gente forte, corajosa, (...) convivendo com a seca, asselvajada” (CORALINA, 2007, p. 8).



Fig. 21 – Quadros organizados por Cora Coralina. Foto: Clovis Britto, 2009.

³⁶ Andrea Delgado (2003) é quem desenvolve essa idéia transcrevendo um depoimento de Cora Coralina gravado na sessão da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, em 10 de junho de 1980: “Na minha casa eu tenho um pôster de Lampião e a turma de Lampião, inclusive Maria Bonita, e tenho Padre Cícero. E digo: ‘porque eu tenho Lampião, por quê?’ Muita gente pergunta: ‘a senhora conheceu?’ Eu digo: ‘não. Ele nunca veio a Goiás e eu nunca fui ao Nordeste’. Mas digo a vocês, faço as minhas orações pela alma de Lampião e dos seus companheiros. Faço por honra de Maria Bonita e já não rezo pelo Padrinho Cícero. Representa-me dentro de mim que ele não carece de orações, já é santificado” (p. 97).

³⁷ A correspondência de Ivany para Cora Coralina relata a doação do quadro: “Brasília, 23 de outubro de 77. D. Cora, Aí estão eles: Lampião, Maria Bonita e mais o bando, vindo do tempo e da distância para escolhê-la como nova coiteira no Centro Oeste. Retrato antigo, negativo guardado com cuidado, em Fortaleza, pelos filhos de quem fotografou, o Adhemar Albuquerque, naquelas máquinas de fole e chapa de vidro. O Luís Albuquerque, filho dele que mora em Brasília, quando soube que era D. Cora quem gostaria de ter a fotografia, fez tudo para trazê-la e assinou pelo pai. Pena que na hora de fazer o painel, a tinta manchou. (...) Ivany”. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.

Tanto o poema, quanto a exposição do quadro na sala principal de sua casa, consistem em estratégias que evidenciam o heroísmo poético empreendido por Cora Coralina. Ao invés de sublinhar a violência comumente associada ao cangaço, preferiu destacar sua faceta revolucionária, reforçando uma atuação ambígua. Talvez, por isso, Cora Coralina, quando discorreu em entrevista sobre os mecanismos da inspiração e da loucura, afirmou: “Dizem que há uma linha muito estreita entre a loucura e o gênio. Eu tenho na minha parede, com muito agrado, um pôster do Lampião, Maria Bonita e os cangaceiros. Espiritualmente, eu estou no meio daqueles cangaceiros. Eu também sou uma cangaceira” (*In*: BRITTO; SEDA, 2009, p. 181).

Nas entrevistas em que citou o cangaço e no título do poema de *Vintém de cobre*, Cora Coralina inseriu o nome de Maria Bonita, em uma clara intenção de sublinhar sua importância, negando, assim, a ideia de que era apenas uma coadjuvante, sombra de Lampião. Prova disso, é que no acervo pessoal da escritora, na reserva-técnica do museu-casa, existem fotografias de Lampião sozinho.

A poeta poderia ter escolhido uma dessas fotos, presenteadas por admiradores. Todavia, fazia questão de se identificar como uma cangaceira, no feminino, fato possível graças à atuação pioneira de Maria Bonita, vista como exemplo de mulher forte e corajosa (CORALINA, 2007). Desse modo, ao eleger uma fotografia dos cangaceiros em que Maria Bonita ocupa centralidade e estampá-la na sala de visitas (Fig. 22), ao lado da foto paterna, Cora Coralina instituiu um “arquivamento” que reescreve o lugar da mulher ao produzir crenças a respeito de Maria Bonita e, conseqüentemente, sobre si mesma.



Fig. 22 – Detalhe do pôster de Lampião, Maria Bonita e Cangaceiros. Museu-Casa de Cora Coralina.
Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Situação que ganha força no Museu-Casa de Maria Bonita. A própria criação do museu em sua homenagem contribui para estabelecer o protagonismo da cangaceira, visto que o equipara a outros museus-casas de personalidades, a exemplo do Museu-Casa de Lampião, em Serra Talhada-PE. Diferentemente de outras mulheres que foram transformadas em presença silenciosa ou secundária nas casas-museus de seus maridos, a cangaceira conquistou no campo museológico “um teto todo seu” (WOOLF, 2004).

Nesse sentido, podemos conceber Maria Bonita como uma “heroína popular” ou, conforme sublinha a narrativa fundadora do museu-casa, como “uma guerreira e rainha do cangaço”. Na verdade, Maria Bonita consiste em uma personagem múltipla. Segundo a expressão de Maria Lúcia Dal Farra (2011), é uma mulher povoada, envolvida por um conjunto de narrativas marcado pela contradição e pela complexidade: “Desgarrada das amarras sociais, mulher bandoleira, forte e livre, valente, desafiadora. Subalterna, sombra do amante. Mulher corajosa, comandante forte e segura de si. Figura autônoma e bem informada. Vaidosa e dengosa. Brava e voluptuosa. Formosa vivandeira” (p. 17-18). Seguindo essa interpretação, Jailma Moreira (2011) sublinha que encontrou diversas Marias Bonitas:

Percebi várias Marias Bonitas ali se esboçando, ainda que como um traço apagado em folhas não descritas sobre ela ou no traço destacado, como adjetivo ativo ou reativo, construindo seu perfil coletivo. Nessa historiografia, encontrei o retrato de uma Maria Bonita vista como uma mulher ‘vulgar’ do sertão, como tantas outras. (...) Um foco, sobre mulheres,

comum a tantos outros olhares patriarcais que a visualizam somente como objetos sexuais. Nessa historiografia também encontrei, e foi o que mais vi, ou o que mais se ressaltou, a mitificação da figura de Maria Bonita. Assim como Lampião, era também desenhada, ainda que em bem menos páginas, como a ‘Rainha do Cangaço’. Um mito que, por vezes, ocultava o seu caráter humano (p. 109-110).

De acordo com essas análises, Maria Bonita se constitui em um personagem do entre-lugar que, ao adentrar no cangaço, escapou do lugar comum ocupado pelas outras mulheres de seu tempo e, conseqüentemente, das demandas daquele ambiente: “se desfez de uma lei da escritura feminina que, nos moldes de um aprisionamento, destinava a mulher somente para uma tríplice função: ser mãe, esposa e dona de casa. (...) Mas também não se encaixou na escritura masculina fora da lei que regia o cangaço” (MOREIRA, 2011, p. 113).

Algumas narrativas sobre Maria Bonita seguem essa perspectiva de fronteira, reconhecendo a personagem como síntese da força das mulheres sertanejas: “a possibilidade de resistir, de construir seu destino, de questionar os termos, de abrir janelas nos cotidianos, de fazer revoluções moleculares” (p. 117). Conforme destacou João de Sousa Lima, um dos idealizadores do Museu-Casa de Maria Bonita, tornou-se necessário eleger qual dessas narrativas orientariam a exposição museológica:

Quando pensamos o museu nós decidimos que das muitas histórias sobre Maria Bonita ele passaria a história da entrada da mulher no cangaço, a participação da mulher no cangaço. Maria Bonita como a primeira mulher e que é de Paulo Afonso, então nada mais justo do que Paulo Afonso abraçar essa causa e poder divulgar para que se conheça a história. (...) Os critérios de seleção de quais as fotos comporiam a exposição foram as fotos em que Maria Bonita estava presente. O museu é sobre Maria Bonita, então temos que colocar imagens dela. Mas tem fotos de Maria Bonita com Lampião, com Juriti, essa relação com outros cangaceiros. Mas dando o foco principal para ela³⁸.

Esse depoimento é relevante na medida em que informa alguns dos critérios para a construção da narrativa museológica. Além do pioneirismo da personagem e da saga de sua trajetória, sublinha que a partir de Maria Bonita é possível recuperar a trajetória de outros cangaceiros e cangaceiras. Do mesmo modo, também possibilita imaginar a vida de homens e mulheres no sertão brasileiro, no início do século XX. Por fim, o depoimento toca indiretamente em um ponto crucial da exposição: a prevalência de quadros com fotografias da cangaceira espalhados pelo museu-casa, constituindo na maioria dos objetos que naquele espaço representa a vida de Maria Bonita.

³⁸ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

Sob essa perspectiva, devemos reconhecer que enquanto Cora Coralina utilizou seus poemas e crônicas na promoção do “arquivamento de si”, Maria Bonita construiu narrativas autobiográficas através da fotografia (Fig. 23). Nesse aspecto, concordamos com as reflexões de Germana Araújo (2011) quando analisou as imagens do cangaço construídas a partir das fotos do libanês Benjamim Abrahão, em 1936. De acordo com suas interpretações, o fotógrafo teria construído uma cena e, portanto, capturando poses de cangaceiros: “o tema, a perspectiva e a estética constituintes da fotografia são frutos da relação de interesses entre o retratista (fotógrafo) e o retratado (fotografado)”, concluindo que a motivação para o referido ensaio “pode ser encontrada em, pelo menos, dois lados: o de Benjamim e o da cangaceira, cada qual com a sua própria perspectiva de desdobramento” (p. 141-142). Para a autora, as fotos representam uma mulher segura ao lado do companheiro, ocultando a sua relação com o território e reconhecendo que Maria Bonita pareceu preferir sua imagem idealizada em função de um padrão de beleza: “a imagem de Maria passa do imaginário de dilacerada [no imaginário popular como vítima ou bandoleira perversa] a uma foto de mulher bem vestida e preocupada com a sua presença [afável, sorridente e bem informada, segurando revistas e jornais]” (p. 148).



Fig. 23 – Quadros no Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

A narrativa museológica ao se sustentar nessas fotografias realiza uma operação metalingüística que reforça o “arquivamento” empreendido pela cangaceira. Do mesmo modo, empreende uma seleção desse conjunto discursivo ao priorizar fotos em que Maria Bonita aparece sem armas e em atividades cotidianas, sorrindo, portanto jóias, brincando com

cachorros, distanciando dos discursos sobre a violência associados comumente ao cangaço. Na verdade, nenhuma das fotografias expostas remete ao período em que Maria Bonita residiu na casa em Malhada da Caiçara. As diversas imagens contribuem para reforçar a presença da anfitriã naquele espaço, visto que devido à especificidade do cangaço, viviam como andarilhos, tendo a caatinga como morada. Além disso, ao apresentar fotografias povoadas por outros cangaceiros e cangaceiras, o museu também realiza um heroísmo poético que reabilita personagens até então destinados ao esquecimento poético e social.

Essas questões evidenciam as múltiplas possibilidades entreabertas pela poética do espaço nas casas-museus, associadas à fabricação de um heroísmo que reabilita memórias silenciadas. A partir de um alinhavo de objetos, tempos e espaços, as exposições produzem crenças e, como uma costura, moldam, tecem, marcam pontos, estão sujeitas a cortes, acréscimos e refazimentos. Entre a herança lírica e a expressão épica surgem tessituras empreendidas por meio da “linguagem poética das coisas” que proporcionam, muitas vezes, o exercício de novas dramaturgias da memória.

3. O CONSUMO DO TRÁGICO: ECONOMIA SIMBÓLICA E EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS

A cabeça de Maria Bonita deu entrada às 10 horas na noite de 31 de julho de 1938 no Serviço Médico Legal do Estado de Alagoas em mau estado de conservação, razão por que não foi retirado o encéfalo, já reduzido a uma pasta esbranquiçada e amorfa que se escoava pelo orifício occipital. As partes moles infiltradas não permitiram fossem melhor apreciados os traços fisionômicos da companheira de Lampião, os quais, aliás, não pareciam desmentir o apelido que lhe deram.

Aparentava ser uma mulher de trinta a trinta e cinco anos de idade.

À primeira impressão, o que mais prende atenção em vê-la é a sua testa alta e de todo vertical, cabelos negros, longos, finos e lisos, arrumados em trança pendente.

Tez morena clara. Pode ser incluída no grupo dos brasileiros xantodermas da classificação de Roquette Pinto. Perímetro cefálico é de 57 centímetros.

O diâmetro anteroposterior máximo é de 195 milímetros. Índice cefálico, 33.

Portanto, braquicéfala. O comprimento total do rosto alcança a 190 milímetros.

O comprimento total da face é de 120 milímetros. O comprimento simples da face é de 72 milímetros. Diâmetro bizigomático ou transverso máximo da face, 153 milímetros. Índice facial de Broca, 47,0. Lábios grossos, sendo a largura da cavidade bucal de 45 milímetros. Dentes pequenos, bem plantados e em excelente estado de conservação. Olhos castanhos escuros. São estes os principais elementos

colhidos, traçando-se o perfil antropológico de Maria Bonita.

Lages Filho (*In*: SANTELMO, 1954, p. 70)

A epígrafe consiste em fragmento do relatório médico da cabeça de Maria Bonita, três dias depois de sua morte em Angico, sertão de Sergipe. O exame foi elaborado por José Lages Filho, chefe do Serviço Médico-Legal de Polícia do Estado de Alagoas, e concluiu que a companheira de Lampião não possuía “nenhum estigma de degenerescência”. Após ser decapitada, juntamente com onze cangaceiros, teve a cabeça exposta e fotografada na escadaria da Prefeitura de Piranhas, em Alagoas, e, posteriormente, apresentada em cortejo pelas cidades de Maceió e Salvador, onde ficou exposta no Museu Nina Rodrigues até 1969, sendo substituída por uma máscara mortuária feita a partir dela.

A decapitação de Maria Bonita é um fato dramático³⁹. Todavia, a permanente “explosão discursiva” em torno desse fato também produz um conjunto de imagens repletas de dramaticidade. Na verdade, consistiu em fato que inaugurou uma série de outras ações não menos dramáticas. A representação (re-apresentação) de discursos como esses contribui para reencontrar no presente a dramaticidade, traduzi-la em outras formas de expressão e para

³⁹ Vários personagens emblemáticos na história brasileira foram decapitados, como estratégia exemplar e didática ou em virtude dos estudos de antropologia física. O fecho dramático, aliado a uma série de estratégias, contribuiu para a mitificação em torno de suas trajetórias. Nesse sentido, além de Maria Bonita, Lampião e dos nove cangaceiros de seu bando, são ilustrativas as mortes de Tiradentes, Antônio Conselheiro, Ganga Zumba e Zumbi.

diferentes públicos. Surge, no caso dos fatos trágicos, uma representação da memória trauma que encontra na imaginação uma forma para sua narração (SELIGMANN-SILVA, 2008). Exemplo característico dessa representação consiste na crônica de Aurélio Buarque de Holanda (1995) que, ao descrever a exposição das cabeças decapitadas, envolve a narrativa literária de tamanha tensão que constrói uma dramaturgia da memória:

Desenrola-se o drama. O trágico se confunde com o grotesco. Quase nos espanta que não haja palmas. Em todo caso, a satisfação da assistência traduz-se por alguns risos mal abafados e comentários algo picantes, em face do grotesco. O trágico, porém não arranca lágrimas. Os lenços são levados ao nariz: nenhum aos olhos. A multidão agita-se, freme, sofre, goza, delira. E as cabeças vão saindo, fétidas, deformadas, das latas de querosene - as urnas funerárias -, onde o álcool e o sal as conservam, e conservam mal. Saem suspensas pelos cabelos, que, de enormes, nem sempre permitem, ao primeiro relance, distinguir bem os sexos. Lampião, Maria Bonita, Enedina, Luiz Pedro, Quinta-Feira, Cajarana, Diferente, Caixa-de-Fósforo, Elétrico Mergulhão... (HOLANDA, 1995, p. 2)

Esses episódios consistem em formas de expressão dramáticas, comunicando situações limítrofes. As cenas relatadas são espécies de atos de um mesmo drama, re-apresentado para diferentes assistências a partir da fotografia, das matérias jornalísticas, dos relatórios médico-legais, dos cortejos e da exposição museológica. Cada um dessas formas de expressão reverbera e reelabora, ao seu modo, uma tensão marcada pela tragicidade e seus desdobramentos simbólicos.

O trágico, nesse aspecto, é concebido enquanto uma das formas de expressão dramática. Conforme destacou Emil Staiger (1997), as figuras trágicas terminam em uma situação-limite em que se rompem as normas e anula-se a realidade humana: “o trágico, porém, não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo” (p. 148). Por outro lado, sublinha que a mesma limitação que ameaça o ser humano de desespero trágico, possibilita a saída inesperada do cômico: “se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que ele extravasa as bordas desse mundo e acomoda-se à margem, numa evidência despreocupada. (...) O cômico cria a tensão para desfazê-la em seguida” (p. 153-158).

Na verdade, existe uma ação dramática que atravessa a “linguagem poética das coisas”, marcada pela intromissão de elementos narrativos e líricos. A musealização se torna exemplo de drama na medida em que sugere uma “presentificação de ações e feitos, que resulta num fingimento de ação” (PALLOTTINI, 1999, p. 98). Intenta, nesse aspecto, seduzir o público e produzir uma narrativa poética nos interstícios do “fingir ser” e do “fingir crer”, típica da

dramaturgia. É sob essa ótica, construída a partir da visualização do dramático como um dos gêneros integrantes da poética dos museus, que reconhecemos as suas articulações nas exposições museológicas. Talvez, por esse motivo, Fath Davis Ruffins acredite que para compreender uma exposição é necessário concebê-la como um cenário dramático: “as cores, os níveis de luz, os estímulos visuais, o som, o drama da montagem e do design, a beleza e a originalidade dos objetos específicos – tudo isso tem um papel no desenvolvimento da metáfora, da tradução, da narrativa construída, da ficção que é a exposição” (In: ENNES, 2003, p. 1). Situação que obtêm uma expressiva carga poética quando representa fatos e personagens relacionados a conflitos e tensões, especialmente em sua faceta trágica.

Desse modo, o trabalho com a memória sobre situações críticas também se reveste de tensões que atravessam as representações instituídas pelo fazer museológico. Portanto, o trabalho que os museus desenvolvem com relação a essas temáticas “também ele é tenso, denso e dramático; também ele pode ser utilizado como um dispositivo que tanto serve para cerzir e produzir coesão social como para esgarçar e fragmentar relações” (CHAGAS; ABREU, 2007, p. 135).

Cientes dessas questões, o intuito deste capítulo é reconhecer as configurações de uma economia simbólica nas narrativas relacionadas a eventos críticos, tendo como estudos de caso os Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita. A categoria “evento crítico” se relaciona a linguagem do sofrimento e a experiência traumática, aos dramas individuais ou coletivos que promovem rupturas na vida cotidiana (DAS, 1995). O que designamos “consumo do trágico” consiste na difusão e consolidação de determinadas crenças amparadas na catástrofe, na dor ou na morte reinvestindo a inscrição da memória e plasmando/consolidando determinadas narrativas biográficas. Embora possível de ser problematizado em diferentes espaços sociais e simbólicos, nosso interesse é analisá-lo nas exposições museológicas relacionadas à patrimonialização da dor e à musealização de desastres, traumas e catástrofes.

Nesse sentido, dialogamos com Telma Camargo Silva (2010) quando problematizou que se os eventos críticos “não são pontuais e sim resultados de um processo em que alinhamentos sociais e o mundo simbólico são construídos e reconstruídos historicamente” (p. 24), as demandas sobre essa patrimonialização contribuem para uma maior compreensão das memórias e das relações de pertencimento elaboradas em torno dessas tensões/configurações:

No processo da vivência desses eventos e das rupturas por eles causadas, a produção da memória é um dos elementos significativos para a apreensão do significado por eles engendrado. No jogo da lembrança e do esquecimento

pertinente à produção da memória, diversas narrativas produzidas sobre os eventos críticos articulam, de um lado, o discurso oficial e, de outro, as múltiplas narrativas trazidas pelos sobreviventes. Em muitos casos, as lembranças apontam para a contínua repetição do drama vivido, sinalizando que o rito de passagem, performativo da superação do trauma e do terror, não foi ainda vivenciado, persistindo a condição de vitimização. Em outros, os processos narrativos formulam novas identidades fortalecidas pelo empoderamento advindo da perspectiva assumida de agência em face do drama (SILVA; SOUZA; ECKERT, 2011, p. 269).

No caso dos museus, na medida em que contribuem para fabricar e projetar versões específicas sobre fatos, personagens e objetos, eles impõem a sua própria narrativa “aberta à leitura, mas resistente às interpretações que a desvirtuem, que rasurem ou alterem a imagem instituída” (CUNHA, 2003, p. 125), selecionando eventos passados de acordo com as estratégias formuladas no presente. Mário Chagas (2006) ao parafrasear Mário de Andrade evidenciando a existência de “uma gota de sangue em cada museu”, destaca uma veia poética e uma dimensão política que reconhece os museus “como arena, espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (p. 30). Questão evidente quando nos deparamos com a musealização de eventos críticos que, por sua vez, são forjados a partir de diversas e divergentes narrativas, nas tensões em prol da legitimidade de determinadas versões.

De acordo com Luciana Heymann (2004), tais embates são instituídos na construção de mecanismos que legitimariam ações em nome da memória (sobre qual leitura do passado e o monopólio do direito de falar sobre o passado), acionando, assim, a rede de economia simbólica em torno de determinadas pessoas e fatos. A questão é que são esses mesmos mecanismos seletivos que iluminam percursos, nomes e legados, os utilizados para a invenção do anonimato, a fabricação da desimportância, a instituição de vazios e silêncios. Por isso, Michele Asmar Fanini (2009) reconhece que investigar presenças consiste em um estudo das ausências, fruto de uma engenhosa operação. Dessa forma, os silêncios podem sinalizar “não sua inexistência de fato, mas sua presença como parte do ‘inenarrável’, estando situadas, por constrações várias, ‘fora do acontecimento’” (p. 16). Interditos que em nosso itinerário também serão reconhecidos como rastros, indícios que possibilitarão ler os testemunhos a contrapelo, problematizando as intenções de quem os construiu.

De acordo com Izabela Tamasso (2005), o conflito é inerente às políticas de preservação dos patrimônios culturais. Ancorada nas formulações de Lowenthal que defendem ser o conflito “endêmico ao patrimônio”, afirma que os valores atribuídos aos bens culturais quando entram em disputa sofrem uma hierarquização: “um valor será selecionado como mais importante e mais legítimo; os outros permanecerão como seus opostos complementares:

valor artístico/valor da fé”, reconhecendo que o grupo que “estiver de posse da gestão daquele bem cultural estabelecerá seus valores como mais legítimos. Na arena de disputa, os outros não poderão ser considerados” (p. 15).

Argumento que também perpassa a orientação de Gilberto Velho (2006) quando conclui que as diferenças e divergências no campo do patrimônio devem-se às características da sociedade contemporânea constituída por múltiplos segmentos, categorias e estratos que elaboram uma heterogeneidade de práticas culturais. Trata-se, assim, de visualizar as políticas e os conflitos patrimoniais com mapas emocionais e cognitivos, com questões relacionadas a emoções, valores e interesses heterogêneos e contraditórios que fundamentam, muitas vezes, a organização dos lugares de memória e a construção das identidades.

Se os conflitos são inerentes às práticas patrimoniais, a patrimonialização de eventos críticos se torna um exemplo extremo dessa argumentação devido à própria dor/trauma sustentar o discurso de sua fabricação/monumentalização. Surge, assim, um campo de forças em torno de múltiplas narrativas e interesses, a partir de processos de atribuição de sentido e um sistema classificatório que é instrumento de poder. Nesse aspecto, é fundamental reconhecermos os museus como um dos elementos constitutivos dessas práticas, espaços de poder legitimadores de narrativas, promotores de discursos e controladores de versões concorrentes.

As memórias selecionadas no processo de musealização não são neutras. Logo, poderíamos indagar quais lembranças e esquecimentos seriam difundidos; o modo como a população da localidade onde está implantado o museu protagonizaria o espaço; as experiências e as relações de pertencimento que definiriam os processos de musealização; os bastidores e as cenas de uma memória topográfica, enquadrada no espaço. Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) chega a destacar que o museu é “lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos” (p. 19).

Em outras palavras, a musealização como prática seletiva contribui para observarmos os embates em torno da não-patrimonialização, para o apagamento de determinadas memórias ou para que se torne um lócus de resistência a outras práticas discursivas. Em primeira instância são essas retóricas da perda (Cf. GONÇALVES, 1996) que integram os conflitos, pautadas na eleição e promoção de determinadas memórias que estariam em risco de desaparecimento, em detrimento de outras. Visto sobre esse prisma, a tensão dramática seria elemento constitutivo da poética dos museus.

Nessa ordem de idéias, no caso de eventos críticos que destroem memórias (e criam outras), ameaçam a vida dos agentes e/ou comunidades e colocam em risco a existência e a segurança dos museus, a própria catástrofe se torna parte significativa de sua história em processo, visto que integra suas discursividades e os conflitos em torno de quais memórias devem sobreviver. Não é por acaso que Henry-Pierre Jeudy (2010) conclui que a conservação inflige nas memórias coletivas e gera conflitos, visto que existe uma tensão entre valorizar certos lugares e esconder as feridas. O evento crítico contribuiria para a fabricação de determinados discursos, tornando-se valor estratégico no modo como instituições e indivíduos manipulam os usos políticos sobre o passado produzindo legados.

De acordo com Luciana Heymann (2004) os legados extrapolam a ideia de herança material e política deixada às gerações futuras, tornando-se um investimento social em virtude do qual uma determinada memória individual se torna exemplar ou fundadora de um projeto, constituindo, assim, um trabalho social de produção da memória resultante da ação de “herdeiros” ou “guardiões”: “a produção de um legado implica na atualização constante do conteúdo que lhe é atribuído, bem como na afirmação da importância de sua rememoração” (p. 3). Por isso, admite que a produção do legado se estabelece conjuntamente com a produção da crença nesse legado e os eventos críticos consistem em exemplos de situações traumáticas que manipuladas tornaram-se sintomáticas na trama da economia simbólica que constrói o patrimônio cultural visualizado, por exemplo, no campo museal.

Nesse sentido, percorreremos as veredas analíticas de Pierre Bourdieu (2002) quando examinou o conluio objetivo dos interesses produzido nos circuitos de criação e circulação que, inseparavelmente, confere legitimidade a determinados bens ou pessoas e cria “consumidores *convertidos*, dispostos a abordá-los como tais e pagar o preço, material ou simbólico, necessário para deles se apropriarem” (p. 169). O autor reconhece a importância de examinar a constituição de um capital simbólico de legitimidade, conferido segundo as posições no espaço de produção simbólico e os mecanismos de transferência para objetos e/ou pessoas. Esse capital pode oportunizar ciclos de consagração cada vez mais duradouros e possibilitar aos agentes a apropriação de uma parcela do produto do trabalho de consagração que não é apenas “um *indício* de uma posição na distribuição do capital específico, mas representa concretamente a parcela do lucro simbólico (e, correlativamente, material) que eles estão em condições de obter da produção do campo em seu conjunto” (p. 171). Portanto, é necessário examinar a lógica mercantil dos usos, compreendida como as disposições de fazer,

de ser e de se expressar em virtude das possibilidades de escolha, acesso e utilização dos bens no mercado constituído monetariamente.

Conforme ensina Zygmunt Bauman (2007), é sabido que os seres humanos são e sempre foram consumidores e, por isso mesmo, essa preocupação com o consumo não constitui novidade. Entretanto, destaca que o consumismo contemporâneo adquiriu feições próprias por se instituir em uma sociedade de consumidores: que interpela seus membros basicamente ou exclusivamente como consumidores e que os julga e avalia por suas capacidades e condutas relacionadas ao consumo. Nesse aspecto, o consumo é visto como fenômeno central para a análise de relações sociais e sistemas simbólicos, conjunto de rituais de estabelecimento e manutenção de interações cuja participação (ou exclusão) diz respeito a estar incluído em maior ou menor grau em um complexo de relações sociais.

Enquanto categorias de classificação, as mercadorias se tornam elo entre os indivíduos que as possuem ou compartilham da mesma classificação criando identidades. É por isso que para além de necessidades materiais, o consumo supre necessidades simbólicas. Portanto, o que designamos de economia simbólica é a característica mútua que passa a articular ócio e negócio: “a economia de símbolos e espaços diz respeito, logo, à maneira tal qual na sociedade de consumidores o entretenimento se define como um mecanismo de consagração e instância de legitimidade das práticas culturais” (FARIAS, 2005, p. 675). Questão fundamental para a compreensão dos bastidores e cenas em torno do “consumo do trágico” no campo museológico.

Nesse aspecto, compete efetuar uma aproximação entre acervos museológicos e economia, na compreensão de como as instituições detentoras dos acervos (de certo modo também herdeiras do prestígio deles decorrentes e responsáveis pela disseminação de determinadas leituras da vida e da obra dos titulares) mobilizam os conjuntos documentais no intuito de manter ou aumentar a energia social dos anfitriões do espaço (no caso dos museus-casas de personalidades), valorizando o legado do personagem e desenvolvendo estratégias para a atualização dos conteúdos atribuídos no processo de sua rememoração.

Conforme destacamos em outra oportunidade (Cf. BRITTO, 2011), os acervos museológicos participam de uma lógica da reciprocidade entre valor e memória: enquanto a lembrança torna valioso o objeto lembrado, o objeto torna valiosa a lembrança. Os itens que integram a coleção se revestem indistintamente de valor simbólico e de valor comercial, e tanto os lucros simbólicos quanto os econômicos oportunizam cotações recíprocas. No caso dos acervos museológicos, seus proprietários (familiares, curadores, instituições de guarda,

pesquisa e difusão) realizam a mesma operação de denegação da economia destacada por Bourdieu (2002). Prova disso é que raramente se explicitam os valores de compra desses documentos, as disputas em torno de legados e direitos autorais, a quantidade de recursos materiais e humanos destinados à sua preservação, ou os lucros obtidos com a publicação de obras inéditas, biografias e exposições temporárias.

Desse modo, os agentes e instituições responsáveis pelos acervos tiram proveito do capital simbólico acumulado, advogam a importância dos documentos para a compreensão da gênese dos processos históricos e da memória cultural, sem explicitarem que, além dessas finalidades, se tornam propulsores de um capital econômico. É essa operação discursiva que contribui, de certo modo, para a obtenção de uma espécie de crédito capaz de garantir ganhos “econômicos”. Nesse aspecto, possuir acervos consiste em uma estratégia importante para garantir legitimidade. Eles embasam exposições, pesquisas, publicações e, ao mesmo tempo, constituem em forma de “atestar” a importância das comemorações: “os acervos documentais e o capital de testemunho de que são investidos ocupam um lugar central, bem como os acervos museológicos e os atributos de autenticidade que conferem às peças sua força simbólica” (HEYMANN, 2004, p. 5).

Também é importante destacar que não basta possuir acervos, mas desenvolver estratégias para utilizá-los como trunfos ao subsidiar homenagens, o prestígio das instituições e pessoas por eles responsáveis, as redes de relações desses agentes, os contatos nas esferas acadêmica, governamental e junto a agências de financiamento. Isso ganha amplitude quando as exposições museológicas evidenciam ações dramáticas, auxiliam em seu processo de fabricação ou são, elas próprias, vítimas dessas situações. No mesmo aspecto, convém reconhecermos que as narrativas sobre eventos críticos também podem gerar empoderamento para os representantes das instituições, potencializando a visibilidade e os lucros simbólicos e econômicos em torno do museu, de seus profissionais e dos personagens em que ali se fabricam a imortalidade (ABREU, 1996).

Em um primeiro momento, compete lembrarmos que a própria constituição e manutenção de acervos é um exercício de poder. Entre escolhas e descartes, o titular determina quais documentos devem permanecer e quais memórias a respeito de sua trajetória e projeto criador serão perpetuadas. A preservação dos acervos pelos herdeiros (legais e/ou simbólicos) está relacionada a uma série de interesses dos agentes que integram o campo de produção cultural que o titular integrou ou ousou pertencer ou outro campo conveniente para captar a energia social em torno de seu nome, ampliando, dessa forma, os lucros simbólicos e

materiais. Daí o próprio fato de ter um acervo preservado e mantido por uma instituição consiste em passo significativo (mas não único) para o reconhecimento póstumo.

A eleição de determinados acervos ocorre em detrimento de outros e a valorização do conjunto documental se justificaria pela preservação de determinada memória cultural, relacionada à trajetória do titular, seu projeto criador e grupos de pertencimento e interesse. É por isso que a operação de arquivamento e a crescente monumentalização dos acervos pessoais constituem também um ato político na medida em que instituem valores. Não sem motivos surge a tendência de constituir e celebrar acervos de personagem e grupos historicamente embargados, valorizando outras memórias (geracionais, étnicas, regionais, populares, raciais, de gênero) e inserindo novos sujeitos.

Nesse aspecto, torna-se necessário compreender o modo como leituras alternativas surgiram nos últimos anos e como tencionaram o campo dos museus e patrimônios culturais. A noção de diversidade cultural se espalhou para a definição de roteiros alternativos ou excêntricos, no intuito de contemplar novos públicos e lugares de memória até então pouco destacados. De acordo com Bianca Freire-Medeiros (2007), os agentes não têm buscado apenas uma autenticidade transcendental, mas uma que não apela somente para o contemplativo: é a que valoriza o interativo, os chamados *tours* de realidade que acenam para a possibilidade de vivenciar as emoções do Outro, entre o mesmo e o diverso. Segundo informa, as localidades têm suas premissas históricas e estéticas reinventadas visando mobilizar emoções intensas e extremas, a exemplo dos *tours* em favelas no Rio de Janeiro, da visita aos campos de Chernobyl e áreas de Sarajevo, da simulação da travessia ilegal na fronteira México/Estados Unidos em Hidalgo, do turismo criado em torno dos estragos causados pelo furacão Katrina. A pesquisadora destaca nas práticas consideradas alternativas dois tipos ideais de *tours* de realidade: “*tours* sociais” e “*tours* sombrios”:

Viajar para lugares associados ao sofrimento nos remete às primeiras peregrinações religiosas, mas o que parece ser singular a respeito da experiência contemporânea são sua diversidade e popularidade. Cada vez mais turistas procuram experiências inusitadas, interativas, aventureiras e autênticas em destinos cujo apelo reside na antítese daquilo que se convencionou tratar como ‘turístico’. Comercializada como rememorativa, educacional e/ou de entretenimento, essa modalidade turística atrai pessoas ávidas por consumir mortes, desastres e misérias espetacularizadas (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 63).

Na verdade, o interesse crescente nas narrativas de eventos críticos e os objetos a eles associados dialoga com a perspectiva de que o acervo revelaria uma pretensa intimidade ou uma faceta mais “verdadeira” dos agentes envolvidos. Atravessadas pela marca da

personalidade de seu titular, as coleções e as memórias da dor provocam aquilo que Ângela Gomes (1998) denominou como um “feitiço”: encantamento acionado pelo conjunto de fontes, outrora inacessíveis ao grande público, gerador de ilusões de espontaneidade, verdade e autenticidade. Feitiço alimentado pela sistemática da economia dos bens simbólicos com vistas a envolver cada vez mais agentes ávidos por consumir esse tipo de informação avalizada pela assinatura (*lato sensu*) do personagem musealizado e fabricada socialmente.

Essa vertente dramática ganha fôlego nas exposições dos museus-casas, tipologia que “encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos” (CHAGAS, 2013a, p. 303). Conforme destacou Aparecida Rangel (2007), no museu-casa o drama é evidenciado, “sobretudo em função da ausência física de seu objeto mais proeminente, ou seja, o personagem que lhe dá sentido, o anfitrião do espaço. Na realidade, esse tipo de museu nasce a partir da morte” (p. 81).

Talvez, por essa razão, o “consumo do trágico” esteja tão presente nessas exposições museológicas como uma das formas de produção da crença na intimidade, na superação das adversidades e no heroísmo. Os museus, ao encenarem a imortalidade, venceriam a morte através do culto a certos objetos e personagens do passado, afirmando-os no presente (ABREU, 1996) a partir da seleção de mecanismos para o estabelecimento de uma “presença dos ausentes” (EL FAR, 2000), garantindo a sobrevivência de determinadas memórias:

A memória é um trabalho. Como atividade, ela refaz o passado segundo os imperativos do presente de quem rememora, resignificando as noções de tempo e espaço e selecionando o que vai e o que não vai ser ‘dito’, bem longe, naturalmente, de um cálculo apenas consciente e utilitário. Quem aceita fazer o trabalho da memória, o faz por alguma ordem de razões importantes, dentre as quais estão a busca de novos conhecimentos, a realização de encontros com outros e consigo mesmo, de forma a que os resultados sejam enriquecedores sob o ponto de vista individual e coletivo. A rememoração pode ser um difícil processo de negociação entre o individual e o social, pelo qual identidades estejam permanentemente sendo construídas e reconstruídas, garantindo-se uma certa coesão à personalidade e ao grupo, concomitantemente. A guarda de uma memória comum é fator essencial na formação e manutenção de grupos (de tamanhos e tipos variados), bem como é elemento base de sua transformação. Por isso, não pode sofrer mudanças abruptas ou arbitrárias, sob o risco de desintegrar referenciais fundadores e ameaçar a própria manutenção da identidade do grupo. Esta dimensão da memória, que lhe dá limites e demanda reelaboração permanente, vincula-se a um fenômeno que a literatura especializada chama de ‘trabalho de enquadramento’ da memória (GOMES, 1996, p. 6-7).

A memória enquanto um trabalho de enquadramento também é permanentemente reconstruída através das exposições museológicas, pensadas ou estimuladas por “guardiões”

que pretendem, por meio de estratégias comunicativas, imortalizar certas versões, promover repertórios e consolidar determinados silêncios. Esses pressupostos dialogam com os apresentados por Suely Kofes (2001) quando projetou fazer da intenção biográfica um exercício etnográfico. Para tanto, a autora destaca que não narrar alguém ou algo é um mecanismo eficaz de instituí-los como “mortos” metaforicamente, de conferir uma identidade a partir da não identificação. Soma-se a esse fato, o reconhecimento de que a memória se pauta em um jogo entre lembranças e esquecimentos e, no âmbito individual, na tensão entre o que deve ser lembrado, narrado, fabricado.

Nesse sentido, torna-se fundamental problematizar como os indivíduos e as instituições ao promoverem usos políticos do passado também fabricam determinados silêncios que contribuem para iluminar aspectos de suas trajetórias ou outros agentes na “batalha das memórias”. Para tanto, problematizamos em que medida determinados silenciamentos, silêncios e vozes dissonantes são convenientes na construção dos repertórios e manipulação de legados, contribuindo para o velamento de determinadas informações e para a fabricação/consagração de certos discursos, muitas vezes, trágicos. Acreditamos que, assim, será possível captar a vertente dramática nos museus, e nos museus-casas em particular. Dramaturgia de memória que atravessa a trajetória do personagem homenageado, os repertórios mobilizados, as cenas e os bastidores da exposição museológica, atingindo o clímax nas múltiplas significações provocadas no encontro com os diferentes públicos.

3.1 Memória submersa: as marcas da enchente no Museu-Casa de Cora Coralina

Os eventos críticos, muitas vezes, extrapolam as narrativas empreendidas pelas exposições museológicas, tornando parte constitutiva da história do próprio museu e dos bastidores e cenas dos processos de musealização. Nesse aspecto, identificaremos algumas estratégias de produção da crença em Cora Coralina a partir do modo como determinados agentes promoveram agenciamentos em prol de sua distinção nas tramas da economia simbólica, em especial evidenciando como a equipe do Museu-Casa de Cora Coralina conseguiu manipular a energia social do campo de produção cultural a partir das marcas deixadas por um evento trágico.

Tendo como referência as configurações da exposição temporária apresentada ao longo do primeiro semestre de 2002, em virtude da enchente do Rio Vermelho de 31 de dezembro

de 2001 que atingiu o museu e seu acervo, problematizaremos de que modo o “consumo do trágico” se tornou significativo marco na captação de recursos que garantiriam e garantem as engrenagens de uma economia simbólica. Desse modo, visualizaremos como a enchente propiciou lucros simbólicos e materiais para o museu e seus agentes, ao mesmo tempo em que evidenciou tensões na “batalha das memórias” que fabrica a imortalidade de personalidades consideradas significativas no campo do patrimônio cultural brasileiro.

Conforme destacamos anteriormente, a primeira exposição de longa duração do Museu-Casa de Cora Coralina foi inaugurada como ponto alto das comemorações do centenário da poeta e permaneceu montada de 20 de agosto de 1889 até 31 de dezembro de 2001. Na elaboração dessa exposição, as museólogas Célia Corsino e Viginia Papaiz e a arquiteta Cláudia Vasques recorreram ao acervo documental da poeta para a obtenção de fotografias de diversos momentos de sua vida espalhando-as premeditadamente pela antiga residência e, além de exporem a biblioteca pessoal, colocaram três cadernos de manuscritos e algumas correspondências em vitrines. De um modo geral, consistia na exposição dos objetos de uso pessoal de Cora Coralina e representação de espaços de uso doméstico, com destaque para a “sala de visitas”, o “escritório”, a “cozinha” e o “quarto” da escritora (Cf. BRITTO, 2014).

Em 31 de dezembro de 2001, o Rio Vermelho (Fig. 24) que embalou a trajetória e a poesia de Cora adentrou o museu danificando o imóvel e o jardim, atingindo manuscritos com poemas, jornais, fotografias, o mobiliário e os objetos biográficos – aqueles que “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida” (BOSI, 2003, p. 441).



Fig. 24 – Enchente do Rio Vermelho em 31 dez. 2001. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.

Nesses termos, o evento crítico possibilitou a eclosão de uma memória submersa que aqui, em certa medida, dialoga com a categoria memória subterrânea, esquadrinhada por Michael Pollak (1989) ao analisar “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” que se opõem as “memórias oficiais”, apresentando um processo de “subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise” (p. 4). Por outro lado, a noção de memória submersa pretende destacar os silêncios, intenções e gestos empreendidos nos processos de reconfiguração do museu e de esquadrinhamento de sua musealização e que, muitas vezes, permanecem nos bastidores. Ações que consistem em uma das formas de “enquadramento da memória”:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos. (...) Além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc. A memória é assim guardada e solidificada (POLLAK, 1989, p. 8-9).

Eventos críticos, além de aflorarem memórias submersas/subterrâneas, também contribuem para a instituição de mecanismos de patrimonialização da dor, seja para evitar que os fatos caiam no esquecimento, como alerta e resistência, seja como estratégia para a captação de lucros simbólicos e econômicos em virtude da “explosão discursiva” em torno dos fatos resumida no entendimento da “destruição como atração”⁴⁰ (Cf. GOMIDE, 2007).

Conforme explicitou Izabela Tamasso (2007), a enchente contribuiu para a visualização do confronto entre os usos plurais da categoria “patrimônio”, a partir das tensões entre os artefatos privados e públicos, sagrados e profanos, pessoais e coletivos, evidenciando o sistema de exclusão inerente a lógica da conservação patrimonial. Surge uma revisão da hierarquização das categorias patrimoniais e, enquanto o Museu-Casa de Cora Coralina recebeu atenção, os bens privados, não midiáticos, dos moradores vizinhos (patrimônios pessoais ou familiares), não obtiveram o mesmo espaço na imprensa e nas ações das instituições públicas e privadas.

O diagnóstico realizado por Célia Corsino (coordenadora geral do projeto de preservação documental do acervo) e por Lygia Guimarães (consultora técnica) informa que o museu-casa foi poupado em um primeiro momento, mas a água adentrou pela frente do imóvel, pelo jardim e pelo porão contribuindo para que a lama adentrasse todos os cômodos (Fig. 25). Após a enchente, a população se mobilizou para a retirada dos objetos do museu, acolhidos nas casas de vizinhos que não haviam sido atingidas. Também foi retirada uma parcela do acervo de manuscritos originais e, além disso, os documentos em pior estado foram congelados em dois frízeres domésticos.

Devido à importância simbólica e econômica que o museu-casa conquistou na dinâmica turística da Cidade de Goiás, ele se manteve aberto durante oito meses com uma exposição temporária e os visitantes puderam acompanhar os procedimentos de restauração do imóvel, dos objetos e da documentação, motivados pelo que poderíamos designar de “consumo do trágico”. Ao visualizar os bastidores da restauração, estimulados pela marca de um museu

⁴⁰ No caso da enchente do Rio Vermelho em Goiás, Cristina Gomide (2007) apresenta o rio como fonte de ambigüidades e contradições, especialmente no campo das políticas patrimoniais. Destaca, por exemplo, os cartões postais com fotos da enchente que foram comercializados como “eventos turísticos”, marcados pelo trânsito passado e presente, perdas e ganhos. Em sentido similar, Izabela Tamasso (2007) conclui que a enchente propiciou o alargamento das tensões entre os patrimônios coletivos e públicos e os patrimônios pessoais ou familiares: “Em nome do patrimônio, as fachadas voltaram ao estilo colonial; o Museu Casa de Cora Coralina não apenas foi recuperado fisicamente, mas ganhou também um novo projeto museológico; as pontes lograram oportunidade de serem recuperadas na direção do estilo mais similar ao início do século. A Cruz do Anhanguera foi transferida para o Museu das Bandeiras, e uma réplica foi colocada em seu lugar. E, assim, a propósito da enchente, a cidade se tornou mais cenográfica. ‘Bendita enchente!’, diziam alguns. Também bendita para outros, uma vez que desvelou grupos de interesses e permitiu que várias decisões não fossem mais recebidas ingenuamente” (p. 217).

“devastado” pela força das águas, encoberto por lama e composto por destroços, o público pôde construir outro olhar sobre o patrimônio.



Fig. 25 – “Quarto” após enchente em 31 dez. 2001. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.

A visão das pedras que outrora compunham um grande muro que separava o jardim e o rio, do jardim praticamente sem plantas, da lama vermelha nas paredes que sinalizava até onde a água tinha alcançado no interior do imóvel, além de um museu praticamente sem objetos, constituía sintoma de “comprovação” e “legitimação” do trágico que impulsionou a busca de muitos turistas. Práticas alimentadas pela “explosão discursiva” apresentada por diversos meios de comunicação nacionais e internacionais que destacavam as imagens de um “dilúvio vermelho” invadindo o museu, produzindo e fortalecendo a crença na destruição de uma parcela significativa desse patrimônio e, posteriormente, na superação, na apresentação de uma nova expografia que emergiu das águas.

Nesse aspecto, apesar do museu-casa estar praticamente “vazio” de objetos durante os oito primeiros meses de 2002, a casa com as marcas do drama vivenciado consistiu no principal atrativo da exposição museológica. Isso pode ser comprovado nos livros de registro do museu que informam no ano de 2002 o público de 11.552 pessoas pagantes. Considerando a média anual de público pagante de 20.000 pessoas e as condições precárias do museu-casa, podemos inferir a partir desses dados que o “consumo do trágico” mobilizou as tramas da

economia de símbolos em torno do Museu-Casa de Cora Coralina, atingindo um público crescente nos anos posteriores ao evento crítico⁴¹.



Fig. 26 – “Biblioteca” após enchente em 31 dez. 2001. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.

Após uma limpeza que retirou a lama, o lixo e pertencentes de outros moradores que haviam sido arrastados pela correnteza, e uma separação prévia dos objetos e documentos pertencentes ao museu, a museóloga Célia Corsino concebeu uma exposição temporária que permaneceu até o dia 20 de agosto de 2002. Um mutirão permitiu que além dos objetos, parte do acervo documental – especialmente dos manuscritos com a produção intelectual – fosse resgatada. Todavia, a maneira improvisada e urgente do salvamento desbaratou a elemental organização do acervo documental, além de alguns dos objetos que subsidiavam a expografia então apresentada (Fig. 26).

Com relação à exposição temporária que também poderia ser considerada como “emergencial”, consistia em banners que apresentavam resumidamente a vida e a obra de Cora Coralina e trechos de poemas relacionados aos espaços do museu-casa, com o mínimo de objetos possível. A cama com uma colcha de retalhos, o prato azul-pombinho sobre uma grande mesa, a cadeira onde a escritora costumava receber os visitantes, armários, a geladeira, o fogão à lenha com alguns tachos de cobre, além de caixas que abrigavam os documentos a

⁴¹ A consulta aos livros de registro de público pagante do Museu-Casa de Cora Coralina atesta os seguintes dados anuais: 2001 (25.023); 2002 (11.552); 2003 (19.592); 2004 (22.718); 2005 (17.653); 2006 (17.197); 2007 (18.342); 2008 (15.170); 2009 (20.028); 2010 (20.425); 2011 (17.465); 2012 (19.574); 2013 (19.633) e 2014 (19.574). É importante destacar que no ano de 2001 o Museu-Casa de Cora Coralina recebeu o maior fluxo de público em virtude da campanha deflagrada em prol do título de Patrimônio Mundial, concedido pela UNESCO à Cidade de Goiás.

serem identificados, selecionados e organizados. Intenção rememorada pela museóloga Célia Corsino:

A intenção era de alguma maneira abrir a Casa imediatamente e arrecadar fundos para sua recuperação ainda no calor das emoções. Na verdade fizemos os banners e doamos a Casa. Naquele momento, apelávamos para a emoção das pessoas e deixávamos uma pequena chama acesa. Creio que surtiu efeito, pois muitas pessoas visitaram a Casa e houve uma comoção para sua recuperação o que levou ao financiamento da reforma e recuperação do jardim que havia sido destruído e da Casa em si com sua exposição⁴².

Nesse aspecto, houve uma opção deliberada por valorizar os silêncios, os espaços em branco, evidenciando a casa. Os silêncios e os interditos serviram de estímulo na criação de estratégias para a captação de rastros, através de um paciente desvendamento de pistas, sintomas, indícios (Cf. GINZBURG, 1999). Nosso intuito aqui não é apresentar esses indícios encontrados nos trajetos e nas fontes, mas visualizar em que medida esses silêncios interferiram e interferem na construção de legados. Isso demonstra a existência de “espaços em branco”, repletos de ausências e incompletudes entre os ditos e os interditos: “é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força, como aquilo que é redutível a elas” (GINZBURG, 2002, p. 43).

A produção da crença era de uma memória que resistia apesar das adversidades, assim como a trajetória de Cora Coralina, insinuando nos textos que aquela não era a primeira enchente sofrida pela cidade e pela casa. Do mesmo modo, a museóloga, ao optar pela escassez de objetos para reconstruir a narrativa museológica, valorizou justamente os impactos do evento crítico iluminando as rachaduras, a marca da lama, a destruição, enfim, a falta. Além disso, destacou a casa como a principal “peça” do museu, ancoradouro de memórias. Uma casa-memória que sai do rio que, por sua vez, invade a casa e a poética de Cora. Talvez não seja por acaso que a Casa Velha da Ponte e o Rio Vermelho sejam personagens significativos na obra da escritora, acionando uma construção autobiográfica com forte assinatura (Cf. BRITTO; SEDA, 2009).

O fato é que, após a enchente, a equipe do Museu-Casa de Cora Coralina conseguiu captar recursos que possibilitaram a preservação e promoção dos acervos museológico e documental. O museu seria o guardião da memória traumática e, posteriormente, de uma memória de superação. Produziu a crença de que apesar das profundas modificações em virtude da enchente, tudo ainda permaneceria conforme “a época de Cora”. Não foi por acaso

⁴² Entrevista realizada com Célia Maria Corsino, em 18 mar. 2015.

que capitaneou lucros materiais e simbólicos a partir da enchente. Exemplo ilustrativo deste fato é o texto de Cláudia Nina (2002) difundido no *Jornal do Brasil*, típico das estratégias discursivas desse período:

No momento em que a casa-museu da escritora Cora Coralina, na cidade de Goiás Velho, é mais uma vez inundada pelas águas do Rio Vermelho, uma outra força aparece no cenário da destruição: a força criativa desta poeta, contista e cronista, cujos textos continuam surgindo no ‘limbo dos inéditos’, revelando a prodigiosa capacidade de criação da autora de *Vintém de cobre* e de uma série de outras obras em diversos gêneros literários. Na leva dessa ‘enxurrada’, dois novos lançamentos chegam ao mercado (NINA, 2002, p. 4).

Os impactos da catástrofe e a energia social acumulada em torno do nome de Cora Coralina contribuíram para que a instituição captasse os recursos necessários. Com a doação de 150 mil reais, a Telegoiás Brasil Telecom propiciou a restauração do imóvel e do jardim, renovação da exposição e a separação e o acondicionamento emergencial do acervo⁴³. A complementação do projeto museológico foi possível graças ao projeto “Levantamento Emergencial da Cidade de Goiás – Conseqüência da Enchente de 31 de dezembro de 2001”, aprovado pelo Ministério da Cultura via Lei de Incentivo à Cultura com patrocínio da Eletrobrás⁴⁴. Conforme destacamos anteriormente, o projeto museológico foi elaborado pela empresa AT&AT Consultoria Cultural sob a coordenação da museóloga Célia Corsino. Na data do aniversário da poetisa, 20 de agosto, a nova expografia foi inaugurada. Nesse sentido, a enchente teria provocado dimensões positivas:

A partir de uma situação caótica, conseguiu-se garantir a preservação da memória histórica da cidade para a posteridade. Mais de 2 mil jornais com reportagens sobre Cora Coralina já estão sendo identificados e catalogados. As roupas e objetos pessoais da escritora também estão passando pelo mesmo processo. Quando o trabalho estiver concluído, a Casa de Cora será o primeiro museu goiano a ter todo o seu acervo catalogado segundo as normas internacionais de arquivologia. Para Marlene Vellasco, a enchente foi um triste episódio na história da cidade, mas possibilitou a realização de um grande trabalho para a preservação de um dos seus principais patrimônios (BORGES, 2003, p. 7).

⁴³ De acordo com o diagnóstico elaborado por Célia Corsino e Lygia Guimarães, desde o início dos trabalhos de reorganização da exposição foi constatada a necessidade do tratamento urgente do acervo documental e, desse modo, algumas ações foram realizadas em caráter provisório e emergencial: identificação sumária e separação do acervo textual e fotográfico; definição de um plano de arranjo; higienização parcial; e a necessidade de elaboração de um projeto específico para o tratamento do acervo documental.

⁴⁴ O relatório final do projeto informa que ele contemplou a reconstrução de casas na área de entorno, de fachadas, muros, calçamentos e calçadas de becos e ruas da área central da cidade de Goiás, além da aquisição de postes de iluminação pública e a complementação do projeto museológico do Museu-Casa de Cora Coralina.

A exposição inaugurada em 2002 promoveu um diálogo mais explícito com o acervo documental. Conforme destacou a matéria, os painéis espalhados pela casa traziam reproduções ampliadas dos documentos até então inéditos ao grande público. Exposição complementada em 2003 quando o museu destinou uma sala para a exibição do resultado dos procedimentos de conservação/restauração de alguns documentos atingidos pela enchente⁴⁵ (Fig. 27 e 28).

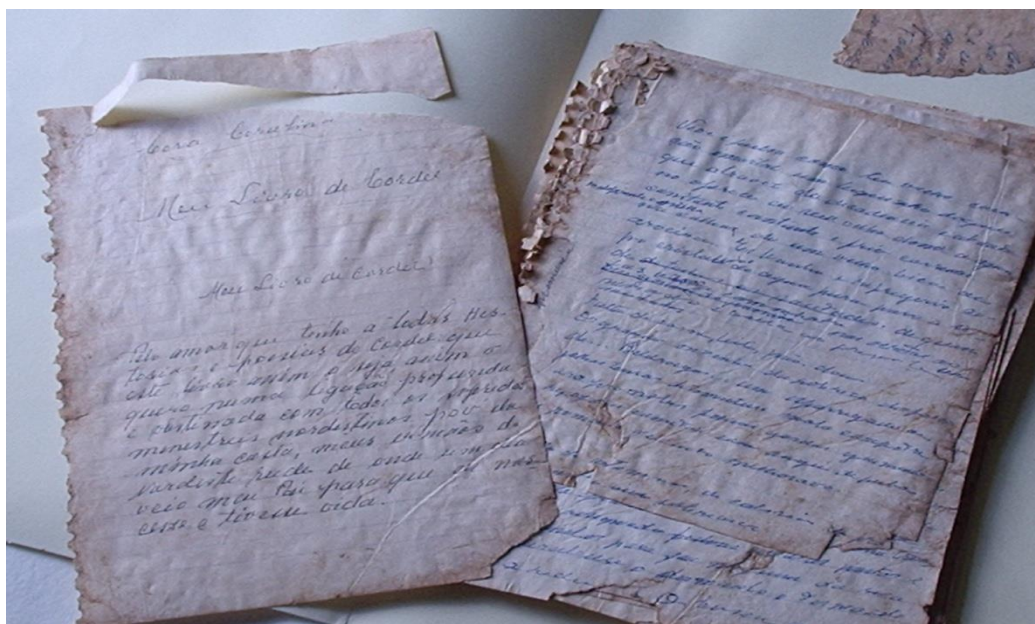


Fig. 27 – Manuscrito de Cora Coralina atingido pela enchente em 31 dez. 2001. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.



Fig. 28 – Documentos preservados após enchente em 31 dez. 2001. Acervo do Museu-Casa de Cora Coralina.

⁴⁵ Foi elaborado um projeto específico para recuperação das fotografias do acervo sob responsabilidade do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, da Fundação Nacional de Arte, no Rio de Janeiro/RJ. Para maiores informações sobre esse projeto, consultar o texto de Roberta Lopes Leite (2007).

A preservação dos documentos foi subsidiada com recursos da Fundação Vitae. Selecionado dentre mais de mil propostas, o projeto “Preservação do Acervo Documental do Museu-Casa de Cora Coralina”⁴⁶ elaborado pela museóloga Célia Corsino recebeu 70 mil reais utilizados “na compra dos materiais necessários à restauração, acondicionamento e digitalização dos documentos e treinamento e remuneração de estagiários” (BORGES, 2003, p. 7). Questões reforçadas pela museóloga:

Na verdade, o projeto era para financiamento de uma ação necessária e imprescindível. Muitos dos originais para preservação tinham sido congelados durante o resgate da enchente e precisavam de tratamento de descongelamento. Procuramos colocar todas as ações fundamentais de preservação documental. (...) Trabalhamos em três momentos no projeto: limpeza e conservação (incluindo o descongelamento); acondicionamento; e digitalização. Procuramos utilizar os melhores materiais e seguir as recomendações mais atuais e precisas sobre acondicionamento e manipulação de acervo. Hoje o acervo da Casa é um exemplo para outros museus e arquivos e deveria ser indicado como uma boa prática⁴⁷.

Questões que ganharam visibilidade no projeto de atualização da exposição de longa-duração inaugurado nas comemorações dos 120 anos de nascimento da escritora, em 20 de agosto de 2009. Novamente sob a curadoria de Célia Corsino, a exposição foi patrocinada pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais e priorizou a reprodução dos documentos do acervo, montando uma linha do tempo com os mesmos, e a exibição de fotografias, correspondências e manuscritos de poemas e crônicas, dispostos em doze vitrines ao longo do museu. Para além da ancianidade, a exposição sublinhou aquilo que Andrea Delgado (2005) havia identificado como um processo que visava inscrever Cora como arquivo e arauto da memória da cidade, amalgamando a memória da escritora com a Casa Velha da Ponte e, desse modo, transformando a poeta como um “monumento” de Goiás: “concepção museológica que pretende construir a memória individual como símbolo da memória da cidade, consagrando e imortalizando a Cora-Monumento” (DELGADO, 2005, p. 112).

⁴⁶ O relatório final do projeto elaborado por Célia Corsino e Lygia Guimarães informa que o mesmo apresentava uma ação complementar à realizada em caráter emergencial para a recuperação, conservação, inventário, indexação e acondicionamento do acervo documental do Museu-Casa de Cora Coralina. Ainda destaca como objetivos específicos a realização de um diagnóstico geral do acervo; higienização, inventário e acondicionamento do acervo fotográfico; restauração de fotografias originais do acervo; inventário do acervo textual segundo a norma geral internacional ISAD; elaboração de banco de dados visando à informatização dos dados do inventário; higienização e acondicionamento do acervo textual; e descongelamento e tratamento de restauração da documentação danificada pela enchente.

⁴⁷ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino, em 18 mar. 2015.

Nessa fabricação, a história das diferentes enchentes que inundaram a Casa Velha da Ponte não ficou silenciada. Trechos de contos e poemas escritos por Cora Coralina relatando a força das águas enquanto ameaça ao espaço da casa e alimento para sua poesia, integram a comunicação museológica, imortalizando o evento trágico já nos primeiros painéis: “barco centenário encalhado no Rio Vermelho. (...) Ancorada na ponte, não quiseste partir rio abaixo, agarrada às pedras. Nem mesmo o rio pôde te arrastar, raivoso, transbordante, lavando tuas raízes profundas a cada cheia bravia, velha casa de tantos que se foram” (CORALINA, 2006, p. 12).

Todavia, para além desses percursos, podemos ampliar nossas análises no gesto metonímico do público quando leva um livro com um texto da autora sobre a enchente, um postal com a reprodução de uma foto do evento trágico ou qualquer *souvenir* do museu-casa. Como se levasse essa memória para casa, o gesto é o mesmo que mobiliza o interesse crescente pelo consumo de uma memória submersa no mercado de bens simbólicos. A exposição com esse discurso trágico implica na manipulação de uma memória já manipulada. Porém, para a maioria do público pouco interessa problematizar o que ficou fora da exposição ou do museu, mas consumir tudo o que esteja relacionado ao nome Cora Coralina e às águas vermelhas que inundaram poeticamente e de fato o museu-casa. Atitude que contribui para fabricar a imortalidade da autora e para alimentar a crença que impulsiona as engrenagens do campo de produção simbólico.

3.2 Memória roubada: os rastros da criminalidade no Museu-Casa de Maria Bonita

O título deste item é uma metáfora inspirada na mostra “Memória Roubada” (1992), da artista plástica Ana Maria Pacheco, projeto artístico que estabeleceu uma contundente crítica à violência instaurada pelo sistema colonial por ocasião dos 500 anos da “descoberta” da América. Aqui representa a luta contra o tráfico de bens culturais e os impactos dessas ações criminosas nas exposições museológicas. Aproximação emblemática quando observamos que os eventos críticos extrapolam os repertórios expográficos tornando-se constitutivos da trajetória dos museus e propiciando novos arranjos nos processos de musealização. É fato que os objetos podem ser atingidos por diferentes sinistros, a exemplo de incêndios, inundações e terremotos. Todavia, um dos problemas enfrentados pelos museus, instituições culturais e

religiosas detentoras de acervos são as constantes ações criminosas, especialmente furtos e roubos.

De acordo com Raphael Hallack (2015), os bens móveis ou integrados tombados no Brasil que foram deslocados de seu local de origem ou guarda sem atender os requisitos legais do Decreto-Lei n.º 25, de 1937, e cujo destino não foi identificado, se enquadram na classificação de “bens procurados”. Nesses termos, a procura do bem móvel ou integrado por parte dos setores públicos responsáveis pela preservação do patrimônio “pressupõe que o item ou artefato se encontre sob regime especial de proteção, ou seja, tenha sido identificado pelo poder público como uma referência identitária local, regional ou nacional” ou, ainda, que o bem “tenha sido acautelado por legislação específica, sofrendo, assim, restrições em sua circulação e comercialização” (p. 1). Segundo o pesquisador, o valor cultural do bem é reconhecido por meio do tombamento individual, em conjunto ou como parte integrante na composição de um imóvel protegido (inscritos individualmente nos livros de tomo ou por meio de listagens, arrolamentos ou inventários que integram o processo de tombamento ou sua documentação complementar):

Entre 1997 e 1998, o IPHAN participou das campanhas internacionais do Conselho Internacional de Museus (Icom). Dentre as principais consequências desses encontros se destacou a criação do Banco de Dados de Bens Culturais Procurados (BCP), inaugurado em 18 de maio de 1998. Por meio dessa iniciativa foi possível a consulta pública na rede mundial de computadores dos bens culturais protegidos pela União que foram roubados, furtados ou que se encontravam desaparecidos. Vale salientar que as informações sobre bens culturais procurados, presentes no BCP do IPHAN, são restritas aos objetos acautelados pela União. Ao ser constatado o desaparecimento de bem protegido pela União, por meio de denúncia ou fruto da ação de fiscalização de técnicos do IPHAN, é aberto um processo individual para cada item procurado. Esse bem passa a compor o Banco de Dados de Bens Culturais Procurados do IPHAN, que promoverá ações em conjunto com a Polícia Federal, a Organização Internacional de Polícia Criminal (Interpol) e o Ministério Público no intuito de identificar, recuperar e devolver aos locais de origem, os bens culturais tombados que foram extraviados, furtados ou roubados (HALLACK, 2015, p. 1).

Efetuada uma pesquisa no Banco de Dados de Bens Culturais Procurados do IPHAN identificamos, por exemplo, o registro de dois bens furtados na Bahia ao longo de 2014 (n.º BCP 2186 – Sacrário, século XVIII, Salvador-BA; e n.º BCP 2205 – Escultura de São Roque, século XVIII, Santo Amaro-BA) e nenhuma inclusão em 2015. Provavelmente muitos outros bens culturais foram furtados ou roubados na Bahia entre 2014 e 2015. Entretanto, os bens móveis e integrados que não possuem regime especial de proteção, a exemplo do tombamento federal, não são abarcados por esse procedimento. É o caso da maioria dos bens constitutivos

de coleções particulares ou públicas brasileiras que não possui tal especificidade, a exemplo do que observaremos no furto do Museu-Casa de Maria Bonita, em Paulo Afonso-BA. Nesses casos, a prática comum entre os responsáveis pelo acervo é o registro de boletim de ocorrência comunicando o furto ou roubo em delegacias de polícia e, na maioria das vezes, quando registrado, os objetos não são recuperados.

No caso dos museus em geral, independente do bem ser tombado, também existe o Cadastro de Bens Musealizados Desaparecidos – CBMD. Criado em 2010, consiste em uma base de dados *online* (www.museus.gov.br/desaparecidos), pública, que visa armazenar e recuperar informações sobre bens de caráter museológico, arquivístico e bibliográfico desaparecidos em decorrência de furto ou roubo. Os bens furtados no Museu-Casa de Maria Bonita também não integram o cadastro.

Nesse aspecto, investigaremos os rastros deixados por um evento trágico dessa natureza no Museu-Casa de Maria Bonita e as estratégias utilizadas pelos responsáveis visando superar o impacto e inseri-lo na trama de uma economia de símbolos. A referência desta análise consiste na exposição temporária apresentada a partir do segundo semestre de 2014, em virtude de um furto sofrido pelo museu⁴⁸ na madrugada do dia 20 de agosto do mesmo ano. Para tanto, problematizaremos de que modo o “consumo do trágico” se tornou em estratégia de promoção da instituição, fortalecendo as engrenagens de uma economia de símbolos. Desse modo, a análise enfocará como o ato criminoso apesar de deixar danos irreparáveis ao patrimônio também foi convertido em lucros simbólicos para o museu e seus agentes, especialmente contribuindo para uma maior visibilidade do acervo e da instituição e, no mesmo sentido, para a conscientização da importância desses bens na “batalha das memórias” que consolida nomes e renomes no campo do patrimônio e dos museus.

Conforme destacamos, a primeira exposição de longa duração do Museu-Casa de Maria Bonita foi apresentada na inauguração do museu em 2006, resultante das pesquisas e dos projetos de João de Sousa Lima apoiados pela Prefeitura Municipal de Paulo Afonso e pela Universidade do Estado da Bahia. Consistia, de modo geral, na apresentação de diversos

⁴⁸ Os objetos associados ao cangaço têm sido alvos de furtos e roubos. Davi Bandeira da Silva (2012) sublinha, por exemplo, o sumiço de peças de Lampião no Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em 1939: “Preocupado com o fato - ou melhor, o furto -, o próprio Lavenère, na sessão ordinária de 31 de maio de 1939, pedindo para constar na ata ‘*ad perpetuam rei memoriam* (para perpétua lembrança)’, solicitou o registro do ‘desaparecimento de dois anéis que pertenceram a Lampião, fato ocorrido por ocasião da visita que o exmo. sr. interventor do Rio Grande do Norte e seu secretário fizeram ao instituto’. Os objetos desaparecidos, provavelmente, seriam as seguintes peças: um anel de ouro com as iniciais na parte exterior C. V. L. e uma aliança de ouro com a inscrição ‘Capitão Lampião’, na parte interna, conforme descreve o inventário” (p. 1). Também é oportuno sublinhar que em 2005 e em 2011, respectivamente, foram furtadas peças do cangaço expostas no Museu do Sertão, em Piranhas/AL, e os óculos de Lampião exposto no Museu Casa de Cultura de Serra Talhada/PE.

quadros com fotografias de diferentes momentos da trajetória de Maria Bonita, além de poucos móveis e objetos que contribuíam para representar a “sala”, os “quartos” e a “cozinha”.

O projeto implantado no Povoado de Malhada da Caiçara privilegiou a restauração da casa onde Maria Bonita nasceu, passou a infância e adolescência até conhecer Lampião e ingressar no cangaço. A maior parte dos investimentos esteve voltada para o patrimônio edificado, visando recuperar a casa que estava em ruínas reinsserindo-a na paisagem e evitando que ela permanecesse nos “silêncios da história”. Os esforços, nesse sentido, foram destinados ao projeto arquitetônico, deixando a elaboração de uma proposta museográfica para um segundo momento.

Nesse aspecto, enquanto o Museu-Casa de Cora Coralina foi vítima de uma enchente, a Casa de Maria Bonita tornou-se exemplo latente dos flagelos da seca e metáfora das tensões em torno da idéia de sertão. Para tanto, torna-se relevante reconhecer o sertão como cenário de diversas tentativas de interpretar a identidade nacional, muitas vezes reconhecido como território antagônico. Além disso, assume importância fundamental no campo da criatividade artística. Alberto Freire (2014) destaca que esse território remete geralmente à pobreza, à escassez, com uma geografia associada ao inóspito, mas também é ressignificado pelos artistas como local de riquezas, estando radicalmente ligado à cultura brasileira.

Por essa razão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014) visualiza a existência de uma pluralidade de sertões, reconhecendo que “este recorte espacial, que essa identidade regional guarda em seu interior a diferença, a diversidade, a multiplicidade de realidades e, talvez, de representações” (p. 42). Por isso, o autor prefere reconhecer o sertão como uma invenção, uma criação eminentemente histórica e multiforme, produto de uma rede de relações entre os agentes que são relações políticas, concebendo ser através dessas práticas que tais processos permanecem ou mudam de identidade, dando lugar à diferença; “é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo” (2011, p. 35). Seguindo essa perspectiva, o sertão englobaria ao mesmo tempo espaços da saudade e territórios da revolta, um território de deslocamentos fabricado, em grande parte, pelo “romance de 30”.

Em estudo sobre a categoria “sertão”, Custódia Selma e Mireya Suárez (2011) informam que desde a colonização brasileira o termo designava terra vazia, área inóspita e desconhecida, contrapondo ao mar e, ao mesmo tempo, região abundante e promissora. No

século XIX, teria adquirido conotação negativa atrelando ao espaço a presença dos sertanejos cujos costumes “bárbaros” se contrapunham ao do litoral “civilizado” pelo colonizador. Surge, assim, um lugar imaginário de confronto. Todavia, ao longo do século XX, houve uma ressignificação que o reconheceu como local de alguns dos valores “autênticos” da nacionalidade, como fronteira interna brasileira: “com as negatividades de rudeza e barbárie atribuídas anteriormente ao sertão e, por outro, com as positivities de abundância, fertilidade e prosperidade” (p. 7).

Nesse aspecto, não são apenas as discussões em torno do sertão e, especialmente, da seca que são evocadas nas memórias da região onde está a casa de Maria Bonita. Outro evento crítico amalgamado a trajetória da casa consiste na própria história do cangaço. Lembranças sobre a violência, a resistência e a dor estão presentes nos relatos sobre Lampião e Maria Bonita naquela região (MELLO, 2004).

Para além das questões em torno da história do cangaço, outro evento crítico relacionado à casa consiste na própria trajetória do imóvel que durante décadas foi vítima do abandono: “restava-lhe apenas algumas poucas ‘mãos de barro’ nas costelas de cipós e gravetos apodrecidos, comidos pelos cupins, que ruía a cada segundo do tempo. Cada taco de vento e gota de chuva levava embora essa importante memória do sertão nordestino” (MARQUES, 2006, p. 3). Desse modo, poderíamos compreender o abandono da casa (Fig. 29) como um crime contra a preservação de um patrimônio que evoca um dos períodos significativos da história do Brasil e do Nordeste: “a família se ausentando por tantos motivos, os filhos foram casando e a casa foi ficando abandonada, começou a ruir. A chuva foi desmanchando o que restava. Chegou a ficar só as madeiras no meio dos escombros. Era de causar tristeza” (LIMA, 2006, p. 1).



Fig. 29 – Degradação da Casa de Maria Bonita (*In*: LIMA; MARQUES, 2006).

A deterioração do imóvel se tornou em forte capital na economia de bens simbólicos, convertendo em estratégia discursiva para difundir uma história de superação a partir de sua restauração. Os idealizadores do museu mesclaram as dificuldades da sua conservação/restauração à própria trajetória da anfitriã do espaço caracterizada, nas narrativas ali difundidas, pela coragem, superação e pioneirismo ao ser a primeira mulher no cangaço. Dessa forma, também é construída uma narrativa épica em torno da trajetória do imóvel que ganhou ressonância na publicação de um catálogo e na realização do vídeo-documentário *A Casa de Maria* (Direção: Gilmar Teixeira, 2007). Além disso, os responsáveis por sua criação reafirmam, por ocasião da inauguração do museu-casa, a sua importância estratégica nas reverberações de narrativas heróicas sobre a anfitriã do espaço: “imponente ressurge para que possas gravar tuas memórias, eternizando em teus aposentos cenas e capítulos de uma epopéia nordestina” (LIMA, 2006, p. 1).

Esse fato pode ser comprovado ao consultarmos o catálogo *Memorial Casa de Maria Bonita* publicado em 2006 por João de Sousa Lima e Juracy Marques. O intuito dessa obra foi documentar os processos de degradação e de restauração da casa, consistindo em importante registro dos antecedentes da criação do museu-casa então denominado de memorial. A capa destaca em primeiro plano uma foto da casa em ruínas e, ao fundo, uma montagem em que Maria Bonita comparece em frente à casa restaurada. Ao longo do catálogo, os textos dos organizadores evidenciam os desafios e as superações para a preservação da casa, ao ponto de destacarem o desejo de que ela eternize “em teus aposentos cenas e capítulos de uma epopéia

nordestina” (LIMA, 2006, p. 1) e, ao mesmo tempo, de que as futuras gerações conheçam “as doces memórias de seu passado recente” (p. 2). Também não é por acaso que as fotos da casa em ruínas e restaurada se mesclam com fotos de Maria Bonita, Lampião e dos demais cangaceiros de autoria do libanês Benjamim Abrahão⁴⁹, fortalecendo a crença na relação entre a casa, a presença feminina e a memória do cangaço, embora nenhuma das fotos tenha sido tirada naquele espaço.

Culminando essa discussão optamos por analisar os impactos causados por um crime ocorrido no Museu-Casa de Maria Bonita no dia 20 de agosto de 2014. Na madrugada chuvosa desse dia pessoas ainda não identificadas arrombaram a porta principal do museu e saquearam quatorze quadros com reproduções fotográficas, além de um chocalho, de um ferro de brasa e de uma máquina de costura de mão que estavam na exposição museológica: “Houve recentemente um roubo lá, tinha uma máquina de mão que era da mãe de Maria Bonita, roubaram algumas fotos e essa máquina. Aí nós conseguimos reaver algumas fotos, até porque eu tenho isso em acervo, mas a máquina foi perdida”⁵⁰.

Esse evento crítico integra as estatísticas das agressões e atentados contra o patrimônio museológico. Conforme destaca Antônio Fernando Santos (2004), tais práticas ocorrem no Brasil desde o século XIX e a maioria não resultou na identificação nem na captura dos criminosos, nem na recuperação dos acervos furtados. Destaca, também, que a segurança das edificações de valor histórico é precária na maioria dos casos, o que coloca em risco a guarda, a proteção e a conservação dos bens móveis e integrados.

No caso do Museu-Casa de Maria Bonita não foi diferente, a sua localização em um povoado isolado e a ausência de condições de segurança são fatos que teriam contribuído para o sinistro:

Eu tenho algumas peças em ouro que foram de Maria Bonita, tenho um punhal, mas eu não vou deixar aqui porque eu sei que roubam. Apesar das pessoas morarem vizinhos, o homem entrou lá e levou quatorze fotografias grandes, uma máquina. Se deixar uma peça de ouro, um punhal, vai ser muito mais fácil de roubar. Aí a seleção foi pensada a partir desses critérios. A gente não tem tanta segurança. É tanto que quando eu fui preencher o Cadastro dos Museus no Brasil, havia perguntas: tem extintor? Não tem. É uma casa no meio do nada, digamos assim, no meio de um povoado distante de tudo. Só a parte histórica e geográfica que tem lá, não vai conseguir mais.

⁴⁹ Mascate libanês que foi secretário particular de Padre Cícero e acompanhou o bando de Lampião em fins da década de 1930, cujos registros fotográficos e fílmicos consistem em significativos documentários do cangaço. Germana de Araújo (2011) destaca que as fotos de Benjamim Abrahão capturaram poses de cangaceiros, apresentando um fragmento da realidade “em detrimento de um olhar conformador – a pose, o enquadramento e o plano de fundo parecem ter sido planejados previamente” (p. 141).

⁵⁰ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

Por exemplo, tem um guarda roupa da época que está com a família e ela não doou, então existem essas dificuldades. Tem peças que eu doei. Um baú que foi de uma irmã dela que estava em minha posse, quando ocorreu o roubo agora eu levei esse, levei algumas peças antigas, espingardas⁵¹.

O depoimento de João de Sousa Lima torna-se significativo testemunho de como o furto impactou a exposição museológica. A exposição foi reorganizada de modo improvisado, sendo doado ao museu um baú que pertenceu à irmã de Maria Bonita no intuito de suprir os impactos do furto da máquina de costura manual também pertencente à família da cangaceira. No mesmo sentido, o saque das fotografias e das peças contribuiu para que o museu-casa evidenciasse os “espaços em branco”, o que resultou na doação de outros objetos e na colocação de banners, doados pelo colecionador:

O assalto foi em 2014 e foram levadas fotografias, a máquina, objetos que estavam na exposição. Ai para refazer a exposição eu doei para a Prefeitura, para a Secretaria de Cultura daqui um material e eles estão vendo a melhor maneira de organizar novamente o museu. Mas nós estamos atravessando uma situação financeira difícil nesse momento e somente quando sair os recursos nós vamos tentar repor. Após o roubo eu levei uns banners, uns objetos para que a casa não ficasse vazia até que a prefeitura fizesse uma reformulação, aplicasse o novo projeto que visa modificar as molduras das fotos, que as fotografias sejam realmente em papel fotográfico, no sentido de uma melhor a apresentação. Nós temos recebido muitos turistas, pesquisadores, é bom que tenha um material mais adequado para o museu. Mas atualmente o museu não ficou sem nada, pois tinham muitas fotos e eles roubaram umas quatorze, então algumas permaneceram. Comemoramos o centenário de Maria Bonita aqui, então tinham os banners, levei e coloquei lá, para tentar suprir um pouco mais essa falta. Ficou uma espécie de exposição temporária até resolver a situação⁵².

⁵¹ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

⁵² Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.



Fig. 30 – Detalhe da exposição antes do furto. Foto: Acervo do Museu-Casa de Maria Bonita.



Fig. 31 – Detalhe da exposição depois do furto. Foto: Clovis Britto, 2015.

Involuntariamente o furto reforçou a idéia de que a casa consiste na principal peça do museu. O museu-casa, que já possuía poucos objetos musealizados, ficou praticamente sem acervo tridimensional (Fig. 30 e 31). Nesse aspecto, essa situação contribui para destacar os silêncios, as ausências e, em contrapartida, para evidenciar a estrutura da casa como protagonista nas representações sobre a história da cangaceira.

Ao longo de nossas pesquisas tivemos a oportunidade de conversar com diferentes públicos no museu-casa, especialmente após o furto. Muitos, desconhecendo as transformações na exposição museológica, se emocionaram com a escassez de objetos, discorrendo sobre a “simplicidade”, as “adversidades do sertão”, a “bravura” ao habitar uma casa com sem recursos etc. O fato é que após o evento crítico, o colecionador e pesquisador João Sousa de Lima auxiliou na redistribuição dos quadros com fotografias, além de ter doado dois banners alusivos ao centenário de nascimento da anfitriã do espaço e um baú que teria pertencido a uma das irmãs de Maria Bonita (Fig. 32).



Fig. 32 – Baú que teria pertencido à família de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

O saque das peças despertou para a necessidade de uma maior segurança e de uma reformulação na exposição museológica, proposta que ainda aguarda recursos. Até o momento não existem informações sobre o destino dos objetos furtados e os responsáveis pelo crime. Por outro lado, esse evento crítico acionou as engrenagens de uma economia de símbolos ao gerar uma “explosão discursiva” que promoveu o museu-casa nas redes sociais e em revistas, jornais e telejornais de diversas regiões do país: “Esse fato do roubo teve uma enorme divulgação, em vários veículos de comunicação de abrangência nacional, e a partir desse momento pessoas de Pernambuco, de Alagoas, de Sergipe vieram visitar o museu em consequência do assalto, o museu ganhou evidência na mídia”⁵³.

⁵³ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

Nas diversas matérias sobre o furto também eram destacados aspectos da trajetória de Maria Bonita e informações estimulando a visitação do museu-casa. A leitura de alguns desses textos, selecionados aleatoriamente pela *internet*⁵⁴, denota que as narrativas são marcadas por expressões relacionadas   tragicidade do evento, a exemplo do título das matérias (“Museu Casa de Maria Bonita   assaltado”, “Museu Casa de Maria Bonita, com acervo do cangaço,   roubado na BA”, “Museu Casa de Maria Bonita   arrombado e tem objetos roubados em Paulo Afonso”) e das palavras utilizadas para a constru o do enredo (“sofreu”, “arrombaram”, “roubaram”, “crime”, “lamenta”, “insegurança”, “vândalos”). A maioria dos textos também divulgava o museu-casa, estimulando sua visita o⁵⁵. Alguns, além de descrever sua localiza o, ainda apresentavam contatos telef nicos de guias de turismo da região. Informavam, por exemplo, que “o espaço fica na casa de reboco onde nasceu a mulher de Lampião, Maria Gomes de Oliveira, também conhecida como a ‘Rainha do Cangaço’”. O museu   aberto   visita o pública e faz parte do Roteiro Cânion e Cangaço, segundo informa es da prefeitura municipal”⁵⁶.

Tais exemplos demonstram como a materialidade do acervo aciona memórias de e sobre Maria Bonita, direcionando a fabrica o de repertórios específicos sobre sua trajetória no mercado de bens simbólicos. A difusão de determinados aspectos de sua vida pessoal e das narrativas sobre o cangaço consistem em uma das fun es dos gestores do legado, visando reatualizar e ritualizar versões construídas em torno de sua imagem. Para além da relevância da trajetória e da dramaticidade de seu desfecho, torna-se necessário instituir um intenso trabalho de produ o e de gestão da memória da personagem, tarefa que vem sendo constantemente realizada.

Assim como ocorreu com Cora Coralina, a ênfase analítica recai nas apropria es posteriores de sua memória e, nesse aspecto, o museu-casa exerce um papel significativo

⁵⁴ Museu Casa de Maria Bonita, com acervo do cangaço,   roubado na BA. *GI BA*, 22 ago. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/08/museu-casa-de-maria-bonita-com-acervo-do-cangaco-e-roubado-na-ba.html>; Museu Casa Maria Bonita   arrombado e tem objetos roubados em Paulo Afonso. *Correio 24 horas*, 22 ago. 2014. Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/museu-casa-maria-bonita-e-arrombado-e-tem-objetos-roubados-em-paulo-afonso-1/?cHash=d6b76c87ede5acb20420e3b21185b45c>; LIMA, João de Sousa. *Museu Casa de Maria Bonita   assaltado*. Site do autor, 20 ago. 2014. Disponível em: <http://www.joadesousalima.com/2014/08/museu-casa-de-maria-bonita-e-assaltado.html>. Acesso em: 30 nov. 2015.

⁵⁵ A consulta ao livro de registro de público pagante do Museu-Casa de Maria Bonita atesta os seguintes dados anuais: 2007 (285); 2008 (179); 2009 (305); 2010 (267); 2011 (415); 2012 (325); 2013 (490); 2014 (418) e 2015 (358).   importante destacar que apesar do museu estar aberto com uma exposi o “improvisada” em decorrência do furto de seus objetos, conseguiu manter a média de visita o nos anos de 2014 e 2015.

⁵⁶ Museu Casa de Maria Bonita, com acervo do cangaço,   roubado na BA. *GI BA*, 22 ago. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/08/museu-casa-de-maria-bonita-com-acervo-do-cangaco-e-roubado-na-ba.html> Acesso em: 30 nov. 2015.

disciplinando imagens edificadas a partir de diversos eventos críticos. Todavia, com relação ao Museu-Casa de Maria Bonita ainda é necessário aguardar as próximas ações dos responsáveis pela exposição e gestão do legado para percebemos com maior profundidade o impacto desses efeitos nos contornos de sua história.

Partindo dessas questões compete avaliarmos como as memórias traumáticas amalgamadas às trajetórias dos museus e de seus personagens também foram apropriadas enquanto discurso poético nas exposições museológicas. Para tanto, selecionamos algumas cenas que propiciam ilustrar o “consumo do trágico” nas exposições dos Museus-Casa de Cora Coralina e de Maria Bonita.

3.3 Memória traumática: ecos do trágico nas exposições sobre Cora Coralina e Maria Bonita

Os museus constituem em importantes espaços de produção simbólica, difundindo narrativas imbricadas com as noções de lembrança e esquecimento, silêncio e fala, preservação e destruição, tornando-se, assim, espaços de poder. As exposições museológicas consistem em uma das principais funções do museu, “lugar por excelência da apresentação do sensível” (DESVALLÈS; MAIRESSE, 2013, p. 43), constituindo-se em mecanismo cuja proposição constrói (e/ou desconstrói) as memórias do poder e os poderes da memória. Segundo o entendimento de Marcelo Cunha (2010), caracterizam-se “como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma idéia, uma proposta conceitual, um projeto de preservação de referências patrimoniais” (p. 110).

Essa percepção é fundamental quando visualizamos ecos do trágico nas exposições museológicas. Nesse aspecto, consiste em propor determinadas narrativas a respeito de eventos críticos, traduzindo “nós de memória” em testemunhos, na necessidade de contar aos outros e também torná-los, de certo modo, participantes: “A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade”, e, em situações críticas, “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Daí a importância de visualizarmos o “entre-lugar” ocupado pelas exposições museológicas ao se transformarem na narrativa de uma narrativa traumática, entre o trabalho individual de reconstrução do trauma e sua

componente coletiva, ou seja, o trauma encarado como “a memória de um passado que não passa”:

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Reconhecendo que a narrativa sempre será parcial, um arremedo dos fatos, uma forma de negociação com o exposto, torna-se oportuno reconhecer, no caso da memória trauma reconstruída no campo de produção cultural – e aqui especificamente nos museus – sua afirmação da necessidade de narrar o fato justificando esse gesto como:

1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. Os eventos narrados são apresentados como exemplo negativo visando prevenir, de algum modo, a repetição deste tipo de terror (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 9).

Os museus se apresentam como uma das formas de encenação da imortalidade, visto que o colecionismo “está de algum modo associado ao medo da morte ou à necessidade de se manter vivo, em memória, através dos objetos colecionados, sejam eles quais forem. (...) Um indivíduo estará realmente morto quando ninguém mais se lembrar dele” (QUEIROZ, 2014, p. 49). No caso da musealização de eventos críticos/traumáticos torna-se um estratagema, uma tentativa de narrar o inenarrável. Nesses termos, é interessante a orientação de Cristina Bruno (2000) quando reconhece que a Museologia pode orientar e organizar “as formas de perseguição ao abandono e tem a potencialidade de minimizar os impactos socioculturais do esquecimento a partir dos processos de musealização que, por sua vez, educam para o uso qualificado do patrimônio” (p. 2).

Temática constantemente associada aos diversos museus que expõem narrativas relacionadas ao nazismo⁵⁷. Exemplos disso são os “Museus do Holocausto” (Museu do

⁵⁷ Márcio Seligmann-Silva (2012) visualiza, após a Segunda Guerra Mundial, especialmente no contexto de memorialização de Auschwitz, o desenvolvimento de uma estética conhecida como antimonumento que funde a tradição do monumento e a comemoração fúnebre. Nesses termos, o sentido heróico seria deslocado para um local de lembrança (visualizada como admoestação) da violência e celebração aos mortos: “O antimonumento se desenvolve, portanto, em uma era de catástrofes e também de teorização do trauma, com a psicanálise. Ele

Holocausto em Buenos Aires/Argentina, Museu da Topografia do Terror em Berlim/Alemanha, Memorial da Shoah em Paris/França, Museu do Holocausto em Los Angeles/EUA, Museu do Holocausto em Curitiba/Brasil etc.), reconstrução que ganha força no Museu-Casa de Anne Frank, em Amsterdã/Holanda. Em outro contexto, tais discussões também compõem nos espaços de memória dedicados às narrativas sobre o terrorismo de Estado e a violência em torno das ditaduras militares no Cone Sul (Memorial da Resistência de São Paulo/SP, Parque pela Paz Villa Grimaldi e Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago/Chile, Museu das Memórias: Ditaduras e Direitos Humanos, em Assunção/Paraguai, Museu Memorial da Resistência Dominicana, em Santo Domingo/República Dominicana, Museu da Memória, em Rosário/Argentina etc.).

O evento crítico também pode sobreviver na memória através dos embates em torno de sua patrimonialização. Questões apresentadas por Telma Camargo da Silva (2010) quando analisou os diversos projetos de implantação do Museu do Césio em Goiânia/GO e as múltiplas tensões que contribuíram para que até hoje ele não tenha sido implementado. Dentre as diversas problematizações sobre a patrimonialização de eventos críticos, a autora discute que a construção de um museu/memorial também denota reflexões sobre o preenchimento de um terreno vazio, a ocupação do espaço (lacuna física e/ou simbólica). Nesse caso específico, um vazio que marca a história da radioatividade, uma ausência que se torna presença e que era conveniente para alguns apagar. Seria, dessa forma, uma estratégia de manipular a imagem do lugar, torná-lo um equipamento turístico portador de uma evocação positiva, visto que o local seria uma metáfora espacial dessa contaminação.

Problematizações que, em outra medida, acompanharam as discussões sobre o vazio livre do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o “vazio do MASP”, e as dificuldades enfrentadas pela instituição e pelo poder público para evitar que seus arredores sejam ocupados por traficantes, usuários de entorpecentes e moradores de rua, ou seja, sobre as tensões entre patrimônios, museus e usos dos espaços públicos. E que também podem ser aplicadas, com os devidos cuidados, ao espaço do Museu do Mangue em Aracaju/SE cujo local também se tornou uma metáfora de devastação do ecossistema e, após ações de vandalismo e criminalidade para com as instalações, uma metáfora da devastação patrimonial. O projeto de

corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas também leva em conta as dificuldades do ‘trabalho de luto’. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de relembrar situações limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe tanto que é impossível uma memória total do fato, como também o quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação manifestasse na precariedade tanto dos antimonumentos, como dos testemunhos dessas catástrofes” (p. 148-149). Acreditamos que essa discussão também pode ser alargada nos casos da musealização desses e de outros eventos críticos.

implantação do Museu do Mangue se torna uma possibilidade de ocupar esse incômodo “vazio” que se torna duplamente sinônimo da degradação nos limites cultura-natureza (Cf. BRITTO; SANTOS JÚNIOR, 2015).

É verdade que tais memórias expostas causam intensos debates especialmente em torno da pertinência ética. Inúmeros museus de arqueologia e etnologia possuem em suas coleções objetos relacionados à morte, especialmente corpos humanos mumificados. Os “museus de ciência” ou museus enciclopédicos, constituídos a partir do século XVIII, formaram suas coleções pautados em um ideal de ciência fundamentado na antropologia física, sobretudo em modelos de craniometria⁵⁸, culminando com a musealização de seres humanos vivos⁵⁹.

A musealização de eventos críticos e a patrimonialização da dor também podem ser recuperadas nas interfaces entre memória e morte, ou, na argumentação de Marijara Souza Queiroz (2014), na necrofilia dos museus. A pesquisadora, cujo foco é a análise das escumilhas – quadros ornamentados com cabelos de defuntos que integram a coleção de artes decorativas do Instituto Feminino da Bahia, em Salvador/BA -, apresenta a instituição de uma memória da morte nas exposições de diferentes museus brasileiros, a exemplo da musealização do quarto, da arma, do sangue no pijama e da máscara mortuária de Getúlio Vargas, no Museu da República, no Rio de Janeiro/RJ; das imagens incendiadas e dos restos mortais do escultor José Joaquim da Veiga Valle expostos no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em Goiás-GO; do Mausoléu dos Inconfidentes, com as lápides e a forca utilizada para o suplício de Tiradentes, no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto/MG; e das mechas de cabelos da Princesa Isabel e das Imperatrizes Tereza Cristina, Maria Leopoldina e Amélia Leuchtenberg expostas no Museu Paulista, em São Paulo/SP.

Tais formas de patrimonialização também podem ser visualizados atualmente nas exposições de alguns museus que apresentam a memória afro-brasileira articulada aos objetos de tortura relacionados à escravidão e à dor, a exemplo do Museu da Cidade⁶⁰, em

⁵⁸ Craniometria ou craniologia consiste no estudo das características físicas dos crânios visando justificar “desvios” psicológicos – criminalidade atávica, por exemplo - e políticas racistas. No Brasil esses estudos foram difundidos pelo médico Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), especialmente voltados à questão do “branqueamento” e da antropologia criminal. Em seus argumentos, as raças consideradas inferiores eram caracterizadas por ações impulsivas e violentas.

⁵⁹ Em estudo sobre a antropologia reflexiva e os museus de ciência, Regina Abreu (2007) exemplificou como casos mais extremos desse processo “a exposição de índios em carne e osso, da mesma forma que os botânicos exibiam suas plantas ou os zoólogos suas espécies animais. Na esteira das grandes exposições internacionais, o Museu Nacional, por exemplo, em 1882, protagonizou a primeira grande Exposição Nacional, onde índios botocudos do interior do Espírito Santo e de Minas Gerais foram exibidos ao lado de objetos indígenas e pinturas retratando índios de diferentes procedências no País” (p. 142).

⁶⁰ Marcelo Cunha (2006) ao analisar a expografia do Museu da Cidade (instituição fechada temporariamente), em Salvador/BA, reconhece que ela reverbera a presença das populações africanas e afro-brasileiras com imagens que, na maioria, referem-se a condição de escravos, em condições de submissão, castigos, em fuga e/ou

Salvador/BA, do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe, em Laranjeiras/SE e do Museu das Bandeiras, em Goiás-GO.

Talvez um dos maiores exemplos desse “consumo do trágico” seja o Museu Antropológico Estácio de Lima (fechado em com acervo espalhado), em Salvador/BA, cujo acervo heteróclito pode ser visualizado sob três linhas de força, conforme destacou Ordep Serra (2006): uma que apresentava armas e instrumentos empregados em diferentes crimes; outra resultado da coleta de legistas baianos (aberrações anatômicas diversas, fetos hidrocefálos, as cabeças dos cangaceiros⁶¹ – substituídas posteriormente por máscaras mortuárias feitas a partir delas etc.); e um conjunto de objetos de culto do candomblé que “colocado ao lado de aberrações da natureza e de documentos da delinquência, só podia ler-se no modo negativo, como testemunhos de um desvio, de taras, de uma patologia” (p. 311). Informa ainda que após ter sido obrigado a modificar sua exposição em virtude de interferência do Ministério Público, o museu se recompôs mantendo uma orientação similar com 520 objetos divididos a partir dos grupos: antropologia dos cangaceiros (exibe 42 objetos que pertenceram ao bando de Lampião, com destaque para as máscaras funerárias); criminalística (exibe 150 objetos a exemplo de armas brancas e de fogo, ligadas a homicídios, além de entorpecentes e de armamentos utilizados em Canudos); antropologia do índio (exposição de objetos de uso doméstico, vestuário, armas e dois corpos mumificados) e médico-legal (fetos com anomalias genéticas, órgãos do corpo humano, crânios etc.).

Todas essas problematizações confluem para o reconhecimento dos eventos críticos como situações catastróficas. Aqui concordamos com as análises de Eliézer Oliveira (2008)

sujeição: “Neste Museu encontramos um dos elementos recorrentes na disposição de africanos em exposições: trata-se da ênfase na condição escravizada dos negros na sociedade brasileira, complementada pela referência aos castigos e torturas à que foram submetidos. Obviamente, essa abordagem resulta e faz parte da realidade brasileira em modificação há pouco mais de 100 anos, em que imperava a sujeição dos africanos escravizados a seus senhores. No entanto, se insistirmos nessa representação sem contrapontos, o discurso limita-se à abordagem da criminalização da resistência ao lado de imagens de passividade. Faltam nas exposições, imagens e textos que problematizem estes enfoques de medo e inércia, trazendo as reações, rebeliões e movimentos de resistência, quer isolados ou grupais, como, por exemplo, as diversas estratégias que buscaram minar ou atenuar, quanto possível, o poder senhorial em relação aos corpos e mentes de homens e mulheres negros. Ainda sobre a construção de discursos relacionados à pretendida passividade dos africanos escravizados percebemos ausência de relatos ou imagens historicizando as experiências de trabalho, luta, vida e morte em uma cidade marcada pela presença de africanos. As únicas imagens que não remetem ao trabalho escravo são as da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e das obras de arte que, no entanto, tendem para a exploração de aspectos pitorescos do negro, em abordagens folclorizadas, como a de festas populares, religiosidade e personagens típicos” (p. 114-115).

⁶¹ Conforme destacou Ordep Serra (2006), “em consequência de uma campanha iniciada pelos descendentes dos defuntos assim expostos, essas cabeças foram sepultadas, mas a direção do Museu resistiu o quanto pôde à medida, alegando o interesse da ciência. As infelizes cabeças foram substituídas por máscaras mortuárias feitas a partir delas, máscaras essas ainda em exibição no mesmo lugar. Até hoje, a ciência nada concluiu a seu respeito” (p. 310). A discussão sobre a exposição das imagens das cabeças dos cangaceiros será realizada detidamente quando problematizarmos o “consumo do trágico” no Museu Casa de Maria Bonita, em Paulo Afonso/BA.

quando concebe catástrofe não somente como a perda de vidas, mas a destruição da memória coletiva. Seria um fato que provoca trauma e sofrimento e, nesse aspecto, o decisivo não é a dimensão do evento, mas a dimensão de sua repercussão. Para o autor, as catástrofes geram impactos nas identidades: “derrubam mitos, desmancham as maquiagens, mostram aquilo que se pretende esconder. Catástrofe é o antípoda da ideologia de progresso, o avesso da modernidade, a materialização do caos, a prova do fracasso em controlar as forças do cosmos” (p. 16). No mesmo sentido, destaca que a repercussão desses eventos críticos se deve muito mais aos aspectos simbólicos do que à extensão material. Por isso, reconhece que seu conhecimento se dá por meio da narrativa das catástrofes: “qualquer descrição, análise, representação artística ou literária, feita na ocasião da catástrofe ou posteriormente a sua ocorrência (nesse caso o narrador terá que se valer da sua memória ou da de outrem)” (p. 22).

Utilizando um registro estético do sublime ou do grotesco, as diversas narrativas estéticas sobre as catástrofes conseguiram transformá-las em obras de arte; a maioria delas superou a dicotomia ingênua entre civilização e barbárie; entre povo e Estado, modernidade e atraso, ou no mínimo lidam com seriedade com essas contradições. (...) Além de morte, dor e sofrimento, é possível vislumbrar qualidades catárticas nas catástrofes, uma função utilitária, como a de substituir ou preencher uma identidade pautada no derrotismo moral, uma tentativa de superar patologias e neuroses históricas. A arte é o antídoto ao veneno imiscuído no processo civilizatório. O conceito básico para análise estética da catástrofe é o de sublime. Graças a ele, o medo, o terror, o angustiante, o monumental e o assombroso, o magnífico tornam-se arte. É um conceito que demonstra não só uma maneira de encarar a arte, mas também a sociedade e a natureza. (...) [Diferentemente do belo clássico] Ele se manifesta nas ruínas, na escuridão da noite, nas tempestades, nas enchentes, nas matas fechadas, nos animais ferozes, nos grandes incêndios, nas chacinas. O sublime é compatível com uma sensibilidade de temor e de dor, mantendo um tom respeitoso e solene (OLIVEIRA, 2008, p. 22).

Destacamos essas interpretações estéticas da catástrofe para examinar o modo como os museus têm se apropriado, em graus variados, dessas expressões dramáticas em suas exposições. Para tanto, apresentaremos como estudo de caso indícios desses eventos críticos nos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita, escolhas que contribuíram para a produção de crenças balizadoras dos diferentes usos poéticos e políticos dos espaços.

No caso do Museu-Casa de Cora Coralina os objetos significativos para essa leitura assumem lugar privilegiado na narrativa museológica desde a primeira expografia, inaugurada em 20 de agosto de 1989, sob curadoria das museólogas Célia Maria Corsino e Virgínia Papaiz e da arquiteta Cláudia Vasques. Avaliando essa primeira exposição, Andrea Delgado (2005) informa que atendeu as expectativas da Associação Casa de Cora Coralina, pessoa

jurídica de natureza cultural responsável pela gestão do museu e que, por isso mesmo, a narrativa material da Casa de Cora foi “fruto de uma seleção material e simbólica, cujo interesse não é reproduzir ‘tudo como no tempo de Cora’, mas enquadrar o passado dentro dos limites da biografia que se quer fabricar e oficializar” (DELGADO, 2005, p. 106). Em outras palavras, a narrativa museológica solidificaria a narrativa autobiográfica produzida pela poeta e desenvolveria uma lógica análoga a que analisamos nos acervos documentais (até porque aqui os objetos também são tidos como documentos, suportes de significados). Ao montar a exposição, alguns discursos, imagens e objetos são eleitos em detrimento de outros, empenhando-se nas tarefas de produzir lembranças e esquecimentos e de dar a visibilidade simbólica por meio de eventos com o intuito de manter e reinventar o culto a Cora Coralina.

Conforme destacamos anteriormente, a expografia solidificou aspectos pré-fabricados pela escritora ao se pautar especialmente em seu discurso poético, com destaque para os poemas com acentuados contornos autobiográficos. Desse modo, ao eleger a própria casa como um dos principais espaços mnemônicos de sua poesia⁶² e, conseqüentemente, um de seus principais personagens, Cora Coralina deixou registrado uma linha interpretativa que, de certo modo, encenava a imortalidade desse espaço, conformando determinados objetos, lugares e personagens a instâncias privilegiadas na narrativa de sua vida (DELGADO, 2005).

Essas considerações são importantes quando reconhecemos que as outras intervenções expográficas sob a curadoria de Célia Corsino, inauguradas em 20 de agosto de 2002 e de 2009, também respeitaram esses marcos fabricados pelo discurso autobiográfico expresso nos poemas a respeito da configuração da casa e das interações com a anfitriã do espaço, especialmente nas representações do “quarto”, da “cozinha” e da “varanda”. Nesse aspecto, os objetos representativos de eventos críticos aqui analisados tiveram destaque nas três exposições museológicas que integram a história do museu-casa, reforçando a centralidade que também possuíam na vida e na obra⁶³ da poeta goiana: um prato azul-pombinho quebrado

⁶² De acordo com Solange Yokozawa (2009), nos “reinos da cidade de Goiás”, dois são os espaços memoriais eleitos pela poeta, a Casa Velha da Ponte e os becos. Para Bachelard, entre todos os espaços mnemônicos, a casa natal assume um papel de destaque, pois é ela que mantém a infância imóvel, é graças a ela que ‘um grande número de nossas lembranças estão guardadas’ (2008, p. 27). Cora Coralina encontra na Casa da Ponte, que pertenceu ao seu avô, o espaço primeiro da memória pessoal, das poesias em que revisita freudianamente a infância. O visitante que vem a Goiás pode entrar nessa casa, percorrer seus aposentos, tomar água na biquinha e contemplar objetos que estão na poesia da autora, como é o caso do prato azul-pombinho, peça central de um belo poema lírico-narrativo. Mas a casa que aparece na literatura é mais que essa casa material em que o visitante pode penetrar, é mais que a casa que a poeta habitou na infância e a que regressou decorridos muitos anos de ausência. A casa natal, que guarda a infância, é mais que uma construção feita de taipa e telha, é uma casa-lembrança, que sempre habitou a escritora, mesmo em sua longa ausência. (...) Uma casa lembrança-sonho reconstruída com palavras quando convertida em espaço de memória poética” (p. 9-10).

⁶³ O Prato Azul Pombinho é poetizado em “Estória do Aparelho Azul-Pombinho”, “O Prato Azul-Pombinho” e na “Nota”, de *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (CORALINA, 2001); o pai é homenageado no poema

e um conjunto de cacos (alusivos a um castigo que teria ocasionado a morte de uma criança) e as fotografias dispostas na “parede nordestina” (representada pela foto mortuária do paterna, por uma figura de Padre Cícero e por uma foto de Lampião, Maria Bonita e de outros cangaceiros do bando).

“O prato azul-pombinho” consiste em uma narrativa poética construída por Cora Coralina e publicada em seu primeiro livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, em 1965. Seria o último exemplar de um aparelho de jantar composto por 92 peças em louça encomendado dos mercadores chineses de Macau como presente de casamento dos avós de Cora Coralina, no século XIX, na Cidade de Goiás:

Era uma prato sozinho,
último remanescente, sobrevivente,
sobra mesmo, de uma coleção,
de um aparelho antigo
de 92 peças.
Isto contava com emoção, minha bisavó,
que Deus haja.
Era um prato original,
muito grande, fora de tamanho,
um tanto oval.
Prato de centro, de antigas mesas senhoriais
de família numerosa.
(...)
Tinha seus desenhos
em miniaturas delicadas:
Todo azul-forte,
em fundo claro
num meio-relevo.
Galhadas de árvores e flores,
estilizadas.
Um templo enfeitado de lanternas.
Figuras rotundas de entremez.
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.
Um braço de mar
Um pagode e um palácio chinês.
Uma ponte.
Um barco com sua coberta de seda.
Pombos sobrevoando (CORALINA, 2001, p. 67-68).

A descrição do prato antecede os versos que demonstram a importância daquela peça para o imaginário familiar e como suporte de lembranças de personagens e fatos passados. De acordo com a narrativa do poema, o objeto seria o acionador de distintas camadas de tempos e espaços, unindo passado e presente, infância e velhice, Goiás, Lisboa, Luanda e Macau. O

“Meu pai”, de *Meu Livro de Cordel* (CORALINA, 1976); e o bando de Lampião no poema “Lampião, Maria Bonita... e Aninha”, de *Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha* (CORALINA, 2007).

evento crítico surge quando a poeta revela que um dia o prato apareceu quebrado e Aninha (máscara poética da infância) foi acusada pela destruição do último objeto do conjunto de jantar que atravessou a memória familiar e, por isso, teve como punição portar um colar com um caco no pescoço:

Comecei a chorar
- que chorona sempre fui.
Foi o bastante para ser apontada e acusada
de ter quebrado o prato.
Chorei mais alto, na maior tristeza,
comprometendo qualquer tentativa de defesa.
De nada valeu minha fraca negativa.
Fez-se o levantamento de minha vida pregressa de menina
e a revisão de uns tantos processos arquivados.
Tinha já quebrado – em tempos alternados,
três pratos, uma compoteira de estimação,
uma tigela, vários pires e a tampa de uma terrina.
(...)
E o castigo foi computado
para outro, bem lembrado, que melhor servisse a todos
de escarmento e de lição:
trazer no pescoço por tempo indeterminado,
amarrado de um cordão,
um caco do prato quebrado (CORALINA, 2001, p. 73).

O poema é precedido por um texto intitulado “Nota: de como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço”⁶⁴, que narra a morte da menina Jesuína, descendente de negros escravizados. Após ter quebrado a tampa de uma terrina, a criança teve como castigo portar um colar com os cacos quebrados: “a cacaria serrilhada, amarrada a espaço num cordão encerado, ficava como humilhante castigo exemplar” (CORALINA, 2001, p. 77). Após certo tempo, em virtude da punição, Jesuína foi encontrada morta: “no sono, uma aresta mais viva de um dos cacos serrilhados tinha cortado uma veiazinha do seu pescoço, e por ali tinha no correr da noite esvaído seu pouco sangue e ela estava enrodilhada, imobilizada para sempre” (p. 78).

⁶⁴ Conforme destaca Ebe Siqueira (2013), “a narrativa de uma história que marca, exatamente por isso, a sua singularidade digna de nota, o final de uma tradição comum nos rincões do centro-oeste goiano. Retoma uma história lendária, costurada nos estratos artesanais da oralidade, a história do castigo atinente e de boa procedência, para a equivocada pedagogia da época, que era o de amarrar ao pescoço da criança um colar de cacos da louça por ela quebrada. Em ‘O prato azul-pombinho’, Cora dialoga com a ‘Nota’ que se segue ao poema, explicando ‘De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço’. A menina Aninha e a menina Jesuína se aproximam, embora tenham destinos diferentes. A poeta também faz intertextualidade com o poema “Estória do aparelho azul-pombinho”. Ao recuperar esta lenda da oralidade e registrá-la em seu livro, Cora está buscando legitimidade para o seu relato, conseguindo uma adesão muito maior por parte do leitor, que acabará por vincular a história trágica da menina Jesuína com a menina do poema. E também marca a importância de se retirar este fato lendário do imaginário coletivo de sua gente e elevá-lo a fato que merece ser monumentalizado” (p. 281).

Nesse aspecto, concordamos com Kátia Bezerra (2009), quando concluiu que os poemas de Cora Coralina questionam paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações constituídas em torno de relações de poder. Situando-a no contexto da literatura escrita por mulheres, verifica o desejo de colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a perpetuar. Apresenta uma política de memória em que Cora desmantelaria o mito da casa como espaço da harmonia, sacralidade e paz, focalizando variadas violências de acordo com a posição da mulher no tecido familiar, por isso não há como negar a centralidade da mulher na reprodução das relações de poder: a violência não se restringe às figuras masculinas, também está presente nas relações entre senhora e escrava, mãe e filhos, filha mais velha e irmãos menores.

A poética de Cora Coralina se torna um modo diferente por rememorar situações muitas vezes tensas, especialmente a "tensão entre a situação da mulher com o poder e sua resistência ao poder, na sua tentativa de atribuir novos significados ao passado como uma estratégia necessária ao seu processo de reinvenção" (BEZERRA, 2009, p. 89). Desse modo, o prato quebrado e os cacos se tornam metáfora e metonímia dos maus-tratos às crianças e à violência doméstica, surge um deslocamento de uma memória gustativa, originalmente associada ao objeto, para uma memória traumática, atrelando-a a um instrumento de suplício.

Essa memória é acionada pela exposição do Museu-Casa de Cora Coralina que se retroalimenta e consolida a produção da crença difundida pela anfitriã do espaço. O exemplar do "prato azul-pombinho" que integra a coleção consiste em uma travessa de faiança em tom azul cobalto, com cena chinesa e borda geométrica⁶⁵, quebrada na parte superior direita (Fig. 33).

⁶⁵ A louça azul-pombinho também é conhecida como "louça do Salgueiro". Sua decoração em azul e branco é inspirada em uma lenda chinesa e possui como marcas a figura da árvore salgueiro e um casal de pombos. De acordo com Astolfo Araújo e Marcos Carvalho (1993) essa louça inglesa representa um padrão, ou seja, um determinado motivo decorativo que foi adotado por um expressivo número de fabricantes por determinada contingência. Informa que no caso do padrão "Willow" ou "louça pombinhos" existem vários tipos (neste caso o tipo é definido pela marca do fabricante), destacando que esse padrão foi fabricado de 1790 até os dias atuais.



Fig. 33 – Prato Azul-Pombinho. Museu-Casa de Cora Coralina. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

Não conseguimos informações seguras que possibilitassem recuperar a trajetória deste objeto⁶⁶ e sua relação com Cora Coralina. Provavelmente ele não consiste na peça destacada no poema, visto que a própria poeta informa que o prato possuía “duas asas por onde segurar” e que, um dia, “apareceu quebrado, feito em pedaços – sim senhor – o prato-azul pombinho” (CORALINA, 2001, p. 71). As fichas de identificação do museu registram na reserva técnica a existência de outro prato em cacos⁶⁷, com características similares.

O que podemos afirmar com segurança é que desde a criação do Museu-Casa de Cora Coralina o prato azul-pombinho adquiriu centralidade na narrativa museológica. As duas primeiras exposições o destacaram, colocando em local central em uma cristaleira que ficava na “varanda” da casa, área que em Goiás seria um misto de sala de visitas e sala de jantar: “em regra a mais ampla da construção,/ onde a família se reúne, recebe, trabalha/ conversa e toma refeições” (CORALINA, 2007, p. 171).

De acordo com Andrea Delgado (2003), na primeira expografia uma cristaleira abrigava quatro pratos com o tipo “azul-pombinho”, além de alguns cacos, o que induzia o visitante a

⁶⁶ O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e a subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-153, localizado na “sala de escrita”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” quebrada em uma das extremidades tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação regular e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

⁶⁷ O Prato-Azul Pombinho pertence à classe “interiores” e a subclasse “utensílio de cozinha/mesa”. É registrado com o número 05-6-133, localizado na “reserva técnica”. A travessa de porcelana “azul-pombinho” em cacos tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação péssimo e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

pensar que eram remanescentes do conjunto de jantar destacado no poema. Também apresentava uma legenda informativa de que os três pratos menores teriam sido doados por Altair Camargo de Passos ao museu, sem indicação da procedência do prato maior, centralizado na cristaleira. A pesquisadora conclui que, para além de questionar a procedência dos pratos e dos cacos, é importante visualizar que a primeira exposição museológica – especialmente a localização e a escolha do suporte - conferiu a esses objetos o significado de mediadores da memória familiar: “a ‘varanda’ é o lugar de reunião da família e de recepção dos visitantes e a cristaleira era o móvel comumente utilizado para guardar e exibir relíquias familiares” (p. 95).

Após a enchente que atingiu o museu em 2001, em virtude das águas terem derrubado e quebrado a cristaleira, o prato azul-pombinho consistiu em um dos poucos objetos que integraram a exposição “provisória” que permaneceu oito meses até a restauração do imóvel e organização da nova museografia. A ausência do suporte (cristaleira) contribuiu para que o prato fosse deslocado para a “sala de escrita”, colocado sozinho sobre uma mesa, fator que deu maior visibilidade ao objeto e a narrativa estampada nos poemas da escritora. Essa experiência contribuiu para que o prato continuasse em destaque na última expografia, todavia colocado na “sala de escrita”, que também apresenta a máquina de escrever e outros objetos relacionados à atuação de Cora Coralina enquanto escritora: “È tão significativa a referência ao prato azul pombinho que simbolicamente era muito importante que aparecesse em destaque mostrado no cotidiano de sua produção literária. Ficou ai como um símbolo do que trazia inspiração a poeta”⁶⁸.

Deslocado do discurso relacionado à culinária ou à memória familiar, o prato se mescla ao discurso sobre a vida pública, estando exposto ao lado de três cópias dos manuscritos com os poemas “Estória do Aparelho Azul-Pombinho”, “O prato azul-pombinho” e “Nota”, e de um prato que abriga um conjunto de cacos. A exposição museológica, ao destacar os cacos, monumentaliza o discurso poético tornando-se uma narrativa de uma narrativa sobre um evento crítico. O prato azul-pombinho quebrado em meia lua⁶⁹ e os cacos reafirmam os

⁶⁸ Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

⁶⁹ Conforme sublinhou Saturnino Pesquero-Ramon (2003), a travessa exposta no Museu-Casa de Cora Coralina consiste no único documento que se dispõe sobre a narrativa tecida nos poemas da autora: “é provável que o formato lunar do pedaço quebrado tenha servido como ponto de partida sensível para todos os conteúdos poéticos” (p. 214).

aspectos trágicos dos poemas, evocando uma memória traumática que se funde a biografia da poetisa e a eleva nas tramas da economia simbólica⁷⁰.

Enquanto o “prato azul-pombinho” sofreu esse conjunto de deslocamentos físicos e simbólicos, os retratos de seu pai, de Padre Cícero e do bando de Lampião permanecem na Casa Velha da Ponte desde a década de 1970, integrando as três exposições museológicas. Conforme destacamos no capítulo anterior, a própria poeta emoldurou os objetos, colocando-os ao olhar público. Nesse arranjo, a foto de Lampião, Maria Bonita e seu bando, embora portando armas, não aparece com a intenção trágica, mas aliada a imagem de Padre Cícero se torna suportes para recuperar uma memória paterna. As imagens vistas em conjunto seriam uma forma de homenagear o pai, que faleceu quando Cora Coralina tinha poucos dias de nascida, constituindo em espaço de representação de uma falta.

⁷⁰ A partir desse momento surgiu uma “explosão discursiva” em torno do prato azul-pombinho. A Global Editora, responsável pela publicação das obras de Cora, editou um livro específico com o poema. A primeira edição de *O prato azul-pombinho* com ilustrações de Ângela Lago foi lançada em 2001. O livro se encontra na quarta edição, atualmente com ilustrações de Lúcia Hiratsuka. A fotografia do prato e trecho do poema foram eleitos como logomarca do II Festival de Gastronomia e Cultura da Cidade de Goiás, em 2005. Além disso, diversas peças teatrais se inspiraram na narrativa, a exemplo de “O Prato Azul-Pombinho” (2009), com a atriz Tina Oliveira, Ribeirão Preto/SP; “O Prato Azul-Pombinho” (2012), Grupo de Teatro Boca de Cena, Congonhas/MG; e “Cora Coralina e o Prato Azul-Pombinho” (2012), Cia Sábias Cenas, São Paulo/SP. Duas teses também analisam a relação entre a ilustração e o poema e os casos de reendereço: *Encurtando o caminho entre o texto e a ilustração*, de Luis Hellmeister de Camargo, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (2006); e *Literatura sem fronteira: por uma educação literária*, de Ebe Maria de Lima Siqueira, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (2013).



Fig. 34 – Detalhe do pôster com a foto mortuária de Francisco Peixoto. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

A exposição é montada para evocar a memória do desembargador Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, pai da poeta, natural de Areia, na Paraíba. A foto exposta⁷¹ (Fig. 34) constitui em um evento crítico já que o apresenta morto, sentado em uma cadeira e vestido com sua toga, em 15 de outubro de 1889. A foto mortuária consiste em um indício do enlutamento, um acionador de uma memória trauma pessoal que se torna metáfora e metonímia de outras perdas.

De acordo com Sandro Blume (2013), a presença da fotografia nos rituais da morte contribuía no processo de elaboração do luto, além de atestar e perpetuar determinadas imagens do ente querido, informando que “geralmente se recorria de forma mais emblemática às fotografias pós-morte quando o falecido ainda não tinha sido retratado em vida” (p. 2), a exemplo do pai de Cora Coralina e de outras fotos mortuárias colecionadas pela poeta e que estão na reserva técnica do museu-casa. Destaca, ainda, que nos dias de hoje a exibição dessas

⁷¹ A reprodução da fotografia mortuária de Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto pertence à classe “interiores” e a subclasse “acessório de interiores”. É registrada com o número 05-1-10, localizada na “varanda”. A fotografia colocada em um suporte de madeira foi tirada em 15 out. 1889, possui estado de conservação regular e medidas 27,5 cm X 37 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

fotografias gera uma série de constrangimentos para os detentores desses acervos, considerados como de teor macabro: “igualmente aos olhares contemporâneos, a fotografia mortuária parece prolongar a dor, sendo percebida, até mesmo pelas famílias que preservam tais fotografias, como uma atitude mórbida, em função de fixar a morte como elemento de recordação” (p. 3).

No caso da fotografia mortuária do pai de Cora Coralina, a atual expografia também a reproduz na “linha do tempo” apresentada na primeira sala expositiva que destaca os principais momentos em torno da vida e obra da anfitriã do espaço, de acordo com a seleção empreendida pela curadora e por sua equipe. Nesses dois momentos da exposição, não é explicitado o fato de ser uma foto mortuária. Sob os quadros, uma cadeira vazia contribui para reforçar a idéia de ausência, as flores artificiais laterais consolidam o culto à saudade e uma cópia do manuscrito do poema “Meu pai”, de *Meu livro de cordel*, explicita o discurso autobiográfico e a memória trauma:

Meu pai se foi com sua toga de juiz.
Nem sei quem lha vestiu.
Eu era tão pequena,
mal nascida.
Ninguém me predizia – vida.

Nada lhe dei nas mãos.
Nem um beijo,
uma oração, um triste ai.
Eu era tão pequena!...
E fiquei sempre pequenina na grande
falta que me fez meu pai (CORALINA, 1976, p. 103).

Nesse aspecto, a museóloga Célia Corsino informa que sua intenção ao inserir o poema nesse conjunto expográfico não foi deliberadamente minorar o aspecto trágico dos objetos musealizados: “Creio que na hora não foi tão intencional para minorar o trágico associado a esses dois objetos, mas sim trazer nas palavras de Cora e o seu olhar para os acontecimentos. Esta ação anunciava exatamente a mudança de 2009 onde procuramos fazer com que Cora, ela mesma, a partir de seus escritos se apresentasse”⁷².

Observamos que os eventos críticos expostos no Museu-Casa de Cora Coralina não dizem respeito a catástrofes ou destruições de grande magnitude, todavia os traumas individuais e/ou familiares ao serem recuperados pela memória da escritora, poetizados e musealizados contribuíram para que se amalgamassem à memória coletiva. É oportuno reconhecermos que tais eventos podem ser pensados em relação a “situações mais restritas no

⁷² Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

sentido quantitativo, mas igualmente enfocam dramas que envolvem transformações na vida individual ou de pequenos grupos, provocando redefinições de categorias de reconhecimento do mundo, formas de entendimento e de subjetificação” (VICTORA, 2011, p. 301).

Situação que também dialoga com o Museu-Casa de Maria Bonita cuja exposição inaugurada em 23 de setembro de 2006, inspirada na coleção e nas pesquisas de João de Sousa Lima, também fornece elementos significativos para a monumentalização de um evento crítico. A diferença é que, enquanto a exposição sobre Cora se ancora nos elementos poéticos para a construção da exposição, a narrativa sobre Maria Bonita é apresentada estritamente através da linguagem não-verbal (Fig. 35), especialmente na “explosão discursiva” gerada pelas fotos sobre sua morte trágica⁷³.



Fig. 35 – Detalhe da exposição do Museu-Casa de Maria Bonita. Foto: Clovis Britto, 2015.

Na verdade, a própria história do cangaço que sustenta a narrativa apresentada pelo museu consiste em uma história controversa justamente por se amalgamar na violência, na morte, na dor. Não é sem motivos que dois fuzis integram a coleção do Museu-Casa de Maria Bonita, tornando-se exemplos de armas que simbolizariam o evento crítico e uma estética própria⁷⁴. De acordo com José Murilo de Carvalho (2003), os cangaceiros eram bandidos

⁷³ No dia 28 de julho de 1938 um grupo de cangaceiros foi morto em combate na Grota do Angico, hoje pertencente a Poço Redondo/SE, por uma força volante comandada pelo tenente alagoano João Bezerra da Silva. Os onze cangaceiros que tiveram suas cabeças decepadas – alguns ainda em vida - foram: Virgulino Ferreira da Silva (Lampião); Maria Gomes de Oliveira (Maria Bonita); Enedina; Luis Pedro; Moeda; Quinta-Feira; Alecrim; Elétrico; Colchete; Mergulhão; e Macela.

⁷⁴ Em uma interpretação *lato sensu* o próprio cangaço seria um exemplo de evento crítico. No mesmo sentido, fuzis, punhais e revólveres se tornaram referências importantes como espécie de acessórios para a composição

sociais que reagiam à situação de desigualdade e arbítrio prevalecentes no sertão, mas que se utilizavam das mesmas táticas dos coronéis, sobretudo a violência.

Independente dos múltiplos e conflitantes discursos que apresentam sobre os cangaceiros, como heróis ou bandidos, todos destacam o cangaço como um evento crítico construído sob o signo da violência, da opressão, da insegurança, da seca, da morte. Desse modo, não é por acaso que o cangaço teve seu fim a partir de uma ação violenta que decepou as cabeças de Lampião, Maria Bonita e de mais nove cangaceiros do bando, exibindo-as em praça pública. No caso de Lampião e Maria Bonita suas cabeças foram estudadas, musealizadas, enterradas e exumadas, trajetórias relatadas por Antônio Amaury Correa de Araújo (2011), sob o título “Caveiras errantes”:

Depois da decapitação dos 11 mortos, as cabeças foram levadas para Piranhas e foram fotografadas nos degraus da antiga escada existente, naqueles tempos, no prédio da prefeitura (modificada para uma disposição diferente nos dias atuais). Depois as cabeças foram colocadas em latas, das utilizadas originalmente para querosene, nas quais colocaram formol em quantidade que mal deu para as cabeças do ‘Rei’ e da ‘Rainha’. As outras foram colocadas em álcool ou água com sal, no primeiro momento, e depois, já na capital alagoana, foram deixadas aos cuidados do dr. José Lages Filho, diretor do Serviço Médico-Legal de Maceió. Nessa oportunidade, dr. Lages examinou com maior interesse a cabeça de Lampião, visto ser a do chefe e estar em melhor estado de conservação. A de Maria Bonita fez companhia à de seu amásio ao serem levadas a Salvador, pelo dr. Arnaldo Silveira, onde permaneceram por 25 anos expostas à visitação pública no Museu do Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, de 1944 até 6 de fevereiro de 1969, quando foram então sepultadas no Cemitério da Quinta dos Lázarus. [As cabeças foram exumadas em 1.º de fevereiro de 2002 a pedido da família de Lampião e Maria Bonita, conforme matéria da *Revista Época*, edição 214, de 24 de junho de 2002 transcrita a seguir]. (...) ‘As cabeças de ambos, única parte que sobrou dos cadáveres, continua sem sepultura. Há algumas semanas, os crânios foram transferidos de Salvador para Aracaju, onde estão sob os cuidados de uma neta de Lampião e de Maria Bonita, Vera Ferreira. (...) Ela pretende montar em Aracaju o Museu do Cangaço. ‘Lá, entre outras coisas, vou construir um memorial, onde meus avós enfim terão uma sepultura decente’, diz ela. Enquanto isso não acontece os crânios permanecem em lugar não revelado⁷⁵. Vera teme que sejam roubados’ (p. 245-257).

Essa pausa nos itinerários das cabeças de Lampião e Maria Bonita foi necessária em virtude do Museu-Casa de Maria Bonita dedicar uma sala em memória da morte da cangaceira. Nesse espaço são expostas quatro fotografias mortuárias que destacaram a cabeça

dos trajes na estética do cangaço (Cf. MELLO, 2010) e, por isso mesmo, inspiraram diversas artes a exemplo da fotografia, do cinema, da xilogravura, da literatura, do teatro e do artesanato (Cf. FERREIRA; ARAÚJO, 2011).

⁷⁵ Até a presente data os crânios não foram depositados no memorial, espaço cultural que ainda não foi projetado.

de Maria, além de um fuzil (também existe outra arma similar exposta na sala do museu-casa) e uma máquina de costura. Certamente o intuito foi dialogar com os objetos que ladeavam as cabeças nas escadarias da Prefeitura de Piranhas, em Alagoas, cuja foto também está exposta na sala, conforme destacamos no segundo capítulo desta dissertação. As imagens foram selecionadas do arquivo do colecionador João de Sousa Lima, reproduzidas e emolduradas, apresentando diferentes trajetos sobre esse evento crítico que, por meio das fotos, ali foi musealizado.

Uma das fotografias reproduzidas consiste na foto das cabeças dos onze cangaceiros, juntamente com suas armas e pertences pessoais expostos na escadaria da Prefeitura Municipal de Piranhas, Alagoas. De autoria anônima, a foto tirada em 28 de julho de 1938 é uma das mais difundidas na espetacularização da morte dos cangaceiros e, conforme sublinha Marcos Clemente (2007), as cabeças são apresentadas em simetria, “algumas apoiadas por calços de pedra, cabelos desgrehados, feições rígidas, olhos fechados. A ordem de apresentação do escalão é inversa e quebra a hierarquia que tiveram em vida. No plano mais baixo, isolada, a cabeça de Lampião; acima a de Maria Bonita” (p. 4). O pesquisador também analisa que a cena parece ter sido forjada para desconstruir determinadas visões sobre o cangaço, apresentando um Lampião solitário, rompendo com a imagem lendária do casal Lampião e Maria Bonita, visto que esta não aparece ao seu lado. Do mesmo modo, os pertences do grupo foram colocados aleatoriamente, sem a identificação de seus donos, reunidos como espólio material do cangaço: duas máquinas de costura Singer, pistolas, mosquetões, punhais longos e medianos, chapéus de couro com abas viradas e pontuados com estrelas, embornais, cartucheiras, peças de indumentária adornadas com moedas de ouro e traços geométricos.

As narrativas sobre as cabeças dos cangaceiros acionam a trama da economia simbólica, gerando diversas narrativas em periódicos, livros e pesquisas acadêmicas. Também mobilizam o enredo de obras como *Vida, aventuras e morte de Lampião e Maria Bonita*, de Amador Santelmo (1958); *O estranho mundo dos cangaceiros*, de Estácio de Lima (1965); *Lampião senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*, de Élise Grunspan-Jasmin (2001); *Lampião e as cabeças cortadas*, de Antônio Amaury Correa de Araújo e Luiz Rubem Bonfim (2008); e *Maria Bonita: a mulher de Lampião*, de Antônio Amaury Correa de Araújo (2009). Além disso, as cabeças dos cangaceiros se tornaram um dos principais atrativos do Museu de Antropologia Criminal da Bahia: “Elas eram expostas no museu como peças mestras, despertando a curiosidade do público, que talvez não o visitaria se elas não

estivessem ali” (GRUNSPAN-JASMIN, 2001, p. 338). Nesse sentido, convém destacar que após a devolução das cabeças para a família dos cangaceiros, as mesmas foram substituídas por fotografias e máscaras mortuárias na exposição do Museu Estácio de Lima, em Salvador-BA: “as infelizes cabeças foram substituídas por máscaras mortuárias feitas a partir delas, máscaras essas ainda em exibição no mesmo lugar” (SERRA, 2006, p. 310). Também existe uma moldagem da cabeça de Lampião no Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió, elaborada em gesso pelo escultor Lourenço Peixoto, em 1938, integrando a exposição museológica do instituto desde então (SILVA, 2012).



Fig. 36 – Fotografias das cabeças de Maria Bonita, Lampião e cangaceiros. Fotos: Clovis Britto, 2015.

No Museu-Casa de Maria Bonita existem várias reproduções de fotografias das cabeças de Maria Bonita e de Lampião mumificadas e então expostas no Museu Nina Rodrigues (atual Museu Estácio de Lima) em Salvador/Bahia (operação metalinguística que sublinha a musealização de uma musealização); e do médico-legista Charles Pittex analisando os dois crânios (Fig. 36). Seria o registro dos “troféus macabros”, nomenclatura dada por diversos jornalistas da época da morte dos cangaceiros, que se tornou uma forma de “voyeurismo” científico e atrativo turístico e museológico (Cf. GRUNSPAN-JASMIN, 2001; LIMA, 1965).

As fotos aparecem sem identificação, em espaço contíguo à “cozinha” do museu-casa. Conforme já destacamos, as quatro fotografias emolduradas foram afixadas sobre as paredes de taipa e colocadas juntamente com um fuzil e uma máquina de costura. A seleção e apresentação desses indícios contribuíram para que a casa-natal de Maria Bonita também se transformasse em lugar de memória da morte, atrelando à exposição museológica fatos que ocorreram para além da casa. Esses objetos foram cuidadosamente selecionados para integrarem a exposição justamente por propiciarem uma ambientação trágica, sendo, inclusive, nomeados como integrantes da “sala macabra”. Questão problematizada pelo colecionador e pesquisador João de Sousa Lima, um dos responsáveis pela exposição, quando nos acompanhou em visita ao museu:

Nós não podemos ver o cangaço só pela ótica da selvageria humana, temos que analisar o fato histórico em si, que representou o Nordeste. É uma história muito única nossa. O cangaço aconteceu, da forma como aconteceu, somente no Brasil e no Nordeste. Por isso que não podemos ver apenas pelo lado da violência, das armas. E você não pode omitir. Na história mundial, não existe uma história de criação de sociedade que não seja fundamentada na violência. Se fosse assim não iríamos estudar muitos episódios da história, não conheceríamos o nazismo, as ditaduras, nada. E ainda vejo da parte de alguns um preconceito com relação à história do cangaço, pensado apenas como violência, mas me diga qual sociedade que não foi fundamentada na violência. (...) Nós pensamos em colocar não apenas fotos de até quando Maria Bonita viveu na casa, mas da vida inteira, até da morte, inclusive das cabeças, fotos que eu acho macabras, mas que a história precisa registrar. Houve uma discussão se colocaríamos essas fotos ou não e decidimos que sim, porque é a realidade. Muita gente sabe a história do cangaço e não sabe que ela foi degolada viva, não sabe que as cabeças ficaram para estudo lá no Nina Rodrigues, muita gente não sabe. Quando chegam ao museu, as fotos causam até um certo espanto: ‘Mas degolaram?’. Mostramos as fotos das cabeças, contamos toda a história, todo o processo como aconteceu. A colocação dessas fotos foi planejada, pois você poderia ver todas as fotos dela com a turma e não saberia como ela morreu, o que aconteceu. Eu acho que aquela foto das cabeças na escadaria da Prefeitura de Piranhas, ela conta muita coisa, por si só ela demonstra que eles foram degolados e muita gente não sabe disso⁷⁶.

Esses exemplos demonstram como os eventos críticos integram a rede de uma economia simbólica nos/dos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita. Consistem, sutil ou agressivamente, em modos de fixar determinadas memórias traumáticas no intuito de celebração da saudade e/ou de alerta para que tais fatos jamais sejam esquecidos e não se repitam.

⁷⁶ Entrevista realizada com João de Sousa Lima em 27 jan. 2015.

Todavia, não é somente na trajetória das anfitriãs do espaço e nas exposições museológicas que tais fatos podem ser visualizados. Conforme visualizamos, eventos críticos também integraram a história das instituições, seja na construção de uma memória submersa em decorrência de uma enchente que atingiu o Museu-Casa de Cora Coralina na Cidade de Goiás, em Goiás, seja na configuração de uma memória roubada em virtude dos atos criminosos contra o Museu-Casa de Maria Bonita em Paulo Afonso, na Bahia. Situações que impactaram as exposições museológicas e, de algum modo, ofereceram maior visibilidade aos museus e as personagens por eles monumentalizadas, além de contribuírem para a construção de dramaturgias de memória latentes na poética desses espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus fazem parte das casas de sonhos
na ordem do coletivo.
Walter Benjamin (2006, p. 134)

O pensamento de Walter Benjamin em epígrafe revela a dimensão onírica dos museus, espaço de identificação do imaginário coletivo que possibilita, mediante uma arqueologia do passado, uma prática nostálgica e libertadora. O museu, nesse aspecto, pode ser visto como um dos lugares por excelência para a concretização da deriva do imaginário e “julgamos que não será difícil encontrar na ficcionalidade que está inerente à seleção do seu conteúdo o elemento que conduz essa fantasmagoria sonhadora” (LEAL, 2003). Não é sem razões que essa dimensão onírica adquire uma potência ainda maior quando analisamos os museus-casas, vistos duplamente como casas de sonhos ou, conforme reconheceu o autor, “casas ou corredores que não têm o lado de fora – assim como os sonhos” (BENJAMIN, 2006, p. 134).

É a poética oriunda dessas casas de sonhos coletivos o fio condutor desta dissertação que analisou as exposições dos Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita por meio da “poética das coisas”. Nesse aspecto, se pautou nas categorias “imaginação museal”, de Mario Chagas (2003), “produção da crença” de Pierre Bourdieu (2002) e “fabricação da imortalidade” de Regina Abreu (1996) visando examinar as articulações entre o imóvel, os objetos biográficos e as anfitriãs do espaço a partir das ações de musealização. O objetivo foi descortinar algumas das estratégias em torno da configuração dos museus-casas, especialmente as plurissignificações que envolvem a sua poética. Para tanto, descortinou as interconexões entre os gêneros lírico, épico e dramático tendo como referência os conceitos fundamentais de poética estudados por Emil Staiger (1997), aqui eleito como inspiração metodológica para a compreensão das cenas e bastidores que constroem dramaturgias de memória.

Na verdade, a musealização de trajetórias de vida por meio de objetos biográficos ou biografados, tendo a casa como principal peça do museu, consistiu em recurso para a compreensão dos espaços e coisas enquanto representações. Desse modo, observamos como uma trajetória singular extrapolou o universo do privado se espraiando para a cena pública e, por sua vez, contribuindo para a construção do renome da anfitriã do espaço. A especificidade é conceber como a trajetória pública é recontada a partir da representação do universo privado nas casas-museus. Essas articulações são concretizadas tendo como suporte os repertórios

expográficos, os trânsitos entre as dimensões pública e privada (o museu-casa como entrelugar) e os deslocamentos dos acervos pessoais para o espaço das casas-museus.

As exposições museológicas e a própria trajetória dos museus-casas foram concebidas como textos ficcionais, repletos de figuras de linguagens materializadas a partir da “linguagem das coisas”. Ações evidenciadas na musealização (reconhecida enquanto linguagem) de diferentes linguagens que atravessam a herança lírica, a expressão do épico e as tensões do dramático marcadas pelo segmento trágico. Nesse sentido, a análise da metalinguagem que sustenta os museus-casas de literatura ou do epilirismo que edifica a saga do cangaço em museus em torno dessa temática ganham força no estabelecimento de um heroísmo poético fabricado pela musealização de determinados aspectos da trajetória dos patronos dos “museus biográficos”. A musealização, nesse aspecto, consiste em uma forma de instituir a “ilusão biográfica”, crença no nome e produtora do renome, nos moldes destacados por Pierre Bourdieu (1996a).

Essas problematizações atingem o ápice nas exposições museológicas e tiveram como estudos de caso os Museus-Casas de Cora Coralina e de Maria Bonita. A escolha dessas experiências não foi aleatória, permitindo descortinar a poética e a política em torno de “imaginações museais” por vezes dissonantes e construídas a partir de um desrecalque de classe e de gênero. Surge, conforme destacou Mario Chagas (2013a), uma poética das casas-museus de heróis populares, heroísmo aqui evidenciado a partir de determinadas facetas da trajetória das mulheres homenageadas. Desse modo, a musealização consiste em uma resistência social à exclusão ou ao anarquivamento historicamente destinado aos acervos das mulheres, retirando-os dos “silêncios da história” (PERROT, 2005).

Essa aproximação ganha fôlego na medida em que relatamos irrupções de presenças e de falas femininas em locais até então proibidos ou não familiares e que, ainda hoje, são envoltas por muitas “zonas mudas”, relacionadas à partilha desigual dos traços, da memória e da história (PERROT, 2005). Para tanto, concordamos com Kátia da Costa Bezerra (2007) quando destacou as estratégias de algumas mulheres para romper com práticas discursivas opressivas e alcançar um lugar de fala no século XX. Tais ações visaram distanciar de leituras hegemônicas do passado, apresentando outras vozes que reafirmam diferenças, instituidoras de uma memória em falsete, estratégia amplificada pela instituição dos museus-casas em sua homenagem. Conforme salientou Constância Duarte (2007), a maioria dos acervos sobre as mulheres ou de mulheres encontram-se dispersos e/ou custaram a aparecer, demonstrando

como a censura e a repressão contribuíram para a destruição dos acervos, antes mesmo de sua produção, tornando-as anarquivadas.

Embora as discussões de gênero estejam diluídas ao longo deste trabalho é possível reconhecer como a alquimia poética em torno das exposições museológicas produz determinadas crenças e fabrica legados atravessados por tensões. Por essa razão, tornou-se necessário recuperar alguns indícios do colecionismo de Cora Coralina e de Maria Bonita para, em seguida, compreender as estratégias dos responsáveis pelas exposições museológicas na instituição de leituras interessadas em torno das trajetórias das anfitriãs dos museus-casas. As representações do privado consistem em mote para a visualização da trajetória pública dessas mulheres cujo legado é construído a contrapelo no espaço doméstico que, agora, está aberto ao público. Talvez seja dessa trama que surge a força perlocutória de convencimento empreendida pelas exposições museológicas, nos limites do “indizível” entre o real e a ficção, da deriva entre as esferas pública e privada: “o interior cresce para fora. (...) A rua se transforma em cômodo, e o cômodo vira rua” (BENJAMIN, 2006, p. 134).

Questões que assumem centralidade na análise da herança lírica nos museus-casas de literatura, concebidos enquanto atitude metapoética, ou nos museus-casas sobre a saga do cangaço, expoentes da expressão do épico. Tendo como exemplos a musealização das casanatais de Cora Coralina, em Goiás-GO, e de Maria Bonita, em Paulo Afonso-BA, foi possível reunir um conjunto distinto de fontes (depoimentos, fotografias, documentação museológica, objetos biográficos, produção intelectual etc.) reconhecido como indício para a compreensão da “imaginação museal” (CHAGAS, 2003) proposta a partir da manipulação dos repertórios expográficos.

Desse modo, a pesquisa permitiu descortinar aspectos dos gêneros poéticos, destacando, no caso do gênero dramático, as tensões em torno da vertente trágica nas exposições e na própria trajetória dos museus analisados. Para tanto, o trabalho suscitou a necessidade de investigações futuras sobre as tensões instituídas por meio da comicidade, situação que merece ser explorada em outros museus-casas que celebram o cômico. Além disso, também provocou a necessidade de uma discussão específica sobre questões éticas em torno da musealização de “eventos críticos” (DAS, 1995), especialmente no que diz respeito à procedência dos objetos, a gestão de materiais culturais “sensíveis” ou que podem ferir sensibilidades (a exemplo dos restos humanos), a proteção contra sinistros e a segurança dos acervos.

No mesmo sentido, a escolha de uma casa-museu de literatura e de um museu-casa relacionado ao cangaço contribuiu para que o instrumental analítico extrapolasse a poética inerente à musealização da literatura, reconhecendo os acervos museológicos como figuras epistemológicas. A análise também problematizou a autenticidade dos objetos e os efeitos das representações nas casas-museus. Sugere, assim, provocações sobre como objetos biográficos e biografados se transformam em metáfora e metonímia de distintos momentos de uma trajetória de vida, reconhecidos como frutos de uma manipulação que valoriza a musealização da ideia e não do objeto em si. Também instiga trabalhos comparados sobre essas práticas em casas-museus de literatura e em experiências sobre a musealização do cangaço, ainda pouco explorados no campo museológico.

Na verdade, acreditamos que um dos méritos desta dissertação consiste no estímulo para outros exercícios interpretativos no campo da expologia, especialmente no intuito de investigarmos em que medida a existência dos acervos pessoais é realmente fundamental para a vitalidade da produção da crença por meio de herdeiros legais e simbólicos, tendo como referência a poética dos museus-casas. Acreditamos que algumas contribuições nessa direção podem ser destacadas na relação entre os objetos museológicos e economia dos bens simbólicos, com especial atenção para aquilo que designamos de uma sociologia das reputações ou estratégias de fabricação/consagração de legados (BRITTO, 2011).

O recorte, nesse sentido, se pautou no exame de algumas estratégias expográficas empreendidas nas casas-museus selecionadas. Todavia, a análise da poética em torno dessas exposições também permite outras incursões que privilegiem o modo como o público desses museus percebe tais discursos e a forma com que as instituições impactaram e impactam as comunidades circunvizinhas, possibilidades para novos itinerários ou para que os museus-casas sugiram, conforme destacou Mario Chagas (1998), a experiência dos museus-ruas.

A criação de instituições de memória focadas em uma intenção biográfica consiste em uma ação central nesse processo. Constatamos a plasticidade das estratégias expográficas em torno dos museus-casas, contribuindo com os agentes imersos nas redes de economia da cultura ao apresentar soluções criativas em meio às mudanças empreendidas pelos processos de industrialização e digitalização do simbólico. As exposições museológicas, nesse aspecto, se tornam espaços privilegiados para a produção de figuras poéticas e, sobretudo, alternativas profícuas para a garantia de legitimação e de uma maior divulgação da crença nas trajetórias de Cora Coralina e Maria Bonita que fabricam determinadas versões sobre suas vidas e legados e, por outro lado, notabilizam agentes e instituições responsáveis pela instauração de

uma “poética das coisas” ou, como salientou o poeta Manoel de Barros (2013), por uma operação onde “de repente, intrometem-se uns nacos de sonhos; uma lembrança” (p. 77).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (Orgs). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond; Minc; Iphan; Demu, 2007.

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ABREU, Regina. Emblemas da nacionalidade: o culto a Euclides da Cunha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.º 24, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. *In*: FREIRE, Alberto (Org.). *Culturas dos sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Lampião, as mulheres e o cangaço*. São Paulo: Traço, 2012.

ARAÚJO, Antônio Amaury Correa de. *Maria Bonita: a mulher de Lampião*. Salvador: Assembléia Legislativa, 2011.

ARAÚJO, Astolfo Gomes de Mello; CARVALHO, Marcos Rogério Ribeiro de. A louça inglesa do século XIX: considerações sobre a terminologia e metodologia utilizadas no sítio Florêncio de Abreu, São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n.º 3, 1993.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. *Aparência cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, 2013.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Retratos e relatos sobre Maria na fotografia de Benjamim Abrahão. *In*: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

- BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, 2005.
- BEZERRA, Kátia da Costa. Cora Coralina e o discurso da memória: um retrato da velha Goiás. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.
- BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- BLUME, Sandro. Fotografia mortuária: imagens da boa morte. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá/PR, v. 5, n.º 15, jan. 2013.
- BORGES, Rogério. Encontro inesquecível. *O Popular*, Goiânia, 14 mar. 2004.
- BORGES, Rogério. Acervo de Cora Coralina é recuperado em Goiás. *O Popular*, Goiânia, 23 nov. 2003.
- BORGES, Rogério. Acervo valorizado. *O Popular*, Goiânia, 17 ago. 2002.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8. ed. Campinas-SP: Papyrus, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRITTO, Clovis Carvalho. Entre a casa e o museu: itinerários da produção da crença no acervo de Cora Coralina. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 3, n.º 5, 2014.

BRITTO, Clovis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina*, Hilda Hilst e Ana Cristina César. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de Brasília, 2011.

BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. Aparecida-SP: Idéias e Letras, 2009.

BRITTO, Clovis Carvalho; SANTOS JÚNIOR, Roberto Fernandes. “Museu do Mangue pega fogo”: explosão discursiva e produção de sentidos sobre o Museu do Mangue de Aracaju/SE no ciberespaço. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 4, n.º 8, 2015.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 9, 1996.

CABAÑAS, Teresa. *A poética da inversão*. Goiânia: Editora da UFG, 2000.

CABRAL, Magaly. *Educação em museus casas históricas*. Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, 2009.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. Cora Coralina: uma poética para todas as vidas. In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de (Orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. Poesia e memória em Cora Coralina. *Signótica*, v. 14, jan.-dez. 2002.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo, 2000.

CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. Os três povos da República. *Revista USP*, São Paulo, n.º 59, set/nov. 2003.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Reverberações do Projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro na Bahia: a Coleção do Laboratório de Geomensura Theodoro Sampaio (2011-2014). *Museologia e Patrimônio*, v. 8, n. 2, 2015.

CHAGAS, Mario de Souza. A poética das casas museus de heróis populares. In: *Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013a.

CHAGAS, Mario de Souza. Cultura, patrimônio e memória. *Revista Museu*, 2013b.

CHAGAS, Mario de Souza. Casas e portas da memória e do patrimônio. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n.º 2, jul/dez 2007.

CHAGAS, Mário. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*, 2006a.

CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SP: Argos, 2006b.

CHAGAS, Mario de Souza. Pesquisa museológica. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, v. 7, 2005.

CHAGAS, Mario de Souza. Diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, IPHAN, n. 1, 2004.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

CHAGAS, Mario de Souza. Museu, literatura e emoção de lidar. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 19, 2002.

CHAGAS, Mario de Souza. O museu-casa como problema: comunicação e educação em processo. *Anais do II Seminário Brasileiro de Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

CHAGAS, Mario de Souza; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, IPHAN, n. 3, 2007.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião. *Fênix*, v. 4, n.º 4, 2007.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 9. ed. São Paulo: Global, 2007.

CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. 13. ed. São Paulo: Global, 2006.

CORALINA, Cora. *O tesouro da casa velha*. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global, 2001.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. Goiânia: Livraria Cultura Goiana, 1976.

COSTA, Jurandir Freire. A personagem proprietária do museu-casa. *Anais do I Seminário sobre Museus-Casas*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. A comunicação museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. *Revista Magistro*, UNIGRANRIO, v. 1, n.º 1, 2010.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.

CUNHA, Eneida Leal. A “Casa Jorge Amado”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, v. 11, 2009.

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

DAL FARRA, Maria Lúcia. Uma mulher povoada. In: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.

DANTAS, Sérgio Augusto de Souza. O cangaço e a lei penal: a questão Maria Bonita. In: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.

DAS, Veena. *Critical events. An anthropological perspective on contemporary India*. Delhi: Oxford University Press, 1995.

DELGADO, Andrea Ferreira. Museu e memória biográfica: um estudo da Casa de Cora Coralina. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n.º 2, jul/dez 2005.

DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DENÓFRIO, Darcy França. *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Eds.). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e Comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 2013.

DINIZ, Marcelo. Descrever a máquina. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano 9, n.º 11, 2004.

DOCTORS, Márcio. Casa museu como projeto de diversidade. *I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 30, 2007.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EL FAR, Alessandra. “A presença dos ausentes”: a tarefa acadêmica de criar e perpetuar vultos literários. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 2000.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

ENNES, Elisa Guimarães. *A narrativa na exposição museológica*. Trabalho de conclusão de disciplina no Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 2009.

FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n.º 3, set/dez 2005.

FERNANDES, José. Imagens alquímicas na poesia de Cora Coralina. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.

FERREZ, Helena Dood; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

FREIRE, Alberto (Org.). *Culturas dos sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A favela que se vê e que se vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 65, out. 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 9, n.º 1/2, jan/dez 1996.

GOMIDE, Cristina Helou. *Antiga Vila Boa de Goiás – experiências e memórias na/da cidade patrimônio*. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GONZÁLEZ, Begoña Torres. Introducción. In: *Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013a.

GONZÁLEZ, Begoña Torres. El poder de los objetos. In: *Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013b.

GONZÁLEZ, Begoña Torres. La casa del héroe, dos ejemplos emblemáticos: Benigno Vega Inclán y Carmen de Burgos, «Colombine». In: *Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013c.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALLACK, Raphael. Bens procurados. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HAY, Louis. A literatura sai dos Archivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh: essai d’anthropologie de l’admiration*. Paris: Minuit, 1991.

- HEYMANN, Luciana Quillet. *De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do “legado” de Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2009.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Os fazimentos do arquivo Darcy Ribeiro: memória, acervo e legado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, 2005.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Cinquenta anos sem Vargas: reflexões acerca da construção de um “legado”. *XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2004.
- HEYRAUD, Ludovic. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, v. 3, n.º 2, 2010.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Feira de cabeças. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Ano IX, Jul. 1995.
- JEUDY, Henry-Pierre. A memória é móvel. *MAG*, São Paulo, n. 18, 2010.
- KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.
- LEAL, Miguel. A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. *Revista Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 32, 2003.
- LEITE, Pedro Pereira. *Olhares biográficos: a poética da intersubjetividade em Museologia*. Lisboa: Marca D’água, 2012.
- LEITE, Roberta Lopes. Projeto de conservação fotográfica: o caso Museu Casa de Cora Coralina. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 39, 2007.
- LEITE, Roberta Lopes. *Conservação fotográfica: estudo de caso da coleção do Museu Casa de Cora Coralina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- LIMA, Cléidna Aparecida de. *Objetos biográficos e narradores de Hidrolândia-GO: ressonâncias patrimoniais*. Dissertação (Gestão do Patrimônio Cultural), Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2009.
- LIMA, Estácio de. *O mundo estranho dos cangaceiros*. Salvador: Itapoã, 1965.
- LIMA, João de Sousa. *Museu Casa de Maria Bonita é assaltado*. Site do autor, 20 ago. 2014. Disponível em: <http://www.joaodesousalima.com/2014/08/museu-casa-de-maria-bonita-e-assaltado.html>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- LIMA, João de Sousa. Memorial Casa de Maria Bonita. In: LIMA, João de Sousa; MARQUES, Juracy. *Memorial Casa de Maria Bonita*. Paulo Afonso/BA: Fonte Viva, 2006.
- LIMA, João de Sousa; MARQUES, Juracy. *Memorial Casa de Maria Bonita*. Paulo Afonso/BA: Fonte Viva, 2006.

- LIMA, João de Sousa. *A trajetória guerreira de Maria Bonita: a rainha do cangaço*. Paulo Afonso, BA: Fonte Viva, 2005.
- LIMA, Susana Moreira de. *O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, 2008.
- MARQUES, Juracy. Apresentação. In: LIMA, João de Sousa; MARQUES, Juracy. *Memorial Casa de Maria Bonita*. Paulo Afonso/BA: Fonte Viva, 2006.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2010.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Museu e o Problema do Conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, jan/dez, 1994.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos materiais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- MOREIRA, Jailma. As Marias Bonitas que encontrei. In: FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (Orgs.). *Bonita Maria do Capitão*. Salvador: EDUNEB, 2011.
- NINA, Cláudia. Registros de um século. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2002.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Estética da catástrofe: cultura e sensibilidades*. Goiânia: Editora da PUC-GO, 2008.
- PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. *Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; ZANIRATO, Silvia Helena (Orgs.). *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Eduem, 2005.
- PESQUERO-RAMON, Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: Ed. da UFG, Ed. da UCG, 2003.
- PESSOA, Ana. Apresentação. *I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n.º 3, 1989.
- PONTE, António Torres da. *Casas-museu em Portugal: teorias e prática*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2007.
- QUEIROZ, Marijara Souza. *Museu, memória e a morte: um estudo a partir da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal da Bahia, 2014.
- RAMOS, Anatole. Cora Coralina, o tesouro da casa velha de Vila Boa. *O Popular*, Goiânia, 17 out. 1971.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Ed. Argos, 2004.
- RANGEL, Aparecida. Vida e morte no museu-casa. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, IPHAN, n. 3, 2007.
- REIS, Cláudia Barbosa. *A literatura no museu*. Tese (Doutorado em Letras), Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- RIBEIRO, Tilza Antunes. Memória e lirismo das pedras e perdas em Cora Coralina. In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de (Orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- SANTELMO, Amador. *Vida, aventuras e morte de Lampião e Maria Bonita*. Rio de Janeiro: Livraria Antunes, 1954.
- SANTOS, Antônio Fernando. O tráfico e o comércio ilícito dos objetos sacros. In: TINOCO, Livia; ANDRADE, Ricardo; PAIVA, Salma (Orgs.). *O ministério público e a proteção do patrimônio cultural*. Goiânia: ICBC, 2004.
- SANTOS, Simão Pedro dos. *Dedos cravejados de brilhantes, chapéus de estrelas carregados: a épica dos cangaceiros na literatura de cordel*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

SCOTT, Joan Wallach. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: a memória possível após as catástrofes. In: FERREIRA, Maria Letícia; MICHELON, Francisca Ferreira (Orgs.). *Memória e esquecimento*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. *X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto*, São Paulo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n.º 1, 2008.

SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do sertão. In: SENA, Custódia Selma; SUÁREZ, Mireya (Orgs.) *Sentidos do sertão*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2011.

SENA, Custódia Selma; SUÁREZ, Mireya (Orgs.) *Sentidos do sertão*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2011.

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, Salvador, v. 19, n.º 47, maio/ago 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Davi Bandeira da. Relíquias do cangaço: uma oferenda de apetrechos. *Revista Leituras da História*, n.º 52, ago. 2012.

SILVA, Telma Camargo da; SOUZA, Maria Luiza Rodrigues; ECKERT, Cornélia. Apresentação. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 14, n.º 2, 2011.

SILVA, Telma Camargo da. Musealização de eventos críticos: análise da tensão entre múltiplas narrativas da dor. *XXXIV Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, 2010.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n.º 23, 2005.

SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima. *Literatura sem fronteira: por uma educação literária*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Goiás, 2013.

SOLA, Tomislav. Conceito y naturaleza de la museologia. *Museum*. Paris, UNESCO, v. 39, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SUASSUNA, Ariano. Prefácio. In: MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2010.

TAMASO, Izabela. Relíquias e patrimônios que o Rio Vermelho levou... *In: LIMA FILHO, Manuel; BELTRÃO, Jane; ECKERT, Cornélia (Orgs.). Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos.* Florianópolis: Nova Letra Editora, 2007.

TAMASO, Izabela. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios... *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n. 2, jul/dez 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem – II: estudos de literatura.* Goiânia: Editora da UCG, 2009.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. Entre público e privado: reflexões sobre a literatura nos museus casas. Notas sobre a comunicação apresentada no *II Seminário Brasileiro de Museologia*, Recife, 2015.

VASCONCELOS, Eliane. Um sonho drummondiano. *Anais do I Seminário sobre Museus-Casas.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, 2006.

VICTORA, Ceres. “A viagem de volta”: o reconhecimento de indígenas no sul do Brasil como um evento crítico. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 14, n.º 2, jul/dez 2011.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. *In: BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão – poesia quase toda.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. Confissões de Aninha e memória dos becos. *In: BRITTO, Clovis Carvalho; CURADO, Maria Eugênia; VELLASCO, Marlene (Orgs.). Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina.* Goiânia: Ed. Kelps, 2009.