Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

Ana Luiza Rocha do Valle

Literatura e Museu:
Estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e
Museu Casa Guimarães Rosa (MG)

São Paulo

2016

Ana Luiza Rocha do Valle

Literatura e Museu:
Estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e
Museu Casa Guimarães Rosa (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Museologia
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Museologia

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Profa. Dra.
Marília Xavier Cury

Linha de Pesquisa: Teoria e método da
gestão patrimonial e dos processos
museológicos

Versão revisada*
(*A versão original encontra-se na biblioteca
do MAE)

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

V181 Valle, Ana Luiza Rocha do.

Literatura e museu : estudo dos museus literários Casa
Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa / Ana
Luiza Rocha do Valle ; orientadora Marília Xavier Cury. --
São Paulo, 2016.

291 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo,
Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Museologia, 2016.

1. Museus literários. 2. Casas de escritor. 3. Literatura em
museus. 4. Casa Guilherme de Almeida. 5. Museu
Casa Guimarães Rosa. I. Cury, Marília Xavier II. Universidade
de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa
de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. III. Título.

VALLE, A. L. Rocha do. **Literatura e Museu: Estudos dos Museus Literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa Dra Marília Xavier Cury

Instituição: MAE-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Instituição: MP-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa Dra Betina Bischof

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao meu pai, Guilherme,
e às nossas voltas de
bicicleta
na Ilha dos Araújo,
que na verdade eram já
as minhas primeiras voltas
ao mundo

Agradecimentos

E é tão bonito quando a gente sente
Que a gente é tanta gente,
Onde quer que a gente vá
É tão bonito quando a gente entende
Que nunca está sozinho,
Por mais que pense estar

(Gonzaguinha)

À minha mãe, Luiza e ao meu pai, Guilherme, pelo incentivo desde sempre, pelo carinho enorme e pelas infinitas oportunidades que me proporcionaram. Mãe, pelas orações, conselhos, reikis, por partilhar os sonhos e as boas loucuras. Pai, pela inspiração nos estudos, pelo reconhecimento e pelo apoio nas minhas decisões, ainda que às vezes elas tenham sido diferentes das que você teria tomado. À minha irmã Lívia, por desejar sempre o melhor pra mim e vibrar com as minhas conquistas.

Ao meu companheiro Alex, pela enorme compreensão com as minhas ausências – a de uma semana na Geórgia logo depois da lua-de-mel, a de quase três meses na França, Suécia e Hungria e as de dias e noites enfiada na USP, nas bibliotecas municipais ou em casas de amigos acadêmicos. Pelo apoio incondicional, até quando eu mesma hesitei. Pelos cafés na cama, massagens, abraços, perguntas, cafunés. Por cada “vai dar tudo certo”, “parabéns por mais esse capítulo (ou esse parágrafo!)”, “vai dar tempo sim” e “você já fez muita coisa”.

Às minhas famílias de origem, Rocha e do Valle, e, como diria a minha mãe, às minhas famílias de escolha, Bretas e Vasconcelos: obrigada pelas torcidas, comemorações, rezas, incentivos, abraços, mensagens e pela compreensão com as minhas ausências quando foi preciso. Agradeço principalmente à tia Ione, tio Cícero, Mirena, Nane, Izabel, tia Aparecida, tia Tê e vó Lucília, por enviarem sempre suas bênçãos, energias positivas, e-mails, telefonemas, mensagens, abraços carinhosos.

Tio Luiz e tia Valéria, por acreditarem no meu trabalho desde que ele era só sonho de adolescente, por me incentivarem e torcerem por mim sempre. Pelo meu primeiro livro de teoria literária, lá em 2008, quando o único plano era tentar o vestibular da Unicamp.

À professora Marília pelas orientações, dicas, bibliografias, estímulo constante e confiança no meu trabalho. Aos professores Paulo e Betina, pela leitura atenta e sugestões valiosas, pelo reconhecimento e incentivo para que esta pesquisa melhorasse. E ainda pelas brilhantes aulas que tive oportunidade de assistir. Ao

professor Mário Chagas, pelas sugestões de bibliografia, por sua defesa dos museus e da literatura e principalmente por trazer inspirações aos que pesquisam essa área.

Aos funcionários do MAE, que sempre me auxiliaram e atenderam prontamente, muito especialmente ao Hélio Miranda pela sua infinita disponibilidade e cordialidade.

Ao Gustavo Silveira, pelas trocas que construímos pelo caminho. Por ter sempre uma referência para o assunto que eu preciso, um ouvido para uma dúvida acadêmica, um puxão de orelha quando necessário e um elogio que me leva pra frente.

Day, que me estimulou a assumir o “lado pesquisadora” desde o início, e que nenhuma distância física ou diferença de área de trabalho foi capaz de afastar de mim.

Lu, pelos inúmeros skypes e áudios de whatsapp, por ser a companhia quando os almoços húngaros ficaram solitários, por enviar suas vibrações mais bonitas para o ciclo se fechar bonito. Guga, pelas meditações, mensagens, energias, abraços, por se fazer incrivelmente presente, não importa quantos quilômetros nos separem.

Amanda Sá, por acreditar sempre no meu trabalho, acolher as angústias, vibrar com cada conquista, trocar colo, lanches, desabafos e abraços.

À minha família no ABC, Dani, Marcel, Denise, Leandro, Denise e Stela, pela torcida, pelo apoio e por compreenderem minhas ausências. À Dani em especial, por comemorar comigo em cada trecho – às vezes antes de eu mesma me dar conta do que ele significava. Ao Francisco, por cada sorriso e chamego, por me encher de alegria a cada vez que brinca com seus livros, por me inspirar a ser uma pessoa melhor e por ter vindo no meu colo sorrindo e sem me estranhar mesmo depois de três meses longe.

Ao Profeta, meu irmão e padrinho, por vibrar junto com as minhas conquistas, acolher os desesperos e achar sempre um tempinho pra um abraço na sua agenda apertada e tão diferente da minha.

À madrinha Leila, ouvido e abraço para tantas horas. Leitora dos capítulos prontos, dos rascunhos e das ideias malucas. Obrigada por essa amizade que coloriu a minha São Paulo ainda mais e me ensinou a inspirar e expirar em 3,4 e até 5 tempos se preciso.

Yssa e Maya, pelas leituras, respiros, e-mails, mensagens, comemorações de dia, de tarde, de noite, de madrugada ao longo desses dois anos – e antes disso, e certamente para continuar por muito tempo depois ainda. Pela torcida que vem sempre

comigo, e muito especialmente pelas palavras calorosas quando o frio europeu apertou e a saudade chamou por vocês.

Cata, pela parceria que construímos nesses dois anos, pela inspiração que você é quando penso em força de trabalho. Pelos socorros em cada capítulo e pela alegria com que sempre recebeu meus inúmeros pedidos de ajuda no meio dos seus dias lotados de trabalho.

A Marcela Gontijo, Giancarlo Camilo, Lucas Cepã e aos funcionários do IF, pela maravilhosa acolhida na sala 337, onde nasceram alguns dos trechos mais importantes do meu trabalho. Muito especialmente ao Lucas, pelos ouvidos sempre abertos, pelas leituras, pelas doses compartilhadas e sempre exatas de cafeína, trabalho, glicose, sono, intervalos, conversas, broncas e abraços. Você e o Carlos serão orientadores maravilhosos muito em breve, e eu terei a honra de dizer que conheci um pouquinho do percurso de cada um. Ao Carlos agradeço também pelos cafés, pelas broncas, pela paciência infinita com as perguntas sobre a BEPE, por não desistir de mim nem quando eu sumo por eras. Por cada “AnaLu, calma!” e cada comemoração conjunta.

Mel, Edileila, Ju Bernardo, Vitim, amigos que torceram a maior parte do tempo de longe, mas apareceram no meu percurso todo: fosse por uma mensagem, uma lembrança, uma energia que me abraçou, uma exposição que faria todo o sentido dividir com vocês. Aos amigos de Valadares, pelas correntes de oração, comemorações, abraços sempre presentes.

Tamira, minha companheira de jornada! Obrigada pelas leituras, por dividir o sufoco e as alegrias, pelos encontros, visitas, pitacos, docinhos e abraços. Que o oceano que vem por aí só nos aproxime em sonhos, lutas e realizações.

Susana, Luana, Thiago Padovan, Léa Blezer, Paula Talib, Carlos Augusto, Andrea, Marília, Fiorela, Suzy, Alexandre e todos os colegas que compartilharam comigo as angústias e os alívios, pelos telefonemas e e-mails, pelos inúmeros inbox, pelas dúvidas de última hora. Pelas mensagens que me abraçaram quando eu nem imaginava, pelas discussões sobre os trabalhos e tantos outros assuntos.

Raquel Ruiz, Elena Duarte, Andy, Isabela Arruda e Petrina, por acompanharem tantos pedaços da jornada, deixarem os ouvidos e corações abertos nas muitas vezes em que eu precisei de uma opinião, um conselho, uma leitura, uma ideia, um desabafo. Por serem todas inspirações, cada uma a seu modo, por suas trajetórias pessoais, acadêmicas e profissionais, mesmo que não estejamos exatamente nas mesmas áreas. Paulinha, pelos chás, tapiocas, ouvidos, abraços e okiyomes restauradores de energia!

Às contadoras e aos contadores de histórias do Hospital AC Camargo, especialmente Alessandra Mello e Magaly Romão, pelo carinho sempre presente, por segurarem as pontas quando eu precisei faltar e sempre repetirem que a minha saúde vem primeiro.

Mirela Araújo, minha inspiração, referência para tantos assuntos dentro e fora do mestrado, que honra foi essa de ter te conhecido! Obrigada por fazer um trabalho tão incrível, por inspirar os que chegaram depois de você nessa jornada e por compartilhar sempre tudo o que pode com carinho e alegria.

Simone Homem de Mello, pelo incentivo constante, pelo apoio desde que o trabalho era só um projeto. Ao Marcelo Tápia, Ivanei e Cíntia, e toda a equipe da Casa Guilherme de Almeida, pela acolhida, pela prestatividade quando precisei de informações, entrevistas, documentos e pela confiança que depositaram no meu trabalho. À UPPM, na pessoa de Kelly Rizzo, pela documentação fornecida. Pela mesma razão, agradeço à Poiesis e à SUMAV (MG).

Ao Ronaldo Alves, Fábio Barbosa e todos os que me receberam no Museu Casa Guimarães Rosa com muita disponibilidade e interesse. A Emília, Leandro e Laura, que gentilmente me receberam em Sete Lagoas.

Miriam Debieux, pelo trabalho sério, pelo apoio, pelo humor revolucionário e em especial por aquele atendimento lá na irônica Rue de la Folie, número 22. Gustavo Burla, Táscia, Daniel, André Araújo, por dias de respiro, risadas, sotaque mineiro e abraços brasileiros na correria que foi Paris. Raissa Menezes e Nadia, pelas dicas tão atenciosas sobre Budapeste. Mateus e Camila, por tantas “consultorias de viagem”.

Pai e mãe, pelos livros infantis que estimularam minha curiosidade pelo francês e a França e pelas conversas proibidas às crianças, que me fizeram querer aprender a tal língua dos adultos. Maria Helena, pelas muitas perguntas, pelas músicas, exercícios e correções, e por nunca me deixar falar português em nenhum pedacinho da aula e nem mesmo ao telefone. Mohammed, Rémy, Alain e toda a equipe da Lumière Idiomas, por cada vez que me fizeram repetir *marain*, *marin*, *marron* e que acreditaram na minha capacidade mesmo quando eu era só dúvidas e queria desistir do C1. A experiência francesa não teria sido possível sem tudo o que aprendi graças a todos vocês.

Amanda, já agradeço à amiga, agora agradeço à professora: pelas aulas de inglês mais divertidas de que já se teve notícia. Se eu pude me comunicar com os georgianos, os russos, os alemães, os italianos, os suecos, os húngaros e tantas outras nacionalidades que conheci pelo caminho, tem com certeza um dedinho seu nisso!

A todos que de alguma forma acompanharam esse caminho e torceram por mim, alguns talvez sem que eu nem soubesse. Aos que viveram comigo a viagem – via email, facebook, whatsapp, pensamento ou oração – e tornaram tudo ainda mais divertido e intenso.

Agradeço também à CAPES e à FAPESP pelos recursos que apoiaram a realização desta pesquisa, do estágio PAE, as viagens para congressos e visitas técnicas e principalmente pelos que me possibilitaram os estágios de pesquisa no exterior. O apoio da Fapesp foi referente ao processo 2014/17305-1, de bolsa de mestrado no país e aos processos 2015/22060-0 (França) e 2015/22207-1 (Hungria) de bolsas de estágio de pesquisa no exterior. "As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP".

Peço licença aos leitores brasileiros para algumas mudanças de idioma, pois preciso agradecer aos colegas que me acolheram no exterior.

Grazie, **Maria Gregorio!** Je suis désolée de ne pas savoir le dire entièrement en italien, mais veuillez recevoir ma gratitude pour votre soutien dès le début de cette recherche. **Galina Alekseeva** спасибо! For inviting me for the event in Tbilisi and giving so much space for my question and then to my ideas and contributions to ICLM's discussions. **Tiko Ivanishvili, Mariam Chorgoliani, Lana Karaia**, მადლობა for our wonderful moments in Tbilisi, for your kindness and for being so open to share both the hard and the good moments with me.

À **Jean-Claude Ragot**, pour m'avoir accepté en tant que stagiaire, m'avoir encouragé dès le premier e-mail et n'avoir jamais hésité quand j'ai eu besoin des documents, d'orientation et d'aide. À **Julie, Émilie, Mélanie, Marion, Touria, Astrid, Martine, Chloé, Pascale, Brice, Caroline, Agathe, Patricia**, et **Pauline**, pour autant de choses qu'il serait difficile de tout écrire ici. Je vous remercie de tout mon coeur pour l'accueil, pour les contributions à mon travail et pour rendre mon voyage si spécial et inoubliable.

À **Sophie, Étienne, Camille, Louis, Alix, Raphael** et **Josephine**, pour m'avoir accueilli chez vous et pour les merveilleux repas végétariens! Au petit **Léon**, qui m'a ouvert la porte, merci beaucoup pour chaque sourire, chaque question, chaque petit chocolat que tu m'as offert si généreusement. Tu as apporté de la lumière à ce mois si intense, avec beaucoup de travail et de nouveautés!

À tous qui m'ont accueilli dans leurs institutions, spécialement à ceux qui leurs ont ouvertes hors saison pour permettre ma visite et enrichir ma recherche. Aux équipes du **Centre François Mauriac**, du **Château de La Brède**, du **Château Montaigne**, du **Musée Edmond Rostand**, de la **Maison Chrestia**, de l'**Association Marguerite Duras**, de l'**Appartement de Jacques Prévert**, de la **Maison Elsa-Triolet-Aragon**, du **Musée Adam Mickiewicz**, de la **Maison d'Auguste Comte**, du **Château Monte Cristo**, du **Musée Tourgueniev**. Je vous remercie pour l'accueil chaleureux malgré les jours froids, pour la patience, les livres et dépliantes que vous m'avez donné. Au **Monsieur Marc Zviguilsky**, pour la patience, compréhension et générosité.

Au Professeur **François Mairesse**, pour m'avoir si gentilement accueilli à Paris III, pour les orientations données et le partage d'idées. À Madame **Elisabeth Jani**, qui m'a accueilli au siège de l'ICOM et m'a autorisé l'accès aux documents dont j'avais besoin.

To this amazing sweedish family, I am sorry I can not make the whole sentence in sweedish, but Tack så mycket, **Lena, Julia, Jakob, Jenny, Alexander** and especially **Stefan Bohman**, for the warmest reception I could ever imagine, for sharing your brilliant ideas with me, for considering mines as important ones, in spite of the generations' differences.

Köszönöm szépen, **Gabriella Gulyás, Csilla Csorba** and **Judith Havas**, for the invitation and for your efforts on making this journey to Hungary become true and great. Please extend my gratitude to **all of those from the Petőfi Literary Museum**, from the guards and other employees I've met on the corridors, who made efforts to talk to me through gestures, to all of those who received me in their departments for interviews and other activities. To the girls of the Museum Pedagogy department, especially **Éva Farkas**, for their patience with me following them around the halls and my neverending questions before, during and after activities.

To those who received me in their institutions, thanks for the reception, the patience, the guided tours and the informations. To the teams of the **Mesemúzeum, Kássak Múzeum, Ady Endre Memorial House, Jókai Memorial Room, Hungarian Language Museum, Kazinczy Ferenc Memorial Hall, Kazinczy Ferenc Múzeum, József Attila Memorial House, Liszt Múzeum** and **Lukács Archive**.

Köszönöm szépen **Gábor Dobó, Anna Sidó, Viktor Rozbroy, Áron Szilágyi** for the awesome weekends, dinners, tea times (or mate times!), lunchs, parties, walks and conversations. Thank you for keep helping me with information on your museums

even after I got back home and during the process of writing the reports and the thesis. To **Gábor** I thank also for the translation of the abstract into hungarian and for so many academic exchanges that I hope will keep happening for a long time.

A very special thanks to **László Sípos** for all of this and something else. Please receive the gratitude not only from me, but from my family and friends as well, for the help when things got complicated and everyone got so worried about me in this side of the ocean. Thank you for making everything in our power so this trip could be a lot more than just that one bad night. It worked, Laci. And for all of that, many times köszönöm szépen, muito obrigada!

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. (Mário Chagas, 2015)

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (Antônio Cândido, 2013)

Resumo

VALLE, A.L. R. do. **Literatura e Museu: estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG)**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este trabalho apresenta alguns dos desafios e possibilidades em torno da musealização da literatura, dando ênfase à via expositiva. Buscamos referências nas discussões nacionais e internacionais sobre o tema, além de uma pesquisa de campo que compreendeu instituições brasileiras, húngaras, francesas, georgiana e sueca. Além do debate teórico em si, traçamos históricos breves de duas organizações: o Comitê Internacional de Museus Literários e Casas de Compositores do Conselho Internacional de Museus, e a Federação Nacional das Casas de Escritores e Patrimônios Literários da França. Dentre as problemáticas abordadas, tratamos das formações de identidades nacionais e da necessidade de que museus – literários ou não – lidem com os conflitos. Com base nesses parâmetros e por meio do estudo da Casa Guilherme de Almeida (SP) e do Museu Casa Guimarães Rosa (MG), discutimos estratégias expográficas e questões curatoriais ligadas à literatura. A ênfase recaiu sobre as exposições de longa duração vigentes nos dois museus: uma sem título, de 2010, no museu paulistano e *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, de 2012, no mineiro. Ademais, foram estudados os históricos dessas duas instituições, para que pudéssemos compreender a relação delas com o universo literário e com a concepção de museu – nem sempre presente ou mesmo bem aceita nas casas de escritores. A premissa estabelecida para análise dos dados à luz da discussão bibliográfica foi a de que tanto museus quanto literaturas possuem uma função social. Ela se compõe, entre outros elementos de um potencial humanizador ou transformador. Para fundamentar esse conceito, trouxemos as ideias de Mário Chagas, Marília Cury, Mirela Araújo, Waldisa Rússio, Antoine Compagnon, Antônio Cândido e Tzvetan Todorov. Compreendemos que, apesar das posições antagônicas normalmente atribuídas aos dois últimos, há pontos de convergência importantes em ambos os trabalhos no que tange ao potencial humanizador da literatura.

Palavras-chave: Museus Literários, Casas de Escritor, Literatura em Museus, Casa Guilherme de Almeida, Museu Casa Guimarães Rosa.

Abstract

VALLE, A.L R. do. **Literature and Museum: a study of the literary museums House Guilherme de Almeida (SP) and House Museum Guimarães Rosa (MG).** 2016. Dissertation (MA) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, University of São Paulo, São Paulo, 2016.

This research presents some of the challenges and possibilities concerning the musealization of literature, emphasizing the exhibitional path. We searched for references in the national and international discussions on the theme, besides a research field which included brazilian, hungarian, french, georgian and sweedish institutions. In addition to the bibliographic debate itself, we briefly present the histories of two organizations: the International Comittee for Literary Museums and Composer Houses of ICOM and the National Federation of Writers Houses and Literary Heritage of France. Among the discussed issues, we approached the building of national identities and also the fact that museums – literary or not – should deal with conflicts. Based on these parameters and through the study of House Guilherme de Almeida (SP) and House Museum Guimarães Rosa (MG), we discussed expographic strategies and curatorial issues related to literature. The emphasis was put on the long term exhibitions now presented at the museums: one with no title, from 2010, at the museum from São Paulo (SP), and *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, from 2012, at the one from Minas Gerais (MG). Plus, the histories of those institutions were studied so we could understand their connexion with the literary universe and the very conception of museum – not always present or even well accepted among writers houses. What we assumed to analyze the data under the light of the bibliographic discussion was that both museums and literatures have a social function. This role is composed, among other elements, by a humanizing or transforming potential. To support this concept, we brought the ideas of Mário Chagas, Marília Cury, Mirela Araújo, Waldisa Rússio, Antoine Compagnon, Antônio Cândido and Tzvetan Todorov. We understand that in spite of the antagonic positions these two are usually considered to have, there are important convergent points of view among their works considering literature's humanizing potential.

Key-words: Literary Museums, Writer Houses, Literature in Museums, House Guilherme de Almeida, House Museum Guimarães Rosa.

Résumé

VALLE, A.L. R. do. **Littérature et Musée: étude des musées littéraires Maison Guilherme de Almeida (SP) et Musée Maison Guimarães Rosa (MG)**. 2016. Mémoire (Master 2) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, Université de São Paulo, São Paulo, 2016.

Cette étude présente quelques défis et possibilités concernant la muséalisation de la littérature, mettant l'accent sur la voie expositive. On a cherché des références dans les discussions nationales et internationales sur le thème, plus une recherche de terrain qui a compris des institutions brésiliennes, françaises, hongroises, géorgiennes et suédoises. En plus du débat théorique en soi même, on a retracé des brefs historiques sur deux organisations: le Comité International des Musées Littéraires et Maisons des Compositeurs de l'ICOM et la Fédération Nationale des Maisons d'Écrivain et Patrimoines Littéraires de la France. Parmi les problématiques étudiées, on a considéré les formations des identités nationales et le besoin que les musées – littéraires ou pas – fassent face aux conflits. Basés sur ces paramètres-là et à travers les études de la Maison Guilherme de Almeida (SP) et le Musée Maison Guimarães Rosa (MG), on a discuté des stratégies expographiques et des questions du discours expositif relié à la littérature. On souligne les expositions de longue durée actuelles des deux musées: l'une sans titre, ouverte en 2010, dans le musée à São Paulo (SP) et l'autre, *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, ouverte en 2012, dans le musée à Minas Gerais (MG). En outre, les historiques des deux institutions ont été étudiés pour que l'on puisse comprendre le rapport entre elles, l'univers littéraire et la conception de musée – pas toujours présente et parfois même pas acceptée chez les maisons d'écrivains. La prémisses établie pour l'analyse des données à la lumière de la discussion bibliographique a été celle selon laquelle les musées et les littératures ont une fonction sociale. Elle se compose, parmi d'autres éléments, d'un potentiel humanisant ou transformateur. Pour soutenir ce concept, on a apporté les idées de Mário Chagas, Marília Cury, Mirela Araújo, Waldisa Rússio, Antoine Compagnon, Antônio Cândido et Tzvetan Todorov. On comprend que malgré les positions antagoniques normalement attribués à ces deux derniers, il y a des points de convergence importants entre les deux œuvres, en ce qui concerne le potentiel humanisant de la littérature.

Mots-clés: Musées Littéraires, Maisons d'Écrivain, Littérature dans les Musées, Maison Guilherme de Almeida, Musée Maison Guimarães Rosa.

Absztrakt

VALLE, A.L. R. do. **Irodalom és múzeum: esettanulmány Guilherme de Almeida Emlékház (SP) és a Guimarães Rosa Emlékház (MG).** 2016, MA-szakdolgozat, São Paulo-i Egyetem, São Paulo, 2016.

Kutatásom az irodalom muzealizálhatóságának kihívásait tárgyalja, különös tekintettel az irodalmi kiállításokra. Kutatásom során a kérdés kortárs brazil és nemzetközi diskurzusát vizsgáltam a brazil, magyar, francia, grúz és svéd intézményeken keresztül. A probléma elméleti felvetésein túl két kapcsolódó szervezet történetét is bemutatom: az ICOM irodalmi múzeumokért és zeneszerzőkért felelős bizottságáét, és az Írói Emlékházak és Irodalmi Örökség Francia Nemzeti Szövetségét. Kutatásom fókuszában a nemzeti identitásteremtés stratégiái állnak. Ezen kívül azt a körülményt is vizsgáltam, hogy a múzeumoknak (akár irodalmiak, akár nem), bizonyos konfliktusokkal is szembe kell nézniük. A fenti szempontokat érvényesítve (többek között a Guilherme de Almeida Emlékház (SP) és a Guimarães Rosa Emlékház (MG) példáján keresztül), az irodalom kiállíthatóságának különböző kiállításpolitikai és kurátori kérdéseit vizsgáltam. Kutatásom során az állandó kiállításokra koncentráltam, többek között a fent említett São Paulo-i intézmény 2010-től látogatható cím nélküli kiállítására, illetve a Minas Gerais megyei múzeum 2012-től *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos* címen megtekinthető kiállítására. Az említett intézmények történetét vizsgálva fény derül a múzeum koncepciója és az irodalmi világ közötti kapcsolatokra – amelyekkel az írói emlékház-típusú múzeumok ritkán foglalkoznak. Vizsgálatom hipotézisét megerősítették a kutatás során összegyűjtött adatok: ezek szerint mind a múzeumoknak, mind az irodalmaknak társadalmi funkciójuk van. Megközelítésemet Mário Chagas, Marília Cury, Mirela Araújo, Waldisa Rússio, Antoine Compagnon, Antônio Cândido és Tzvetan Todorov munkáival támasztom alá. Mindennek alapján amellet érvelek, hogy a múzeumok és az irodalom nem ellentétes pozíciót foglalnak el egymáshoz képest, hanem éppen ellenkezőleg, számos közös kapcsolódási pontot találunk közöttük. Eszerint a múzeumok eredményesen képesek érvényesíteni az irodalom „humanizáló” erejét.

Kulcsszavak: irodalmi múzeumok, írói emlékházak, irodalom a múzeumokban, Guilherme de Almeida Emlékház, Guimarães Rosa Emlékház.

Lista de Figuras

Figura 1 - Fachada da Casa Guilherme de Almeida	116
Figura 2 - Casa Guilherme de Almeida, visão a partir do corredor.....	118
Figura 3 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Estar, detalhe	118
Figura 4 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Estar.....	119
Figura 5 - Casa Guilherme de Almeida , Sala de Estudos.	120
Figura 6 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Jantar.	120
Figura 7 - Casa Guilherme de Almeida, Jardim de Inverno.....	121
Figura 8 - Casa Guilherme de Almeida, corredor superior.	122
Figura 9 - Casa Guilherme de Almeida, Biblioteca.....	123
Figura 10 - Casa Guilherme de Almeida, Quarto do Casal	123
Figura 11 - Casa Guilherme de Almeida, Mansarda.....	124
Figura 12 - Casa Guilherme de Almeida, Mansarda 2.....	125
Figura 13- Entrada do Museu Casa Guimarães Rosa.....	141
Figura 14 - Placas na entrada do Museu Casa Guimarães Rosa.....	142
Figura 15 – Museu Casa Guimarães Rosa Painel de Tecido sobre banco.....	143
Figura 16 - Museu Casa Guimarães Rosa Painel de tecido exposto na janela	144
Figura 17- Museu Casa Guimarães Rosa Sala do Acolhimento do planta da exposição em painel.....	146
Figura 18 - Museu Casa Guimarães Rosa Placa da Alcova, com reprodução em miniatura da planta da exposição	147
Figura 19 - Museu Casa Guimarães Rosa, planta da exposição.....	148
Figura 20 - Museu Casa Guimarães Rosa, bordados no núcleo Cordisburgo.....	150
Figura 21 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia	152
Figura 22 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia.....	153
Figura 23 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia.....	153
Figura 24 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo Corpo de Baile	154
Figura 25 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo Gabinete	155
Figura 26 - Museu Casa Guimarães Rosa, Venda do Seu Fulô.....	156
Figura 27 - Museu Casa Guimarães Rosa, Venda do Seu Fulô.....	157
Figura 28 - Museu Casa Guimarães Rosa, cozinha.....	158
Figura 29 - Museu Casa Guimarães Rosa, painel contendo histórico editorial.....	159
Figura 30 - Museu Edmond Rostand, tipografia digitalizada	169
Figura 31 - Museum Stridberg - dispositivo interativo.....	170
Figura 32 - Museu Strindberg - vista parcial.....	171
Figura 33 - Jókai Memorial Room	171

Figura 34 - Jókai Memorial Room - exemplo de painel no jardim.....	172
Figura 35 - József Attila Memorial, vista parcial	174
Figura 36 - Kassák Museum, vista parcial.....	175
Figura 37 - Kazinczy Ferenc Memorial Hall - vista exterior	177
Figura 38 - Kazinczy Ferenc Memorial Hall - vista interna parcial	177
Figura 39 - Museu Literário Petőfi - vista parcial 1	179
Figura 40 - Museu Literário Petőfi, vista parcial 2	180
Figura 41 - Museu Casa Guimarães Rosa - Manto do Vaqueiro	205
Figura 42 - Museu Literário Petofi, núcleo 1.....	274
Figura 43 - Museu Literário Petofi, núcleo 2.....	275
Figura 44 - Museu Literário Petofi, núcleos 2 e 3	275
Figura 45 - Museu Literário Petofi, núcleo 3.....	276
Figura 46 - Museu Literário Petofi, núcleo 3.....	277
Figura 47 - Museu Literário Petofi, núcleo 4.....	277
Figura 48 - Museu Literário Petofi, núcleo 4.....	278
Figura 49 - Museu Literário Petofi, núcleo 4.....	279
Figura 50 - Museu Literário Petofi, núcleo 5.....	280
Figura 51 - Museu Literário Petofi, núcleo 6.....	281
Figura 52 - Museu Literário Petofi, núcleo 6.....	282
Figura 53 - Museu Strindberg, maquete do apartamento	283
Figura 54 - Museu Strindberg, Apartamento, detalhe escritório	283
Figura 55 - Museu Strindberg, núcleo 1	284
Figura 56 - Museu Strinberg, núcleo 1	285
Figura 57 - Museu Strinberg, núcleo 2	285
Figura 58 - Museu Strinberg, núcleo 3	286
Figura 59 - Museu Strindberg, núcleo Música	287
Figura 60 - Museu Strindberg, núcleo Fotografia	288
Figura 61 - Museu Strindberg, núcleo adaptações recentes	289
Figura 62 - Centro François Mauriac, Casa, Sala de Jantar.....	289
Figura 63 - Centro François Mauriac, Casa, Sala de Estar	290
Figura 64 - Centro François Mauriac, vista geral.....	290
Figura 65 - Centro François Mauriac, vista geral.....	291

Lista de Quadros

Quadro 1 - Instituições visitadas na França	32
Quadro 2 - Instituições visitadas na Hungria	33
Quadro 3 - Instituições Museológicas e Literatura no Brasil.....	88
Quadro 4 - Diferenças entre Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa	93
Quadro 5 - Pesquisa de Campo: dados gerais.....	268
Quadro 6 - Pesquisa de Campo: dados gerais 2.....	270
Quadro 7 - Pesquisa de Campo, Recursos Expográficos	273

Lista de Siglas

AAMCGR Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa

ABF Association des Bibliothécaires Français

ABL Academia Brasileira de Letras

ABRALIC Associação Brasileira de Literatura Comparada

AMLB Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

ANE Associação Nacional de Escritores

BEPE Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior

BnF Bibliothèque Nationale de la France

CAMOC Comitê Internacional para Coleções e Atividades de Museus de Cidades

CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CFC Conselho Federal de Cultura

CGA Casa Guilherme de Almeida

CNPq Conselho Nacional de Pesquisa

CODEARQ Código de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos

COFEM Conselho Federal de Museologia

CONARQ Conselho Nacional de Arquivos

CSSR República Socialista Checoslovaca

DACH Departamento de Artes e Ciências Humanas (da SCCT SP)

DEMIST Demeures Historiques (Comitê Internacional de Museus Casas e Casas Históricas)

FAPESP Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FCRB Fundação Casa de Rui Barbosa

FRG Federal Republic of Germany (República Federal da Alemanha)

GDR German Democratic Republic (República Democrática Alemã)

GEMULI Grupo de Estudos em Museologia e Literatura

IBRAM Instituto Brasileiro de Museus

ICLM International Committee For Literary Museums and Composers Houses

ICOFOM International Committee For Museology

ICOM International Council of Museums

ICOM Suécia Comitê Nacional Sueco do ICOM

IEB Instituto de Estudos Brasileiros

IEPHA Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

INAF Indicador de Alfabetismo Funcional

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISS ICOFOM Study Series

LHMC Literatura História e Memória Cultural (Linha de Pesquisa da UFMG)

MCB Museu da Casa Brasileira

MG Minas Gerais

ML Museu da Literatura

MULIB Museu de Literatura Brasileira

OAD Online Avant Gard Database

PIM Petofi Irodalmi Múzeum

PUC RJ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RSFSR Russian Soviet Federative Socialist Republic (República Socialista Federativa Soviética da Rússia)

SCCT Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia

SP São Paulo (Estado)

SPHAN Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural

SUM Superintendência de Museus (MG)

SUMAV Superintendência de Museus e Artes Visuais (SEC MG)

UERJ Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFMG Universidade Federal de Minas Gerais

UFPB Universidade Federal da Paraíba

UFSJ Universidade Federal de São João Del Rei

Universidade Estadual do Amazonas

URSS União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

USA United States of America

USP Universidade de São Paulo

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo	13
Abstract	14
Résumé	15
Absztrakt.....	16
Lista de Figuras	17
Lista de Quadros	19
Lista de Siglas	20
Sumário	23
Introdução.....	25
1.2 Objetivo Geral	34
1.3 Objetivos específicos.....	34
1.4 Metodologia.....	34
Capítulo 1 – Museus Literários no mundo: históricos e conceituações	43
1.1 Da fundação do Comitê Internacional de Museus Literários às discussões conceituais mais recentes	43
1.2 Museus Literários ou Casas de Escritores? Histórico e debates em território francês	51
1.3 Literaturas, construções e nacionalismos	63
1.3.1 Peregrinação e heróis nacionais: o exemplo francês.....	65
1.3.2 Contextos de criação do ICLM e seus desdobramentos	68
Capítulo 2 – Museus Literários e Pesquisa: a realidade brasileira	73
2.1 Museus, Literaturas e Pesquisas.....	73
2.2 Museus de Literatura no Brasil	79
Capítulo 3 - Entre Almeida e Rosa: a literatura em dois museus casas brasileiros	91
3.1 Literatura na Formação dos museus Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa	91
3.2 Casa Guilherme de Almeida.....	93
3.2.1 O escritor.....	93

3.2.2 O museu.....	101
3.2.3 A exposição.....	115
3.3 Museu Casa Guimarães Rosa.....	125
3.3.1 O escritor.....	125
3.3.2 O museu.....	130
3.3.3 A exposição.....	137
Capítulo 4 – Cruzando dados: referências internacionais e análises brasileiras.	161
4.1 Estratégias para expor a Literatura.....	161
4.1.1 Metodologias expográficas na bibliografia	161
4.1.2 Metodologias expográficas na pesquisa de campo	166
4.2 Literatura nas exposições de longa duração: dois casos brasileiros.....	180
4.2.1 Potenciais de transformação: uma premissa	181
4.2.2 Casas, Museus e Curadoria	186
4.2.3 Uma exposição do Modernismo brasileiro: controvérsias	190
4.2.4 Que sertão é esse?	201
Considerações Finais	210
Referências	213
Apêndice A – Fichas descritivas de cinco exposições de longa duração	235
Apêndice B – Quadros Comparativos a partir das visitas técnicas: dados gerais.....	264
Apêndice C – Quadro comparativo a partir das visitas técnicas: recursos expográficos	271
Apêndice D – Fotografias das instituições visitadas.....	274

Introdução

Em suas origens clássicas – etimológica e mitológica – a ideia de museu sempre esteve intimamente relacionada àquela de literatura. O *mouseíon* grego, origem da palavra, era o templo das nove musas, filhas de Zeus e Mnemósine, e identificava-se como local privilegiado para o pensamento artístico, científico, filosófico. Dentre as nove divindades, a maioria apresenta relação – direta ou indireta – com o universo literário (Calíope, da poesia épica; Clio, da poesia histórica; Euterpe, da poesia lírica, para citar alguns exemplos).

Já no âmbito do mito, o personagem Museu é filho de Orfeu e neto de uma das musas. Ele é o responsável por coletar e reunir os fragmentos espalhados de seu pai, o poeta, e por encontrar, portanto, a poesia no mundo, como nos explica Cury (2005, p. 22):

O Museu personificado, filho de Orfeu foi poeta como o pai, tendo assim o poder de agir, de fazer. O poder de ver a poesia das coisas (ou como as coisas se relacionam no mundo poeticamente) e de resgatá-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando o seu sentido poético.

No entanto, a despeito das relações originais, a literatura nem sempre é significativamente explorada nos acervos e práticas dos museus atuais, sendo um elemento de difícil musealização, inclusive nos museus em que se pressupõe o literário como elemento central. Ela também não está entre os assuntos mais frequentes quando se discute museologia e suas disciplinas fronteiriças. A título de referência, podem-se considerar os diversos temas de eventos que geraram os números da publicação ISS¹ (ICOFOM Study Series) desde 1983 até 2004.

Não se pode afirmar, por outro lado, que a literatura esteja excluída dos cenários museal e museológico, dada a existência de associações dedicadas a estudos sobre museus literários e/ou casas de escritores em diversos países², e de um Comitê Internacional de Museus Literários no Conselho Internacional de Museus (ICLM/ICOM, criado em 1977). Consideramos, porém, que não é a existência de instituições e pesquisadores nas interfaces museu, museologia, literatura e estudos literários que

¹ A importância dos ISS para a conformação do campo museológico é citada por Suely Cerávolo (2004, p. 328): “No interior desse processo de construção da área [museológica] é que a série *ICOFOM Study Series* (ISS) torna-se, com a finalização da MuWoP-DoTraM, o veículo de difusão dos temas debatidos entre os pares, indicando os rumos do que Mathilde Bellaigue denomina ‘campo museológico’, delineado por um temário ajustado aos pontos de vista do comitê, ainda segundo esta autora, ou seja, balizado por uma dada concepção de Museologia”.

² Alguns exemplos: *Fédération des Maisons d'Écrivain et Patrimoines Littéraires*, França; *Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten*, Alemanha; *LitHouses – Literary Homes and Museums of Great Britain*, Inglaterra; *Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores*, Espanha.

justifica a relação entre as áreas, mas o inverso. Sendo museu e literatura duas formas de representação do mundo, ambas fortemente ligadas a valores simbólicos, seus pontos de convergência são vários, o que despertou o interesse de pesquisadores e, portanto, a conformação das instituições supramencionadas.

A compreensão da literatura como objeto de estudo remete a textos da antiguidade clássica, como a Poética ou a Retórica, de Aristóteles. Souza (2006) traça um histórico da literatura que vem desde as origens do termo belas-letras até concepções contemporâneas do literário, e identifica no século XVII o início de uma configuração dos estudos literários. O delineamento da disciplina museologia, por sua vez, é bastante recente, sendo as primeiras discussões datadas do século XX (MENSCH, 1994, p. 1).

Dentro dos estudos literários, o campo da literatura comparada dá seus primeiros passos no século XIX e trabalha, a princípio, com análises de literaturas de países diferentes (CHEVREL, 1989). Ao longo das evoluções da disciplina, surgem propostas como a da história material das literaturas: “Une histoire comparée des littératures a tout a gagner à s’appuyer sur une histoire comparative de la librairie et, plus largement, des supports médiatiques”³ (*ibid*, p. 101). Mais tarde, serão considerados os estudos que aproximam linguagens diferentes, de forma que a literatura comparada amplie sua área de estudos “para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas” (CARVALHAL, 1991, p. 9). É uma das muitas vias de contato entre literatura e outras áreas, sejam as artes, as ciências humanas ou sociais.

Este trabalho não pertence ao campo da literatura comparada, mas pode dar pistas para estudos futuros nessa área. Identificamos ainda, dentro dos estudos de literatura, outra corrente que poderá influenciar pesquisas posteriores relacionadas a museus literários. Trata-se da crítica biográfica, cujos apontamentos podem interessar especialmente aos que se dedicarem à pesquisa sobre os e nos museus casas de escritores.

Também na grande área da museologia surgem novas áreas e linhas de pesquisa e pensamento que potencializam o caráter interdisciplinar presente desde a conformação da disciplina. Para esta pesquisa, interessam-nos especialmente os estudos relacionados à comunicação museológica e às especificidades dos museus casas. Damos destaque também para os estudos dos museus de literatura, campo

³ Tradução livre: Uma história comparada das literaturas tem tudo a ganhar ao apoiar-se sobre uma história comparativa do livro e, mais amplamente, dos suportes midiáticos.

ainda em estágio inicial no Brasil, e que tende a consolidar-se a partir de estudos das áreas já mencionadas.

Pretendemos contribuir para a ampliação das pesquisas sobre museus literários e a melhor fundamentação para as investigações acerca de museus casas de literatura, bem como da literatura nos museus de forma mais geral e das chamadas casas de escritores, como no caso da região francesa da Aquitânia, mesmo que não se considerem museus. É importante notar que, no âmbito de um curso de mestrado, não seria possível investigar de forma aprofundada *todos* os aspectos da musealização da literatura. Concordamos com Guarnieri (2010, p. 125), que afirma:

A musealização não acarreta apenas a comunicação museológica (...). A musealização repousa em pesquisas prévias, na seleção dos objetos, na documentação, na direção, na administração, conservação e, eventualmente, na restauração. Essa musealização recobre, portanto, ações muito diferentes que dependem de domínios científicos muito diversos.

Essa perspectiva é corroborada também por Desvallées e Mairesse (2013, p. 58, grifo no original)

a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia*.

Embora esteja claro para nós que musealização não é sinônimo de exposição, tomaremos esta última como nosso referencial em termos de perspectiva. A exposição talvez seja a ponta do processo de musealização, como uma espécie de resultado desse processo, que só se completa quando do contato feito pelo público – muitas vezes intermediado pelas ações de educação. Entendemos, assim, que nosso objeto de estudo consiste em *alguns aspectos da musealização das literaturas*, quais sejam: exposição de longa duração e ações de educação enquanto conjunto. Compõe-se ainda das influências que as leituras que se faz dessas literaturas provocam no percurso de formação dos museus casas de escritores.

Podemos considerar que o desafio da musealização e especialmente da exposição não é exclusividade da literatura. Assim, nossa pesquisa se justifica não só por contribuir para uma área relativamente recente no cenário nacional, a dos museus literários. Também na história ou nas ciências, para citar dois dos exemplos mais tradicionais de museus, a apreensão da dimensão intangível por meio dos acervos de objetos é um ponto de tensão. O que ocorre nos museus literários, como veremos ao

longo dos próximos capítulos, é uma potencialização dessa dificuldade, dado que o intangível é o cerne da literatura⁴. Convém observar, no entanto, que se a literatura não se resume ao objeto livro, tampouco a história da guerra, por exemplo, se resume às armas *per se*, assim como a história natural é mais do que um conjunto de animais taxidermizados. Nossas investigações sobre estratégias de musealização do literário podem, portanto, fornecer pistas para o desenvolvimento de pesquisas sobre museus de tipologias diversas, bem como o aprimoramento do trabalho dentro dessas instituições.

Buscando contribuir especialmente para o cenário brasileiro dos estudos sobre museus literários, tomamos como *loci* da pesquisa a Casa Guilherme de Almeida (São Paulo, SP) e o Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo, MG). O enfoque foi dado às exposições de longa duração vigentes quando do início da pesquisa⁵ e às trajetórias de formação das duas instituições, sempre com o olhar atento às conexões entre literatura e museu. Considerou-se que há um equilíbrio dos pontos de conexão e os de distanciamento entre as duas instituições⁶, permitindo análises e reflexões que de fato contribuam para os estudos na área e para o aprimoramento de museus dedicados à literatura.

Ambos os espaços estudados foram em algum momento casas de escritores, o que não é requisito para os considerarmos como museus literários (e para determinados teóricos os dois conceitos inclusive se opõem em alguma medida⁷). No entanto, a condição de casa de escritor é uma característica presente em muitas das instituições museológicas relacionadas à literatura, tanto no cenário brasileiro quanto internacional. Embora mais numerosas do que os estudos sobre museus literários, pesquisas sobre museus casas também podem ser consideradas em momento inicial no Brasil, com muito ainda a desenvolver sobre o tema. Desse modo, foi importante transitar ao longo da pesquisa por determinadas discussões referentes aos museus casas.

Inaugurados na década de 1970, ambos os museus aqui estudados passaram por diversas transformações, fechamentos e reaberturas, de modo que as duas exposições analisadas no terceiro capítulo foram abertas ao público em reinaugurações das casas já nos anos 2010. As razões que levaram à escolha de cada casa

⁴ A esse respeito, um exemplo que veremos ao longo da dissertação é a comparação com os museus de arte, em que ver determinada pintura é entrar em contato direto com aquela parte da obra do artista. Ver o objeto livro não necessariamente é entrar em contato nem mesmo com parte da obra literária.

⁵ No museu Casa Guilherme de Almeida: Sem título, reinaugurada em 2010; no Museu Casa Guimarães Rosa: Rosa dos Ventos, Rosa dos Tempos, inaugurada em 2012.

⁶ Esses pontos serão melhor explorados nos capítulos 3 e 4.

⁷ Divergências sobre museus literários e casas de escritores serão abordadas no Capítulo 1

individualmente foram distintas, mas a aproximação entre as duas realidades é também um dado essencial para nossa opção. Veremos essa aproximação de forma mais detalhada no Capítulo 3, mas é importante pontuar aqui alguns dados iniciais.

O Museu Casa Guimarães Rosa apresentou, sob a forma de discurso institucional, uma preocupação muito concreta quanto à inserção da literatura na práxis do museu⁸. A consciência a respeito dessa “falta” de literatura na instituição foi identificada já como justificativa para incluí-la na pesquisa. Além disso, veio com o diagnóstico da falta o movimento de busca por soluções tanto do ponto de vista curatorial expográfico quanto no conjunto das ações de educação. A apresentação de tal busca pelo museu foi responsável pelas primeiras inquietações que deram origem à nossa pesquisa.

No museu Casa Guilherme de Almeida, por outro lado, não parece haver um autodiagnóstico de falta de literatura, ao menos não por parte dos que compõem a equipe atual. O que contou como diferencial desse museu no momento da seleção do lócus foi o compromisso explícito e recorrente com a pesquisa e a produção de conhecimento acerca de Guilherme de Almeida, sua obra e vida, bem como áreas relacionadas a ambas. Se o destaque do Museu Casa Guimarães Rosa é um projeto social das crianças e adolescentes contadores de histórias, na Casa Guilherme de Almeida a ênfase recai sobre Centro de Estudos de Tradução Literária e a vasta programação cultural e educativa sobre Guilherme de Almeida e seu universo. Em ambos os casos, propusemo-nos a considerar esses conjuntos de atividades do ponto de vista de sua relação com a exposição.

As duas instituições pertencem atualmente às Secretarias de Estado da Cultura (uma em Minas Gerais, outra em São Paulo), embora os modelos de gestão divirjam. Uma está localizada em cidade interiorana e configura-se como um dos principais atrativos turísticos e reafirmadores de uma certa identidade regional, ou mesmo local. Trechos e títulos de obras de Rosa estão espalhados nos estabelecimentos mais diversos da cidade de Cordisburgo e são conhecidos de grande parte da população letrada do país. Já a Casa Guilherme de Almeida não conta com a notoriedade do escritor, mas com um acervo maior e mais reconhecido do ponto de vista artístico. Se estar em uma cidade pequena coloca o Museu Casa Guimarães Rosa no centro da

⁸ Informação fornecida por Ronaldo Alves durante a palestra inaugural do Centro de Referência de Educação em Museus, realizada no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, SP, em abril de 2013. Mais informações disponíveis em: <http://www.estacaoeducativomlp.com.br/#/educativo/centrodereferencia>. Último acesso em 16 jun 2015.

agenda cultural local, a estrutura da metrópole dá mais possibilidades de pesquisa continuada e parcerias acadêmicas à Casa Guilherme de Almeida.

Consideramos que o estudo dessas duas realidades possibilitou, portanto, o desenvolvimento de reflexões aplicáveis a uma gama significativa de museus casas de escritores, principalmente no território nacional, mas não apenas nele. As aproximações serão mais detalhadas ao longo dos Capítulos 3 e 4.

Houve um período de estágio de pesquisa no exterior, que foi de extrema importância para a fundamentação teórica, o aprofundamento das análises e a ampliação de referências metodológicas deste trabalho em termos de musealização da literatura, especialmente na área de exposições. Notou-se, especialmente durante o exame de qualificação, que a bibliografia brasileira e o repertório de exposições literárias conhecidas até então por nós não seriam suficientes para uma análise aprofundada a partir do lócus aqui proposto.

Recorremos, então, à Conferência Anual do ICLM, em Tbilisi, Geórgia, em setembro de 2015. A partir de um questionamento que fizemos à presidente do Comitê ainda no início de nossa pesquisa em 2014, a comissão organizadora do evento decidiu incluir na programação uma mesa redonda para discutir a definição oficial de museu literário pelo ICLM. Conforme abordaremos no Capítulo 1, a discussão não foi finalizada no evento, tendo desdobramentos em curso até a data de redação deste trabalho.

Foi no contexto da Conferência que recebemos os convites de Csilla Csorba, então diretora do Museu Literário Petőfi, e Stefan Bohman, professor da Universidade de Estocolmo e ex-diretor do Museu Strindberg, para, respectivamente, estagiar na instituição húngara e conhecer alguns museus da capital sueca. Membros diversos do ICLM indicaram Jean-Claude Ragot como potencial orientador em território francês, embora ele próprio não estivesse presente nesse evento em específico. O apoio de Galina Alekseeva, presidente do ICLM, e Maria Gregorio, membro do conselho, foram essenciais para que o contato com o orientador francês se concretizasse.

Com duração total de dez semanas, a viagem incluiu dois projetos, o primeiro na França, com rápida passagem pela Suécia, e o segundo na Hungria. O projeto francês teve como sede o Centro François Mauriac de Malagar, em Saint-Maixant, região de Bordeaux, sob orientação de Jean-Claude Ragot, diretor da instituição, presidente de honra da Federação das Casas de Escritores e Patrimônios Literários da França e professor aposentado do Mestrado em Engenharia de Projetos Culturais da Universidade Michel de Montaigne Bordeaux 3.

Durante seis semanas, foram feitas visitas técnicas, entrevistas e coleta de materiais institucionais em seis instituições na Região Aquitânia, dez em Paris e região parisiense e uma em Estocolmo, na Suécia. É importante mencionar ainda a oportunidade que tivemos de acompanhar a rotina do Centro François Mauriac, além de atividades importantes como reunião geral de equipe, montagem de exposição e formação de professores. Ao todo, foram 18 visitas realizadas, considerando apenas as que abordam escritores (pois visitamos também um museu casa de escultor, que não foi incluído na lista, a despeito de certas problemáticas similares):

Instituição	Localização	Escritor(a)(es)
Centro François Mauriac	Malagar	François Mauriac
Castelo de la Brède	La Brède	Montesquieu
Castelo Michel de Montaigne	Saint-Michel-de-Montaigne	Michel de Motaigue
Associação Marguerite Duras	Duras	Marguerite Duras
Museu Edmond Rostand (Villa Arnaga)	Cambo-les-Bains (País Basco)	Edmond Rostand
Casa Chrestia	Orthez (País Basco)	Francis Jammes
Apartamento de Jacques Prévert	Paris	Jacques Prévert
Museu Adam Mickiewicz	Paris (Sociedade Histórica e Literária Polonesa)	Adam Mickiewicz (Polônês)
Casa de Victor Hugo	Paris	Victor Hugo
Casa de Auguste Comte	Paris	Auguste Comte
Casa de Balzac	Paris	Honoré de Balzac
Casa Elsa Triolet-Aragon	St Arnoult en Yvelines	Elsa Triolet e Louis Aragon
Castelo Monte Cristo	Port-Marly	Alexandre Dumas
Museu Tourguéniev	Bougival	Ivan Tourguéniev (Russo)
Museu Carnavalet	Paris	Marcel Proust, Anna de Noailles, Paul Léautaud
Museu da Vida Romântica	Paris	George Sand
Museu Strindberg	Estocolmo	Strindberg
Exposição do Museu Léon Tolstoi Iasnaia Poliana nas	Paris	Léon Tolstoi

Jornadas da Literatura Russa em Paris	(Exposição temporária)	
---------------------------------------	------------------------	--

Quadro 1 - Instituições visitadas na França

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Na Região Aquitânia, diversas visitas guiadas foram realizadas, por vezes com os responsáveis pelas instituições – algumas delas abertas exclusivamente para nossa visita, já que não recebem público durante o inverno. Além das informações coletadas nessas visitas, realizamos quatro entrevistas, com profissionais e pesquisadores reconhecidos seja na área de museologia, seja nos estudos sobre casas de escritores. Foram eles: Jean-Claude Ragot, que além das atividades já mencionadas é também coordenador da rede regional das casas de escritores da Aquitânia e foi membro do conselho no Comitê Internacional de Museus Literários (ICLM); Patricia Brunneteaux, responsável pelas exposições no Centre François Mauriac; François Mairesse, presidente do ICOFOM e coordenador do Mestrado em Museologia da Universidade Sorbonne Paris III; Stefan Bohman, ex-presidente do ICOM Suécia, professor da graduação em Museologia na Universidade de Estocolmo e ex-diretor do Museu Strindberg.

À entrevista e às pesquisas de campo, somaram-se as leituras de dissertações de Mestrado em Engenharia de Projetos Culturais da Universidade de Bordeaux 3 e do Mestrado em Museologia da Escola do Louvre. Tivemos acesso também a diversos guias de casas de escritores na França, artigos publicados nos Anais dos Encontros de Casas de Escritores da Federação francesa e nos Anais das Conferências Anuais do Comitê Internacional dos Museus Literários (ICLM). Esses últimos foram consultados na própria sede do ICOM, na Casa da Unesco em Paris, junto a documentos de fundação do Comitê em 1977, boletins e informativos dos primeiros anos de atividade.

Já o projeto húngaro ocorreu pelo período de quatro semanas, com sede no Petőfi Irodalmi Múzeum (Museu Literário Petőfi), na cidade de Budapeste, sob orientação de Judith Havas e Gabriella Gulyás. Foram visitadas sete instituições na capital e três em Sátoraljaújhely. (também neste caso excluimos da lista final uma visita ao Liszt Múzeum, apesar da problemática similar, por ser uma casa de compositor e não de escritor).

Museu	Localização
Museu Literário Petőfi (PIM)	Budapeste
Sala Memorial Jókai	

Casa Memorial József Attila	
Casa Memorial Ady Endre	
Museu de Estórias (Museu dos Contos de Fadas)	
Museu Kassák	
Arquivo Lukács	
Museu da Língua Húngara	Sátorajújhely
Memorial Kazinczy Ferenc	
Museu Kazinczy Ferenc	

Quadro 2 - Instituições visitadas na Hungria

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

É importante mencionar que apenas duas das instituições não pertencem administrativamente ao PIM: o Arquivo Lukács e a Casa de József Attila. Ainda assim, a exposição desta última foi proposta por uma pesquisadora do PIM e na visita ao Arquivo Lukács tivemos a informação de que parcerias são realizadas entre essa instituição e o Museu Petőfi.

Com uma estrutura maior e completamente diversa daquela da sede francesa, o PIM ofereceu a oportunidade de conhecer a instituição departamento a departamento. Além das entrevistas com a diretora, vice-diretora e a curadora de uma das exposições, foram realizadas visitas guiadas com curadoras e visitas técnicas orientadas aos departamentos de: artes e relíquias, manuscritos, biblioteca, pedagogia museal e mídia. Nos quatro departamentos que contam com coleção própria, pudemos visitar as reservas técnicas com a companhia de funcionários que deram informações sobre o conjunto dos itens das coleções, a forma de organização, além da rotina de trabalho e formação da equipe. Acompanhamos também as atividades do setor pedagógico, sobretudo as que se relacionaram ao feriado nacional de 15 de março, que homenageia o poeta que dá nome ao museu, por seu papel na revolução de 1848.

Tanto na França quanto na Hungria houve um volume significativo de visitas, nos dois casos maior do que o previsto no cronograma original. Contudo, em ambos os países há muitas instituições que não pudemos conhecer por falta de tempo – foi possível ler a respeito de algumas delas nos trabalhos acadêmicos, sobretudo no caso francês, em que o domínio da língua ampliou as possibilidades de leitura e acesso às informações de modo geral.

O aporte que esses estágios trouxeram para a pesquisa foi substancial, gerando um capítulo além do previsto, que nos permitiu situar o contexto internacional de

pesquisa e prática museológica. Além das contribuições teóricas, a ampliação de repertório de exposições e museus literários ou instituições ligadas ao turismo literário foi crucial para uma melhor análise dos museus brasileiros que compõem nosso lócus. Quanto aos conceitos e metodologias, não só as observações e leituras contribuíram, mas também o intercâmbio com os diversos profissionais e pesquisadores que conhecemos ao longo dos estágios. Pudemos, assim, atingir de forma mais completa os objetivos propostos, que não sofreram alterações significativas desde o projeto inicial.

1.2 Objetivo Geral

Analisar e discutir os usos que se faz da literatura no âmbito dos museus literários, com o intuito de compreender as possíveis contribuições do potencial humanizador da literatura aos campos da museologia e da museografia e vice-versa.

1.3 Objetivos específicos

- Estudar e discutir a forma como a literatura é trabalhada nas exposições de longa duração da Casa Guilherme de Almeida e do Museu Casa Guimarães Rosa, propondo análises que gerem reflexões para o campo, para os museus envolvidos, bem como para outros de tipologia similar;
- Investigar a influência das leituras que se faz das literaturas de Guilherme de Almeida e Guimarães Rosa nos percursos de formação e na conceituação dos museus casas que os homenageiam;
- Estabelecer relações entre o potencial humanizador da literatura e o dos museus e investigar de que modo o processo de humanização – do público e do leitor – é estimulado no âmbito dos museus que compõem o lócus desta pesquisa

1.4 Metodologia

Para a realização da pesquisa, a metodologia utilizada foi essencialmente de leitura bibliográfica e pesquisa de campo por meio de visitas técnicas aos Museus Casa Guimarães Rosa e Casa Guilherme de Almeida. Após o exame de qualificação, foram incluídos dois subprojetos de estágio de pesquisa no exterior, sugeridos pela banca avaliadora durante o referido exame. A metodologia empregada tanto no estágio francês quanto no húngaro foi similar à da pesquisa principal brasileira, sofrendo pequenas alterações de acordo com indicações dos supervisores locais.

Considerou-se importante levantar e estudar bibliografia a respeito das tipologias de Museus Casas e Museus Literários e dos temas: comunicação museológica, teoria literária, historiografia literária, literatura nos museus, além de algumas abordagens sobre o papel humanizador da literatura e da museologia. No decorrer da pesquisa,

surgiu também a necessidade do estudo acerca do nacionalismo e suas relações com a literatura e os museus. Para abarcar estes tópicos, alguns dos autores consultados foram: Alfredo Bosi, Antoine Compagnon, Antônio Cândido, Cláudia Barbosa Reis, Clóvis de Carvalho Britto, Leyla Perrone-Moisés, Marília Xavier Cury, Mário Chagas, Mirela Araújo, Teniza Spinelli, Terry Eagleton, Tzvetan Todorov, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses e Waldisa Rússio Camargo Guarnieri.

Estavam previstas leituras de bibliografia específica sobre os museus que compõem o lócus da pesquisa, mas não foram encontrados muitos trabalhos nesse campo, especialmente com o enfoque na área de exposição. Leram-se ainda textos do que em estudos literários é chamado de fortuna crítica dos escritores (No caso, Guilherme de Almeida e Guimarães Rosa).

Já a pesquisa de campo serviu para o entendimento de como se dão as atividades educativas e aquelas ligadas às exposições, além das próprias exposições, a depender da organização de cada instituição. Além disso, foram coletados documentos norteadores das práticas dos dois museus. Dentre eles, podemos mencionar, por exemplo, os planos museológicos, os projetos expográficos, os relatórios de atividades e os programas educativos de cada museu.

A ênfase dessa etapa foi dada à investigação do trabalho feito com a literatura nos museus, especialmente por meio das exposições de longa duração: *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos* (aberta em 2012, no Museu Casa Guimarães Rosa) e a do museu Casa Guilherme de Almeida (reaberta em 2010, sem título). Para observá-las com objetividade, foi aplicado o *Roteiro de Observação de Exposição*⁹ já testado e aplicado a outras situações. Também foi aplicado o Formulário do projeto de pesquisa *Análise de Narrativas Educativas*¹⁰, para o entendimento das ações educacionais e da organização do setor de educação de cada museu. Além da aplicação do Formulário, foi possível acompanhar ao menos uma atividade educativa em cada instituição.

O Roteiro pode ser compreendido como um instrumento de observação de exposições que organiza os campos de análise de acordo com os objetivos da pesquisa. Ele está estruturado em tópicos, em geral no formato de perguntas, e recebeu pequenas

⁹ Tal Roteiro foi desenvolvido para aplicação no projeto de pesquisa *Análise de Exposições Museológicas – Subsídios para uma Crítica* na 1ª e 2ª etapas (financiamento CNPq), coordenação de Marília X. Cury. Também foi utilizado na pesquisa de mestrado de Agda Araújo Sardinha Pinto, *O discurso identitário nos museus de Rio Branco, Acre: Uma análise de narrativas expositivas*, sob orientação de Camilo de Mello Vasconcellos.

¹⁰ Coordenação de Marília X. Cury, financiamento CNPq.

alterações quanto ao modelo original, após pesquisas sobre as instituições e leituras a respeito da área específica dos museus literários.

Pode-se considerar o Roteiro como dividido em três etapas principais. A primeira está relacionada à localização do museu, suas formas de acesso e impressões iniciais; a segunda concentra-se nas exposições, abrangendo desde a localização delas no edifício até questões de curadoria, expografia, comunicação visual, acessibilidade e financiamento. Para esse segundo momento, foram realizadas pelo menos duas visitas a cada espaço, sendo uma exploratória inicial e outra norteada pelos aspectos elencados no Roteiro.

Finalmente, o terceiro conjunto de questões funciona como orientação ao pesquisador para a análise dos dados coletados anteriormente. Perguntas como “O conjunto de elementos [desta exposição] é o suficiente para o público compreender a proposta?”, “Em que a exposição poderia ser melhorada?” e “Quais foram as dificuldades que o museu encontrou para conceber e montar esta exposição?”, direcionam a compilação dos dados coletados até aí rumo a uma análise crítica. O Roteiro embasou as descrições das exposições, tendo uma delas sido utilizada já no relatório de qualificação. Uma versão mais sintética do Roteiro foi empregada quando das visitas às diversas instituições europeias que compuseram o estágio de pesquisa no exterior, fornecendo mais parâmetros para reflexão e análise dos casos brasileiros. Algumas informações centrais que puderam ser coletadas em todas as instituições no exterior foram compiladas em quadros comparativos disponíveis nos Apêndices B e C deste trabalho.

O Formulário, por sua vez, permitiu uma coleta de dados e materiais mais específica do setor de educação dos museus pesquisados e está estruturado da seguinte forma: dados institucionais (ano de criação, forma de administração, horários, custo da entrada, endereço, contatos); estrutura do setor de educação (como se denomina, ano de criação, número de funcionários, coordenador, objetivos, estrutura administrativa, composição da equipe em termos de áreas do conhecimento e formas de contratação, programa de carreira); ações (descrição de cada ação do setor, incluindo duração, público, estratégias e regularidade, entre outros elementos que possam ser pertinentes); relações com o público e com outros setores do museu (material produzido para o público, participação na concepção e montagem de exposições, tipos de público atendidos); e anexos (dados de site, de folheteria e materiais relacionados ao setor educativo).

Não se propôs para esse trabalho uma análise centrada nas ações de educação. Os dados coletados no Formulário foram analisados na medida em que se relacionavam com a área expositiva e traziam informações relevantes sobre a musealização da literatura. As ações de educação foram comentadas brevemente e enquanto conjunto, quando da análise dos históricos das instituições.

Foram realizadas, além da já mencionada pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas com o diretor e o museólogo da Casa Guilherme de Almeida e com o coordenador do Museu Casa Guimarães Rosa (que não possui os cargos de diretor ou museólogo no momento). Isso se deu a fim de investigar a influência das leituras que se faz das literaturas de Guilherme de Almeida e Guimarães Rosa na conceituação dos museus casas que os homenageiam.

A conjugação de métodos e instrumentos com fins complementares – chamada em comunicação de multimétodo – é indicada por Vergara (2009, p. 91,92):

À observação podem ser adicionadas entrevistas – gravadas ou não – que possam elucidar compreensões, dirimir dúvidas, nortear novas observações, assim como, se permitido, podem ser tiradas fotos e feitas filmagens que tragam contribuições à compreensão do observador e, mais tarde, ilustrem para os leitores de seus relatórios, características importantes que identificou. Materiais institucionais que tragam luz à questão que se investiga também são relevantes.

Compreendemos que as entrevistas semiestruturadas ou semiabertas funcionaram como um instrumento complementar à pesquisa documental, à observação da exposição e aos dados coletados com o setor de educação. A opção por coordenador, diretor e museólogo como entrevistados deu-se em função de que são esses os representantes oficiais e gestores das instituições e cabe a eles, portanto, o conhecimento sobre a conceituação do museu, seus documentos, relações, diretrizes, práticas e discursos oficiais. O *Roteiro para entrevistas* foi elaborado considerando-se o posicionamento institucional de cada museu a respeito de suas relações com a literatura.

O *Roteiro para entrevistas* compõe-se de cabeçalho similar ao do Formulário do projeto de pesquisa *Análise de Narrativas Educativas*, mais 12 questões abertas, divididas em duas partes. A primeira parte trata da instituição de forma geral, incluindo questões sobre documento, tipologia, histórico do museu, relações externas e acervo.

Inicia-se a conversa perguntando sobre o documento que contém as diretrizes do museu, a fim de compreender se elas estão sistematizadas. Em caso positivo, investiga-se o quanto a literatura foi importante na concepção de tais diretrizes e qual a

formação dos profissionais envolvidos na elaboração desse material. Pergunta-se, então, sobre os marcos na história da instituição, pensando sob a perspectiva da museologia, no intuito de investigar se a literatura está presente nesse histórico de forma direta, em momentos cruciais e não em atividades marginais em relação ao museu.

Segue, então, um conjunto de perguntas sobre tipologia que incluem o questionamento a respeito das relações com comitês do Conselho Internacional de Museus (ICOM) – o Comitê Internacional de Museus Casas e Casas Históricas (*Demeures Historiques*, DEMHIST) e o Comitê Internacional de Museus Literários e Casas de Compositores (*International Committee for Literary Museums*, ICLM). A intenção dessa pergunta é localizar a que grupos os museus se identificam como pertencentes e com que outras instituições realizam trocas, intercâmbios (seja de acervos, de experiências, de informações ou profissionais).

A pergunta parte principalmente da hipótese de que os Museus Casas de Literatura entendem-se muito mais como “Museus Casas” (sendo ligados ou tendo interesse em filiar-se ao DEMHIST) do que como “de Literatura” (não tendo interesse no ICLM, ou mesmo conhecimento sobre sua existência). Em termos de cenário internacional, como veremos principalmente no Capítulo 1, essa hipótese se desdobrou em outras reflexões após o estágio na Europa. O próprio uso do termo museu foi posto em questão diversas vezes, e tensões importantes foram identificadas quanto à busca (ou não) pelo equilíbrio entre biografia, literatura e monumento nas escolhas museográficas.

O próximo conjunto de perguntas preocupa-se em entender quais as consequências concretas da apropriação da literatura pelo museu: ela influencia em setores específicos, na concepção do museu como um todo, nas ações? As peças do acervo consideradas mais importantes têm alguma relação com a literatura em geral e/ou com a literatura do escritor “homenageado” em específico?

Num segundo momento, pergunta-se a respeito da exposição, com enfoque na de longa duração vigente, incluindo aí questões sobre os profissionais envolvidos, os documentos relacionados à concepção de cada exposição e às escolhas de ocupação dos cômodos do edifício. Uma das intenções foi saber o que está documentado, até para localizar quais documentos poderiam ser pesquisados, e entender que relações têm com a literatura os profissionais envolvidos nas escolhas expográficas e curatoriais.

As questões possibilitam respostas cujas categorias são, segundo Triviños (*apud* VERGARA, 2009): *descritivas; explicativas ou causais; avaliativas; e categoriais.*

Somente a categoria *hipotética* não foi abarcada por considerarmos que não tem interesse para os objetivos desta pesquisa.

A análise dos resultados combinou as informações, conceitos e parâmetros obtidos durante a leitura de bibliografia e as coletas de dados por meio de pesquisas de campo. A pesquisa no exterior consolidou o embasamento teórico e ampliou o leque de referências metodológicas em termos de escolhas curatoriais e expográficas.

Quanto às fontes documentais pesquisadas, consultamos:

Arquivo Técnico da Casa Guilherme de Almeida

- a. Política de Acervo, datada de 2010
- b. Decretos: 8290/1976; 20955/1983; 50941/2006
- c. Pasta: Relatórios – Outros documentos a partir de 1993:
 - ✓ Relatório das Atividades Desenvolvidas pelo setor de Museologia;
 - ✓ Relatório 01/93 ML/CGA, Setor de Museologia;
 - ✓ Programação do Museu de Literatura – Casa Guilherme de Almeida, para 1995;
 - ✓ Projeto de Organização da Casa Guilherme de Almeida;
 - ✓ Relatório Mensal de Atividades CGA (nov/2000).
- d. Pasta: Exposições Realizadas pela Casa. Acervo – participação em eventos fora do museu:
 - ✓ Exposição de Reabertura 08/1988;
 - ✓ Projeto Tarde com Amigos Portugueses na CGA;
 - ✓ Relatório da Mini Exposição do Mês de Fevereiro. O Movimento Modernista de 22 – Um modernista esquecido.
- e. Pasta: Informações sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 (Pasta completa)

Documentos fornecidos pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM), da Secretaria de Estado da Cultura (SP) e Organização Poiesis

- ✓ Relatórios Trimestrais de Atividades do número 05 ao 10 do Contrato de Gestão 27/2008 (referentes aos anos de 2009 -2010, sendo 2009 a partir de julho);
- ✓ Relatórios Trimestrais de Atividades do Contrato de Gestão 27/2008 referentes aos quatro trimestres de 2011, não numerados;
- ✓ Relatórios Trimestrais de Atividades do Contrato de Gestão 27/2008, referentes aos dois primeiros trimestres de 2012;
- ✓ Relatório de encerramento do Contrato de Gestão 27/2008.

Arquivo Técnico do Museu Casa Guimarães Rosa

- a. Roteiro para Diagnóstico Institucional – Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), Belo Horizonte, 2014
- b. Projeto: Nova Exposição de Longa Duração do Museu Casa Guimarães Rosa.
- c. Relatório da Pesquisa Operacional.
- d. Plano Museológico (disponível também *online*)

Documentos fornecidos pela Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV – Secretaria de Estado da Cultura – MG)

- ✓ Projeto expográfico (imagens de cada sala expositiva)
- ✓ Relatório de Pesquisa

Documentos disponíveis para consulta pública virtual

- ✓ Dossiê de tombamento do Museu Casa Guimarães Rosa (Guia de Bens Tombados do Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA, Volume 2)
- ✓ Plano Museológico do Museu Casa Guimarães Rosa (disponível no portal da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais)
- ✓ Contrato de Gestão 05/2012
- ✓ Relatório Anual de Atividades sobre a Casa Guilherme de Almeida referente ao ano de 2015, do Contrato de Gestão 05/2012

Após orientações feitas no exame de qualificação, acrescentamos breve pesquisa em jornais dos estados de São Paulo e Minas Gerais a respeito dos museus que compõem o lócus desta pesquisa. Também por sugestão da banca avaliadora, houve aprofundamento no estudo da historiografia literária e criação de dois subprojetos de pesquisa, realizados sob a forma de estágios de pesquisa no exterior com auxílio da Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) da Fapesp.

Tanto na França¹¹ quanto na Hungria¹², foram empregados o *Roteiro de Observação de Exposições* e o *Roteiro de Entrevistas*, ambos adaptados às realidades locais e à necessidade de observação de muitas exposições em tempo reduzido. Para facilitar a elaboração das análises, dados essenciais de uma visita de cada país foram

¹¹ Projeto intitulado “Stratégies de Museálisation de la Littérature: Les Recherches Internationales et l’Expérience Française”, e executado ao longo de seis semanas entre as cidades de Paris e Bordeaux, com sede e supervisão a cargo do Centro François Mauriac de Malagar e seu diretor Jean-Claude Ragot.

¹² Projeto intitulado “From Hungary to the World: Perspectives on a Literary Museology from the Petőfi Literary Museum”, executado ao longo de quatro semanas, nas cidades de Budapeste e Sátoraljaújhely, com sede e supervisão a cargo do Museu Literário Petőfi e uma de suas pesquisadoras, Judith Havas.

compilados em 3 formulários, elaborados com base no *Roteiro de Observação de Exposições* e no trabalho de Araújo (2015, p. 215-220) e disponíveis no Apêndice A. Além disso, elaboraram-se os quadros comparativos já mencionados, disponíveis nos Apêndices B e C.

Com tantos elementos em comum entre literatura, estudos literários, museus e museologia, quão ricos podem ser os museus literários? Como explorar essa possível riqueza por meio da musealização? Quais as questões que protagonizam, na prática, o tecido das relações entre museologia e estudos literários?

Buscando respostas e desdobramentos a essas e outras perguntas, este trabalho está organizado em quatro capítulos que compõem duas partes. A primeira delas tem maior discussão teórica e compreende dois capítulos que situam a maioria das nossas premissas fundamentais e o estado da pesquisa tanto internacional como nacionalmente.

O *Capítulo 1 – Museus Literários no mundo: históricos e conceituações* apresenta os resultados da investigação a respeito do conceito de museu literário e dos embates que se dão nesse campo. Incluem-se aí especialmente estudos sob a perspectiva europeia, tendo por base os dados coletados em pesquisa bibliográfica e de campo nos estágios realizados na França e na Hungria entre janeiro e março de 2016 e a participação na Conferência Anual do Comitê Internacional de Museus Literários (ICLM) em setembro de 2015. São explorados os históricos do Comitê Internacional de Museus Literários do ICOM e da peregrinação literária na França e da Federação Nacional das Casas de Escritores e Patrimônios Literários. Ademais, ao longo da pesquisa, mostrou-se importante fazer uma abordagem, ainda que breve, a respeito das relações entre museus, nacionalismo e literatura. O assunto é significativo não só numa perspectiva mais geral, mas também nos casos específicos dos loci deste trabalho. Assim, retomaremos o tema, quando oportuno, ao longo dos capítulos 3 e 4.

Passamos, em seguida, à realidade nacional no *Capítulo 2 – Museus Literários e pesquisa: a realidade brasileira*. Abordamos aí tanto a presença dos museus literários no Brasil e a forma como eles se reconhecem e articulam, quanto as pesquisas realizadas na área, bem como em algumas áreas afins. O capítulo contém levantamentos de autores que trabalham temas de interesse para este trabalho e trabalhos futuros no campo; e informações fundamentais acerca do conjunto das instituições museológicas brasileiras ligadas à literatura, com base em pesquisas acadêmicas e documentos oficiais.

A segunda parte do trabalho elabora reflexões fundamentadas nos primeiros dois capítulos e desenvolvidas a partir de análises nos *loci* de pesquisa. O *Capítulo 3 Entre Almeida e Rosa: a literatura em dois museus casas brasileiros* traz essencialmente descrições a respeito dos museus Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa. Isso inclui estudos a respeito dos autores e apresentação dos dados coletados na pesquisa de campo, tanto sobre o percurso de formação dos museus quanto sobre as exposições vigentes no início da pesquisa. Essas descrições foram essenciais para o desenvolvimento das análises que compõem o *Capítulo 4 – Cruzando dados: referências internacionais e análises brasileiras*. Nele, expomos uma premissa fundamental deste trabalho – colocada aí para que seja lida imediatamente antes das análises propostas. Os dados do campo brasileiro foram cruzados então com as experiências estrangeiras e as bibliografias nacional e internacional.

Capítulo 1 – Museus Literários no mundo: históricos e conceituações

1.1 Da fundação do Comitê Internacional de Museus Literários às discussões conceituais mais recentes

A definição da tipologia Museus Literários ainda não é clara e pode ser considerada em desenvolvimento. A expressão *museu literário* é recorrente na bibliografia (ao menos em português, inglês, francês, espanhol e italiano: *Literary Museums*, *Musées Littéraires*, *Museos Literarios* e *Musei Letterari*) e consta do nome do Comitê Internacional de *Museus Literários* do ICOM (ICLM – International Committee for Literary Museums).

Propomos aqui expor os contextos e as fraturas da discussão em torno da construção desse conceito, mais do que adotar uma definição em detrimento de outra. Consideramos que a importância de desenvolver uma concepção, especialmente do ponto de vista de uma organização internacional como o ICLM, é fornecer uma bússola, um parâmetro para as instituições museológicas, seja para as que se vão criar depois do conceito, seja para as que queiram se reestruturar a partir dele.

O Comitê foi fundado aos 19 de maio de 1977, na antiga Leningrado, atual São Petesburgo. O evento oficial de sua constituição foi organizado pelo Comitê Nacional Soviético do ICOM, recebido pelo *Pushkin Memorial Museum*, e contou com dezesseis membros. O documento que registra essa fundação lista da seguinte forma os países representados: FRG, CSSR, GDR, França, Polônia, Suécia, URSS e USA¹³. Segundo o documento (ICLM, 1977, p. 5), a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas contava, então, 180 museus literários.

Neste mesmo documento, lê-se o que consideramos ser o primeiro conceito sistematizado de Museu Literário proposto pelo Comitê (ICLM, 1977, p.7):

Literary museums are scientific institutions which work with museal testimonials concerned with literature as a whole or in parts, individual writers or circles of writers. We include in this category museums dealing with literary history and literary-historic biography. Their function consists in research, collecting, preservation, scientific processing and exhibition of materials of the history of literature and publicity of the literary heritage through the means of museums.¹⁴

¹³ Siglas, na ordem correspondem aos seguintes países: República Federal da Alemanha, República Socialista Checoslovaca, República Democrática Alemã, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e Estados Unidos da América.

¹⁴ Tradução livre: “Museus Literários são instituições científicas que trabalham com testemunhos museais relacionados à literatura como um todo ou em partes, escritores em particular ou círculos de escritores. Incluímos nessa categoria museus lidando com história literária e biográfica histórico-literária. Sua função

Já nesse momento, foi apontado que havia diferenças entre enfatizar a história da literatura ou a biografia de determinado escritor. Em documento posterior, um folheto informativo da gestão de 1995-1998, aparece uma definição similar, mas o Comitê é colocado como organização mais aberta, abarcando outros tipos de instituição e até mesmo outras tipologias de museu:

L'ICLM représente les institutions ayant pour but de collecter, d'exposer et de publier tout document concernant un auteur, sa production littéraire et la réception de son oeuvre. Cet organisme est ouvert à toute institution remplissant ces fonctions (...)

L'ICLM représente les musées de littérature, les maisons-musées d'auteur, les lieux de mémoire, les centres d'exposition littéraires, les archives littéraires, les départements d'expositions des bibliothèques. L'organisme est aussi ouvert aux autres musées à caractère biographique, et de même vocation, tels que maisons-musées de compositeurs, d'artistes et de philosophes. (ICLM, 1995)¹⁵.

Note-se que já em 1977 o ICLM apontava a necessidade de um grupo para os estudos de museus casas de forma geral¹⁶. Não encontramos registros de atuação de tal grupo dentro do Comitê. Acreditamos, portanto, que isso só ocorreu com a criação do DEMHIST (Comitê Internacional para Casas Históricas ou *Demeures Historiques*, em francês, o que explica a sigla), em 1997, formalizado pelo ICOM em 1998. O DEMHIST, idealizado em um evento em Gênova, na Itália, realiza seu primeiro encontro oficial com eleição de conselheiros em São Petesburgo, Rússia, no ano de 1999. Ele não tem, contudo, a intenção explícita de estabelecer conexões metodológicas com museus literários especificamente, embora possa abarcá-los de forma geral entre seus membros e objetos de estudo. O Comitê que se dedica aos Museus Literários mantém, ainda em 2016, os museus casas de compositores em seu escopo.

Os três pontos principais elencados para o trabalho entre 1977 e 1979 são, até hoje, pontos de discussão importantes. O primeiro propunha uma conferência em Weimar, em 1978, a respeito das possibilidades e limitações dos museus de literatura e

consiste em pesquisa, coleção, preservação, processamento científico e exposição de materiais da história da literatura e difusão do patrimônio literário pelos meios dos museus"

¹⁵ Tradução livre: "O ICLM representa instituições que tenham por objetivo coletar, expor e publicar todo documento relacionado a um autor, sua produção literária e a recepção de sua obra. Essa organização está aberta a toda instituição que preencha essas funções (...) O ICLM representa os museus de literatura, os museus casas de autor, os lugares de memória, os centros de exposição literários, os arquivos literários, os departamentos de exposição de bibliotecas. A organização está também aberta aos outros museus de caráter biográfico, e de mesma vocação, tais como os museus casas de compositores, de artistas e de filósofos"

¹⁶ "In addition, a working group should be formed to work out the position, possibilities and working of Memorial Museums and Memorial Places in generally, their methodical connexions to literary museums" (ICLM, 1977, p. 10). Em tradução livre: "Além disso, um grupo de trabalho deverá ser formado para trabalhar sobre a posição, as possibilidades e o trabalho de Museus Memoriais e Lugares de Memória em geral, e suas conexões metódicas com museus literários"

das concepções científicas sobre exposições literário-históricas e literário-biográficas. Infelizmente, não localizamos nos arquivos do ICLM os anais desta conferência, embora conste em diversos documentos que ela de fato ocorreu no local e com o tema que fora proposto em 1977. Segundo boletim de 1979, o evento contou com participação de 44 pessoas representando 14 países, nenhum deles da América Latina (ICLM, 1979).

É importante considerar como um dos possíveis fatores para essa ausência dos latinoamericanos o contexto político desfavorável, já que em meados dos anos 1970 têm início os processos de reabertura que caminham para a redemocratização após regimes ditatoriais, mas ainda de forma lenta e frágil. Em termos de Museologia, essa é uma época importante para a América Latina, mas mais em termos gerais da disciplina e das funções dos museus do que quanto a subáreas específicas como tipologias. Independente dessa questão, o ICLM foi desde o início e segue sendo um comitê majoritariamente europeu, com exceções pontuais em termos de locais de realização das conferências e membros mais atuantes¹⁷.

O segundo eixo de trabalho proposto em 1977 era acerca da apresentação de temas literários por meio de exposições, fossem elas permanentes, temporárias (chamadas de especiais) ou itinerantes. O terceiro preocupava-se com o uso de recursos visuais, acústicos e outros meios nas exposições de obras literárias e suas conexões sociais e culturais (ICLM, 1977, p. 10).

Por meio de relatórios consultados nos arquivos do ICLM na sede do ICOM, na casa da Unesco em Paris, identificamos que o Comitê manteve como principal atividade a organização de encontros anuais entre seus membros. Ao longo do tempo, esses encontros possibilitaram trocas entre os membros, discussões de temas muito diversos dentro do campo e, em alguns casos, parcerias interinstitucionais.

O boletim informativo de 1980 (ICLM, 1980), por exemplo, indica que entre 1977 e 1980 houve um intercâmbio internacional de vitrines literárias (*International Exchange of Literary Displays*) de que teriam participado Alemanha, Iugoslávia, Índia, Tchecoslováquia, Hungria, Vietnam, Polônia, Rússia, Itália, França, Mongólia, Estados Unidos e Suíça. Um exemplo mais recente é o caso da exposição *Hungarian and Italian*

¹⁷ Comemorando os 23 anos do Comitê, em 2000, foi publicado o guia "Who's who in ICLM – a Biographical Dictionary" (OXENVAD, 2000), contendo uma listagem de aproximadamente 40 membros importante do Comitê. (os critérios de seleção foram três: membros que atuaram no conselho, que anfitriaram conferências anuais ou participaram de pelo menos três das 23 conferências realizadas até ali). Estavam representados os seguintes países: Estônia, Dinamarca, Alemanha, Índia, Rússia, Hungria, Noruega, Bélgica, França, Holanda, Suécia, Finlândia, Polônia, Romênia, Inglaterra e República Tcheca.

Memorial Houses: a shared resource for culture, fruto de parceria entre o Museu Literário Petőfi e a Associação *Case Della Memoria*, da Itália, entre 2013 e 2015.

À época em que se iniciou esta pesquisa, não localizamos na bibliografia da área ou mesmo nos documentos disponibilizados virtualmente pelo ICLM um conceito oficial ou consensual do que caracteriza um Museu Literário. Segundo informações fornecidas pela presidente do Comitê Internacional de Museus Literários entre 2013-2016, Galina Alekseeva, e por Maria Gregorio, membro do conselho do ICLM e coordenadora dos Museus Literários e de Compositores do ICOM Itália, não havia, até agosto de 2014, uma definição oficial do que seja um museu literário (informação pessoal)¹⁸. O conceito supracitado, presente no documento de 1977, não foi mencionado nem por Alekseeva, nem por Gregório, tampouco foi retomado durante a discussão mais recente, descrita a seguir.

Na Conferência Anual do ICLM do ano de 2015, realizada em Tbilisi, Géorgia, foi inaugurada uma discussão a este respeito. Ela se deu por meio de uma mesa redonda coordenada por Galina Alekseeva, cuja apresentação principal foi feita por Dmitrii Bak, diretor do *State Literary Museum*, da Rússia. Convém mencionar que a discussão foi incluída no programa do evento após nosso questionamento supramencionado à presidente Galina Alekseeva, conforme se lê no Boletim Informativo do Comitê de 2014 (ALEKSEEVA, 2014, p.1):

The conference will include an hour and a half round table discussion of our definition of what constitutes a "Literary Museum" open to all participants. This was prompted by a recent inquiry from a graduate student working on the thesis. To be up to date, this subject should be revisited from time to time¹⁹.

Como o tempo do evento não foi suficiente para que se chegasse a uma proposta concreta de definição, foi aberta uma discussão online, que começou como uma troca de e-mails entre os participantes do evento e, a seguir, foi transferida para o site do ICLM. A estrutura do site não estimula muita interação entre os proponentes: o sistema é aberto para quem quiser postar sua contribuição, em uma aba do site separada daquela em que se lêem as já postadas. Não há mecanismos para responder à proposta de alguém ou trabalhar em cima de conceitos já discutidos.

¹⁸ ALEKSEEVA, Galina; GREGORIO, Maria. Mensagens recebidas por analuizarv@usp.br em 23 ago 2014.

¹⁹ Tradução livre: "A conferência incluirá uma discussão em mesa redonda de uma hora e meia sobre nossa definição do que constitui um 'Museu Literário' aberta a todos os participantes. Isso foi motivado pelo questionamento recente de uma estudante de pós graduação que está trabalhando em sua tese. Para manter-se atualizado, esse assunto deve ser revisitado de tempos em tempos"

Até o momento de escrita deste capítulo, havia contribuições de sete pesquisadores e profissionais da área, a saber: Galina Alekseeva, da Rússia; Stefan Bohman, da Suécia; Lothar Jordan, da Alemanha; Vesna Delic Gozne, da Croácia; Alla Bayramova, do Azerbaijão; Gabriella Gulyás, da Hungria; e a nossa contribuição, do Brasil²⁰.

Dentre as propostas de conceito, diversas partiram de uma fragmentação, a fim de compreender qual a postura do Comitê quanto à própria ideia de “museu”, bem como a definição de “literário” a ser adotada. Foram levantadas questões quanto ao conceito de museu adotado pelo ICOM e se não deveria, ele próprio, ser posto em discussão. Stefan Bohman propôs, *a priori*, que sendo o ICLM um comitê do ICOM, é preciso partir da definição oficial do Conselho – ainda que ela seja passível de questionamento e deva ser rediscutida. Por ora, não houve uma sistematização das proposições e nem todos os participantes dialogaram entre si: alguns apenas enviaram suas propostas, independente do que havia sido discutido até então. Como a discussão segue em aberto, o que podemos fazer é identificar os pontos suscitados até o momento.

As propostas vão desde formulações sintéticas, como as de Gozne e Bayramova, respectivamente,

A literary museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible literary heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.²¹

“(...) a museum aimed to response or to awaken public’s interest to literature through possible verbal and visual means with the use of original historic artifacts and/or installations which tell about men and women of letters and about literary works”, até textos mais detalhados, que envolvem objetivos específicos, como é o caso das sugestões de Gulyás (grifos nossos):

The literary museum (whether it is a public or private collection) is open to the public, explores and collects literary heritage (tangible and intangible) as well as presents and transfers classical and contemporary literature to generations of audiences from a multifaceted perspective *in order to support and strenghten the linguistic and cultural identity that welcomes the diversity of cultures in the world*. The literary

²⁰ É possível ler as contribuições através do link: <http://network.icom.museum/iclm/what-we-do/projects/> e participar através do link <<http://network.icom.museum/iclm/in-evidence/join-the-discussion-how-do-we-define-a-literary-museum/>> Acesso a ambos em: 20 abr 2016. Os trechos mencionados a seguir como propostas dessa discussão, desde Gozne até Bohman, estão todos disponíveis no link indicado no início desta nota, e referem-se, portanto, ano a ano de 2016, sem página.

²¹ Tradução livre: “Um museu literário é uma instituição permanente, sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio literário material e imaterial da humanidade e seu meio para fins de educação, estudo e deleite”

museum is a memory institution appreciated by the society as it maintains and continuously *enriches cultural memory and identity by developing the relations between people and their heritage* through providing opportunities for personal and community experiences of the dialogue between literature and other arts.²²

A ênfase posta por Gulyás na função do museu de reforçar identidade cultural e linguística é uma constante entre trabalhos apresentados nos eventos do ICLM, mas não configura um consenso geral entre os membros. Abordaremos essa questão mais à frente, no tópico *1.3 Literaturas, construções e nacionalismos*. Já proposições mais metodológicas, similares às de Bayramova serão vistas no *Capítulo 4 Cruzando dados: referências internacionais e análises brasileiras*.

Uma vez que o conceito de “museu” ficou delimitado pela proposta oficial do ICOM, os participantes que dialogaram com outros colegas divergiram mais quanto ao que seria entendido como “literário”. Vesna Gozne argumentou que seria desnecessário incluir termos como “autor” ou “livros” no conceito do ICLM, uma vez que, segundo ela, o conceito de “literário” do Dicionário Oxford²³ já abarcaria tais noções. Lothar Jordan propôs duas concepções, chamando à primeira de “mais tradicional” e dizendo que a segunda consideraria também “*Book Museums*” (que poderíamos traduzir literalmente por Museus de Livro ou Museus do Livro) como é o caso, segundo ele, do Museu Nacional Schiller, em Marbach, na Alemanha. Observamos que esse museu é considerado referência por outras instituições, como, por exemplo, o Museu Literário Petőfi, na Hungria. Na primeira sugestão, Jordan incluiu o patrimônio tangível e intangível de um ou mais escritores e seus contextos, e na segunda, da literatura e seus contextos, incluindo “e seus impactos” nos dois casos.

Stefan Bohman, por sua vez, insiste na necessidade de explicitar as vidas dos autores na definição. Diante de nosso questionamento acerca do risco de fetichização, caso a vida do escritor fosse considerada de maneira isolada e não como contexto do processo literário, Bohman elencou duas razões principais para manter seu posicionamento, a saber:

1. A definition must be as clear as possible and only to rely on ‘context’ is not enough in this sence (SIC). Because the writer Life IS of course

²² Tradução livre: “O museu literário (quer seja uma coleção pública ou privada) está aberto ao público, coleta patrimônio literário (tangível ou intangível), assim como apresenta e transfere literatura clássica e contemporânea para gerações de públicos sob uma perspectiva multifacetada a fim de sustentar e fortalecer a identidade linguística e cultural que acolhe a diversidade de culturas no mundo. O museu literário é uma instituição de memória apreciada pela sociedade dado que mantém e enriquece identidade e memória culturais, ao desenvolver relações entre as pessoas e seu patrimônio, fornecendo oportunidades de experiências individuais e comunitárias de diálogo entre literatura e outras artes”

²³ A autora não especifica qual é o conceito, tampouco a qual dos dicionários Oxford ela se refere, de modo que não foi possível averiguar o verbete.

interesting, and not necessarily leads to fetishization. It's one important way to put both him and his work in a social relation.

2. It's also an adaption to reality. Many writers museums in the world are about both their works and their lives. And that's not wrong, done in a good way²⁴

Além da discussão ainda em aberto no âmbito do ICLM, consideramos importante coletar outras referências a respeito dos museus literários na bibliografia levantada ao longo da pesquisa. Vale ressaltar que algumas das citações referidas a seguir foram publicadas pelo próprio Comitê ou com apoio dele, e que serão apresentadas reflexões que não se resumem à questão do conceito.

Marianne Wrenfeldt Asmussen, da Dinamarca, aborda tanto a constituição jurídica quanto a importância do edifício em si, numa concepção que se aproxima da ideia de monumento:

Commençons par définir le musée littéraire. Ce peut être une institution établie sous forme de société ou d'association ou faisant partie de celle-ci, qui rassemble des sources littéraires d'une ou plusieurs personnalités littéraires. Ce peut être également un bâtiment ou une partie de celui-ci, commémorant une personnalité littéraire, au moyen d'une exposition d'objets ayant appartenu à l'écrivain en question, mais sans que ses sources, manuscrits ou collections littéraires s'y trouvent nécessairement. (ASMUSSEN, 2002, p. 31)²⁵

Assim como a questão das identidades nacionais, tampouco é consensual essa possível ausência do acervo nos museus literários. Encontramos posicionamentos que destoam dessa proposta tanto em nossas pesquisas de campo, em entrevistas e visitas guiadas, quanto na bibliografia, sobretudo a brasileira (REIS, 2013; MENESES, 1994).

Alena Petruzelková (2010, p. 32), da República Tcheca, trata, por sua vez, das diferentes funções desses museus:

The Museum of Literature fulfills different functions. Its universal mission consist of care for cultural heritage (namely of all documents related to the language and literature) and of efforts to make it accessible to the general public (...) collections of literary museums provide a reservoir of topics and references to other contexts, caches for any future shared projects²⁶

²⁴ Tradução livre: “1 – Uma definição deve ser o mais clara possível e basear-se apenas em ‘contexto’ não é suficiente nesse sentido. É porque a vida do autor É, com certeza, interessante, e não necessariamente leva à fetichização. É um meio importante de colocar tanto ele quanto seu trabalho em uma relação social. 2 – É também uma adaptação à realidade. Muitos museus de escritores no mundo são tanto sobre ambos, casas e vidas. E isso não é errado, feito de um bom modo”

²⁵ Tradução livre: “Começemos por definir o museu literário. Pode ser uma instituição estabelecida sob forma de sociedade ou associação, ou como parte de uma, que reúne fontes literárias de uma ou mais personalidades literárias. Pode também ser um edifício ou parte dele, comemorando uma personalidade literária, por meio de uma exposição, de objetos que pertenceram ao escritor em questão, mas sem que essas fontes, manuscritos ou coleções literárias encontrem-se necessariamente nesse edifício”.

²⁶

Já o holandês Anton Korteweg (2009, p. 24-26) trata das diversas estruturas relacionadas ao patrimônio literário, e comenta sobre o reduzido número de museus nacionais de literatura, se comparados às casas de escritores (chamadas por vezes, em inglês e italiano, de casas da memória)²⁷:

Per il fatto che esistono scrittori, esistono anche musei della letteratura, collezioni di manoscritti legate a biblioteche scientifiche, case della memoria (Memorial Houses) e istituzioni cosimili preposte alla conservazione del patrimonio letterario (...) Un museo nazionale della letteratura è un'eccezione, non la regola.

Conforme veremos no capítulo a seguir, museus nacionais da literatura são minoria também no caso brasileiro, que contou com alguns projetos nesse sentido, mas tem muito mais instituições dedicadas a autores específicos. No cenário internacional, uma referência citada nos eventos e mesmo em entrevistas com profissionais e pesquisadores da área é o Museu Nacional Schiller, em Marbach, Alemanha. Vale lembrar que tanto o Schiller quanto o Museu Literário Petőfi (inspirado no primeiro) começaram com coleções individuais, referentes aos escritores que hoje dão nome às duas instituições.

Na obra *A Literatura no Museu* (REIS, 2013), ainda que não se proponha um conceito específico para a tipologia, indicam-se caminhos e procedimentos que não podem ser ignorados. Embora a relação com a biografia dos escritores seja muitas vezes evidente e até mesmo inevitável, consideramos importante ir além dela, até para evitar a tendência fetichizante para a qual alertamos durante a discussão do ICLM. Nesse ponto, consideramos pertinente a indicação de Reis (2013, p.35), quando diz que:

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.

Acrescentaríamos a esta proposta que se trata não só de “oferecer leituras qualificadas”, mas também de promover oportunidades para que se façam novas leituras. Consideramos que essas ocasiões podem ser construídas em diversos espaços, desde eventos de cunho acadêmico, publicações e ações educativas até a própria exposição – provavelmente a via mais desafiadora entre as quatro. O modo como essa oferta se constrói ou não começa a ser descrito neste trabalho,

²⁷ Tradução livre: “Pelo fato de que existem escritores, existem então museus da literatura, coleções de manuscritos legadas a bibliotecas científicas, casas da memória e instituições similares que objetivem a conservação do patrimônio literário (...) Um museu nacional da literatura é uma exceção, não a regra”

especialmente nos capítulos 3 e 4, em que analisamos casos concretos brasileiros, com base no repertório de pesquisa de campo nacional e estrangeira.

Ainda a respeito do risco de fetichização, acreditamos que uma saída razoável e importante seja a da pesquisa literária efetivamente baseada nos acervos museológicos, quando possível e pertinente. A pesquisa alimentaria as exposições e publicações do museu, trazendo à tona a tal oferta de leituras qualificadas mencionadas por Reis e talvez oportunizando novas leituras igualmente significativas. Como a área de pesquisa não é a ênfase deste trabalho, consideramos o tema como questão a ser desenvolvida em investigações futuras, possivelmente no campo dos estudos literários, com auxílio de correntes de pensamento como a literatura comparada, a sociologia da literatura, as críticas genética e biográfica, entre outras.

No guia *Museus Literários no Brasil* (SPINELLI, 2009, p.7), fica clara a quantidade de nomenclaturas que se misturam quando se trata de acervos relacionados à literatura, nem sempre pertencentes a instituições museológicas:

As instituições que preservam e difundem os testemunhos da vida e da obra dos escritores são tipologicamente conceituadas como museus de literatura, Casas-museu, memoriais de escritores ou simplesmente acervos literários; estes últimos ligados a bibliotecas e arquivos de universidades, fundações, bancos, etc.

Além das possibilidades levantadas por Spinelli – dentre as quais não figura a expressão *Museu Literário*, embora essa seja parte do título de sua obra – pode-se pensar ainda em museu monográfico ou biográfico, conforme utilizado por algumas instituições em seus materiais oficiais. A relação da maioria dos museus literários com a tipologia dos biográficos ou monográficos se deve ao fato de que muitos deles são também museus casas.

Nesse ponto, é necessário abrir um novo tópico de discussão, que abarque o caso peculiar da Federação Nacional das Casas de Escritores e Patrimônios Literários da França, uma organização membro do Comitê Internacional de Museus Literários que rejeita, via de regra, o termo *museu*.

1.2 Museus Literários ou Casas de Escritores? Histórico e debates em território francês

A França abriga, em sua capital, a sede do Conselho Internacional de Museus (ICOM), que tem, entre seus idiomas oficiais, o francês. Embora o colecionismo e o surgimento dos gabinetes de curiosidades abarquem outras nações, principalmente europeias, a França é reconhecida como uma espécie de berço dos museus. Segundo Julião (2001, p. 21): “Se a conjuntura da Revolução Francesa, em fins do século XVIII,

traçou os contornos da acepção moderna de museu, esta se consolidaria no século XIX com a criação de importantes instituições museológicas na Europa”. Já em Guarnieri (2010a, p. 83), lemos: “indiscutivelmente, cabe ao Louvre reabilitar a palavra ‘Museu’, segundo os historiadores, banida desde o ‘infortúnio de Alexandria’”.

Nessa mesma França, ao longo do século XVIII, começam a acontecer as peregrinações literárias. Predecessoras do turismo literário, essas práticas configuram momento importante na “pré-história” das casas de escritores e têm, assim como o surgimento dos museus, forte ligação com a conjuntura da Revolução Francesa. Citamos Mosser (*apud* TAOUJI, 2013, p. 21): “Les cendres des écrivains remplacent les reliques des Saints et le culte voué à la mémoire des grands hommes remplace le traditionnel culte royal”²⁸. Segundo lemos em Cadeac (2011, p. 38), esse ato de culto permanece também no século XIX: “Au XIXème siècle, on pratiquait la visite de l’artiste dans son atelier. La visite de la maison de l’écrivain quant à elle était une visite au ‘grand homme’, une visite au ‘saint’. L’acte se confondait avec une véritable pèlerinage”²⁹.

A peregrinação literária é indicada por alguns como tendo seu marco inicial na transferência do corpo de Victor Hugo ao *Panthéon*, em 1885, embora antes disso o próprio Hugo já tivesse prefaciado um guia literário de Paris (LACROIX; VERBOECKHOVEN *et al*, 1867). Já em 1902, é aberta a Casa Victor Hugo, e na segunda metade do século XX, em 1982, surgem os primeiros estudos formalizados a respeito da noção de Casa de Escritor, propostos por Georges Poisson (1997). Vale lembrar que peregrinação e turismo literário não são exclusividade dos franceses. Watson (2008, p. 5), por exemplo, traz estudos a respeito da realidade britânica, em que esses fenômenos teriam se iniciado um pouco mais tarde do que na França:

This appetite for seeking out the origins of the author and the locations of the author's writings led by the end of the nineteenth century to the habit of reinventing whole regions of the national map as ‘Shakespeare county’, ‘Wordsworth’s Lake District (...)’³⁰

Concentraremos nossos estudos na cena francesa, por termos tido acesso a mais bibliografia a esse respeito, além de uma pesquisa de campo em instituições de Paris e Bordeaux.

²⁸ Tradução Livre: “As cinzas dos escritores substituem as relíquias de Santos e o culto voltado aos grandes homens substitui o tradicional culto real”

²⁹ Tradução Livre: “No século XIX, praticava-se a visita ao artista em seu ateliê. Quanto à visita à casa do escritor, ela era uma visita ao ‘grande homem’, uma visita ao ‘santo’. O ato se confundia com uma real peregrinação”

³⁰ Tradução Livre: “Essa ânsia em procurar as origens do autor e as localizações da obra dele levaram, no fim do século XIX, ao hábito de reinventar regiões inteiras do mapa nacional, como ‘Condado Shakespeare’, ‘Lake District de Wordsworth (...)’”

Se considerarmos especificamente o campo das exposições, também aí esse país tem um papel importante no que tange à inserção da literatura. Julien Cain (1938, p. IX) indica que as discussões referentes à inclusão da literatura no programa das exposições universais ocorreram em 1855, 1867 e 1878, tendo sido de certa forma encerradas em 1900, pelo comissário geral Alfred Picard, quando este afirma que a literatura não poderia figurar, jamais, no programa das exposições.

Nas primeiras décadas do século XX, a discussão é retomada e na Exposição Internacional de Artes e Técnicas de Paris, em 1937, é montado o Museu da Literatura. De acordo com Valéry (1938), trata-se de uma pequena exposição que mostra a literatura como trabalho e constitui uma experiência até então inédita. Cain (*ibid*, p. X) confirma essa afirmação ao indicar que o objetivo da proposta não era reunir obras e objetos em torno de um autor ou movimento: “Nous avons tenté un essai d’explication, toujours concrète, de la matière littéraire (...) c’est le travail littéraire”³¹. Constavam no Museu da Literatura uma seleção de escritores franceses do século XIX e dos primeiros anos do século XX, a saber: Stendhal, Balzac, Hugo, George Sand, Sainte-Beuve, Baudelaire, Flaubert, Renan, Daudet, Zola, France, Barrès e Proust (CAIN, 1938).

Como é de praxe nas exposições universais, o Museu da Literatura foi desmontado em 1937, logo após o encerramento da exposição. Ainda em Cain (*ibid*, p. XV-XVI), lemos uma esperança de desenvolvimento de um Museu da Literatura mais perene, o que, de acordo com nossas pesquisas, nunca se consolidou:

le Musée de la Littérature ne survivra pas à l’Exposition qui lui permit de naître. Du moins les fragments en seront-ils conservés: ‘premiers éléments’, auxquels d’autres pourront un jour s’ajouter, pour prendre leur place définitive dans un grand établissement.³²

Uma hipótese para essa não consolidação pode ser a situação peculiar que pudemos observar em nosso estágio de pesquisa na Região Aquitânia. Principalmente no sul da França, em exemplos analisados na região mencionada, foi identificada uma busca, formalizada a partir do final do século XX, por um novo conceito, o da Casa de Escritor (Maison d’Écrivain). Se diversos autores³³ concordam sobre a dificuldade em definir o que é uma Casa de Escritor, a maior parte deles converge a respeito de algo que elas *não são*: museus. O discurso de vários acadêmicos da Universidade de

³¹ Tradução Livre: “Tentamos realizar uma explicação, sempre concreta, da matéria literária (...) é o trabalho literário”

³² Tradução Livre: “o Museu da Literatura não sobreviverá à Exposição que lhe permitiu nascer. Ao menos os fragmentos serão conservados: ‘primeiros elementos’, aos quais outros poderão um dia juntar-se, para conquistarem seu lugar definitivo em um grande estabelecimento”

³³ TAOUJI, 2013; CHABRIÉ, 2007; GAGNEAUX, 2008; DANTHEZ, 2011.

Bordeaux e o posicionamento oficial da Federação³⁴ estão em sintonia com os posicionamentos das instituições que tivemos oportunidade de visitar na Região Aquitânia.

Já entre 1996 e 1997, quando surge a Federação Nacional de Casas de Escritor e Patrimônios Literários, não se trata de uma associação de museus. Nas discussões – das iniciais às mais recentes – tanto nas acadêmicas quanto nas jurídicas e mesmo nas turísticas, os responsáveis pelas casas de escritores e estudiosos da região não só não se identificam com o termo museu como, por vezes, o rejeitam. A título de exemplo, temos, respectivamente, as afirmações retiradas da pesquisa de Julie Chabrié (2007, p. 12, grifo nosso) e do guia turístico organizado por Alain Glykos (1994, p. 150, grifos nossos): “(...) les maisons d’écrivain peinent encore à faire accepter leur véritable statut, elles sont plus fréquemment considérées comme des *musées poussièreux*, gardiennes du *tombeaux des lettres*”³⁵; “La collection Maison d’Écrivain ne propose pas de visites guidées dans des *lieux privées d’âme*, transformées en musées”.³⁶

Em termos de pesquisas oficiais e políticas públicas sobre o tema das casas de escritores, a primeira data que identificamos é mais geral. O ano de 1803 é indicado por Melot (*apud* Cadeac, 2011, p. 15) como o período em que Bonaparte teria encomendado uma pesquisa em toda a França a respeito de casas de grandes personagens.

Cadeac (2011) traz um pequeno histórico da Federação, que remonta ao ano de 1986, em que foi criada a Associação Memória dos Lugares. Três anos depois, o Ministro da Cultura da França encomenda um relatório que já indica claramente as casas de escritor. O trabalho foi escrito por Laurence Renouf e Maurice Culot, e publicado em 1990 sob o título “Étude sur les maisons d’écrivain, d’artistes et d’hommes célèbres”³⁷. (RENOUF e CULOT, 1980). Pouco após a publicação do Relatório Renouf-Culot, a Direção de Museus do Ministério da Cultura elaborou, em 1990, um mapa dos museus e casas de escritores no país (GRINBAUM-SALGAS, 1996). Dos 1050 museus franceses daquele momento, 59 foram apontados como associados à literatura (CADEAC, 2011, p. 17).

³⁴ Conforme se lê no editorial do Boletim informativo da Federação correspondente a outubro de 2014, intitulado “Maison d’écrivain ou musée littéraire?” (RAGOT, 2014). O editorial é uma resposta à reportagem do portal Têlêrama, “L’écrivain, ce nouveau musée” (ROSSIGNOL, 2014).

³⁵ Tradução Livre: “as casas de escritores ainda penam em tornar aceito seu verdadeiro status, elas são mais frequentemente consideradas como *museus poeirentos*, *guardiãs do túmulo das letras*”

³⁶ Tradução Livre: “A coleção Casa de Escritor não propõe visitas guiadas em lugares ‘privados de alma’, transformados em museus”

³⁷ Tradução Livre: “Estudo sobre as casas de escritor, de artistas e homens célebres”

É interessante observar que é justamente a Direção de *museus* que realiza a ação, o que demonstra que apesar dos possíveis conflitos entre museus e casas de escritores, ao menos a relação entre ambas as categorias é considerada. Nessa mesma linha, chama a atenção que a próxima data no histórico da Federação seja o ano de 1994, em virtude da realização do Colóquio “Littérature et Musées” realizado pela Sociedade de História Literária da França em parceria com o Museu d’Orsay, por ocasião das comemorações do segundo centenário do Museu do Louvre³⁸.

Já em outubro de 1995, o Ministério encomendou novo relatório, dessa vez a Michel Melot, responsável pelo setor de bibliotecas. O Relatório Melot (1996), diferente daquele encomendado a Renouf e Culot, é exclusivamente dedicado à questão das casas de escritores. Entre o período de solicitação do relatório e de sua entrega ao Ministro, a Associação dos Bibliotecários Franceses (ABF) realizou uma jornada de estudos intitulada “Bibliothèques et maisons littéraires, lieux de mémoire, d’étude et de recherche” (Bibliotecas e casas literárias, lugares de memória, de estudo e de pesquisa), que reuniu representantes de casas de escritores e outros espaços dedicados à literatura, para intercâmbio de ideias e experiências acerca de suas coleções, conforme se lê no portal da Federação (FÉDÉRATION NATIONALE DES MAISONS D’ÉCRIVAINS, s/d).

Ainda durante o período de redação do relatório, o Centro Departamental de Documentação Pedagógica do Cher realizou, em outubro de 1996, em Bourges, o evento intitulado “Premiers Rencontres des maisons d’écrivain” (Primeiro Encontro de casas de escritor). Finalmente, em março de 1997, a Escola Nacional do Patrimônio organizou um seminário de formação chamado “Musées biographiques, maisons-musées, musées littéraires” (Museus biográficos, casas-museus, museus literários).

Só nesses primeiros anos, já houve realizações importantes na área por parte de um órgão relacionado a *museus*, uma associação de *bibliotecários*, um centro de *documentação* e uma escola de *patrimônio*. Fica patente a relação das Casas de Escritores com o campo patrimonial e o das ciências da informação, seja qual o for o conceito que seus responsáveis decidam atribuir a essas casas.

Após todo esse percurso, foi em dezembro de 1997 que se realizou a assembléia geral constitutiva da Federação, no âmbito dos “Rencontres nationaux des maisons d’écrivain et lieux de mémoire littéraire” (Encontro nacional das casas de escritor e lugares de memória literária), sediados em Bourges. Fundada a Federação, criou-se um

³⁸ Além do trabalho de Cadeac, pode-se encontrar esse histórico na página oficial da Federação na internet. Disponível em: <http://www.litterature-lieux.com/page-historique.htm>. Acesso em: 01 maio de 2016.

cadastro de membros em constante expansão, sendo possível pertencer à categoria das casas de escritores propriamente ditas, ou a um conjunto mais genérico, que engloba associações de amigos de escritores, fundos literários etc. Os encontros, de certa forma iniciados já em 1996, prosseguiram sendo anuais até 2002, quando passaram a ser bienais, formato que permanece em 2016.

Após traçar o histórico, Cadeac (*ibid*, p. 22) volta à questão do conceito, afirmando:

Rien n'est moins claire que le concept de maison d'écrivain. Le mot lui-même possède une très grande variété d'emplois et son contenu sémantique peut être très divers. En définitive, il est impossible d'appréhender la maison d'écrivain en une seule et même définition.³⁹

Se não arrisca um conceito positivo, mais à frente no mesmo trabalho a autora retomará uma possibilidade de definição a partir do que ela acredita que as casas de escritores não são, ou não deveriam ser:

(...) l'antinomie apparente déjà évoquée entre les deux termes: maison et musée. Le débat de fonds des maisons d'écrivain consiste à opposer un lieu de mémoire, vu comme un mausolée, ramenant à la notion de recueillement d'une élite et aux questions de conservation à un lieu bel et bien vivant" (*ibid*, p. 70).⁴⁰

Já ao final do trabalho, ela insiste: "Les maisons d'écrivains sont actrices du présent, alors que le plus souvent, aujourd'hui encore, on les confond avec un musée du souvenir" (*ibid*, p. 107)⁴¹.

É importante demarcar, porém, que essa postura que identifica museus a mausoléus, e utiliza para defini-los termos como "empoeirados" ou "estáticos", vem de uma corrente de pensamento muito específica. Encontramos esse tipo de afirmação sobretudo nos trabalhos originários da Universidade de Bordeaux 3, com visível influência da postura oficial da Federação, e em artigos publicados pela própria organização de Bourges, seja em boletins informativos ou em anais de eventos. Convém ressaltar que o curso de Mestrado Profissional da Universidade de Bordeaux 3 cujos trabalhos pudemos consultar não é de Museologia, mas de Engenharia de Projetos Culturais.

³⁹ Tradução Livre: "Nada é menos claro do que o conceito de casa de escritor. O próprio termo possui uma grande variedade de usos e seu conteúdo semântico pode ser muito diverso. Em definitivo, é impossível apreender a casa de escritor em uma única definição"

⁴⁰ Tradução Livre: "(...) a antinomia já evocada entre os dois termos: casa e museu. O debate de fundo das casas de escritor consiste em opor um lugar de memória, visto como mausoléu, levando à noção de recolhimento de uma elite e às questões de conservação a um local bem vivo"

⁴¹ Tradução Livre: "As casas de escritores são atrizes do presente, embora sejam confundidas frequentemente, ainda hoje, com museus da lembrança"

Insistentes no discurso que compreende as casas de escritores como espaços do presente, de dinâmica e vida, a maioria dos pesquisadores parece não identificar o que consideramos uma contradição do conceito. Por um lado, pesquisadores, diretores e funcionários em geral alegam que as casas de escritores não são museus porque são espaços dinâmicos, mais concentrados no presente e na contemporaneidade. Por outro, é recorrente a estratégia em que se mantém não só a divisão de cômodos da casa, mas também a disposição dos móveis e objetos “*tel quel*” (tal qual) deixado pelo escritor ou seus familiares. Ou seja, tal qual épocas do passado, note-se.

Além do uso frequente da expressão *tel quel* em visitas guiadas e conversas com funcionários em geral, em muitos dos espaços visitados pareceu-nos haver um desconforto quando questionamos a respeito da curadoria. A própria ideia de que há uma curadoria pareceu surpreender a alguns dos guias e até mesmo ofender a outros, como se fosse uma desconfiança acerca da autenticidade com que a instituição preservou os cômodos ou a distribuição do mobiliário e objetos. Afirmar que se preservou tal qual era na época do escritor faz parte de um roteiro para atrair e impressionar visitantes.

Durante nossa pesquisa de campo, raras foram as instituições francesas em que se localizou uma pessoa formalmente responsável pela curadoria ou uma ficha técnica. Quando questionamos sobre pontos específicos, como o afastamento de mobiliário para facilitar a circulação de pessoas ou a inserção de vitrines recentes em cômodos preservados “*tel quel*”, as respostas reforçaram a ideia de eventualidade. Assim, o mobiliário pode ter sido deslocado pelos próprios guias, um objeto pode ter mudado de lugar por sugestão da responsável pela limpeza, uma vitrine pode ter sido criada por uma ex estagiária. A falta de unidade ou de uma pessoa que coordene todas essas ações não parece ser uma questão em algumas das instituições visitadas na Região Aquitânia.

Entre os autores consultados e visitas realizadas, a única que identifica explicitamente o paradoxo é Alix Danthez (2011, p.6)

Les maisons d'écrivain deviennent au contraire, dès leur ouverture, d'une rigidité immuable: son patrimoine bâti se pétrifie, le souvenir de l'écrivain se fige. Pour survivre ou pour retrouver une certaine vitalité, la maison doit conjuguer deux éléments antinomiques, la fidélité de la mémoire et la nécessité de se renouveler d'une année sur l'autre (...) ce paradoxe auquel se trouve confrontée la maison d'écrivain.⁴²

⁴² Tradução Livre: As casas de escritor tornam-se, ao contrário, desde sua abertura, de uma rigidez imutável: seu patrimônio construído se petrifica, a lembrança do escritor se engessa. Para sobreviver e reencontrar certa vitalidade, a casa deve conjugar dois elementos paradoxais, a fidelidade à memória e a

Já nos trabalhos do curso de Museologia da Escola do Louvre, como seria de se esperar, vê-se menos desconforto com relação ao termo museu e às noções relacionadas à Museologia, de forma geral. No entanto, isso não significa que esteja bem resolvido, nas pesquisas, o lugar das casas de escritores entre as instituições museológicas geralmente reconhecidas como tais. Debris (2006, p. 19), por exemplo, diferencia as casas de escritores aproximando-as dos monumentos históricos:

Les maisons d'écrivain, en général, et c'est ce qui les différencie des musées en général n'ont pas vocation à être transformées en lieu de visite. Ce sont des lieux de vie dont l'architecture correspond à des critères absolument différents de ceux pris en compte dans les programmes architecturaux des musées. Ces maisons rencontrent souvent des problèmes similaires à ceux présents lors de l'ouverture au public d'un monument historique.⁴³

Autora de uma pesquisa anterior à criação da Federação, Christine Amouroux (1994), também da Escola do Louvre, aponta, no então início da década de 1990, a ausência de discussões a respeito dos museus literários nos debates da Museologia e, especialmente, da Museografia específica desses espaços. A autora aproxima os museus literários da figura do “patinho feio” da história infantil, e questiona se o problema dessas instituições não seria o mesmo do personagem. Em outras palavras, a grande dificuldade de compreender museus literários como museus se daria em razão deles serem, na verdade, outra coisa (como o patinho, no fim da história, se revela cisne). No entanto, após desenvolver a reflexão, ela não só afirma que as casas são sim museus – considerando um conceito do dicionário *Le Petit Robert* e a definição proposta pelo ICOM em 1946 – como os associa a uma categoria específica, a dos museus monográficos. Os museus literários seriam, para autora, uma subcategoria dos monográficos.

Seu posicionamento acerca da curadoria também é bastante claro. Ela indica que a principal diferença entre bibliotecas e museus é o fato de que, no primeiro caso, o contato do leitor com a obra é direto, ela pode ser lida sem intermediários. De forma ainda mais explícita, ela aborda o tema da reconstituição dos ambientes (AMOUROUX, 1994, p.22) : “La reconstitution n'est donc une conception ni neutre ni univoque. Elle est

necessidade de se renovar de um ano a outro (...) esse paradoxo ao qual se encontra confrontada a casa de escritor”

⁴³ Tradução Livre: “As casas de escritor em geral, e é isso o que as diferencia dos museus em geral não têm vocação para serem transformadas em local de visita. São locais de vida cuja arquitetura corresponde a critérios absolutamente diferentes dos tidos em conta nos programas arquiteturais dos museus. Essas casas encontram frequentemente problemas similares aos que aparecem quando da abertura de um monumento histórico ao público.”

le lieu d'une tension entre la reconstitution de la réalité et la volonté de faire dire aux objets plus que ce que leur simple condition de meubles n'en suggère"⁴⁴.

Quanto à importância de manter estratégias museográficas preocupadas com uma suposta autenticidade, novamente o embate entre estático e dinâmico aparece. No trabalho de Amouroux, porém, ao contrário do que se leu e ouviu de modo geral na Aquitânia, o estático é representado pelas casas e o dinâmico, pelo museu. Lê-se, já ao final de seu trabalho (*ibid*, p. 48):

L'étude de la muséographie des musées d'écrivains témoigne de l'évolution de ces institutions dans plusieurs domaines et de leur volonté d'échapper à une conception trop restreinte, de simple lieu de culte, de mémorial.

Ce qui faisait autrefois la gloire de ces musées apparaît davantage aujourd'hui comme une concession faite au goût d'un certain public. En revanche, les innovations y débouchent sur la création de musées dynamiques, et cela sur deux plans: l'agencement des salles dont le caractère définitif et figé tend à s'estomper au profit du désir de proposer des confrontations nouvelles entre les objets, entre le mobilier, le lieu et l'oeuvre; l'introduction du musée dans le circuit de la recherche en littérature et en histoire⁴⁵

O que a pesquisadora propunha em 1994 vai ao encontro do que disse em entrevista o professor François Mairesse⁴⁶, presidente do ICOFOM e responsável pelo Mestrado Profissional em Museologia da Universidade Sorbonne Paris 3. Ele considera a casa de escritor como um conceito mais ligado ao campo patrimonial do que propriamente museológico. Note-se aqui que o campo patrimonial na França, ainda segundo Mairesse, tem ligação significativa com a preservação sobretudo dos monumentos, no sentido do patrimônio imóvel. Um argumento que nos pareceu central nessa identificação que ele faz entre as casas e o setor patrimonial é o fato de que, na visão dele, algumas delas podem não ser dinâmicas o suficiente para se configurarem efetivamente como museus – mesmo quando juridicamente consideradas como tais.

O museólogo ressalta, no entanto, que as diferenças entre categorias como casa de escritor, museu literário, monumento, lugar patrimonial, constituem um campo fluido.

⁴⁴ Tradução Livre: "A reconstituição não é, então, nem uma concepção neutra nem unívoca. Ela é o local de uma tensão entre a reconstituição da realidade e a vontade de fazer falar os objetos mais do que o que a sua simples condição de móveis sugere"

⁴⁵ Tradução Livre: "O estudo da museografia dos museus de escritores revela a evolução dessas instituições em diversas áreas e sua vontade de escapar a uma concepção muito restrita, de simples local de culto, de memorial. O que fazia outrora a glória desses museus aparece mais hoje como uma concessão feita ao gosto de um certo público. Todavia, as inovações levam à criação de museus dinâmicos, e isso em dois planos: a concepção de salas cujo caráter definitivo e rígido tende a desaparecer em prol do desejo de propos confrontações novas entre os objetos, entre o mobiliário, o local e a obra; a introdução do museu no circuito da pesquisa em literatura e em história"

⁴⁶ MAIRESSE, F. [fev. 2016]. Paris: Sorbonne Paris III, 2016. Arquivo WAV 78,4MB, 57min. Entrevista concedida para esta pesquisa.

Há que se considerar os diversos pontos de vista: o conceitual, o administrativo, o do interesse por determinado apoio financeiro, o ponto de vista do visitante. Ele considera, inclusive, a possibilidade de algumas instituições serem, a um só tempo, casa de escritor – enquanto lugar patrimonial ou monumento – e museu – enquanto coleção e ações ligadas a ela.

Embora não tenha ficado claro nas observações de campo iniciais, notamos em entrevista que a opinião de Jean-Claude Ragot⁴⁷ é similar à de seu colega nesse ponto. Assim, ele não considera que todo museu literário seja algo ruim, como nos pareceu após algumas leituras e visitas. O que ele alega é que as instituições pertencentes à Federação não são isso, ou, como ele enfatizou, não são *apenas* isso.

Ressaltamos, contudo, que essa opinião positiva em relação a alguns museus literários nos pareceu mais próxima de uma visão pessoal de Ragot do que de uma postura institucional da Federação ou de uma opinião compartilhada pelos pesquisadores da Universidade de Bordeaux. Trata-se, na realidade, de uma relação bastante controversa, em que por vezes o termo museu é completamente negado, e em outras ele ou outros próximos a ele – como museografia e museologia – chegam a ser utilizados pelas mesmas pessoas que o negaram.

Chama a atenção que a Casa de Victor Hugo esteja, em certa medida, entre os contraexemplos tanto de Jean-Claude Ragot quanto ao que ele considera casa de escritor, quanto de François Mairesse, quanto ao que ele considera museu. A despeito das opiniões do presidente de honra da Federação e do museólogo da Sorbonne, a Casa de Victor Hugo é um dos membros daquela e pertence, também, ao conjunto dos museus da cidade de Paris.

Consideremos a Museologia como o estudo das relações entre homem e objeto, num cenário institucionalizado, que a princípio é o museu. Contudo, conforme Guarnieri (2010a, p. 251) – que é uma das responsáveis pelo conceito mencionado – “Embora aplicável aos museus, a Museologia deve ir além e buscar seu campo de reflexão crítica”. Embasados nesta proposta de ir além, somada à fluidez das definições citadas por Mairesse anteriormente, arriscamo-nos a dizer que mesmo se não forem de fato museus, também nas casas de escritores cabe o estudo da Museologia.

Partindo desse pressuposto, é possível então pensar qual é a museologia que se realiza nesses espaços. Além das visitas e textos acadêmicos em que vimos a defesa

⁴⁷ RAGOT, JC. [fev. 2016]. Saint-Maixant: Centre François Mauriac de Malagar, 2016. Arquivo WAV 107MB, 68min. Entrevista concedida para esta pesquisa.

da preservação *tel quel*, localizamos outra proposta: a da museografia discreta ou, nas palavras de Béatrice Labat⁴⁸, responsável pelas exposições do Museu Edmond Rostand, “o mais invisível possível”. Essa visão é corroborada por Ragot, que considera qualquer intervenção museográfica como prejudicial à preservação do que ele chama de *esprit du lieu* e que poderíamos traduzir livremente por espírito ou alma do lugar. A discussão sobre a existência ou não desse espírito e, em caso positivo, sobre formas de preservá-lo, ultrapassa o escopo deste trabalho e poderia, por si só, ser objeto de estudo de toda uma pesquisa.

O diretor do Centro François Mauriac reforça ainda que as casas de escritores não são lugares feitos para a visita, como os museus, mas espaços de vida, e como tal devem permanecer. Ele defende, inclusive, que as visitas sejam sempre guiadas, não só por uma questão de segurança, mas pela proposta de que não se visita a casa de alguém sem ser convidado ou estar acompanhado.

Identificamos essa opção museográfica – e note-se que o uso do termo museografia é feito pelos próprios responsáveis de casas de escritores, mesmo aquelas que não são intituladas museu – a uma ideia de museologia do objeto. Conforme lemos em Soler – que se baseia em Davallon e Gruzman:

Em contraste com a museologia do objeto, em que o curador-conservador busca a mínima interferência no processo de encontro entre o visitante e o objeto, o produtor de uma exposição concebida na *museologia das ideias* procura desenvolver uma ferramenta de comunicação que aperfeiçoa a captura de informação e interpretação dos objetos pelo visitante (SOLER, 2015, p. 93, grifo no original)

Vale reforçar ainda uma vez que essa museologia do objeto ou mesmo a questão da museografia invisível, quando se admite que há museografia, não podem ser encarados como um padrão francês. O recorte apresentado teve como seus limites o tempo disponível para o estágio de pesquisa e o grande número de instituições visitadas nesse intervalo, permitindo mais uma observação de conjunto do que análises individuais dos casos. Ainda assim, o conjunto analisado teve um recorte geográfico importante, e as instituições da Região Aquitânia foram visitadas sempre em companhia de um de seus funcionários, além de uma funcionária do Centro François Mauriac que acompanhou todas as visitas. Ao pensar o conjunto, portanto, recebemos grande influência desse grupo específico, o que não nos impediu de buscar outras referências,

⁴⁸ LABAT, B. [jan 2016]. Cambo-les-bains: Musée Edmond Rostand, 2016. Arquivo WAV 111MB, 80min. Visita guiada realizada durante a pesquisa de campo do Projeto Stratégies de Muséalisation de la Littérature: Les Recherches Internationales et l'Expérience Française”

como quando apresentamos o pensamento do professor François Mairesse ou dos pesquisadores da Escola do Louvre.

Por mais relutantes que estejam os franceses do sul quanto a certas categorizações, muitos deles – individual e institucionalmente – demonstraram interesse nas pesquisas a respeito dessas práxis e conceitos. Por parte do Centro François Mauriac, que pudemos observar mais de perto, a busca de parcerias para pesquisa em literatura é um objetivo claro. Pode-se dizer que é algo já consolidado em certa medida, se levarmos em conta que a instituição integra o Centro de estudos e pesquisas sobre François Mauriac, em parceria com a Universidade de Bordeaux 3 e a Sociedade Internacional de Estudos Mauriacianos.

As investigações literárias não se restringem a esse grupo de estudos, aparecendo também no atendimento a pesquisadores na biblioteca, em eventos realizados pelo museu, em parcerias com a biblioteca municipal de Bordeaux e no projeto de residência de escritores, ainda a implantar. Além disso, o Centro François Mauriac, por meio da Federação, participa dos Encontros Nacionais – e por vezes, europeus – de Casas de Escritores (*Rencontres des Maisons d'Écrivain*, a cada dois anos) e articula Encontros Regionais. Isto porque a instituição dirigida por Ragot funciona como sede da Rede Regional das Casas de Escritores da Aquitânia. Assim, embora não haja uma compreensão das Casas como espaços museológicos ou trocas muito frequentes com pesquisadores da museologia, existe uma preocupação com as práticas relacionadas a exposição e preservação.

Evidenciam esse interesse pelo trabalho de pesquisa a própria disponibilidade e acolhida da instituição sede – aí incluídos seu diretor e todos os funcionários – e a demanda de quase todas as casas visitadas por um retorno após o estágio. Essa devolutiva foi dada sob a forma de um relatório, enviado por meio do Centro François Mauriac a todas as instituições visitadas. Lembramos que o período foi de um mês e meio, sediado em Bordeaux, com passagem por várias cidades da região da Aquitânia e por Paris.

A oportunidade de visitar instituições suecas e entrevistar o professor Stefan Bohman, do ICOM Suécia, trouxe contrapontos significativos, especialmente se o considerarmos como representativo de um grupo que se preocupa com as formalizações de conceitos via Conselho. Algumas informações mais específicas de cada instituição visitada foram reunidas nas Fichas de Exposição, elaboradas com base

no roteiro de observação de exposições por Cury⁴⁹ e no trabalho de Araújo (2015), e disponíveis, conforme mencionado, no Apêndice A. Esperamos que esse material contribua para pesquisas futuras, como ponto de partida para análises mais aprofundadas, aproximações e cruzamentos de dados.

Na França, na Suécia, na Hungria, no Brasil e nas discussões reunindo representantes de diversos países na Geórgia, um tema importante emergiu de forma recorrente em nossas pesquisas e observações. De forma sutil ou explícita, o nacionalismo perpassou comunicações na Conferência Anual, bibliografia, debate online e observações de pesquisa de campo, fosse em entrevistas, exposições ou ações educativas. Portanto, decidimos encaminhar algumas reflexões a esse respeito no tópico a seguir.

1.3 Literaturas, construções e nacionalismos

A pesquisa de campo e a organização dos dados, bem como algumas leituras bibliográficas, fizeram emergir em nossos estudos uma temática que não podemos ignorar, o nacionalismo. Trazemos aqui algumas questões gerais pertinentes à nossa discussão, ressaltando que outros pontos, mais característicos da situação brasileira, serão abordados quando da análise dos museus casas que compõem nosso locus de pesquisa. Optou-se por desenvolver o assunto dessa forma não só pela especificidade do Brasil, mas para que possamos partir das próprias análises – do Capítulo 3 e, sobretudo, do Capítulo 4 – para desenvolver determinadas noções: as relações entre nacionalismo, a literatura e os museus casas estudados em tais capítulos e a ideia do potencial humanizador da literatura e do museu.

Conforme dito por Batista Júnior (2007), “O nacionalismo é um tema de grande complexidade, repleto de sutilezas e ambigüidades”. O autor lembra ainda que:

O nacionalismo também é um fenômeno espacialmente condicionado. A sua natureza varia não só ao longo do tempo, mas de país para país e de região para região do mundo. O nacionalismo das grandes potências resvala facilmente para o imperialismo. O mesmo pode acontecer nas relações econômicas e políticas entre países em desenvolvimento e seus vizinhos menores e mais vulneráveis. O Brasil já foi acusado de nação subimperialista por alguns países sul-americanos. No entanto, nos países em desenvolvimento o nacionalismo costuma adquirir um caráter defensivo, de preservação da autonomia econômica, política e cultural em face das investidas de nações mais adiantadas e poderosas. (ibid)

⁴⁹ Vide Introdução – Tópico 1.4 – Metodologia.

De forma simplificada, consideraremos para os fins deste trabalho os nacionalismos como concepções segundo as quais os museus e as literaturas devem contribuir para a formação ou fortalecimento das identidades nacionais.

Chamaram a nossa atenção os seguintes pontos, no que diz respeito ao tema do nacionalismo nos museus literários:

- As relações entre peregrinação literária e a conformação de um imaginário de heróis e símbolos nacionais;
- O contexto da criação do Comitê Internacional dos Museus Literários, em 1977.

Antes de trazermos a questão do nacionalismo para nossos temas específicos, no entanto, é preciso situar alguns conceitos mais gerais.

Para muitos autores, a identidade nacional é uma ficção. Como lemos em Thiesse (2002, p. 7-8, grifos nossos em *italico*):

Ao longo do século XIX, operou-se a conversão da Europa dos príncipes para a Europa das nações. Antes de ser uma transformação da cartografia estatal, a mudança foi uma *mutação radical das representações*. O advento dos Estados Nações foi promovido por meio da elaboração de um sistema de identidades coletivas inteiramente novo. [...] *A criação das identidades nacionais consistirá em inventariar este patrimônio comum, isto é, de fato, em inventá-lo.* [...] Será necessário mais de um século de intensa atividade criadora para constituir a identidade nacional dos alemães, dos italianos, dos franceses e de todos os seus homólogos europeus.

Adotaremos, no entanto, não exatamente a concepção do inventado, mas a ideia das *comunidades imaginadas*, elaborada por Anderson (2011, p. 29). O autor aponta para a importância de considerar as comunidades não como inventadas no sentido de falsas, como se fosse possível contrapô-las a comunidades reais. A ênfase é dada, então, não a uma possibilidade de averiguar se a comunidade é genuína, mas à compreensão de como ela é imaginada. Recorrente nos estudos sobre museus de nação, o conceito aparece em Julião (2001, p. 21):

Concebidos dentro do 'espírito nacional', esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão, através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. Conferiam um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes.

Consideramos aqui como sinônimas as expressões museus de nação e museus nacionais. Segundo Santos (2004, p. 56, grifo nosso), “os grandes museus nacionais

não eram aqueles que mostravam a flora e fauna de cada nação ou mesmo do mundo, mas *as riquezas culturais* de cada Império”.

Quanto à literatura, Miranda (1994, p. 33) afirma que “fazer uma nação e fazer uma literatura são processos simultâneos”. Já Lima observa que os conceitos de estado-nação e literatura não são contemporâneos, mas indica que: “(...) o Estado Nacional começou a se apropriar da literatura antes mesmo de ela se apresentar como território próprio e por excelência do sujeito individual” (LIMA, 1996, p. 33).

Muito já se escreveu a respeito dos museus nacionais e museus de nação, e não pretendemos aqui, considerar os museus literários como pertencentes, de forma estrita, a esta categoria. Contudo, a compreensão frequente dos museus literários como lugares de reforço das identidades nacionais, tanto por serem museus, quanto por sua relação com a literatura, faz com que consideremos a aproximação pertinente.

Conforme veremos a seguir, seja de modo mais geral, seja em contextos específicos, diversos são os autores que vêem a formação das literaturas nacionais como parte do processo de construção das nações, ou de questionamento desses processos. Por vezes, a literatura foi estudada – entre outras manifestações culturais – como instrumento de projetos políticos autoritários, como ocorre no período da ditadura militar no Brasil (FERNANDES, 2013) ou da ocupação soviética na Hungria (SZABO, 2006). Em outros casos, ela aparece como parte da resistência a esses projetos – o que em geral inclui um ou vários projetos próprios de determinados grupos de escritores ou artistas em geral, que se contrapõem aos regimes vigentes.

No caso brasileiro, as produções sobre a literatura, arte e resistência são inúmeras. A título de exemplo, temos os trabalhos de Bosi (2002) e Patriota (2006). Há ainda quem aponte, como Eagleton (2001) e Perrone-Moisés (2011), as contradições internas do que eles nomeiam os nacionalismos literários.

1.3.1 Peregrinação e heróis nacionais: o exemplo francês

Assim como os museus de nação, a peregrinação literária tem também uma relação próxima com a Revolução Francesa e, principalmente, com seus desdobramentos no século seguinte. Nessas peregrinações, identificamos a ligação a um conjunto de novos símbolos da nação, heróis que, em alguma medida, substituem os santos e mártires religiosos. Maxime Midoux (2011, p. 22) nos apresenta uma situação que tensiona as noções de individual e coletivo:

Le 22 mai 1885, le corps de Victor Hugo est transféré au Panthéon. Il lègue à l'État et à la Bibliothèque Nationale de Paris l'ensemble de ses

manuscrits. Symboliquement, l'oeuvre matérielle rejoint l'oeuvre intellectuelle comme patrimoine national. Dès lors, écrivain, littérature et Nation sont liées. Le culte de l'homme s'atténue au profit de la valorisation de la littérature qui en vient à incarner la Nation elle-même.⁵⁰

Cabe notar que antes desse marco, já havia, no final do século XVIII, peregrinações literárias, ligadas sobretudo aos escritores românticos (TAOUJI, 2013). A transferência ao panteão, no entanto, traz uma simbologia que a simples visita às casas parecia não possuir, ao menos antes da criação desse espaço físico e simbólico do panteão. Nesse sentido, o que Midoux chama de atenuação do culto ao homem nos remete à comparação feita por Miranda (1994, p. 31-32) com os soldados que passam a representar a Nação:

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação (...) Uma vez legitimados no panteão das letras nacionais, muitos nomes que o compõem, senão todos, são 'restos mortais' não mais identificáveis, enraizados que estão em significados perenes, 'soldados desconhecidos' em virtude do serviço prestado em prol de um conceito de nação que, afinal, reduz e abole toda diferença.

Acreditamos, portanto, que o limiar entre o soldado desconhecido e o herói a reconhecer e celebrar é, na verdade, muito tênue.

O caminho entre esse marco representado por Victor Hugo e os dias atuais foi apresentado, em linhas gerais, no tópico *1.2 Museus Literários ou Casas de Escritores? Histórico e Debates em Território Francês*. Chega-se, então, às chamadas casas de escritores francesas, muitas delas recusando a imagem do museu e pretendendo-se, ao mesmo tempo, dinâmicas, atualizadas e responsáveis por manter intactos os objetos e memórias dos autores que homenageiam. Embora os artigos acadêmicos e mesmo alguns discursos institucionais neguem, identificamos, pelas visitas técnicas, que o culto ao escritor permanece em várias posturas das casas. Culto, no sentido abordado por Taouji (2013, p. 20), que se baseia em Poisson ao tratar da origem das casas de escritores:

Comme le rappelle Georges Poisson, le rapport que nous entretenons à la Maison d'écrivain trouve son origine dans le culte antique des grands hommes, notamment dans la tradition de l'oraison funèbre faisant honneur aux morts (...) Le culte s'est tout naturellement déplacé du corps à l'objet puis au lieu (...) Il apparaît que de la même manière

⁵⁰ Tradução Livre: "Aos 22 de maio de 1885, o corpo de Victor Hugo foi transferido ao Panteão. Ele deixou como legado ao Estado e à Biblioteca Nacional de Paris o conjunto de seus manuscritos. Simbolicamente, a obra material junta-se à obra intelectual como patrimônio nacional. Desde então, escritor, literatura e Nação estão ligados. O culto do homem se atenua em prol da valorização da literatura que virá a encarnar a própria Nação"

un glissement du corps (l'écrivain) à un objet (son oeuvre) et à un lieu (sa maison) peut être observé.⁵¹

Seria possível levantar a questão sobre a atualidade desse reforço de imagem dos heróis nacionais. Afinal, se já não se trata da França pós revolucionária, com seu panteão recém construído, haverá sentido em identificarmos um culto nacionalista em instituições culturais dos séculos XX e XXI? Seria a nossa leitura um anacronismo, se os nacionalismos, tanto literário quanto museal, e o reforço das identidades nacionais, pertencem a séculos anteriores?

Parece-nos que uma possibilidade razoável é que a frase de Anderson (2011, p. 47, grifo nosso), escrita em 1991, permaneça, um quarto de século depois, ainda atual: “A realidade é muito clara: ‘o fim do nacionalismo’, *há muito profetizado*, não está nem remotamente à vista. Na verdade, o factor nacional é o mais universalmente legitimado entre os valores da vida política do nosso tempo”.

Trazemos, para concluir o raciocínio, um pensador com a mesma reflexão, mas de escrita mais recente. Gustavo Arnt, já em 2009, diz que:

Apesar da pretensa ‘globalização’ sugerir que o nacionalismo está com os dias contados, o que se tem visto é justamente o contrário. As grandes potências mundiais estão cada vez mais se fechando em suas redomas nacionalistas, impondo barreiras comerciais protecionistas, expulsando imigrantes, intervindo militarmente em outros países com o pretexto de ‘defender a pátria’, dentre outras calamidades (ARNT, 2009, p. 35)

Não por acaso, o Ministério da Cultura francês criou em 2010 o selo *Maison des Illustres*, que já registrou 111 casas cujo trabalho é conservar e transmitir “la mémoire de femmes et d'hommes qui les ont habitées et se sont illustrés dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France” (FRANCE, s/d)⁵². Não são quaisquer personagens da história francesa, são os *illustres*, e entendemos, assim, que é plausível identificá-los aos mesmos soldados descritos por Miranda anteriormente.

Se no caso francês, foi a prática da pesquisa de campo quem trouxe à tona o nacionalismo, nos estudos sobre o ICLM e o âmbito internacional, os entraves parecem começar já no campo teórico, das definições. Apresentamos a seguir, as correlações

⁵¹ Tradução Livre: “Como lembra Georges Poisson, a relação que temos com a Casa de escritor encontra sua origem no culto antigo dos grandes homens, notadamente na tradição da oração fúnebre em honra aos mortos (...) O culto naturalmente se deslocou do corpo ao objeto e depois ao local (...) Parece que da mesma maneira uma mudança do corpo (escritor) ao objeto (sua obra) e a um local (sua casa) pode ser observado”

⁵² Tradução livre: “A memória das mulheres e homens que as habitaram e que se tornaram ilustres na história política, social e cultural da França”

que estabelecemos entre o contexto de criação do Comitê e seus entraves conceituais mais recentes.

1.3.2 Contextos de criação do ICLM e seus desdobramentos

O Comitê Internacional de Museus Literários (ICLM) foi fundado na cidade de Leningrado, no ano de 1977, em evento realizado sob coordenação do Comitê Nacional Soviético do ICOM. Não acreditamos que seja por acaso o interesse da URSS na criação de um Comitê como o ICLM, assim como na valorização de seus 180 museus literários, como citado em tópico anterior deste capítulo.

Lemos em Benno (1965, p. 38) que “o enorme êxito público e o profundo impacto social da literatura soviética pós-stalinista constituiu um fenômeno único na vida social de qualquer nação moderna”. Ele se lamenta, no entanto, pelo que considera a baixa qualidade estética das produções, que seria fruto do período stalinista, o qual fez de tudo para “impor à literatura uma orientação que favorecesse seus próprios fins, torná-la ativamente publicitária” (*ibid*, p. 45). Sobre a popularidade dos eventos literários, ele alega que “é óbvio que é a importância social (e não a estética) do artista que leva 14.000 pessoas a uma leitura de poesia ou que vende edições de 100.000 exemplares da noite para o dia” (*ibid*, p. 45).

Entendemos aqui que a função da literatura soviética para o governo stalinista – e para os “pequenos stalins” que restaram após a morte de seu líder, segundo Benno (1965) – era a de constituir a *comunidade imaginada* da URSS. Como explica Anderson (2011, p. 50), seu conceito entende as comunidades imaginadas como limitadas “porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações”.

É importante observar, então, que quem fundou o ICLM foi o Comitê Soviético, quem foi representada como país na lista dos participantes é a URSS – e não as repúblicas socialistas soviéticas individualmente, nem mesmo a russa RSFSR, em que se centralizava o poder e o imaginário. Lemos em Adamovich que

Quando, no tempo de Stalin, o conceito de uma ‘literatura soviética única e plurinacional’ surgiu da URSS (...) seu efeito foi privar todas as literaturas não russas, às vezes chamadas literaturas ‘nacionais’, de sua condição nacional e reduzi-las à condição de literaturas provincianas. (ADAMOVICH, 1965, p. 99)

O autor prossegue dizendo que o período pós-stalinista é um momento de reabilitação das literaturas, principalmente as não russas, “no sentido de reabilitação do caráter nacional, a própria nacionalidade da literatura em geral” (*ibid*, p. 109).

Cabe realçar que o mesmo documento que funda o ICLM em Leningrado faz também um elogio dos museus literários soviéticos, com destaque para o *State Literary Museum* de Moscou, que naquele momento apresentava a história da literatura russa nos séculos XVIII e XIX, e preparava o departamento a respeito do século XX.

Pedimos licença aqui para fazer um salto cronológico, dado que entendemos esse contexto de fundação como intrinsecamente relacionado à discussão mais atual do Comitê quanto ao que são e para que servem os museus literários.

A Conferência Anual de 2015 do ICLM foi realizada em Tbilisi, capital da Geórgia, uma das antigas repúblicas socialistas soviéticas. Por razões óbvias, não existe mais um Comitê Nacional Soviético, e quem esteve à frente da organização do evento junto ao ICLM foi o Comitê Nacional Georgiano. Diferente do que ocorre na maioria dos encontros do ICOM, os idiomas do evento não eram os oficiais do Conselho: inglês, francês e espanhol. Com uma quantidade significativa de participantes falantes de russo, esse foi um dos idiomas permitidos para as apresentações, junto ao inglês e ao georgiano. As traduções, quando de falas em russo e georgiano, eram para o inglês. Quando houve falas em inglês, a tradução era para o russo.

Chamou a nossa atenção que a mesa redonda sobre definição de museu literário, anunciada como aberta à livre participação de todos os inscritos no evento, teve uma fala de abertura principal realizada por um russo. Note-se também que o convite foi feito pela atual presidente do ICLM, Galina Alekseeva, ela própria russa. O convidado era Dmitrii Bak, diretor do *State Museum of Literature* de Moscou, Rússia, o mesmo museu que fora apresentado no longínquo documento de fundação do Comitê em 1977.

Observe-se ainda que o palestrante não se restringiu à discussão sobre o conceito – que, por si só, já era grande suficiente para não ser concluída no âmbito do evento. Conforme previsto no programa, Bak introduziu a discussão-tema da mesa e apresentou a seguir o novo projeto do museu que dirige em Moscou, a Enciclopédia dos Museus Literários Russos (*Encyclopedia of the Russian Literary Museums*).

Se formos francos, é preciso afirmar que a discussão que se seguiu à fala de Bak não teve relação direta com a proposta de uma definição oficial para os museus literários. Houve sim, uma discussão conceitual, por questionamentos que partiram essencialmente de alguns dos georgianos presentes, mas não sobre a literariedade dos museus. Não podemos afirmar categoricamente o teor das discussões, pois elas foram realizadas em russo e se acirraram a ponto de os tradutores terem dificuldade em acompanhar. De toda forma, do que foi possível traduzir, compreendemos que a querela

era sobre a possibilidade de casas de escritores russos na Geórgia fazerem parte da Enciclopédia proposta por Moscou. Discutia-se, então, se a Enciclopédia era de Museus dedicados a escritores na Rússia ou da Rússia.

Retome-se o que comentamos a respeito do conceito stalinista de literatura soviética plurinacional e da visão pós stalinista, já em 1977, em que as repúblicas socialistas soviéticas não russas – como, por exemplo, a Geórgia – passaram por um processo de reabilitar-se em termos de seu caráter nacional. Acreditamos que pode haver aí uma conexão significativa entre o contexto de fundação do comitê, suas práticas atuais e a dificuldade de se estabelecer uma definição de museu literário. Arriscamo-nos a afirmar que ela não se resume à questão conceitual em termos de museologia, mas inclui também diferenças históricas e políticas importantes.

Interrompida em virtude dos limites de horário do evento, a discussão que se iniciou entre o palestrante russo e a plateia georgiana deu pouco espaço às proposições de outros participantes quanto ao conceito de museu literário em si. Este espaço, por sugestão de Maria Gregorio, responsável pelo página do ICLM na internet, foi concedido virtualmente, sob a forma de discussão online, à qual nos referimos no primeiro tópico deste capítulo. Como mencionamos naquele momento, trata-se mais de um conjunto de proposições independentes do que propriamente de uma discussão, já que poucos membros dialogam com as ideias apresentadas por seus pares. Convém pontuar, contudo, que a estrutura do site não estimula essas interações e que chegamos a sugerir alternativas nesse sentido, que estão sendo avaliadas por Gregorio e Alekseeva.

Retomamos aqui parte da definição dada por Gulyás (vide tópico 1.1) quanto ao museu literário. Conforme se nota na citação, existe um projeto de, por um lado, reforçar a identidade e, por outro, acolher a diversidade de culturas no mundo:

[the museum] presents and transfers classical and contemporary literature to generations of audiences from a multifaceted perspective *in order to support and strengthen the linguistic and cultural identity that welcomes the diversity of cultures in the world.* The literary museum is a memory institution appreciated by the society as it maintains and continuously *enriches cultural memory and identity by developing the relations between people and their heritage*⁵³

Posturas similares a esta apareceram em falas na Conferência Anual em Tbilisi, embora não tenhamos registro formal de nenhuma delas antes que saiam os anais do evento.

⁵³ Tradução Livre: “[O museu] apresenta e transfere literatura clássica e contemporânea para gerações de público sob uma perspectiva multifacetada a fim de sustentar e *fortalecer a identidade linguística e cultural que acolhe a diversidade de culturas no mundo.* O museu literário é uma instituição apreciada pela sociedade dado que *mantém e enriquece continuamente identidade e memória culturais desenvolvendo relações entre as pessoas e seu patrimônio*”

Considerando que ouvimos ou lemos falas de grande parte dos membros do Comitê, acreditamos ser possível afirmar que a maioria deles é favorável à visão do museu literário como espaço de reforço das identidades nacionais, como propõe Gulyás.

O único membro do ICLM que soubemos ter questionado explicitamente a defesa do nacionalismo nos museus e alerta para a identidade nacional como construção social é Stefan Bohman (1997), que tem inclusive um livro publicado a esse respeito⁵⁴. Em um de seus artigos, o sueco traz o tema à tona a partir de uma pesquisa realizada no Museu Nórdico, em Estocolmo (BOHMAN, 2014). Ao longo do artigo, ele traz a possibilidade, levantada por outros teóricos, de haver um “bom” e um “mau” nacionalismo. Essa dicotomia é apresentada, por exemplo, por Gustavo Arnt (2009, p. 35): “Observa-se, portanto, que o nacionalismo é, de fato, uma faca de dois gumes, fazendo-se notar ora por seus aspectos mais positivos, como nas lutas por libertação nacional, ora por seus aspectos mais cruéis, como nos assassinios xenófobos”

O alerta que Bohman faz, a todo o tempo, é sobre a dificuldade de diferenciar entre ambos e as subjetividades envolvidas nesses juízos de valor: “excessive national pride might degenerate into a weapon for aggressive nationalism. In other words, good nationalism can become evil nationalism” (*ibid*, p. 280) e “The boundary between what is perceived as good or evil nationalism is of course not fixed: it is perceived differently by skinheads, museum employees and those responsible for cultural policy”. A seguir, traz um exemplo que envolve a relação dos *skinheads* com o Museu Skansen, fundado pelo folclorista Artur Hazelius:

Since history and cultural history are so important to skinheads, they generally regard local folklore societies and museums as important institutions. For example, Hazelius is regarded as the defender of what is considered genuinely Swedish and his name is used in their rhetoric of racial supremacy and preservation of national values. Skansen, founded by Hazelius, is depicted as a sanctuary of Swedish culture on the verge of extinction. For that reason, many skinheads dedicate themselves to the activities of Skansen (BOHMAN, 2014, p. 283)⁵⁵

De nossa parte, consideramos que a complexidade da questão soma-se às diferentes percepções de cada membro do ICLM devido não só aos posicionamentos ideológicos, mas também à bagagem de vivências sócio-políticas de cada um. Dado

⁵⁴ Como a obra foi publicada apenas em sueco, faremos referência a outro artigo, embora tenhamos tido acesso a informação também por meio de entrevistas ao professor.

⁵⁵ Tradução livre: “Dado que história e história cultural são muito importantes para os skinheads, eles geralmente vêem sociedades e museus folclóricos locais como instituições importantes. Por exemplo, Hazelius é visto como o defensor do que é considerado genuinamente Sueco e seu nome é usado na retórica de supremacia racial e preservação de valores nacionais deste grupo. Skansen, fundado por Hazelius, é retratado como o santuário da cultura Sueca em risco de extinção. Portanto, muitos skinheads dedicam-se às atividades do [museu] Skansen.”

que as relações entre os países representados por cada uma dessas pessoas nem sempre foram pacíficas – vide discussão entre russos e georgianos – a dificuldade de encontrar um conceito que funcione como núcleo comum ou norteador para as instituições de todos os países torna-se significativa. E é assim que uma organização internacional com 37 anos de atuação estanca quando questionada por uma pesquisadora a respeito de seu conceito oficial mais básico: aquele que compõe seu objeto principal e sua denominação. Se o Comitê Internacional *de Museus Literários* não tem clareza do que seja um Museu Literário, qual é sua clareza sobre o que é o próprio Comitê?

Consideramos extremamente importante reconhecer aqui, todavia, o esforço do ICLM em reverter o quadro e lidar com suas complexidades: em primeiro lugar, pela inserção da mesa redonda na Conferência Anual de 2015 e já prever que é uma discussão a ser constantemente retomada. Em segundo lugar, por não deixar que o tema fosse abandonado, apesar da tensão do evento, e possibilitar um espaço para a discussão – por ora via internet – em que ela pode continuar a ser construída.

Da nossa parte, consideramos o tema do nacionalismo como algo complexo e, ao mesmo tempo, cuja abordagem é inevitável. Sobre como abordar, concordamos com a postura crítica de Bohman, já citado, e de Gorgas⁵⁶ (2001, p. 12). Este último aponta o papel dos museus casas – que consideramos poder ser estendido aos museus de forma geral, aí inclusos os literários:

The recognition that house museums customarily contribute to the process of manufacturing cultural myths would prepare the ground for realizing then a great potential to examine and call into question invented traditions, distorted myths and conventional values.

⁵⁶ Tradução livre: “O reconhecimento de que os museus casas, em geral, contribuem para o processo de produção de mitos culturais, tornaria possível a efetivação do potencial de examinar e chamar a atenção para tradições inventadas, mitos distorcidos e valores relacionados a convenções”.

Capítulo 2 – Museus Literários e Pesquisa: a realidade brasileira

Propomos uma abordagem da realidade brasileira que se divide em dois momentos: iniciamos o capítulo pela situação atual da pesquisa acerca dos museus de literatura. Para concluí-lo, fazemos um comentário a respeito das instituições em si, desde os projetos amplos para museus de literatura brasileira até uma imagem geral que inclui os museus casas de escritores.

2.1 Museus, Literaturas e Pesquisas

Em termos de pesquisa, os estudos brasileiros na intersecção entre museus e literatura ainda não são muito numerosos, principalmente se considerarmos aqueles desenvolvidos sob a ótica da museologia. Alguns pesquisadores abordam a temática de museus a partir de obras de literatura, no sentido de estudar referências feitas a museus dentro dos textos, como é o caso de Chagas (2009 e 2011), Fernandes (2013a) e Maia (2013).

Outros, cujo escopo aproxima-se mais desta pesquisa, atuam sob uma perspectiva diferente, investigando a inserção da literatura nos museus. Na busca por estudiosos que conduzam seus trabalhos sob essa ótica, encontramos Britto (2011 e 2014), Romão (2011) e Spinelli (2009). Em alguns casos, como ocorre em Chagas (2015), Reis (2013) e Oliveira (2013), as duas visões aparecem conjugadas: fala-se do museu presente na literatura e vice-versa. Convém mencionar ainda trabalhos como os de Dantas (2014) e Correia Filho (2014), cujo teor é menos acadêmico e mais turístico, mas que trazem contribuições significativas a seu modo.

Identificamos o Grupo de Estudos em Museologia e Literatura (GEMULI), vinculado ao Grupo de Pesquisa Além dos Muros do Museu, sob coordenação da Professora Dra. Carmen Lúcia Souza da Silva, da Universidade Federal do Pará. No entanto, encontrou-se apenas o blog⁵⁷ do referido grupo de estudos, com poucos dados a respeito. Nada foi encontrado referente ao Grupo de Pesquisa, e ambos estão ausentes do currículo da professora citada pelo blog como responsável pelo Grupo. Na mesma página da internet, constam como colaboradoras as professoras Luzia Gomes Ferreira e Marcela Guedes Cabral, também da Universidade Federal do Pará. Contatada por e-mail, Ferreira confirmou seu envolvimento com o projeto. Nos currículos de ambas, disponíveis na plataforma Lattes, o projeto de pesquisa mais próximo dessa

⁵⁷ <http://gemuli.blogspot.com.br/>.

área intitula-se *As Memórias das Palavras: aproximações dialógicas entre Museologia e Literatura Africana*⁵⁸.

Uma área próxima, mas que nem sempre se atém às questões próprias da museologia, é o estudo dos arquivos literários, realizado tanto por pesquisadores da literatura quanto das ciências da informação, como bibliotecários e arquivistas. Nesse campo, citamos os estudos de Barbosa (1986), Bordini (2009), Cabral (2016), Cavalheiro e Troitiño (2013), Duarte (2007), Lima (2012), Marques (2007, 2008 e 2015), Oliveira (2014), Pimenta (2012), Souza (2008), Souza e Miranda (2003), Vale (2011), Vasconcellos (2010), Viegas (2008) e Viegas e Moriconi Jr (2007).

Cabe citar ainda o Simpósio *A Invenção do Arquivo Literário*, realizado no âmbito do XI Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), sob coordenação de Sandra Regina Chaves Nunes, Roberto Said e Roniere da Silva Menezes. Foram identificados grupos de pesquisa relacionadas a esse tema em universidades de diferentes estados do país: *Vida Literária e História Cultural* (UERJ/PUC-RJ); *Arquivos Literários* (UFPB); *Bases para a constituição do Arquivo Literário e Lítero-Visual do Amazonas* (UEA).

São dignos de nota também dois programas de pós: a linha de pesquisa *Literatura, História e Memória Cultural* (LHMC), do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da UFMG. Entre os objetivos desta linha, consta o estudo da “constituição de acervos enquanto fontes primárias” (UFMG, s/d); e o Mestrado Profissional em *Memória e Acervos*, oferecido pela Fundação Casa de Rui Barbosa

De todos os trabalhos mencionados, apenas o de Barbosa é de 1986, mas convém observar que, embora a pesquisadora seja brasileira, a publicação foi realizada no exterior. É importante notar que, sobretudo sob a perspectiva museológica, foi feita extensa busca e, no entanto, só foram encontrados, no Brasil, estudos realizados a partir dos anos 2000, sendo a maioria deles já da segunda década.

Isso não significa que as relações entre literaturas e museus de uma forma mais geral só sejam pensadas a partir deste período. Mário Chagas indica vários intelectuais brasileiros que trabalharam o tema da museologia de alguma forma em suas obras, e aí inclui muitos nomes ligados à literatura. Encontramos, na sua lista, além de Mário de Andrade: Paulo Duarte, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Gilberto Freyre,

⁵⁸ <http://lattes.cnpq.br/7045722681867926>

Roquete-Pinto, Darcy Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Rui Mourão (CHAGAS, 2015, p. 24).

Quanto aos museus casas de forma geral, no entanto, podemos encontrar uma produção mais numerosa e um pouco anterior. Já começa a ser difícil enumerar os pesquisadores um a um, como fizemos com as outras temáticas. De acordo com nossas pesquisas, as principais publicações na área estão relacionadas a eventos, realizados sobretudo pela Fundação Casa de Rui Barbosa e, mais recentemente, pelo Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, além de ações realizadas pelo DEMHIST, Comitê Internacional para Museus de Casas Históricas do ICOM.

Entre 1995 e 2000, a Fundação Casa de Rui Barbosa realizou quatro Seminários sobre Museus-Casas, que reuniram pesquisadores e profissionais da área. Em 2001, ocorreu a Jornada Museológica: Notícias sobre Museus Casas. Já em 2006 e 2008, foram realizados os Encontros Luso-Brasileiros de Museus-Casas. No ano de 2015, essa mesma instituição recebeu o II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores. Em 2007, o Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo realizou o I Encontro Brasileiro de Palácios, Museus Casas e Casas Históricas. Esse evento segue ocorrendo anualmente, e gera uma série de reflexões e publicações para o campo dos museus casas. No ano de 2013, por ocasião da Conferência Geral do ICOM no Rio de Janeiro, o DEMHIST realizou a edição piloto do Curso de Formação Profissional para Museus Casas no Brasil, como parte da programação do VII Encontro Brasileiro de Palácios, Museus Casas e Casas Históricas. Dois anos depois, foi realizada a segunda edição do Curso.

Os eventos que elencamos acima são apontados pelos profissionais e pesquisadores brasileiros da área de museus literários como importantes espaços de reflexão e troca. Falaremos mais adiante do I Encontro de Museus-Casas Literários organizado em 2016 pela Casa Guilherme de Almeida, por exemplo. Ele já é uma espécie de desdobramento: a partir de uma necessidade mais específica da discussão, nasce um novo encontro, de museus-casas literários, mas mantém-se a participação nos eventos de museus casas e o reconhecimento de sua importância.

Vale comentar ainda sobre os guias literários, seja os específicos de casas de escritores ou os de turismo literário mais geral – com roteiros que incluem túmulos, praças, ruas com nomes de escritores, cafés em que costumavam se sentar etc. Na França, foram encontrados guias diversos, tanto em nível nacional quanto por regiões, cidades e mesmo guias de bairros específicos. Conforme citado por Chabrié (2007), as primeiras obras sobre locais de inspiração e/ou residência de artistas e escritores datam

do século XIX. No portal Gallica, biblioteca digital da Biblioteca nacional da França (BnF), foram localizadas as seguintes obras: *Paris guidé par les principaux écrivains et artistes de la France, introduction par Victor Hugo*⁵⁹ (LACROIX e VERBOECKHOVEN, 1867); e *La Maison d'un Artiste* (GONCOURT, 1881)⁶⁰. Já no Brasil, foram localizados apenas um guia nacional – o de Spinelli (2009), mencionado diversas vezes neste trabalho – e dois guias locais, referentes à cidade de São Paulo, já citados acima. São eles: *Rotas Literárias de São Paulo* (DANTAS, 2014) e *São Paulo, Literalmente* (CORREIA FILHO, 2014).

No ano da criação do ICLM em Leningrado, 1977, muitas das instituições brasileiras ainda não tinham sido criadas ou estavam se consolidando⁶¹, o que justifica, em certa medida, a ausência de pesquisas específicas sobre museus literários no Brasil nesse momento. Na Europa, por outro lado, como se viu no Capítulo 1, o histórico de peregrinação literária é bastante anterior, assim como o das aberturas de casas de escritores à visitação, o que favorece que as pesquisas europeias precedam as brasileiras nessa área. Em termos da participação no Comitê, reforçamos a ideia de uma organização majoritariamente europeia, que realizou apenas três dos seus trinta e oito encontros na América Latina (1980, no México; 1986, na Argentina; 2013, no Brasil) e não tem nenhum latinoamericano entre seus membros de destaque, conforme a publicação “Who’s who in ICLM” mencionada no capítulo anterior (Oxenvad, 2000).

Dentre os documentos pesquisados no arquivo do ICLM, na sede do ICOM em Paris, encontramos algumas listagens de membros entre 1993 e 2000. Identificaram-se, nesse período, cinco brasileiras membros do Comitê, nem todas presentes em todas as listagens: Anelise Pacheco, do Museu da República; Conceição Pilo, não vinculada a nenhuma instituição; Eliane Vasconcellos Leitão, da Fundação Casa de Rui Barbosa; M. J. Ferreira de Leite, não vinculada a nenhuma instituição; e Stela Kaz, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Como as listagens disponibilizadas referiam-se apenas a esse período, não é possível afirmar precisamente quando começa a haver participação de brasileiros – ou mais exatamente, de brasileiras, já que só encontramos mulheres – e se essa participação se interrompe ou prossegue até os dias de hoje. Também não pudemos averiguar se há participação de algum membro institucional do Brasil no Comitê.

⁵⁹ Tradução Livre: Paris guiada pelos principais escritores e artistas da França, introdução por Victor Hugo

⁶⁰ Tradução Livre: A Casa de um Artista

⁶¹ Das 73 instituições apresentadas no Quadro Instituições Museológicas e Literatura no Brasil, no tópico a seguir, 43 foram criadas depois de 1977

Algo que nos chamou bastante a atenção foi o evento de 2013, realizado no Brasil por ocasião da Conferência Geral do ICOM. Conforme indicamos há pouco, é no âmbito dos museus casas que os profissionais e os recentes pesquisadores do tema dos museus de literatura trocam experiências e vêem possibilidades de encontrar formação, informação e fundamentação para seus trabalhos. O DEMHIST conta, inclusive, com uma brasileira entre seus conselheiros, Ana Cristina Carvalho, curadora do Acervo Artístico dos Palácios do Governo de São Paulo. No entanto, em seu primeiro evento no Brasil, o ICLM realizou uma parceria com outro comitê do ICOM, que não foi o DEMHIST, mas o CAMOC – Comitê Internacional para as coleções e Atividades de Museus de Cidades.

Das sete apresentações que constam da programação do ICLM para esse evento, nenhuma foi realizada por brasileiro. No primeiro boletim informativo de 2013, encontramos uma lista preliminar de participantes do encontro do ICLM na Conferência Geral, entre os quais consta apenas uma brasileira, Eliane Vasconcellos Leitão – a mesma pessoa listada entre 1993 e 2000 como membro do Comitê (ICLM, 2013).

Consideramos que duas questões podem ter causado essa ausência de brasileiros mesmo quando o evento foi realizado no Brasil: a primeira é o desconhecimento de muitos de nós com relação ao Comitê, já que suas atividades em geral se restringem ao continente europeu, comunicando-se entre membros majoritariamente europeus. O outro ponto é que a Conferência Geral do ICOM oferece uma programação muito vasta, em que é preciso abrir mão de algumas atividades para participar de outras. Nesse contexto, se a maioria dos profissionais e pesquisadores brasileiros vê no DEMHIST uma referência para os museus casas e, por consequência, um bom espaço para troca sobre museus casas de literatura, é natural que optem pelas atividades desse Comitê e não por aquelas oferecidas pelo ICLM em parceria com o CAMOC.

No programa disponibilizado no portal do DEMHIST na internet, os números são muito diferentes dos que encontramos no boletim do ICLM (DEMHIST, 2013). É preciso considerar que o DEMHIST é um Comitê com maior volume de membros, mas ainda que se considere proporcionalmente, a diferença na participação dos brasileiros é significativa. Dos 19 comunicadores inscritos no evento do DEMHIST, seis são brasileiros. Dos 12 palestrantes, não só a metade vem do Brasil, como inclui nomes como Mário Chagas, Cláudia Barbosa Reis e Marcelo Tápia – todos ligados também à área de museus literários.

Independente dessas influências a nível internacional, identificamos um movimento de articulação que se inicia entre pesquisadores e profissionais da área no país. Um dado significativo a esse respeito é a indicação, em documentos oficiais, de metas relativas a Redes de Museus Literários. O Plano Museológico do Museu Casa Guimarães Rosa (MINAS GERAIS, 2014, p. 10) traz a proposta de criar uma rede: “META 6: Criar, estabelecer e coordenar rede de museus literários”. Adiante, o documento detalha a meta do programa institucional:

(...) propõe-se a criação de uma rede de museus biográficos e literários, com a finalidade de estabelecer uma força estratégica em conjunto, explorando a diversidade de cada universo de coleções, espaços e instalações, bem como promovendo atividades educativas e culturais e modelos de relação com as comunidades e de sistemas de gestão. Entre as ações coordenadas por esta rede, pode-se destacar a criação de seminários, encontros, palestras, debates, entre outros, com a finalidade de desenvolver um ambiente de contato, pesquisa e reflexão a respeito de obras literárias, autores e temas afins. Indica-se que essa ação seja desenvolvida em parceria com o Museu Casa Alphonsus de Guimaraens de Mariana/MG. (ibid)

Já no Plano de Trabalho do Museu da Língua Portuguesa para 2013-2016 (SÃO PAULO, 2012, p.49), a Rede de Museus Literários de São Paulo é mencionada como algo pré existente em relação ao Plano de Trabalho. Não foram encontrados, todavia, registros de criação ou atividade dessa Rede durante as investigações desse trabalho – aí incluídas as entrevistas com o diretor e o museólogo do museu Casa Guilherme de Almeida e busca por outros Planos de Trabalho que pudessem comprovar ou trazer mais informações sobre a referida Rede. No documento, constam como metas:

(...) Oferecer estágios técnicos e outras atividades para profissionais de museus do interior, no âmbito do SISEM, com ênfase no fortalecimento da rede de museus literários. (...) Atualizar e ampliar os dados do Diagnóstico de Museus da SEC que dizem respeito à Rede de Museus Literários de SP. Realizar encontros semestrais da Rede de Museus Literários de SP. Executar projeto de acompanhamento e assessoria técnica a um museu da rede temática de museus literários por ano(...) (ibid)

Convém mencionar ainda o interesse da Casa Guilherme de Almeida no contato com outras instituições museológicas relacionadas à literatura, especialmente outros museus casas de escritores, que identificamos durante a pesquisa de campo. A instituição paulistana planeja, ainda para o ano de 2016, a realização do I Encontro Nacional de Museus-Casas Literários, cujo tema será a formação de uma rede entre as instituições museológicas desta tipologia (POIESIS, 2015, p. 175). Esta será a primeira articulação a nível nacional entre museus casas com a especificidade da Literatura.

No tópico a seguir, apresentamos de forma geral quais são esses museus, incluindo aí não apenas os museus casas de literatura, mas uma série de instituições museológicas indicadas pelo IBRAM como realizadoras de atividades ligadas à “Memória da Literatura Brasileira” (IBRAM, 2011).

2.2 Museus de Literatura no Brasil

O Brasil está entre os países que não possuem uma organização formalizada que reúna seus museus de literatura, tampouco um museu de grande porte dedicado principalmente à literatura nacional. Cinco projetos e instituições aproximaram-se desse plano, a saber: o Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, de 1972; o Museu da Literatura Brasileira, idealizado por Lygia Fagundes Telles em 1975; o Museu de Literatura Brasileira (MULIB), concebido por Ilka Brunhilde Laurito, Miriam Moreira Leite e Telê Porto Ancona Lopez; o Museu da Língua Portuguesa, inaugurado em 2006 pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, na capital paulistana; e o Museu do Escritor, inaugurado em Brasília no ano de 2010, por iniciativa da Associação Nacional de Escritores.

Somam-se a esses projetos a iniciativa que Mário de Andrade chamou, em 1936, de Museu da Palavra ou Arquivo da Palavra, no âmbito da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Conforme lemos em Carlini (1999, p. 12, grifos no original):

Os registros fonográficos para o Museu da Palavra da Discoteca Pública Municipal, série Arquivo da Palavra (AP), foram realizados no ano de 1937, em 17 discos de acetato (...) A duração total dos registros totaliza 1 hora e 15 minutos de gravação, distribuída em dois sub-ramos - *Pronúncias Regionais do Brasil* e *Homens Ilustres do Brasil*.

Embora não se trate de um projeto diretamente vinculado à literatura de forma específica, sua conexão com a língua e com a proposta de musealização de algo a princípio tão intangível quanto a palavra torna-o relevante nesse histórico. Chagas (2015) propõe uma análise do que ele chama de “ótica museológica de Mário de Andrade” e observa como no cenário brasileiro um sujeito de destaque na área das Letras envolveu-se também de forma aprofundada no setor de museologia. O museólogo indica ainda que o Museu da Língua Portuguesa não parece ter feito uso do material coletado para o Museu da Palavra. Dessa observação inferimos que ele considera este último como, em certa medida, um possível predecessor daquele.

A proposta de Lygia Fagundes Telles nunca chegou a ser concretizada, e as 234 peças que formariam seu acervo foram doadas pela escritora ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB – USP), em 1977. Além da própria escritora, outros dez nomes constam da lista de doadores registrada pelo IEB. Note-se

que o seu modelo de inspiração foi o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, sobre o qual falaremos mais adiante (INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, s/d).

Do MULIB, tudo o que conseguimos encontrar foi um anteprojeto guardado entre os documentos da Casa Guilherme de Almeida, que propõe uma série de ações e encaminhamentos, mas deixa claro que ainda não havia financiamento ou local previsto para a instalação efetiva do museu.

Já o Museu do Escritor está aberto à visitação e contém peças relacionadas a nomes significativos da literatura brasileira, tais como Rachel de Queiroz e Castro Alves (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE ESCRITORES, s/d). No entanto, é um museu de pouca visibilidade, sobre o qual não foram encontradas pesquisas acadêmicas, publicações próprias ou a respeito da instituição, ou mesmo reportagens em veículos de grande circulação da imprensa.

Uma instituição que, por sua vez, é bastante conhecida e noticiada e poderia exercer, entre outras atividades, a função de centro de pesquisas sobre a musealização da literatura, é o recente Museu da Língua Portuguesa, sob responsabilidade do Governo do Estado de São Paulo, pela Secretaria Estadual de Cultura e atualmente gerido pela Organização Social IDBRASIL. Após incêndio ocorrido em dezembro de 2015, a instituição está fechada para reforma, a ser seguida por restauro da arquitetura do prédio tombado, e realiza exposições itinerantes (MOREIRA, 2016). Independente desta questão, a literatura não tinha destaque na exposição de longa duração do museu, e não há indícios de que sua presença nas exposições temporárias estivesse relacionada a alguma agenda de pesquisa continuada na área.

Como identificado por Taddei (2011, p. 5-6), cabem à literatura três espaços no Museu da Língua Portuguesa, sendo um deles o das exposições temporárias. Na exposição de longa duração, ela aparece apenas no módulo Linha do Tempo, em duas frentes: na representação da Semana de Arte Moderna, em um trecho da cronologia principal, e em uma cronologia paralela, essa exclusivamente literária, exposta em um local sem nenhum destaque, como uma espécie de “rodapé” da linha principal.

Concebida por Alfredo Bosi, muito reconhecido na área dos estudos literários, a linha do tempo da literatura poderia ser questionada, por exemplo, em função de seu recorte ou dos critérios de seleção das obras. O que consideramos mais importante pontuar nesse momento, no entanto, é menos a validade da listagem do que o fato dela não ser nada além disso: *uma listagem* de títulos, autores e datas, disposta em ordem cronológica no “rodapé” da Linha do Tempo principal, a da língua. A própria utilização

da linha do tempo como recurso expositivo é algo a questionar. Embora recorrente entre museus das mais variadas tipologias, o emprego de linhas do tempo como estratégia comunicacional em exposições remete antes à especificidade do livro do que àquela do museu.

O terceiro espaço para a “encenação do literário”, segundo Taddei (*ibid*), é a Praça da Língua. Trata-se de uma apresentação de aproximadamente 30 minutos, que mescla um vídeo, projeções e áudio, em um formato que apresenta trechos dos mesmos textos aos visitantes desde a inauguração do museu⁶². Essas apresentações ocorrem em um andar distinto daquele dedicado à exposição de longa duração, e em termos de percurso sugerido (no sentido do andar superior para os inferiores) é plenamente viável visitar o museu sem passar por elas. Não se pode negar, contudo, que o Museu da Língua Portuguesa gera, desde sua abertura, impacto em termos de divulgação da literatura lusófona, dada a quantidade de visitantes que têm, na apresentação da Praça da Língua, seu primeiro contato com textos canônicos deste idioma.

Em termos da nossa pesquisa sobre o âmbito internacional, o Museu da Língua Portuguesa aproxima-se menos do Museu Nacional da Língua Húngara e mais de propostas como as da Casa de la Literatura Peruana (Lima), a Maison de la Littérature du Québec (Cidade de Québec, Canadá) e o Mesemúzeum (Museu dos Contos de Fadas, Budapeste, Hungria). Entre esses últimos, há espaços dedicados a eventos literários, à produção contemporânea e sua ênfase parece recair mais sobre essas atividades do que sobre as exposições em si, especialmente as de longa duração (no caso do Mesemuzeum, não há produção contemporânea ou exposições temporárias e mesmo a de longa duração é bastante peculiar, dado que foi projetada especificamente para o público infantil. Note-se que, das três instituições estrangeiras que mais se assemelham ao MLP, o Mesemuzeum é um único que se intitula museu).

Muitas investigações seriam possíveis no que diz respeito às escolhas e estratégias curatoriais e expográficas do Museu da Língua Portuguesa, sendo sua opção por não ter um acervo material um motivo de debates recorrentes entre pesquisadores da área da Museologia. Acreditamos, no entanto, que para os fins deste

⁶² Taddei (op cit, p. 7-8) menciona a existência de três programas de exibição, bem como a intenção do museu em realizar novas propostas. Ela indica, no entanto, que apenas um programa é exibido de fato até o momento de publicação de seu artigo: “(...) há, na Praça da Língua, três programas de textos literários (...) jamais assisti à sessão sobre Clarice, que, reportaram-me, apresentou sérios problemas de sonorização e deixou de ser apresentada. O sarau com Machado de Assis, apesar da frequência das minhas visitas, ouvi uma única vez. A rigor, é o programa sobre o amor e as canções de exílio que é recorrentemente exibido, embora a coordenadora do MLP tenha me relatado estar nos planos do museu a elaboração de um programa para a Praça da Língua em que literaturas de países lusófonos, além da literatura portuguesa, ganhassem visibilidade e expressão.

trabalho os interesses estão mais concentrados em instituições que possuem acervos físicos e realizam propostas expográficas a partir desses acervos, principalmente de longa duração, como é o caso dos dois museus que compõem nosso lócus de estudo e das duas instituições internacionais que nos receberam em estágio de pesquisa. De toda forma, como se trata de importante instituição brasileira que desenvolve atividades diretamente relacionados à literatura, manteremos o Museu da Língua Portuguesa entre as nossas fichas de exposição, cujos dados básicos constam dos quadros disponíveis nos Apêndices B e C. Além disso, suas estratégias poderão ser comentadas pontualmente, caso pertinente no momento de análise nos capítulos 3 e 4.

O Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), é referência na área de arquivos e acervos relacionados a escritores e literatura de um modo geral. A FCRB é também referência na área de pesquisa relacionada aos museus casas, conforme citado em tópico anterior. Em 1972, Carlos Drummond de Andrade publica uma crônica no *Jornal do Brasil* na qual indica a necessidade, em nosso país, de um Museu da Literatura. Ele reconhece o trabalho de instituições como o Instituto de Estudos Brasileiros, a Biblioteca Nacional e a Academia Brasileira de Letras, entre outros, mas alega que:

a falta do órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papeis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde por falta de tal órgão. (ANDRADE, 1972)

No mesmo texto, o poeta anuncia:

Meu sonho é ver reunidos, em sala bem arrumada, o manuscrito de *Iracema*, o tinteiro de Alphonsus de Guimaraens, o caderno de exercícios de alemão de Machado de Assis e uma lembrança de Euclides e outra lembrança de Lima Barreto e mais isso e mais aquilo que nos restitua a presença, o esforço criador, a esquecida memória dos que, no Brasil, praticaram o ofício da palavra. (*ibid*)

Esse texto, anúncio do que o poeta intitula a sua “velha fantasia”, é entendido pelos que traçaram o histórico do AMLB como a inspiração para que a instituição fosse criada. Lemos em Marques a conexão entre a crônica do mineiro e o histórico do Arquivo, além de informações importantes sobre o acervo:

Conferindo ao museu e à memória um caráter compensatório, a fantasia de Drummond ganha corpo nos encontros de sábado na casa de Plínio Doyle, de que participa o presidente da FCRB à época, Américo Lacombe. Apelos do próprio Drummond, em crônicas na imprensa, e de Plínio Doyle, para que doações de documentos, peças e acervos literários, fossem feitas ao novo museu surtem efeito e logo o AMLB já possui um acervo de 500 peças. Com o passar do tempo, o crescimento desse acervo será estimulado pelas exposições, divulgações de pesquisas em artigos, periódicos e livros. Em 1999 já

contava com 69 arquivos privados de escritores brasileiros e 26 coleções de documentos valiosos, pertencentes a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Vinícius de Moraes, Clarice Lispector, entre outros. (MARQUES, 2008, p. 113).

Segundo texto de 2012 da página oficial da FCRB na internet, até aquele momento o AMLB já reunia 137 arquivos privados de escritores brasileiros, além de uma coleção de documentos avulsos e de acervo museológico de 1200 peças, cujas tipologias variam bastante. O fio condutor de tal coleção é o fato de que todas as peças pertenceram a escritores ou se relacionam a eles de algum modo (FCRB, 2012). Por pertencer à Fundação, pode-se considerar o Arquivo como um espaço de produção de conhecimento, uma vez que ela realiza uma série de eventos, publicações e cria oportunidades para pesquisas acadêmicas acerca do acervo⁶³.

Vê-se, portanto, que não é por falta de acervo nem de atividade de pesquisa que o AMLB deixa de ser considerado por alguns como o nosso museu da literatura nacional. Consideramos importante, todavia, trazer a visão de Reis (2013) que além de ser pesquisadora na área de museus de literatura foi servidora do AMLB entre 1976 e 2012, conhecendo, assim, a realidade institucional de muito perto. Em sua obra *A Literatura no Museu*, ela faz um contraponto ao proposto por Spinelli (2009) em seu *Museus Literários no Brasil: História, Ideias e Guia de Acervos*:

Na obra de Spinelli, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ, é escolhido como exemplo de instituição museal voltada para a literatura. Ocorre que esse serviço não se constitui de forma alguma em um museu (...) estes objetos [do acervo museológico] estão mudos no AMLB. Receberam tratamento técnico arquivístico; não foram lidos, interpretados, estudados ou documentados sob o formato técnico que gera a leitura museal (...) Num museu, todas as referências e ligações que um objeto possa apresentar devem compor seu dossiê, o que não ocorre no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa que, apesar do nome, não pode ser considerado um museu e sim, do ponto de vista técnico, um arquivo de objetos. Acresça-se ao exposto que sua coleção não está aberta à visita (REIS, 2013, p.118)

Corroborando a visão de Reis está o aviso no portal da Fundação na internet, em que se lê que o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira está registrado no Código de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos – CODEARQ, do Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ (FCRB, s/d). A página referente ao AMLB não menciona nada acerca do Conselho Federal de Museologia (COFEM) ou do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), embora a instituição conste nos registros deste último. Assim, parece-nos que a compreensão do AMLB como arquivo é também uma postura institucional,

⁶³ Algumas informações a esse respeito podem ser lidas no tópico anterior, *2.1 Museus, Literaturas e Pesquisas*.

razão pela qual consideramos aqui que seja mais um Arquivo do que de fato um Museu de Literatura Brasileira.

Em certa medida, o AMLB nos remete às estratégias adotadas pelo Museu Literário Petőfi (PIM), em Budapeste, Hungria, que também reúne acervos de diversos escritores nacionais. Contudo, o PIM está aberto ao público, realiza pesquisas continuadas a partir do seu acervo, além de diversas exposições temporárias no edifício principal e em suas filiais em Budapeste e no interior. A exposição de longa duração é dedicada ao poeta Sándor Petőfi, que dá nome ao museu, assim como a FCRB conta com o Museu Casa de Rui Barbosa, setor separado do AMLB.

Como se percebe, não é, de forma alguma, o caso de negar que a literatura brasileira esteja presente no cenário museal do país. Por um lado, podemos não ter um museu representativo do conjunto da nossa literatura, tampouco uma associação consolidada de museus literários. Por outro, além dos projetos e instituições expostas acima, em quatro das cinco regiões do país há algum museu dedicado à literatura, sendo a maioria deles museus casas de escritores⁶⁴.

Segundo documento disponibilizado pelo Instituto Brasileiro de Museus em 2011, elaborado a partir do Cadastro Nacional de Museus, existem no Brasil 73 instituições museológicas que “desenvolvem atividades ligadas à Memória da Literatura Brasileira” (IBRAM, 2011, p. 1). Note-se que a lista inclui instituições como centros de cultura e academias de letras (apenas a brasileira e outras de dois estados), e exclui outras tantas, como o Museu Casa Guimarães Rosa, que compõe o lócus desta pesquisa, e a Oficina Cultural Casa Mário de Andrade. Não fica claro qual foi o processo para seleção das instituições listadas, nem os critérios utilizados para tal seleção.

A elaboração do documento citado acima está relacionada a um acordo assinado entre o IBRAM e a Academia Brasileira de Letras, que possui acervos arquivísticos e museológicos acerca de sua história e de seus patronos e membros efetivos. (ABL, s/d). Segundo documento do IBRAM citado anteriormente, das 73 instituições relacionadas à literatura, 17 contêm o nome de algum acadêmico em suas denominações. Em reportagem do Portal do Instituto na internet, lêem-se os seguintes objetivos para o acordo:

Caberá ao Ibram prestar consultoria aos técnicos da Academia nas ações de gestão, preservação e divulgação de suas coleções, assim como promover, em conjunto com a ABL, planos de trabalho para a identificação de coleções pessoais de interesse para a memória da literatura brasileira. Também será atribuição do instituto orientar sobre

⁶⁴ Busca realizada em: Spinelli, 2009; IBRAM, 2011; Carvalho, 2013.

processos legais de proteção a coleções e sobre a criação de museus relacionados à literatura brasileira.

À ABL caberá tornar disponíveis fontes e bases de dados sobre a história da literatura brasileira. Outra atribuição será a de fornecer dados sobre as coleções pessoais que estão sob a guarda da Academia. O acordo permite, ainda, que as duas instituições estabeleçam novos campos de cooperação. (IBRAM, 2011a).

Por meio de buscas nos Guias Brasileiros de Museus por região do IBRAM e do Cadastro Nacional de Museus, além de páginas oficiais das instituições, trabalhos acadêmicos e reportagens de veículos da imprensa, identificamos as datas de fundação de 72 das 73 instituições listadas, e acrescentamos o Museu Casa Guimarães Rosa. As datas podem não ser precisas, pois por vezes trata-se de ano de abertura ao público, outras, de tombamento do imóvel e algumas ainda de decretos oficiais de criação. De todo modo, podem-se considerar como datas aproximadas. Somamos a essas informações a situação da instituição: aberta ou fechada. Para tanto, a fonte utilizada foi a ferramenta de busca do Cadastro Nacional de Museus, atualizado em dezembro de 2015⁶⁵. Reunidos esses dados, elaboramos o Quadro – Instituições Museológicas e Literatura no Brasil, que nos fornece alguns indícios das características do campo dos museus literários no Brasil.

Optou-se por utilizar como fonte principal o documento do IBRAM por este se tratar de um trabalho da área de Museologia. O guia produzido por Teniza Spinelli (2009), por exemplo, contém uma série de instituições que não estão arroladas no quadro abaixo, em sua maioria acervos de escritores pertencentes a universidades. Ainda que seja possível questionar os critérios utilizados pelo Instituto para considerar cada instituição como museológica, trata-se do órgão oficialmente responsável pela área em nível nacional, razão pela qual o escolhemos para nossa referência neste caso. Uma investigação mais precisa demandaria definir critérios próprios de categorização. Ademais, seria necessário analisar cada instituição ligada à literatura passível de ser classificada como museológica, o que demandaria esforços e tempo de que não dispomos, além de fugir ao recorte proposto aqui. Esperamos, no entanto, que o quadro seja um bom ponto de partida para pesquisas futuras, além de possibilitar algumas observações breves ainda neste capítulo.

Tomamos a liberdade de acrescentar o Museu Casa Guimarães Rosa, pois este atualmente já consta do Cadastro Nacional de Museus, elaborado também pelo IBRAM,

⁶⁵ Observe-se que optamos por manter as informações do quadro conforme o Cadastro Nacional de Museus. No entanto, consideramos importantes ressalvas quanto à situação de duas instituições: tanto o Museu Casa de Rui Barbosa quanto o Museu da Língua Portuguesa fecharam suas portas ao público depois da última atualização do Cadastro. O primeiro, em função do já mencionado incêndio ocorrido em dezembro de 2015, e o segundo, por ocasião do Projeto de Revitalização e Restauração do Jardim Histórico da Casa.

o que não é o caso da Oficina Cultural Casa Mário de Andrade. Não consta do quadro a Casa de Cultura Popular Oswaldo Lamartine, de Serra Negra do Norte – RN, pois não encontramos informações suficientes acerca de seu histórico ou situação atual.

<div> Sudeste Nordeste Centro Oeste Sul </div>			
Ano de abertura	Instituição	Localização	Situação
1897	Academia Brasileira de Letras	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1901	Academia Pernambucana de Letras	Recife (PE)	Aberta
1904	Academia Goiana de Letras	Goiânia (GO)	Aberta
1930	Museu Casa de Rui Barbosa	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1951	Museu Municipal João Batista Conti	Atibaia (SP)	Aberta
1957	Museu Campos Salles	Campinas (SP)	Aberta
1958	Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Monteiro Lobato	Taubaté (SP)	Aberta
1959	Memorial Clodomir Silva	Aracaju (SE)	Aberta
1960	Museu Câmara Cascudo	Natal (RN)	Aberta
1962	Museu Paulo Setúbal	Tatuí (SP)	Aberta
1965	Casa de José de Alencar	Fortaleza (CE)	Aberta
1965	Casa de Euclides da Cunha	Cantagalo (RJ)	Aberta
1965	Casa de Cultura Euclides da Cunha	São José do Rio Preto (SP)	Aberta
1967	Museu Antônio Parreiras	Niterói (RJ)	Fechada
1968	Museu do Folclore Edison Carneiro	Rio de Janeiro (RJ)	Fechada
1969	Academia Feminina de Letras de Goiás	Goiânia (GO)	Aberta
1970	Centro de Cultura Raul de Leoni	Petrópolis (RJ)	Aberta
1971	Museu Casa de Ruy Barbosa	Salvador (BA)	Fechada
1971	Parque Histórico Castro Alves	Cabeceiras do Paraguaçu - BA)	Aberta
1972	Arquivo Museu de Literatura Brasileira	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1972	Museu Frei Galvão	Guaratinguetá (SP)	Aberta
1973	Casa-Museu de Graciliano Ramos	Palmeira dos Índios (AL)	Aberta
1973	Casa de Cultura José Condé	Caruaru (PE)	Aberta

1973	Casa de Cultura João Ribeiro	Laranjeiras (SE)	Aberta
1974	Museu Casa Guimarães Rosa	Cordisburgo (MG)	Aberta
1974	Museu dos Esportes Mané Garrincha	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1975	Museu Casa de Oliveira Vianna	Niterói (RJ)	Fechada
1975	Museu Casa de Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu (RJ)	Aberta
1976	Museu Literário Municipal	Montenegro (RS)	Fechada
1978	Museu Municipal Gustavo Teixeira	São Pedro (SP)	Aberta
1979	Casa Guilherme de Almeida	São Paulo (SP)	Aberta
1980	Museu Casa de José Américo	João Pessoa (PB)	Aberta
1981	Casa do Poeta Jorge de Lima	União dos Palmares (AL)	Aberta
1983	Museu José Lins do Rego	João Pessoa (PB)	Aberta
1984	Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos - Museu de Bangu	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1986	Casa de Cultura Jorge Amado	Ilhéus (BA)	Aberta
1986	Fundação Casa de Jorge Amado	Salvador (BA)	Aberta
1986	Casa dos Braga	Cachoeiro do Itapemirim (ES)	Aberta
1986	Museu Casa Alphonsus de Guimaraens	Mariana (MG)	Fechada
1986	Espaço Pasárgada	Recife (PE)	Aberta
1986	Casa e Museu Érico Veríssimo	Cruz Alta (RJ)	Aberta
1987	Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre	Recife (PE)	Aberta
1987	Espaço Cultural Antônio Fraga	Queimados (RJ)	Aberta
1987	Memorial Câmara Cascudo	Natal (RN)	Aberta
1987	Centro Cultural Malba Tahan	Queluz (SP)	Aberta
1988	Memorial Carlos Drummond de Andrade	Itabira (MG)	Aberta
1989	Museu Casa de Cora Coralina	Goiás Velho (GO)	Aberta
1990	Casa de Cultura Mário Quintana	Porto Alegre (RS)	Aberta
1991	Casa das Rosas	São Paulo (SP)	Aberta
1992	Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho	Rio de Janeiro (RJ)	Aberta
1992	Fazenda São José do Buquira - Sítio do Pica Pau Amarelo	Monteiro Lobato (SP)	Aberta
1996	Memorial Arnon de Mello	Maceió (AL)	Aberta
1996	Memorial Mestre Galdino	Caruaru (PE)	Aberta

1996	Casa de Cultura Estação Casimiro de Abreu	Casimiro de Abreu (RJ)	Aberta
1998	Memorial Ministro Carlos Coqueijo Costa	Salvador (BA)	Aberta
1998	Casa Anísio Teixeira	Caetité (BA)	Aberta
1998	Acervo Histórico de Instituto Estadual de Educação Olavo Bilac	Santa Maria (RS)	Aberta
1999	Museu do Cordel Olegário Fernandes	Caruaru (PE)	Aberta
2002	Museu Regional do Livro – Univates	Lajeado (RS)	Aberta
2003	Casa do Poeta Lindolf Bell	Timbó (SC)	Aberta
2004	Centro de Inclusão Cultural Casa de Drummond	Itabira (MG)	Não Consta no Cadastro
2005	Memorial Teotônio Vilela	Maceió (AL)	Aberta
2005	Museu de Arte Moderna Murilo Mendes	Juiz de Fora (MG)	Aberta
2006	Ecomuseu Comunitário Graciliano é uma Graça	Maceió (AL)	Aberta
2006	Museu Literário Profa Amélia Barreto de Souza	Vitória da Conquista (BA)	Não consta no Cadastro
2006	Memorial Augusto dos Anjos	João Pessoa (PB)	Aberta
2006	Memorial Augusto dos Anjos	Sapé (PB)	Aberta
2006	Memorial J. Borges	Bezerros (PE)	Aberta
2006	Museu da Língua Portuguesa	São Paulo (SP)	Aberta
2006	Casa da Cultura Miguel Reale	São Bento do Sapucaí (SP)	Aberta
2007	Museu Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo	Natal (RN)	Aberta
2011	Museu Histórico Municipal José Martins Sanches Filho	Taquaritinga (SP)	Aberta

Quadro 3 - Instituições Museológicas e Literatura no Brasil

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Das 73 instituições apresentadas no Quadro acima, 64 constam como abertas, duas como fechadas e duas não constam nos registros do Cadastro Nacional de Museus, embora tenham sido inseridas na listagem cuja fonte, segundo documento do IBRAM, é o Cadastro. Do total, 35 localizam-se no Sudeste, 29 no Nordeste, 5 no Sul e 3 no Centro-Oeste. Note-se que não foram encontrados registros de instituições museológicas ligadas à literatura na região Norte no documento do IBRAM, nas publicações do Acervo Artístico dos Palácios do Governo de São Paulo sobre Museus Casas, tampouco no guia de acervos de Teniza Spinelli. Considerando as

denominações reunidas no quadro, 33 instituições contêm a palavra *museu*, 19 indicam, na denominação que são casas de escritor, das quais 11 intitulam-se *museu-casa*, *casa-museu* ou *casa e museu*.

Observamos que é a partir da década de setenta que a fundação dessas instituições cresce de maneira mais significativa – 56 das 73 foram fundadas a partir de 1970, até 2011. Das 56, quinze foram abertas ainda na década de setenta e dezesseis nos anos oitenta. Convém reforçar que os critérios de seleção das instituições que compuseram o documento do IBRAM não estão claros, o que limita nossa investigação a respeito dos motivos pelos quais há expansão em determinadas épocas. De toda forma, podemos propor hipóteses baseadas no contexto político e em seu impacto nas questões culturais.

Já no ano de 1966, o Conselho Federal de Cultura apresentava alguns eixos que seriam importantes para o governo de Ernesto Geisel, durante a ditadura militar. Nos anos 1970, teria havido então a necessidade de produção de uma cultura oficial, que ocupasse o espaço dos movimentos de resistência representativos da esquerda e suprimidos pela censura (FERNANDES, 2013). Desde que assume a presidência do país, em 1974, Geisel oscila, segundo Fausto (1995) entre medidas liberalizantes e repressivas. Segundo nos conta Fernandes (2013, p. 184):

Vale ressaltar que as noções que orientavam as proposições do CFC eram as de ‘tradição’ e de ‘defesa’ da cultura nacional, identificada com elementos do passado. Assim, privilegiavam-se ações de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural (museus, folclore, arquivos, obras de arte).

Ainda a respeito dos anos 1970, Santos (2011, p. 193) indica que: “os museus que foram criados neste período abandonaram as grandes temáticas e caracterizaram-se por abrir ao público coleções especializadas e/ou particulares”. Parece-nos que a soma entre a defesa da cultura nacional e a abertura de coleções particulares converge exatamente para a abertura de museus casas de literatura. Ainda que tenham sido transferidas ao poder público em algum momento, a maioria das coleções que compõem os museus casas é de origem particular – tanto no sentido da propriedade quanto da especificidade, já que indica os interesses e gostos particulares de determinado escritor, ou dele e de sua família.

Conforme comentado no Capítulo 1, seria ingênuo não associar o surgimento da peregrinação literária e a abertura das primeiras casas de escritores à construção de um imaginário dos estados nacionais. Independente das coleções, a literatura de forma geral já foi estudada diversas vezes como sendo um componente importante para a

construção das chamadas identidades nacionais. Consideramos possível que, no caso do Brasil, o surgimento dessas instituições que supostamente servem à “Memória da Literatura Brasileira” nos anos 1970 e 1980, esteja também ligado a dispositivos similares, de reforço do nacionalismo que caracterizou a ditadura militar. Conforme nos conta Arnt (2009, p. 17), nacionalismo e literatura estiveram atrelados em nosso país desde o período colonial:

A literatura brasileira, desde o seu período de formação, foi profundamente ligada ao processo de imposição e expansão cultural realizado pela Coroa Portuguesa. Uma vez realizada a Independência, a literatura arrogou-se a tarefa de contribuir para a formação e consolidação do país enquanto nação.

Tratando de um momento também anterior aos anos setenta e oitenta, mas que tem fortes conexões com o período do regime ditatorial, Fernandes (2013, p. 13) indica uma característica da área do patrimônio no Brasil, que não nos parece distante da conjuntura internacional abordada no capítulo anterior:

Em síntese, podemos afirmar que, no Brasil, a preservação do Patrimônio Histórico nasceu sob a égide estatal, ou seja, em última instância, foi quase sempre o poder público quem determinou o que deveria ou não ser preservado, o que deveria ser lembrado ou esquecido. Construiu-se uma memória nacional oficial, excludente e celebrativa dos feitos dos ‘heróis nacionais’.

Embora a discussão sobre literatura, museus e nacionalismo não esteja no cerne deste trabalho, não é possível analisar os museus casas que compõem nosso lócus de estudo sem considerar essa questão, conforme veremos nos capítulos a seguir.

Capítulo 3 - Entre Almeida e Rosa: a literatura em dois museus casas brasileiros

3.1 Literatura na Formação dos museus Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa

Os museus Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa aproximam-se em pontos relevantes de suas histórias. Há, no entanto, grandes diferenças entre as trajetórias percorridas pelas duas instituições. Expor essas diferenças e semelhanças é essencial para aprofundar a análise desta pesquisa.

Como pontos em comum, o que se pode elencar a princípio é que são **dois museus casas**, ambos foram **moradia⁶⁶ de seus homenageados** em algum momento. As duas instituições homenageiam autores relacionados de algum modo ao **modernismo brasileiro**, que foram **membros da Academia Brasileira de Letras** e cujas obras contêm **menção direta às cidades em que estão instalados os museus**. Vale comentar ainda que as duas instituições foram **abertas na década de 1970** (Casa Guilherme de Almeida em 1979, Museu Casa Guimarães Rosa em 1974), já passaram por fechamentos e reaberturas e **encontram-se abertas atualmente, após reaberturas recentes, dos anos 2010** (Casa Guilherme de Almeida, última reabertura em 2010; Museu Casa Guimarães Rosa, última reabertura em 2012). A administração, nos dois casos, tem relação com as **Secretarias de Cultura dos estados** em que se localizam os museus (o primeiro, em São Paulo; o segundo, em Minas Gerais).

Quanto às diferenças iniciais, que não deixam de ser pontos de conexão, elaboramos o seguinte quadro:

Casa Guilherme de Almeida	Museu Casa Guimarães Rosa
Casa de Guilherme de Almeida, dos seus últimos 23 anos até a morte	Casa do nascimento e primeiros nove anos de vida de João Guimarães Rosa
Guilherme de Almeida não nasceu em São Paulo , cidade em que está o museu, mas em Campinas	Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo , cidade em que está o museu

⁶⁶ Nem todas as categorias de museu casa foram de fato utilizadas como residência, embora as classificações tenham divergências. Para mais informações sobre as diversas classificações de museus casas, ver Bryant & Behrens (2009), Carvalho (2013) e Ponte (2007).

O Museu está localizado em um grande centro (São Paulo), embora em bairro residencial (Perdizes)	O Museu está localizado em um pequeno município (Cordisburgo) de aproximadamente nove mil habitantes, em sua região central
A Casa transformou-se em museu por ação da viúva de Guilherme, Belkiss de Almeida , foi adquirida pela Secretaria de Estado da Cultura juntamente com o acervo e não teve outros proprietários entre a família Almeida e o governo de São Paulo.	A Casa transformou-se em museu por ação do poder público , e pertenceu a seis outros proprietários entre a venda pela família Rosa e a aquisição pelo governo de Minas Gerais.
Foi fundado para ser o Centro de Pesquisas Culturais do Museu do Modernismo	Foi fundado para ser o Museu Casa Guimarães Rosa
O museu atualmente é gerido por uma Organização Social a serviço da Secretaria Estadual de Cultura de SP, a Poesis – Instituto de Apoio à Língua à Cultura e à Literatura	O museu atualmente é gerido por um órgão da Secretaria Estadual de Cultura de MG , a SUMAV (Superintendência de Museus e Artes Visuais)
Guilherme de Almeida foi um dos articuladores da Semana de 22 e teve contato direto com o primeiro grupo de modernistas	João Guimarães Rosa recebeu influências do modernismo , principalmente do momento considerado regionalista
Guilherme de Almeida foi o terceiro ocupante da Cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras , em 1930	Guimarães Rosa foi o terceiro ocupante da Cadeira 2 da Academia Brasileira de Letras , em 1963 .
Guilherme de Almeida foi combatente na Revolução de 1932 contra o governo federal e responsável, como jornalista , pela cobertura divulgada no <i>Jornal das Trincheiras</i> . Sua arma e capacete estão expostos no museu Casa Guilherme de Almeida.	Guimarães Rosa voluntariou-se como capitão médico na Revolução de 1932 , pela Força Pública de Minas Gerais, a favor do governo federal . Não há menção a esse respeito no Museu Casa Guimarães Rosa

Quadro 4 - Diferenças entre Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Apresentaremos cada uma das instituições em tópico específico, dividido em três subtópicos. São eles: *O escritor* – em que é feita uma apresentação breve da vida, obra e sua recepção no meio crítico; *O museu* – em que expomos o histórico de cada instituição e uma visão geral sobre sua ação educativa; e, por fim, *A exposição*, em que descrevemos a exposição de longa duração, desde os primeiros contatos possíveis do visitante com ela – via internet, por exemplo.

A metodologia de coleta de dados foi bastante similar nas duas instituições, variando de acordo com as peculiaridades organizacionais de cada uma. Contudo, na Casa Guilherme de Almeida, na Secretaria de Cultura de São Paulo e no Instituto Poiesis foi possível reunir mais material, com conteúdo mais detalhado do que o que nos foi fornecido pelo Museu Casa Guimarães Rosa e pela Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Assim, o histórico da instituição paulista pôde ser explorado de maneira mais minuciosa do que o da mineira.

Por outro lado, como a exposição do Museu Casa Guimarães Rosa tem uma proposta curatorial mais clara e menor quantidade de objetos, foi possível descrevê-la com mais detalhes. Quanto à Casa Guilherme de Almeida, como se trata de muitos objetos, em que o impacto provocado é, muitas vezes, mais pelo conjunto do que por elementos individuais, nossa descrição precisou se apoiar em mais fotografias e menos descrições, nesse caso.

Por fim, cabe mencionar que sistematizamos algumas informações básicas colhidas das duas instituições em fichas disponíveis no Apêndice A. Compõem esse mesmo apêndice as fichas elaboradas a partir das visitas ao Museu Literário Petöfi Centro François Mauriac de Malagar e Museu Strindberg.

3.2 Casa Guilherme de Almeida

3.2.1 O escritor

Nascido em julho de 1890 na cidade de Campinas, São Paulo, Guilherme de Andrade e Almeida foi poeta, jornalista, dramaturgo, ensaísta, promotor e ficou conhecido sobretudo por sua atividade como tradutor. Filho da campineira Angelina de Andrade Silva e do fluminense, de Porto de Caxias, Estêvão de Almeida, Guilherme passou a infância nas cidades paulistas Campinas, Limeira, Araras e Rio Claro. Em 1902, mudou-se com a família para São Paulo, e aí obteve o diploma secundário em Ciências e Letras no ano de 1907. Nesta época, já estava familiarizado com estudos de grego, latim e textos clássicos do português. Mais tarde aprenderia também francês

e japonês. Sob influência provável do pai, jurista e professor de Direito, cursou a Faculdade de Direito de São Paulo, que concluiu em 1912⁶⁷.

Segundo nos conta Frederico Ozanam de Barros,

Guilherme foi criado e educado num lar monarquista (...) Integrante da chamada *jeunesse dorée* de uma cidade ainda deslumbrada com o progresso que as fortunas geradas pelo café e pela crescente industrialização lhe proporcionavam, os primeiros livros de Guilherme refletem, necessariamente, o ambiente *chic* da São Paulo afrancesada das primeiras décadas do século. (BARROS, 1982, p. 96, grifos no original)

O primeiro volume publicado, em parceria com Oswald de Andrade, que conhecera nos tempos de acadêmico, corrobora a observação de Barros. A publicação ocorreu no ano de 1916 e era composta por duas peças sobre teatro brasileiro, mas inteiramente escritas em francês, intitulava-se *Théâtre Brésilien (Mon coeur balance e Leur âme)*. Antes desses textos, no entanto, o estudante já tivera também sua estreia como poeta com “o eucalyptus”, no jornal acadêmico *11 de Agosto*. Frequentador das rodas literárias, publicou também no grupo de *O Pirralho*, semanário de Oswald de Andrade. A publicação do primeiro livro de poemas, *Nós*, ocorreu em 1917, após entrada do poeta na redação de *O Estado de S. Paulo*.

Embora não esteja entre os autores mais estudados em termos de historiografia literária brasileira, especialmente no ensino básico⁶⁸, o poeta campineiro participou do movimento modernista brasileiro. Ele inclusive apresentou um poema de sua autoria na célebre Semana de 22, além de ter inspirado, por meio de outro poema, uma escultura de Victor Brecheret (*Sóror Dolorosa*), também parte da Semana e hoje exposta no museu Casa Guilherme de Almeida, entre obras de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Samson Flexor, Anita Malfatti e Di Cavalcanti.

A despeito de sua relação próxima com artistas e poetas modernistas, de sua participação na Semana de 22, de suas contribuições para a revista *Klaxon* e de suas viagens para divulgar os ideais modernistas pelo Brasil, há aqueles que não o consideram moderno. Alfredo Bosi, por exemplo, identifica na obra de Almeida um decadentismo e indica que ele teria participado da Semana de Arte Moderna apenas episodicamente. Após citar trechos de *Meu reconhecendo aí timbres modernos*, Bosi (1976, p. 421-422) afirma

⁶⁷ Todas as informações referentes à biografia de Guilherme de Almeida foram retiradas de Miceli (2004); Barros (1982) e Ribeiro (2003).

⁶⁸ Sobre a presença do Modernismo nos livros didáticos, ver Dalvi, 2011.

Mas era maneirismo do moderno, passageiro. Os livros posteriores retomaram os antigos caminhos parnasiano-decadentes, quer, estruturados em *cancioneiros* (*Encantamento*, *Acaso*, *Você*), quer na linha do malabarismo verbal, que levou o poeta a reviver estilos mortos como o dos trovadores (“Cancioneirinho”), ou da lírica renascentista (*Camoniana*)

Por um lado, é inegável que o poeta campinense se relacionou com os expoentes do Modernismo. A Casa Guilherme de Almeida contém uma série de itens que o demonstram, nem todos expostos: retratos do poeta e de sua esposa pintados por modernistas; a escultura de Brecheret, com título homônimo a e inspirada em poema de Almeida; livros com dedicatórias; ilustrações feitas especialmente para o campineiro etc. Por outro lado, especialmente do ponto de vista estético, sua real adesão não é consenso entre os historiógrafos, teóricos e críticos da literatura.

Ulrich (2007, p. 36), por exemplo, indica que houve uma passagem do modernismo ao regionalismo paulista, e comenta:

Guilherme de Almeida, por sua vez, enredou-se na elite letrada de São Paulo com o passar do tempo, seguindo a linha tradicional (...) Era uma linha literária ligada aos escritores tradicionalistas de São Paulo e não tardaria a distanciar GA da posição de vanguarda para, mais tarde, ser considerado retrógrado e classista por sua fortuna crítica.

A pesquisadora indica ainda que essa literatura regionalista bandeirante foi a linha a que Almeida se filiou definitivamente em seu percurso como escritor. Ela apresenta como principais temas abordados por esse grupo, questões retiradas do passado colonial, tais como a mistura de raças, a religiosidade (católica), a nobreza paulista e o ciclo de conquistas do Estado de São Paulo (ibid).

Cândido (1983, p. 54-55), por sua vez, aborda também a questão formal, considerando Almeida como típico pré-Modernista

com uma poesia de meios-tons, sugestões do mundo e da alma, um intenso sentimento da beleza e certo preciosismo sentimental e formal (...) Em *Raça e Meu* (1925) sua poesia modernista alcança o ponto extremo quanto à fatura e ao sentimento nacional. Em seguida, retornou a processos mais ortodoxos (...)

Martins traz questionamentos do próprio Mário de Andrade para reforçar seu posicionamento a respeito do campinense, usando como exemplo a mesma obra que Cândido considerara como poesia modernista: “o poeta paulista, como Mário de Andrade observava pelo menos desde a publicação do *Meu* (1925), jamais pertenceu realmente ao Movimento. Ele foi um impressionista na geração expressionista (...)” (MARTINS, 1969, p. 223, grifo no original). Sobre a questão formal, especificamente, Martins permanece na mesma linha de raciocínio, e afirma a seguir, sobre a métrica:

“Guilherme de Almeida foi um parnasiano nato e instintivo numa geração de versolibristas (...) A êsse propósito, criticando o *Meu*, Mário de Andrade acentuaria que tinha sido um erro, por parte do poeta, adotar o verso-livre” (ibid, p. 224). Ainda sobre o livro *Meu*, Martins prossegue reconhecendo a contradição do que ele próprio propõe: “*Meu* é a amostra possível de um classicismo modernista e bem sucedido. Mas seria, claro está, se aceitarmos o paradoxo, um ‘modernismo conservador’” (ibid, p. 225).

Gusmão e Galvão Júnior (2008, p. 6) não parecem considerar essa posição como contraditória: “nas obras, são claras as características modernas empregadas pelo autor, como a nacionalidade somada ao subjetivismo e à originalidade do autor ao se aproximar da estética modernista sem se distanciar de sua trajetória clássica”.

Queiroz (2009) indica que a diversidade de estilos por que passou Almeida é utilizada por alguns para conferir-lhe rótulos e questionar sua participação no Modernismo. Ela questiona, no entanto, porque os mesmo rótulos não foram atribuídos, por exemplo, a um Manuel de Bandeira que também teria permanecido na escrita de sonetos parnasianos ainda que engajado no movimento Modernista. Após realizar um estudo sobre a fortuna crítica do poeta, ela alega que

A poesia de Guilherme foi alvo de incompreensões e de polêmicas superficiais, vítima de análise parcial e arbitrária, de clichês, de comparações fáceis, de comentários que se repetem. A crítica preocupou-se mais em estabelecer relações e rupturas entre o poeta e o movimento modernista do que em apreender sua obra como um todo (QUEIROZ, 2009, s/p)

Leonel, como o fez Martins, parte da relação de Mário de Andrade, considerado por muitos como líder do movimento, com a poesia de Almeida. Ela aborda especialmente as resenhas escritas por Andrade, dentre as quais, uma sobre a obra *Meu*, incluída na revista *Estética*, o segundo periódico do Modernismo. A pesquisadora conta que:

Mário se vê enredado em dificuldades ao apreciar a produção de um companheiro de aventura como Guilherme de Almeida, que, na verdade, é mais parnasiano que modernista na maior parte de sua obra(...) O vaivém dos elogios e ressalvas revela o malabarismo do resenhista para justificar a inclusão de *Meu* no universo modernista. Esse tipo de problema não é enfrentado apenas por Mário, mas por outros colaboradores em relação a obras como as de Guilherme de Almeida. (LEONEL, 1994, p. 107).

Alguns pesquisadores não se aprofundam em discussões sobre cada autor, simplesmente listando nomes de participantes do Movimento, por vezes identificado diretamente à Semana de 22, entre os quais, Guilherme de Almeida. Exemplos dessa tônica são os trabalhos de Carpeaux (1951, p. 227); Jozef (1982); e Moisés (1995). Há

ainda os que afirmam que o poeta só se desvincula do Modernismo quando este se torna um estilo hermético, esgotado. Queiroz, por exemplo, com base em estudos da fortuna crítica, diz que “o momento exato em que Almeida decide retornar às origens clássicas é aquele em que a poesia moderna torna-se banal, hermética. Vale lembrar que esse retorno às origens consistiu numa prática na obra de muitos autores” (QUEIROZ, 2011, p. 4).

Ulrich cita um posicionamento claro do poeta nesse sentido, retirado da crônica “De um novo estilo” (ALMEIDA apud ULRICH, 2007, p. 78): “Estou cogitando a criação de um novo estilo literário que venha substituir com vantagem o já insuportável e inexpressivo estilo brasileiro moderno (...) de que, infelizmente, fui um dos culpados”.

Em Carlos Vogt, vê-se a contextualização das relações entre Almeida e os (outros?) modernistas a partir de interesses que vão além da estética. À indagação sobre o que teria aproximado o campinense dos modernistas, ele responde:

Talvez fosse mais apropriado dizer que os modernistas se aproximaram dele. Por razões muito compreensíveis, valeram-se de seu prestígio para tornar mais aceitável o programa da reforma. Nesse sentido, seu papel na campanha modernista pode ser comparado ao de Graça Aranha, cuja adesão foi prontamente aceita porque seu renome como romancista emprestava credibilidade ao movimento (...) Assim, quando a campanha modernista começou (...) foi a adesão de Guilherme o que mais magoou os conservadores. Houve queixas de todos os lados. (VOGT, 1993, p. 12-13)

É importante reconhecer, de qualquer forma, que todos os autores consultados relacionam Almeida ao Modernismo de alguma forma – seja para reafirmar o laço ou para contestá-lo (BARROS, 1982; BOSI, 1976; CÂNDIDO e CASTELLO, 1983; CARPEAUX, 1951; FAUCHEREAUX, 2010; GALVÃO JR, 2010; GUSMÃO e GALVÃO, 2008; JOZEF, 1982; LEONEL, 1994; MARTINS, 1969; MOISÉS, 1995; QUEIROZ, 2011; ULRICH, 2007; VOGT, 1993).

Acreditamos que uma chave importante de leitura da obra e da trajetória de Guilherme de Almeida está em assumir os conflitos que ela reflete. Concordamos com Gusmão e Galvão Júnior (2008, p. 1) quando dizem que a retomada das obras de Guilherme de Almeida pode fornecer elementos para problematizar, dentre outras questões, “as contradições do ‘grupo de modernistas paulistas’ que se abre à modernidade cosmopolita sem, no entanto, distanciar-se do ideal nacionalista/regionalista (...)”. Com isso, consideramos não um modernismo homogêneo e coerente do qual Almeida seria o elo deslocado, mas um movimento intrinsecamente complexo e contraditório, do qual ele é um dos frutos, tanto do ponto de vista estético quanto político.

Atenhamo-nos, por um momento, menos ao Guilherme de Almeida que, *apesar dos versos ou temas tradicionais*, compôs o quadro Modernista, e mais a esse Modernismo, por vezes confuso, que *comporta versos e temas tradicionais* entre as publicações de seus adeptos. Enquanto um Andrade (1928, p. 293, 295, 297) escreve “Contra todas as catequeses”, “Contra o Padre Vieira”, “Contra a verdade dos povos missionários”, “[Contra a] Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”, o outro pede “No Pátio do Colégio afundem o meu coração paulistano” (ANDRADE, 2001, p. 123), reconhecendo o Colégio de São Paulo e seus missionários como verdadeiro embrião da cidade.

Há, no Manifesto Antropófago, algo de revoltado, de contrário à catequização violenta dos indígenas. Por outro lado, nas viagens que darão origem à Poesia Pau Brasil, o destaque é da *Arte Religiosa do Brasil*⁶⁹, tantas vezes produto daquela mesma catequese.

O mesmo Modernismo que pinta A Negra e O Mestiço, que celebra Aleijadinho e defende a mestiçagem como marca positiva do brasileiro, tem como principal representante um poeta que se proclama – ao menos por um momento – imperiosamente branco. O *Grito imperioso de brancura em mim* que, sendo “sociologicamente expressivo”, nas palavras de Cândido (2006, p. 117, grifo nosso) “exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de *afirmar componentes europeus da nossa formação*”:

Mas eu não posso me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as
posses, as preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, só branco em minha alma crivada de raças!
(ANDRADE apud SCHPUN, 2003)

Como ensina Huyssen (2000), todo exercício de memória é também um ato de esquecimento. Celebrar um Modernismo antropofágico dito libertário e que supostamente traz o negro, o índio e, principalmente, o mestiço para o centro é esquecer o grito de Mário de Andrade e a ânsia que ele representa, indicada por Cândido (2006)

⁶⁹ Mário de Andrade escreve para a Revista do Brasil uma série de quatro crônicas sob esse título em 1920. Segundo Nogueira (2005, p. 27), “é uma concepção de patrimônio ainda restrita à arte colonial religiosa (bens arquitetônicos, imaginária e pintura, análoga à noção de monumento histórico)”

na citação acima. Em outras palavras, significa optar por uma memória gloriosa e inclusiva do movimento, em detrimento de análises que poderiam considerá-lo, por exemplo, racista⁷⁰.

Essa celebração pode significar também o esquecimento de Guilherme de Almeida, autor de *Raça*, poema épico que divide a história do Brasil entre as grandes navegações, o descobrimento e o desbravamento da nova terra. Ainda que seja considerado uma de suas produções modernistas, *Raça* mantém a linha de raciocínio que identifica nas navegações – e, portanto, em Portugal – as nossas raízes.

Compreendemos, assim, que a obra de Guilherme de Almeida pode ser um bom exemplo do que Leyla Perrone-Moisés (2011, p. 191) identifica como paradoxo do nacionalismo na América Latina e, mais especialmente, no Brasil:

Os nacionalismos literários latino-americanos, do romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e recusas, correndo sempre o risco de misturar razões políticas e econômicas com razões estéticas, e de querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade.

Tendo essa conjuntura em vista, não é tão difícil compreender que um autor retratasse seu povo como culturalmente dependente da Europa, demonstrando, como diz Ulrich (2007, p. 77) “que ainda não havia sido rompido o cordão umbilical com Portugal em suas principais tradições”. A metáfora do cordão umbilical corrobora, inclusive, o que Perrone-Moisés (2011) lembrará ao longo de sua explanação, a respeito da proposta de antropofagia elaborada por Oswald de Andrade. A ideia para a formulação de uma literatura antropofágica seria, segundo analisa a autora, o assassinato e devoração do pai europeu como possibilidade de superação da angústia de influência.

Conforme lemos em Galvão Júnior (2010, p. 63), sobre Guilherme de Almeida: “Dentro do movimento modernista, o autor se aproximou da ala nacionalista e exaltação à cidade de São Paulo, não dissociando seu aspecto político do campo literário”. Retomando o texto de Vogt, notamos que essa associação entre campos político e literário não se restringe ao poeta campineiro e se faz especialmente pela via do nacionalismo.

⁷⁰ É importante ressaltar aqui que não pretendemos reduzir a obra de Mário de Andrade a este poema, tampouco identificamos como única possível a interpretação sugerida por Antônio Cândido. Também não se trata de classificar taxativamente o movimento de racista em detrimento das correntes que discordariam de tal afirmação. Acreditamos muito mais numa visão complexa e ampla do modernismo do que numa proposta reducionista, seja para considerá-lo como movimento completamente revolucionário, seja para vê-lo como absolutamente conservador.

Durante algum tempo – de 1922 a 1929, aproximadamente – a construção de uma nacionalidade própria foi projeto comum aos poetas e a setores importantes da classe dirigente. Para esta, tratava-se de tirar o país de seu atavismo agrário e fazê-lo ingressar na era da industrialização; para os poetas, naturalmente, a ‘revolução’ situava-se no plano da linguagem: a conquista do verso livre, a busca de um modo de sentir genuinamente brasileiro e o uso de uma linguagem mais condizente com a oralidade e a liberdade sintática do povo. (VOGT, 1993, p. 12)

Consideramos, então, que é possível extrapolarmos o movimento literário para pensar uma configuração histórica e política de forma geral, ela própria confusa e sem rompimentos drásticos com o colonizador, nem cultural, nem economicamente. Segundo Cortella (2012, p. 82-83, grifos no original):

somos a única experiência da história que teve um governo inteiro importado: do rei ao flâmulo mais banal. De um dia para o outro, a colônia acordou metrópole. Portanto, não tivemos a constituição do Estado, nossa República não existia, nossa independência foi proclamada pelo colonizador, e a República foi proclamada por um monarquista, o marechal **Deodoro da Fonseca**, que era então ministro da guerra do imperador Pedro II. Aliás, nisso ele se assemelha a **Sarney**, que foi o primeiro presidente depois da ditadura, embora tivesse presidido a Arena no Brasil.

Seguindo esse mesmo raciocínio, vemos um Guilherme de Almeida, símbolo da Revolução de 1932, tornar-se oficial de gabinete de um interventor da ditadura do Estado Novo em São Paulo (BARROS, 1982).

Conforme lemos em Coutinho (2001), os diversos movimentos dentro do modernismo (pau-brasil, verde-amarelo, regionalista) traziam a preocupação com o nacional como ponto em comum. Ele indica que nos anos 1930 os grupos se subdividiram novamente, em termos de posicionamentos que eram muito mais políticos do que estéticos. Assim, “Da ‘Antropofagia’, cindida, uma equipe se encaminha para a extrema esquerda, e a outra dissipa-se pelo Partido democrático, vai para a revolução constitucionalista e para a neutralidade” (COUTINHO, 2011, p. 37).

Não ousaremos apresentar aqui as possíveis contradições referentes a tal revolução, dado que seus estudos não estão em nenhuma das nossas áreas principais de pesquisa. Convém notar que a relação do poeta com esse fato se dá de forma muito diversa do vínculo com o Modernismo. Mais do que as análises de como esses movimentos ocorreram e quais as relações possíveis do poeta com cada um deles, interessa a este trabalho pensar qual o papel do museu frente a tantas possibilidades interpretativas e correntes de pensamento, conforme abordaremos no Capítulo 4.

Cabe mencionar que tanto com relação à Revolução quanto à cidade de forma geral, o papel de Almeida esteve sempre associado à escrita, como nos conta Ulrich (2007, p. 26-27, grifos nossos):

O escritor alistou-se e foi, como combatente, para as trincheiras (...) *mas logo foi chamado de volta à capital paulista pela Liga de Defesa Paulista, para assumir o periódico Jornal das Trincheiras*. Como redator-chefe, GA comandou todos os 14 periódicos oficiais da série *Jornal das Trincheiras* (...) a partir do 4º exemplar, [os números do jornal] *passaram a expor a construção simbólica de mitificação do bandeirantismo, para exaltar a gente e a terra paulistas*.

A respeito das relações com a cidade de São Paulo de forma geral, destaca-se ainda o engajamento do poeta ao presidir a Comissão das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954, durante as quais “foi responsável pela parte literária que se fez presente dos festejos” (ULRICH, 2007, p. 32). Em diversos momentos de sua obra, tanto literária quanto jornalística, encontramos elogios à cidade de São Paulo⁷¹.

Os três eventos que se destacam na trajetória de Almeida, seja nos embates entre críticos, seja nos discursos do museu, têm relação com a questão da identidade nacional. O Modernismo, como apresentado acima, foi lido diversas vezes na chave da contradição entre o ser nacional e ser cosmopolita. A Revolução de 1932 e as comemorações do IV Centenário de São Paulo, por sua vez, vinculam-se ao que Ulrich (2007) chamou de construção da identidade paulista. A autora, a partir de estudos da obra de Almeida, relaciona esses três momentos:

Foi a mesma visão de reinvenção mitológica bandeirante da cultura de São Paulo na literatura dos anos 20, consolidada em 32, que mobilizou a atenção da capital no IV Centenário da Cidade de São Paulo e ainda foi usada para justificar posições políticas de discursos retrógrados em 1964, como se pode observar nos editoriais publicados na revista *Paulistania* (ULRICH, 2007, p. 104)

Embasados pelas reflexões que propusemos neste tópico e nos dois capítulos anteriores, proporemos no Capítulo 4 uma análise a respeito de como o museu lida com as questões apresentadas, especialmente do ponto de vista da exposição. Antes, no entanto, é importante apresentar o histórico desse museu, além de descrever a exposição que estará em foco.

3.2.2 O museu

No ano de 1969, faleceu em sua casa, na cidade de São Paulo, o poeta, advogado, jornalista e tradutor Guilherme de Andrade e Almeida. Dois anos depois, o

⁷¹ Sobre a relação da obra de Almeida com a cidade de São Paulo, ver Ulrich, 2007.

jornal O Estado de São Paulo noticiava a intenção da viúva do poeta em vender a casa, para transformá-la em espaço cultural. Cabe ressaltar que o conceito apresentado nesta notícia aproxima-se mais daquele empregado pelos franceses da Aquitânia do que da postura atual do museu Casa Guilherme de Almeida. Em reportagem intitulada “A ‘Casa da Colina’ continuará do poeta”, lê-se:

D. Baby Barrozo de Almeida, viúva do poeta, irá vendê-la [a casa] à Prefeitura (...) por entender que dessa maneira homenageará a memória de seu marido. A “Casa Guilherme de Almeida”, como se chamará, *permanecerá como o poeta a deixou*. (...) A ideia de se preservar a Casa de Guilherme de Almeida – *e não criar um museu*, como foi noticiado – partiu do professor Raimundo de Menezes, diretor do Departamento de Cultura da recém terminada administração municipal (...) *Tudo, até a ‘presença’ do poeta*, que um funcionário municipal sentiu ao entrar recentemente na casa, *será vendido à Prefeitura* por 1 milhão de cruzeiros, *para que nada ali seja alterado e continue para sempre a ser a casa de Guilherme de Almeida* (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1971, grifos nossos em itálico)

Interessante notar, no entanto que ainda hoje, constituída oficialmente como museu, e membro do ICOM, a instituição traz algumas semelhanças com a proposta francesa de Casa de Escritor apresentada no Capítulo 1. Trata-se de uma exposição sem título, em que o discurso da casa *tal qual* a deixou o poeta ainda pode ser escutado, mesmo que não com tanta força ou frequência quanto nesta reportagem ou entre os franceses da Aquitânia. Identificamos como semelhanças também a hesitação em nomear os responsáveis pela exposição de longa duração como área específica dentro do museu e a ausência de ficha técnica.

Observe-se ainda que no momento de divulgação desta notícia, as instituições brasileiras e francesas não haviam travado nenhum contato sobre o assunto, ou ao menos não há nenhum registro a esse respeito. Ademais, mesmo nas entrevistas realizadas já em 2014, nenhum dos profissionais brasileiros demonstrou ter conhecimento sobre a Federação Nacional de Casas de Escritores e Patrimônios Literários da França ou sobre a discussão conceitual que ocorreu naquele país de modo geral.

Mas, voltemos aos anos 1970 para traçar o caminho até a situação de hoje. Embora a intenção, segundo a reportagem, fosse vender a casa para a prefeitura e com o objetivo de preservá-la de forma diferente de um museu, o que ocorreu de fato não foi exatamente isso.

Menos de um mês depois da publicação do Estado de São Paulo acerca da Casa Guilherme de Almeida, a Folha de São Paulo comenta sobre o Museu da Literatura: “Um museu que Sodré não criou foi o Museu da Literatura, que estava em cogitação,

iniciando-se com a aquisição dos ‘arquivos implacáveis’ de João Condé. É o caso do Secretário Pedro Padilha que quer incentivar a cultura durante sua gestão (FOLHA DE SÃO PAULO, 1971).

Em 1976, a casa ainda pertencente a Baby de Almeida foi declarada pelo governo do estado de São Paulo como sendo de utilidade pública, para fins de desapropriação do imóvel “necessário à Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, destinado ao Centro de Pesquisas Culturais do ‘Museu do Modernismo’, ou a outro serviço público (...)” (SÃO PAULO, 1976)

Não encontramos, na pesquisa documental, algo que estabeleça concretamente a criação do Museu do Modernismo. Consta dos arquivos da Casa Guilherme de Almeida, contudo, uma carta de Antônio Joaquim de Almeida, irmão do poeta, datada de 1974 e protocolada pela Secretaria de Estado da Cultura como parte do processo SCCT42678/74 (SÃO PAULO, 1974). Não identificamos, entre as folhas do processo, qualquer resposta a esta carta. Nela, Almeida manifesta assentimento ao projeto de tombamento e desapropriação da casa de seu irmão e cunhada e coloca algumas exigências da família a esse respeito, como o compromisso de não dispersar o acervo, uma vez feita a venda. Ele indica, como sugestão pessoal, que se dê ao novo equipamento cultural o caráter de Fundação, o que não chegou a ocorrer.

A correspondência nos dá ainda uma pista acerca do projeto do Museu do Modernismo:

Transformar-se-à desse modo a casa de Guilherme de Almeida num núcleo de pesquisa aberto à juventude universitária e aos especialistas e que passaria a funcionar como o órgão mais importante do grandioso instituto cultural que será o Museu do Modernismo, desempenhando em relação à cultura paulista papel análogo ao da Casa Rui Barbosa no que diz respeito aos estudos brasileiros (ibid)

Segundo relatório divulgado pela Secretaria de Cultura de São Paulo em 2014 (SÃO PAULO, 2014), Antônio Joaquim de Almeida era, além de irmão do poeta, alguém com experiência na área cultural e envolvimento no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (SPHAN). O relatório aponta como provável influência de Almeida o fato de que a instituição tornou-se posteriormente um museu casa, conforme o Museu Casa de Rui Barbosa. Sobre o Museu do Modernismo, esse mesmo relatório indica que o projeto não chegou a ser concretizado. Ainda no processo de 1974, mas já no mês de janeiro de 1975, encontramos outro documento que trata de tal projeto, que teria sido sugerido pela Câmara das Letras do Conselho Estadual de Cultura. Lê-se, nesse trecho do processo: “Através dele [Museu do Modernismo] poderão as gerações de jovens

dispor harmonicamente de um conjunto orgânico de documentos, atualmente dispersos (...) *relativos aos idealizadores e participantes da famosa 'Semana'*. (SÃO PAULO, 1974)

Quase uma década depois, já em 1983, o imóvel passa a fazer parte de um projeto ainda mais ambicioso, mencionado anteriormente em publicação do jornal Folha de São Paulo. Em decreto de reorganização da Secretaria Estadual de Cultura, que havia sido criada em 1979, instituiu-se o Museu da Literatura. Ele era então composto pela Casa Guilherme de Almeida, Seção Técnica e Seção de Documentação. A respeito da nova instituição, vê-se, no primeiro Capítulo da Seção VIII – Do Museu da Literatura – Artigo 80:

O Museu da Literatura tem por objetivo constituir, manter e divulgar acervo sobre a literatura nacional e seus autores, preservar a memória do autor de todos os gêneros literários e promover a difusão cultural e educativa das várias formas literárias brasileiras. (SÃO PAULO, 1983)

Neste momento, as atribuições de âmbito mais geral cabiam às Seções Técnica e de Documentação, ficando a cargo da Casa Guilherme de Almeida apenas objetivos diretamente relacionados ao poeta campinense. Ressalte-se que já nesse momento a denominação era *Casa* Guilherme de Almeida, embora pertencente a uma instituição maior, essa sim denominada *Museu*.

Embora o decreto de 1983 seja compreendido como o marco da criação jurídica da Casa Guilherme de Almeida, a abertura da instituição ao público aconteceu alguns anos antes. O contrato de compra e venda do imóvel data de 1977, e foi firmado entre Belkiss Barrozo de Almeida – viúva do poeta, conhecida como Baby de Almeida –, Paulo Egydio Martins, governador do Estado de São Paulo e Max Feffer, secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia.

Anteriores à referida abertura, de que trataremos a seguir, cabe trazer algumas informações do projeto destinado à utilização da Casa Guilherme de Almeida, de dezembro de 1977, àquele momento subordinada ao Museu da Casa Brasileira. Não foram encontrados documentos que justifiquem essa subordinação. Sob direção de Ernani da Silva Bruno, a encarregada do projeto “com vistas à sua transformação [da Casa] em museu” era Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (SÃO PAULO, 1977).

No processo DACH82887/77, lêem-se diversos ofícios trocados entre Guarnieri e Olavo Baptista Filho, Assessor Técnico da Secretaria, quanto à discordância entre manter ou não a divisão de cômodos no andar superior. A museóloga propõe que se elimine um armário embutido que servia de divisória entre o quarto de vestir e o quarto

que pertenceu ao filho de Guilherme de Almeida, ambos cômodos sem qualquer acervo. Respondendo à proposta, Baptista Filho indica que “não se deve executar obra que modifique a estrutura da casa, a fim de não desfigurá-la mesmo levemente. Convém que ela seja conservada com as características que tinha quando em vida o poeta” (*ibid*, fl 12).

Guarnieri, por sua vez, contesta o assessor com veemência, expondo inclusive questões sobre o conceito de museologia e função desta musealização. Ela questiona: “o que se deve preservar é a *casa*, o edifício em que viveu o Poeta ou a casa, em seu conjunto e sobretudo, o ‘espírito’ que norteou a vida do homem, do cidadão, que inspirou sua obra literária e artística?” (SÃO PAULO, 1977, fl 26, grifo no original). E finaliza sua argumentação afirmando: “essa remoção, repito, implica em bem mais que a retirada de um simples muro divisório: define a opção entre o imobilismo, o museu sarcófago, e o dinamismo, o museu-espaco cultural, centro de convívio, isto é, vida” (*idem*, fl 31).

Interessante notar que essa discussão sobre dinamismo *versus* estaticidade é uma constante também no âmbito da Federação francesa das casas de escritores, que abordamos no Capítulo 1 deste trabalho. O mesmo fantasma do museu mausoléu que assombrava Guarnieri em finais dos anos 1970 é o que faz com que, em 1997, em Bourges, a federação francesa adote o nome de Federação Nacional das Casas de Escritores e Patrimônios Literários e não de Federação Nacional dos Museus Literários, por exemplo. Esse mesmo receio leva instituições francesas, ao menos da Aquitânia, ainda em 2016, a negarem o título de *museu* e insistir na denominação *casa*.

Prevaleceu, após as diversas trocas de ofícios, a sugestão da museóloga. O novo cômodo que se formou, no entanto, não é utilizado, como propusera Waldisa Rússio, para realização de eventos e projeções. Ele funciona atualmente como biblioteca.

Após conclusão do projeto, aos 12 de março de 1979, a Folha de São Paulo noticiou a abertura ao público da “Casa Guilherme de Almeida, em Perdizes, onde viveu o Príncipe dos Poetas” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979). A reportagem indica ainda o responsável pela pasta da cultura na época, Max Feffer, homenageado na noite desse mesmo dia por sua atuação, tendo aberto além da Casa Guilherme de Almeida, a Casa Grassmann, a Coleção Felícia Leirner, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Sérgio Cardoso.

No mesmo mês de inauguração da Casa, a Folha de São Paulo divulgou ainda o lançamento de um “catálogo luxuoso [que] traz reproduções a cores dos seguintes

museus: da Casa Brasileira, de Arte Sacra, da Pinacoteca do Estado, da Imagem e do Som, do Paço das Artes e da Casa Guilherme de Almeida (...)" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979a). A fotografia da Casa no referido catálogo mostra que ela ainda tinha, naquele momento, as paredes externas na cor branca, e não amarela, como é atualmente.

No texto de introdução do catálogo, o secretário Max Feffer dá destaque à Casa Guilherme de Almeida e indica seu caráter de museu: "A mais nova proposta da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia é a Casa Guilherme de Almeida, o primeiro Museu Biográfico de São Paulo" (FEFFER, s/d). Quando descreve a casa, no entanto, ele retoma a ideia da preservação *tel quel*, cara às casas de escritores do sul da França: "A sala de jantar, a saleta anexa, isoladas por cordões de seda, permanecem tais como o poeta as deixou, com os móveis nas mesmas disposições e os consoles repletos de pequenos objetos colocados por Da. Baby" (*ibid*).

Em 1983, com a então constituição jurídica da instituição, é criado também o Conselho de Orientação do Museu da Literatura, presidido em 1984 por Ricardo Medeiros Ramos, que será substituído em 1986 por Maria Ignez de Oliveira Sampaio. O Conselho é formado por sete pessoas, aí inclusa a presidente, e as formações variam entre crítico e historiador da literatura, poeta, ensaísta, tradutor, dramaturgo e jurista. Compõem o Conselho, além de Sampaio: Alfredo Bosi, Cláudio Willer, Mário Prata, Caio Graco Prado, Dalmo Dalari e Salete de Almeida Cara. Não encontramos, no entanto, qualquer registro de atuação de tal Conselho.

Em documento datado de 2002, a ser enviado ao Programa de Apoio a Museus da Fundação Vitae, consta a seguinte observação "não temos informação oficial acerca da natureza exata, das atividades e do desenvolvimento posterior do Conselho de Orientação Artística Original, constituído para o Museu da Literatura" (SÃO PAULO, 2002). Nesse mesmo documento, constam as reformas realizadas na instituição: a primeira é anterior a 1979, com a retirada de uma parede interna (ou armário embutido, como alegara Guarnieri), e a transformação do quarto de empregada em cozinha dos funcionários. Entre 1992 e 1993, o documento indica que houve transformação da copa/cozinha do interior da residência em sala de trabalho⁷².

Fazemos aqui um pequeno parênteses na história do museu para observar que, em diversos museus casas biográficos, há, por um lado, a preocupação explícita com a

⁷² Encontramos ainda uma pasta entre os arquivos da Casa Guilherme de Almeida que se refere a uma exposição dita de *reabertura* no ano 1988, mas não encontramos nenhum outro registro de fechamento ou reabertura do museu nesse período.

autenticidade da casa e a manutenção do acervo conforme deixado por seu homenageado. Por outro, é comum que dependências utilizadas por empregados – majoritariamente ou exclusivamente – sejam transformadas em áreas administrativas ou recebam qualquer outra função que não a expositiva. Em duas instituições visitadas na Aquitânia, um vestígio da presença dos empregados é o “quadro de serviços” que reúne várias campanhas para chamar os funcionários a um cômodo ou outro.

No Centro François Mauriac, por exemplo, preservou-se a casa utilizada pela família Mauriac, mas todas as outras construções do domínio de Malagar foram transformadas. Um dos edifícios tornou-se espaço administrativo, a adega do vinho tinto foi reformada para ser espaço de exposição e a adega do vinho branco aguarda reforma para tornar-se, provavelmente, espaço de atividades educativas e culturais, sobretudo no inverno e em dias de chuva, quando não é possível realizá-las no parque. Os antigos estábulos são utilizados hoje como depósito.

Convém notar, todavia, que os cômodos superiores da casa, ainda que não visitáveis, permanecem com seu acervo original, e aí inclui-se também o pequeno quarto da empregada. A cozinha não só permaneceu preservada como é o cômodo pelo qual entram os visitantes dado que, segundo informação obtida em visita guiada, era também a entrada mais utilizada pela família. Além disso, está à venda na livraria da instituição o livro *Mon Malagar*, escrito pela filha de um dos empregados da propriedade, Lucienne Sinzelle (SINZELLE, 2001), vencedora do Prêmio Literário da Gasconha (Prix Littéraire des Gens de Gascogne et Guyenne). Na obra, ela retrata a propriedade, segundo Cabanis, sob a perspectiva da cozinha. (GALLIMARD, s/d)

Quanto à Casa Guilherme de Almeida, a única informação que encontramos no que tange a empregados foi uma menção em reportagem de O Estado de São Paulo. A publicação é aquela de 1971, citada anteriormente, e nela diz-se que a viúva do poeta “gostaria também que D. Angelina, velha empregada do casal, continuasse como limpadeira” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1971). Não foi encontrado nenhum registro que indicasse esse pedido de forma oficial, tampouco um posicionamento da Secretaria de Cultura a esse respeito.

A justificativa principal, no museu Casa Guilherme de Almeida, para a não musealização da cozinha, era a questão da falta de espaço para que a equipe trabalhasse. Observa-se que, mesmo com o uso da cozinha como área administrativa, a instituição deparou-se em determinado momento com nova situação de falta de espaço para a equipe. No ano de 2014, foi então inaugurada a Casa Guilherme de Almeida – Anexo, em que estão instalados a maioria dos escritórios da equipe e onde

são realizados cursos e outras atividades do Centro de Estudos de Tradução Literária e do setor de Programação Cultural.

A despeito de todas essas seleções e reformas, a exposição nunca teve – e ainda hoje não tem – título. Pode-se considerar a ausência de ficha técnica e a escolha por não nomear a exposição como formas de não explicitar a curadoria realizada, ou mesmo de não reconhecer que há uma curadoria, questão que retomaremos no Capítulo 4.

De volta ao histórico do museu, um relatório datado de setembro de 1993 reitera a reforma e indica que houve “alterações na museografia da Casa Guilherme de Almeida, após o retorno do acervo à Casa”. No relatório, assinado pela Equipe de Museologia da Casa Guilherme de Almeida, sem indicação de quem compunha essa equipe, lemos:

(...) foi-nos facultada a oportunidade única de remanejar, criteriosamente, o material exposto, visando:

- uma maior segurança para as obras;
- uma aproximação estético/estilística;
- uma organização didática;

de tal forma que a leitura iconográfica dentro do museu fosse facilitada e clarificada. (SÃO PAULO, 1993, grifo no original, p 01)

O documento prossegue elencando as três estratégias utilizadas para atingir tais objetivos. São elas: mudança da obra de cômodo; mudança da obra de parede, mantendo no mesmo cômodo; e mudança da obra de local, mantendo na mesma parede.

Ao listar todas as alterações realizadas em 1993, o relatório comenta mudanças anteriores a esse período, que não necessariamente teriam sido registradas com o mesmo rigor:

há muitos pequenos objetos, especificamente na mansarda, que já haviam trocado de lugar, seja, mais uma vez, por questões de segurança ou de organização do espaço conforme regras de semelhança (por exemplo, os troféus foram agrupados para melhor exposição). (ibid, p. 02)

Citamos ainda o parágrafo que finaliza o relatório, pois o consideramos sintomático de que a realização de mudanças como essas poderia incomodar alguns dos responsáveis pela gestão, conforme ocorrera quando da sugestão de Guarnieri em eliminar uma parede. A então equipe de museologia da Casa Guilherme de Almeida justifica suas atividades da seguinte forma:

Faz parte da política cultural que estamos tentando impulsionar à Casa, uma revisão do conceito ultra-tradicional de 'museu sarcófago', intocável, e, o que é pior, impenetrável, para uma abordagem mais vital e dinâmica, que se esforce por inserir a figura do poeta Guilherme de Almeida no cotidiano da cidade, em colaboração estreita com a vida das gentes que habitam esse mesmo (grande) espaço comum. É nessa direção que se orientam nossos esforços. É essa luta, e essa alegria, que queremos encarar com nosso trabalho (ibid, p. 03, grifo no original)

Apesar do posicionamento claro e do registro criterioso das mudanças realizadas, parece-nos, como comentamos anteriormente, que essas informações curatoriais não chegavam – e continuam não chegando – até o público visitante.

Em termos de histórico da instituição, não foram encontradas informações significativas entre os anos de 1993 e 2006. Constan desse período apenas projetos de exposições temporárias, relatórios de visitas e de empréstimos pontuais de painéis.

No ano de 2006, um decreto reorganiza novamente a Secretaria da Cultura, revogando aquele de 1983. A Casa Guilherme de Almeida passa a integrar a lista de equipamentos culturais da Secretaria de forma autônoma, sem mais relação com o então extinto Museu da Literatura, a que estivera subordinada na década de 1980. Note-se que embora seja considerada como um dos museus da secretaria, e tratada como tal em diversas ações, a Casa Guilherme de Almeida permanece sem o termo *museu* na sua denominação.

A casa foi fechada ao público ainda em 2006, sob a justificativa de que passaria por um processo de reestruturação. Segundo documentação encontrada, no entanto, as ações só começaram a realizar-se no ano de 2008, quando a responsabilidade passou a ser do Instituto Poiesis, por meio do Contrato de Gestão 27/2008. Nesse momento, a Casa das Rosas também tinha sua gestão realizada pelo mesmo instituto, e exposições temporárias e cursos da Casa Guilherme de Almeida foram realizadas no espaço da Casa das Rosas. Note-se que para as exposições temporárias a curadoria era indicada explicitamente, ao menos nos Relatórios produzidos pelo Instituto acerca das duas Casas.

Com a gestão do Instituto Poiesis, vem uma série de novos documentos estruturadores das atividades do museu. Foram, nessa época, elaborados e submetidos à Secretaria de Cultura: um Plano Museológico, um Projeto Pedagógico, um Projeto Arquitetônico e um Projeto Museográfico. No Relatório Trimestral número 06 do Contrato de Gestão mencionado, constam uma caracterização e um conceito enfim mais claros quanto à exposição de longa duração:

A exposição de longa duração da Casa Guilherme de Almeida baseia-se na natureza biográfica deste museu-casa, que, sendo a antiga residência do escritor, abriga a coleção de objetos a ele pertencentes: um acervo especialmente representativo de uma época e das relações artístico-culturais que o poeta estabeleceu com personalidades expressivas da arte e da literatura brasileiras. Centralmente, o conceito da exposição, que orientará os roteiros de visita, se voltará para o modernismo brasileiro e para a participação de Guilherme de Almeida nesse movimento ocorrido em São Paulo. (POIESIS, 2010a)

Apesar de trazer um recorte concreto em termos de conceito, a exposição, reaberta em 2010, permanece sem título. A forma como foi noticiada esta reabertura difere pouco daquela da inauguração de 1979. Em sua versão online, o Estadão divulgou em 2009 matéria intitulada “Uma casa onde o tempo insiste em parar” que apresenta a visita à casa a ser aberta no ano seguinte como “uma volta no tempo” (VEIGA, 2009).

O Jornal de Brasília, também em sua versão virtual, trouxe citações do atual diretor da Casa, Marcelo Tápia. Essas falas apresentaram uma visão sobre o conceito de museu-casa que pode ser, mais uma vez, aproximado das discussões francesas sobre casas de escritores apresentada no Capítulo 1. Ao contrário dos profissionais da Aquitânia, no entanto, Tápia não rejeita o termo museu, mas identifica uma peculiaridade da tipologia:

Este é o principal sentido de uma casa-museu: trata-se de um tipo particular de museu exatamente porque ele não é pensado como museu. Ao contrário, a coleção que está na própria casa foi que propiciou que fosse pensada a sua transformação em museu. (...) Essas instituições são criadas de dentro para fora. Elas se transformam em museu por sua peculiaridade e sua importância. (JORNAL DE BRASÍLIA, 2015)

É no ano de 2009 que se inicia, então, a divulgação do novo museu, por meio das atividades realizadas na Casa das Rosas, enquanto obras são concluídas na chamada Casa da Colina. Nesse mesmo período, cria-se o Centro de Estudos de Tradução Literária, e uma equipe trabalha em novo projeto relacionado à catalogação do acervo. É interessante perceber que as reportagens citadas, entre outras da mesma época, referem-se à instituição como tendo *dupla função*, a de museu e a de centro de estudos. Nota-se, então, que o Centro de Estudos não é compreendido – ao menos pela imprensa – como um órgão que se alimenta do conhecimento produzido pelo próprio museu, a partir de seu acervo. Ele é retratado como setor independente, e podemos inferir então que se entenda que ele concentra suas pesquisas nas questões tradutórias e literárias, sem considerar os insumos que poderia absorver da pesquisa museológica. Como nossa ênfase não foi na pesquisa sobre o Centro de Estudos, não pudemos confirmar essa hipótese, mas acreditamos ser importante considerá-la.

O relatório supracitado previa também a elaboração de um “breve catálogo contendo um roteiro de visita e as principais obras a serem apreciadas durante o percurso” (POIESIS, 2010a, p. 84). Tal publicação, no entanto, não chegou a ser realizada. Em relatório mais recente, datado de 2014, consta que a Casa recebeu uma premiação por meio do Fundo de Interesses Difusos da Secretaria de Justiça do Estado de São Paulo cujos recursos seriam utilizados para, entre outros fins, produzir “o almejado catálogo do acervo da casa” (ibid, p.188)

Principalmente por meio das entrevistas, soubemos que a chegada de profissionais diretamente ligados à área da literatura e sua intervenção nos trabalhos da instituição só ocorreu nesta fase, posterior a 2008. Até então, os profissionais da literatura que identificamos estarem em contato com o museu foram aqueles ligados ao Conselho de Orientação Artística – sobre cuja atividade nenhuma documentação foi encontrada. É importante notar, contudo, que no início da gestão pelo Instituto Poiesis “deu-se prosseguimento à avaliação da documentação museológica e dos arquivos administrativos, tendo em vista a reorganização dos documentos e o *possível descarte de antigos registros*” (ibid, p. 16, grifo nosso).

Pontuamos ainda que não obtivemos qualquer informação aprofundada sobre a composição da equipe entre 1979 e 2008, e que na documentação não foi possível encontrar mais do que alguns nomes de diretores em períodos específicos. Os nomes que localizamos, desde o projeto inicial para a casa, foram os de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Ernani da Silva Bruno, Elizabeth Amaral Amando de Barros, Sylvio de Oliveira Gonçalves Filho. Num momento mais recente, já na gestão do Instituto Poiesis, constam ainda os nomes de Antônio Carlos de Moraes Sartini e Ataliba Castilho. Em nossas buscas, não foi possível conectar nenhuma dessas pessoas diretamente à área da Literatura, mas sim às da História, Museologia, Direito e Linguística.

Quando falamos em profissionais diretamente ligados à Literatura, referimo-nos aqui à equipe que discutiu a nova expografia da Casa, bem como à criação do Centro de Estudos de Tradução Literária. O Centro de Estudos, por exemplo, está desde sua direção sob coordenação de Simone Homem de Mello, poeta e tradutora, com graduação e mestrado na área de Letras. À frente da direção da Casa, e tendo participado da concepção da nova expografia, está Marcelo Tápia Fernandes, cuja graduação e doutorado são também na área de Literatura. É importante reconhecer, de toda forma, que não obtivemos informações precisas a respeito da equipe que participou de modo efetivo na concepção do novo projeto expográfico.

No Relatório 10, ainda no Contrato de Gestão 27/2008, estão listados os nomes que compõem novo Conselho de Orientação Artística. São oito pessoas, a saber: Aurora Bernardini, Carlos Vogt, Jaa Torrano, José D'Amico Bauab, José Renato Nalini, Maria Luiza Villas Boas e Sylvio Coutinho. Temos, portanto, três doutores em Letras, dos quais um estudioso da obra de Guilherme de Almeida, dois advogados e uma mestre em Artes. Não foi possível identificar a formação de Sylvio Coutinho.

Nesse mesmo documento, encontramos uma proposta de estruturação de linhas de pesquisa sobre o acervo museológico. Dentre elas, destacamos três que nos parecem fundamentais:

Relações entre conteúdo do acervo, história da arte e da literatura brasileiras e biografia do personagem (...) Pesquisa, por meio dos itens do acervo, das relações estabelecidas entre o poeta e outras personalidades; e Especificidades e possibilidades do museu-casa (POIESIS, 2010)

A Política de Acervo, proposta no Relatório 10 do Contrato de Gestão 27/2008, divide o acervo em dez tipologias principais, a saber: Arte Decorativa, Mobiliário, Objetos de uso pessoal, Artes Plásticas, Biblioteca, Hemeroteca, Documentos Textuais, Fotografias, Heráldica e Numismática. Em termos de documentação museológica, consta desse mesmo relatório que há um livro de tombo datado de 1984 e dois inventários posteriores, um de 2001 e outro de 2009.

Quanto às ações de educação, seu interesse para essa pesquisa não é o da análise uma a uma, mas o de uma noção mais geral do conjunto. Para ter uma visão desse grupo de atividades, consideramos importante, então, listá-las e descrevê-las brevemente.

Entendemos aqui como atividades educativas as ações realizadas pelo Núcleo de Ação Educativa, originalmente denominado apenas Ação Educativa. Isso não significa que outras ações, como as propostas pelo setor de Programação Cultural e pelo Centro de Estudos de Tradução Literária, não tenham valor educativo ou função relacionada à educação. Partimos, no entanto, da categorização proposta pela própria instituição, que diferencia os três setores. Nosso recorte considerou a ação educativa por ser a que, de modo geral, tem conexão mais direta com a exposição. No Projeto Pedagógico apresentado no Relatório número 06 do Contrato de Gestão 27/2008, consta, inclusive, que as atividades do Centro de Estudos de Tradução Literária seriam “dirigidas a um público diverso daquele a que a visita no museu se destina” (POIESIS, 2010a, p. 77). Cabe lembrar ainda que, no caso específico da Casa Guilherme de Almeida, o contato com a exposição só se faz, obrigatoriamente, com

acompanhamento do educador. Isso vale tanto para visitas agendadas quanto espontâneas.

No Programa Educativo inicial, proposto no relatório a que nos referimos acima, estavam previstos roteiros direcionados a três faixas etárias: 7 a 10 anos, 11 a 14 anos e a partir de 15 anos. Previa-se, ainda, que as visitas agendadas fossem divididas em três fases: pré visitação, visitação e atividades.

O período de pré visitação incluiria uma entrega prévia aos professores, de roteiros de visita, material descritivo sobre o acervo e material biobibliográfico sobre Guilherme de Almeida. Indicava-se ainda que a ênfase do material seria no movimento modernista em São Paulo. Essa etapa previa também a exibição de um vídeo sobre Guilherme de Almeida, produzido especialmente para ser apresentado a professores e alunos em grupos de visitação. Não tivemos acesso a nenhum desses materiais, que tampouco foram citados quando aplicamos o Formulário Narrativas Educativas. A segunda etapa prevista no Projeto era a visitação propriamente dita, que deveria dar destaque ao modernismo. Por fim, a etapa de atividades seria uma complementação às visitas ao acervo, realizadas em datas especiais.

Quando da coleta dos dados por meio de formulário em 2014, o Núcleo era composto por cinco integrantes, dos quais uma coordenadora e quatro educadores. Dois dos profissionais tinham formação na área de Letras, dois na de Artes e uma na de Pedagogia. Identificamos que a fase de Pré Visitação não consta da rotina do setor, e que a fase anteriormente denominada Atividades corresponde às atuais Oficinas, que não mais se restringem a datas especiais ou realizações quinzenais.

Como principal realização, o Núcleo de Ação Educativa propõe Visitas Espontâneas e Agendadas. Essa última categoria inclui sempre, além da visita em si, oficinas práticas que podem ser realizadas antes ou depois do percurso na exposição. As visitas têm uma ênfase similar ao conceito de exposição supramencionado, considerando o conceito de museu-casa, a biografia de Guilherme de Almeida, mas, sobretudo, suas relações com o modernismo paulista e representantes desse movimento. Existe uma variedade de opções de oficina que abarca tanto temas mais ligados ao acervo plástico, tais como práticas em linguagens artísticas diversas, quanto propriamente às questões literárias, como escritas de haicais baseadas na forma peculiar como Almeida produzia esse tipo específico de poema.

Além das oficinas atreladas às visitas, há as que são independentes, propostas pelo educativo, mas que podem ser realizadas por profissionais externos à equipe do

museu. Elas sempre têm temas relacionados ao acervo e/ou à literatura, principalmente a literatura de Guilherme de Almeida. Mesmo quando a tônica da oficina está mais ligada à questão plástica, a relação com Almeida, seja como escritor, como tradutor ou como organizador da Semana de Arte Moderna, sempre é exposta aos participantes.

Os cursos para professores e guias de turismo podem enfatizar a literatura, o acervo ou práticas educativas de forma mais geral. Os Encontros Peripatéticos, embora nem sempre propostos pelo Núcleo de Ação Educativa, contam sempre com a participação dessa equipe. No Portal da Casa na internet, essa atividade está descrita da seguinte forma:

Com os “Encontros Peripatéticos” – concebidos a partir da ideia aristotélica de “ensinar passeando” – a Casa Guilherme de Almeida realiza passeios temáticos que revelam aos participantes facetas do acervo do museu e de seus propósitos culturais, e, a partir disso, os conduz para outros espaços urbanos e culturais, a fim de aprofundar certos temas em um contexto mais amplo. (CASA GUILHERME DE ALMEIDA, s/d)

Foram mencionados ainda outros projetos em estágio inicial, todos relacionados a atividades fora da instituição e/ou com grupos que vivem no entorno. Tratam-se, por exemplo, de escola, casa de repouso e hospital das redondezas.

Como produção do setor, a resposta ao formulário foi que há materiais para professores, kits e jogos – alguns deles produzidos durante atividades supramencionadas, como oficinas e cursos. O Núcleo de Ação Educativa conta ainda com um vídeoguia e uma plataforma de acessibilidade ainda em fase de elaboração. Fomos informados de que o setor não possui publicações próprias.

O que pudemos notar no conjunto das atividades é que todas elas consideram, na sua concepção, itens do acervo ou questões ligadas à biografia e literatura de Almeida e principalmente à sua ação no meio literário. Pareceu-nos, nessa breve observação, que não se trabalha muito a exposição em si enquanto narrativa, mas conexões de itens pontuais com a biografia e a bibliografia do poeta. Nota-se também um trabalho sobre o conjunto, mas enquanto coleção representativa de determinadas características do escritor ou de episódios de sua vida. Assim, não identificamos a princípio atividades que considerem e questionem a curadoria, salvo aquela feita pelo próprio homenageado, no sentido de comprador ou destinatário dos objetos e obras. É importante lembrar que não nos aprofundamos nas atividades educativas, de modo que não podemos afirmar que essas questões estejam totalmente ausentes das atividades.

3.2.3 A exposição

Localizado na capital paulista, o museu Casa Guilherme de Almeida ocupa a casa em que viveram, entre 1946 e 1969, Guilherme de Almeida, sua esposa Belkiss de Almeida e o filho do casal, Guy. O filho, no entanto, viveu por pouco tempo na casa, não havendo representação significativa de sua passagem por ela, dado que inclusive seu quarto foi transformado em biblioteca e não continha nenhum acervo no momento da venda ao Estado⁷³.

Em buscas na internet, utilizando a ferramenta de pesquisa da empresa Google Inc, figuram entre os primeiros resultados o site oficial da Casa Guilherme de Almeida e a página da instituição na rede social Facebook, com 6636 curtidas em maio de 2016. Ainda entre esses primeiros resultados, podem-se ler notícias sobre eventos realizados na Casa e informações disponibilizadas por sites de turismo ou de atrações culturais na cidade de São Paulo (Guia da Semana, Portal da Veja São Paulo, Portal Catraca Livre, Portal do Projeto São Paulo Antiga).

O site oficial do museu contém informações disponíveis em português, inglês e espanhol. Um menu dividido em oito categorias orienta o leitor quanto aos dados disponíveis: **Guilherme** (vida e obra, bibliografia, grupo de pesquisa e análise da obra de Guilherme de Almeida, semana Guilherme de Almeida e galeria de fotos); **Programação** (em que é possível acessar toda a programação já divulgada do museu, organizada por data e fazer downloads da programação de cada mês); **Museu** (histórico do museu, exposições temporárias, acervo museológico, acervo bibliográfico, acervo arquivístico, pesquisadores do acervo, visita, visita virtual e galeria de fotos); **Publicações** (impressas e revista Re-produção); **Tradução Literária** (Pesquisa, Difusão, Programação, Publicações); **Biblioteca** (dados sobre o acervo, doações, agendamento e consulta online ao catálogo do acervo bibliográfico); **Educativo** (núcleo de ação educativa, material de apoio aos professores, visita, acessibilidade e galeria de fotos); e **Serviços** (localização, imprensa, contato, ouvidoria, ficha técnica, trabalhe conosco e compras e contratações).

Como indicado na aba “visita virtual”, da categoria Museu, é possível ter acesso, via internet, a todos os cômodos da Casa Guilherme de Almeida. A visita é uma parceria entre o museu e o *Google Art Institute* e permite visualizar, além de imagens dos cômodos, algumas fotografias que pertencem ao acervo. Esse projeto da Google permite visitas a acervos diversos pelo mundo.

⁷³ Vide documento a respeito, elaborado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, mencionado no tópico 3.2.2.

O trajeto para a Casa Guilherme de Almeida pode ser feito em veículo próprio, ônibus ou metrô, sendo que esse último demanda também um trecho de caminhada a pé. Não há placa indicativa da Casa na estação de metrô mais próxima, como ocorre com alguns museus da cidade. As placas marrons de sinalização de ponto turístico encontram-se já nos arredores do museu, mas podem ser um auxílio para o pedestre ou motorista, de toda forma.

Uma vez defronte a Casa, é fácil identificá-la, até pelo logo produzido pelo próprio Guilherme de Almeida, originalmente utilizado como assinatura. Ressalte-se que a denominação museu não consta da fachada, até por não estar contida no nome da instituição. O brasão do Estado de São Paulo deixa claro que se trata de edifício público e o portão baixo e aberto convida à entrada.

Figura 1 - Fachada da Casa Guilherme de Almeida

Fonte: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/galeria-de-fotos.php>

Em geral, o primeiro contato do visitante é com um ou dois seguranças que ficam no exterior da casa, mas já do lado de dentro da propriedade. Eles fornecem informações básicas sobre o funcionamento da instituição, mas, de forma geral, chamam os educadores para um contato mais aprofundado ou para sanar dúvidas

específicas dos visitantes. Além disso, como a visita só pode ser feita com acompanhamento de um educador, eles precisam ser chamados de toda forma quando chega alguém.

À frente da porta de entrada do edifício, uma mesa contém material de divulgação institucional, principalmente a programação do trimestre. O acolhimento é feito pelos educadores nesse espaço externo à construção, mas que já não é na calçada. Iluminação, temperatura e cenografia reproduzem o ambiente doméstico, o que pode ser compreendido como uma forma de acolhida, já que várias pessoas se identificam ou estabelecem paralelos com as próprias casas. Ao fundo, ainda do lado de fora, há um elevador para permitir acessibilidade ao segundo andar. No quintal, um conjunto de bancos de madeira possibilita realização do acolhimento de grupos com mais de oito pessoas (a partir de nove, é necessário agendar). É também nessa área que estão situados os toaletes e o guarda-volumes. A instituição não conta com loja ou café.

A entrada na casa é feita pela porta da frente, que dá acesso primeiro a um Corredor e, em seguida à Sala de Estar. No Corredor, vê-se afixado em uma das paredes, acima da altura do batente da porta, um quadro com a marca que Guilherme de Almeida usava como assinatura, e que se tornou logo do museu. O volume de informações já nesse primeiro momento é significativo: há muitos móveis, objetos decorativos, quadros nas paredes. No andar térreo, sobretudo na sala de estar e no jardim de inverno, estão concentradas diversas obras relacionadas ao modernismo. Incluem-se aí pinturas de Samsom Flexor, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, além da escultura *Sóror Dolorosa*, de Victor Brecheret, inspirada em poema homônimo de Guilherme de Almeida. Além das obras de arte – que incluem pinturas, escultura, desenho, gravura – há bastante mobiliário de características variadas, objetos de artes decorativas e, na Sala de Estudos ou Sala Íntima, uma pequena biblioteca com várias obras de Almeida tanto como poeta em língua portuguesa quanto como tradutor.

O Corredor termina na Sala de Estar, que dá acesso aos três outros cômodos desse andar, a saber: Sala de Jantar, à direita do visitante que vem do corredor; o Jardim de Inverno, à frente, após cruzar a Sala de Estar; e Sala de Estudos, no canto esquerdo da Sala de Estar. A figura⁷⁴ abaixo apresenta a vista parcial que se tem da Sala de Estar,

⁷⁴ Optamos por utilizar fotografias fornecidas no site oficial do museu, em sua página institucional no Facebook e nas imagens disponibilizadas no Projeto *Google Cultural Institute*. Uma pequena alteração entre o que está disponível nessa plataforma e o que identificamos nas fotografias do site e em nossa visita foi notada e sinalizada ao leitor mais adiante. À parte essa alteração, as imagens correspondem à situação atual do museu e possibilitam visualização de ângulos que seriam difíceis de retratar de outra forma.

do Jardim de Inverno (ao fundo) e da Sala de Jantar (à direita) a partir do Corredor. Do outro lado da porta que dá acesso ao Jardim de Inverno, vemos na Figura 3 um retrato de Guilherme de Almeida, na mesma altura e no mesmo estilo do retrato que representa sua esposa, Baby de Almeida, na figura anterior. Ambos os retratos foram feitos pelo artista Lasar Segall. O totem que vemos na Figura 2, um quadrado sustentado por base cilíndrica, apresenta um mapa das obras dessa parede, com os títulos e nomes dos artistas.

Figura 2 - Casa Guilherme de Almeida, visão a partir do corredor.

Fonte: <http://www.casaquilhermedealmeida.org.br/museu/galeria-de-fotos.php>

Figura 3 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Estar, detalhe

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/interior-do-museu-lareira-da-sala-de-estar/EgGzV8fbq5NZmA?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw>

Figura 4 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Estar.

Fonte: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/galeria-de-fotos.php#>

Após acessar a Sala de Estar pelo corredor, o visitante tem, à sua esquerda, a parede retratada na figura acima, em que foram reunidos sete retratos de Baby de Almeida, sendo duas fotografias e cinco pinturas. Essa parede é o indício mais claro, senão o único, da presença assumida de uma curadoria na Casa Guilherme de Almeida. A reunião dos quadros permite que durante a visita sejam feitas reflexões e questionamentos, principalmente de ordem estética e traz, em certa medida, a importância dessa mulher para a vida na casa e a própria criação do museu.

As intervenções expográficas são, de modo geral, sutis: cordas que impedem que o visitante se sente em cadeiras e sofás do acervo, totens como o da figura acima, que indicam o autor de cada obra, barreiras de vidro como as que aparecem no canto inferior direito ao fundo da mesma figura. Essas barreiras impedem que grupos muito grandes entrem em ambientes estreitos, com uma quantidade significativa de objetos frágeis e pequenos, como a Sala de Estudos retratada na Figura abaixo:

Figura 5 - Casa Guilherme de Almeida , Sala de Estudos.

Fonte: <http://www.casaquilhermedealmeida.org.br/museu/galeria-de-fotos.php#>

Os ambientes cuja visitação é restrita aos grupos menores são a Sala de Estudos, representada na Figura acima, e a Sala de Jantar, que pode ser vista abaixo.

Figura 6 - Casa Guilherme de Almeida, Sala de Jantar.

Fonte: https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/interior-do-museu-sala-de-jantar/RAEy2Njlz8Oz_A?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw

Figura 7 - Casa Guilherme de Almeida, Jardim de Inverno

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/interior-do-museu-jardim-de-inverno/nQEvZjntzIHeGg?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw>

A passagem para o piso superior pode ser feita pelo elevador que fica no exterior da casa ou pelas escadas no corredor do piso térreo. Durante a subida pelas escadas, pode-se ver uma sequência de gravuras e desenhos, separadas por artista: um nicho contém obras de Rugendas e o outro, de Di Cavalcanti. O piso superior apresenta, no corredor, duas vitrines em que são realizadas micro exposições temporárias que podem ser trocadas mensalmente ou com periodicidade um pouco menor. Não há nada que explicita, visualmente, que se trata de exposições temporárias: título, mudança na comunicação visual etc. O dado é transmitido em visita. Vale lembrar, todavia, que não é possível realizar a visitação sem educador, de forma que todos, ou ao menos a maioria dos visitantes, recebem a informação.

O corredor superior conta com poemas de Almeida emoldurados, assim como a letra do Hino aos Bandeirantes. Vemos aí também mais um retrato a óleo do poeta, e um medalhão com a inscrição “Guilherme de Almeida Príncipe dos Poetas Brasileiros 1956”. A vitrine que se vê na figura abaixo é uma das que abriga exposições temporárias.

Figura 8 - Casa Guilherme de Almeida, corredor superior.

Fonte: https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/museu-casa-guilherme-de-almeida/6gFPdZn2_1EGrA?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw

Esse corredor dá acesso à biblioteca, que ocupa o espaço originalmente utilizado por dois cômodos: o quarto do filho do poeta, Guy, e o quarto de vestir ou quarto de roupas do casal. A biblioteca contém tanto livros que pertenceram ao poeta – e que originalmente ficavam em seu escritório, em outro edifício – quanto obras que foram adquiridas posteriormente, sobre o autor ou temas relacionados a ele. Todas as obras – inclusive as que estão expostas na Sala de Estudos e na Mansarda – estão disponíveis para consulta *in loco*, com acompanhamento da bibliotecária. Não há sistema de empréstimo das obras. Em alguns casos, o espaço de livre circulação que se vê na Figura 9 pode ser parcialmente ocupado por uma vitrine dedicada a exposição temporária.

Figura 9 - Casa Guilherme de Almeida, Biblioteca

Fonte: https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/museu-casa-guilherme-de-almeida/6gFPdZn2_1EGrA?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw

Depois de entrar na Biblioteca, o visitante encontrará, à esquerda, o quarto do casal. Assim como a Sala de Jantar e a Sala de Estudos, ele está montado cenograficamente como um quarto de fato, e não como uma sala expositiva. Contém uma cama de casal, mesas que funcionam como criados mudos, poltronas, cadeiras, cortinas e pequenos objetos como um par de óculos, gomil e bacia para higiene e abajour. Uma porta ao fundo apresenta peças de indumentária e objetos de uso pessoal. O que se identifica aqui como recurso expográfico é apenas a iluminação e as cordas que sinalizam a impossibilidade de se sentar nas poltronas e cadeiras do acervo.

Figura 10 - Casa Guilherme de Almeida, Quarto do Casal

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/exhibit/um-pequeno-grande-museu/YAICA4W-6ocNKw?position=6%3A0>

Do quarto, passa-se então à Mansarda, um piso acima. Essa parte do museu não é acessível a não ser por escadas. Como forma de diminuir o problema, o museu produziu um vídeo do referido andar, para possibilitar que os que não têm acesso direto possam ver o cômodo por meio de filmagem. Se o piso térreo é o espaço em que se aborda a biografia de Guilherme de Almeida, sua relação e de sua esposa com a Casa e com o Movimento Modernista, a Mansarda representa outros temas.

Figura 11 - Casa Guilherme de Almeida, Mansarda.

Fonte: <http://www.casaquilhermedealmeida.org.br/museu/galeria-de-fotos.php#>

Ela é o cômodo em que os educadores tratam do processo de escrita e do fato de que esse era um espaço quase exclusivo do autor. Fala-se da relação do poeta com a cidade de São Paulo, que foi tema de várias de suas obras – a relação é feita principalmente por meio da vista que se tinha da janela desse cômodo, e a partir daí fazem-se também reflexões sobre as alterações da paisagem urbana.

Uma curiosidade que atrai muito a atenção dos visitantes é uma pia “escondida” em um móvel de madeira, elemento que, no discurso dos educadores é muitas vezes utilizado como reforço da ideia de que o poeta passava muito tempo nesse cômodo.

Por fim, trata-se da Revolução de 1932, cuja arma e capacete encontram-se expostos na Mansarda. Alguns educadores informam também o fato de que o poeta escreveu especificamente sobre esse cômodo, no poema intitulado “Escada de Minha Mansarda”.

Figura 12 - Casa Guilherme de Almeida, Mansarda 2⁷⁵.

Fonte: https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/museu-casa-guilherme-de-almeida/6gFPdZn2_1EGrA?exhibitId=YAICA4W-6ocNKw

Para os que visitam a Casa de forma espontânea, este é o final do percurso, e o retorno será pelas mesmas escadas que propiciaram a subida desde o térreo. Para os que vêm em grupos para visitas agendadas, pode haver uma oficina posterior ao trajeto, caso não a tenham realizado antes de fazê-lo – por vezes, em função do espaço reduzido, é preciso dividir um grupo em dois ou mais grupos menores, e realizar simultaneamente oficinas do lado de fora com um grupo e visitas no interior da casa com outro, para depois inverterem-se os papéis.

Nas visitas espontâneas, é possível que haja maior flexibilidade quanto ao tempo dispendido em cada cômodo e andar, a depender dos interesses e questões dos visitantes. No andar térreo, é permitida a entrada em grupos muito reduzidos na Sala de Estudos e na Sala de Jantar. Isso se deve ao espaço muito restrito para circulação e à presença de muitos objetos pequenos e frágeis nesses cômodos.

3.3 Museu Casa Guimarães Rosa

3.3.1 O escritor

Mineiro, João Guimarães Rosa nasceu em junho de 1908 na cidade de Cordisburgo. Ela seria homenageada pelo escritor 59 anos mais tarde, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, quando ocupou a Cadeira 2 desta organização (ROSA, 1967). Filho de Florduardo Pinto Rosa, de Caeté, e de Francisca Lima

⁷⁵ É importante observar que a imagem disponível no Google Art Project não corresponde totalmente à situação atual, dado que não há a cúpula de acrílico sobre a mesa de trabalho. No entanto, a disposição dos outros elementos e, em especial, da arma e capacete que era nosso objetivo mostrar aqui, permanecem como na imagem.

Guimarães, de Jequitibá, duas famílias mineiras de fazendeiros de gado (LARA, 1996), viveu em sua cidade natal até os nove anos de idade. O pai era comerciante, juiz de paz, vereador e caçador, além de contar muitas histórias da sua região (ROSA, 2014). Ainda na infância, aprendeu francês e latim. Mais tarde, aprenderia alemão, russo, japonês e esperanto.

Após período de internato em São João del-Rei, foi para Belo Horizonte estudar em 1918, cidade em que concluiria, em 1930, os estudos em Medicina. Até 1923 a família continuou em Cordisburgo, de modo que o futuro escritor frequentou ainda essa cidade nas férias e fins de semana por algum tempo. Uma vez formado, mudou-se para a cidade de Itaguara, em que exerceu a medicina.

Sua estreia literária ocorreu em 1929 com o conto *O Mistério de Highmore Hall*, publicado no jornal *O Cruzeiro*. Note-se que, se em São Paulo, a estreia de Guilherme de Almeida são peças de teatro sobre o Brasil em francês, o conto inaugural de Rosa é escrito em português, mas se passa na Escócia. Por razões certamente díspares, dois autores que serão depois associados a questões regionalistas e nacionalistas iniciam suas carreiras escrevendo sobre ou a partir de visões do estrangeiro.

Prosseguindo em nossa breve apresentação biográfica, Rosa tornou-se oficial médico pela Força Pública do Estado de Minas Gerais em 1933, após ter servido como voluntário em 1932. Em 1934, tornou-se Capitão Médico. Ao contrário de Guilherme de Almeida, sua passagem pela chamada Revolução Constitucionalista não parece ter tido grande eco em sua obra, e não é um evento comentado pela crítica como crucial para entendimento de seu universo literário. Convém pontuar que Almeida e Rosa combateram em lados opostos.

Interessante notar que o primeiro livro de Rosa, que não chegou a ser publicado com o escritor em vida, foi avaliado em concurso da Academia de Letras, entre outros pareceristas, por Guilherme de Almeida. O paulista recomendou, com entusiasmo, que fosse dado ao livro *Magma* o primeiro prêmio do Concurso de Poesia de 1936:

É, pois, meu parecer que seja o 1º prêmio do Concurso de Poesia de 1936 concedido ao livro 'Magma', de João Guimarães Rosa, e que não seja a ninguém neste torneio conferido o 2º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes. (ALMEIDA, 1968, p.234-236)

Em 1934, Rosa iniciou sua carreira como diplomata e em função das atividades a ela relacionadas, visitou e viveu em diversos países, além de dominar uma série de idiomas. Seu primeiro livro publicado foi *Sagarana*, em 1946. Como indica Jackson (2006), o mineiro foi, por um lado, imediatamente celebrado por Álvaro Lins e Antônio

Cândido já como grande mestre, ainda que só tivesse publicado nesse momento um livro de contos. “Se bem que a crítica em geral não tivesse podido especificar exatamente em que consistia essa grandeza literária. Reconheceu-se a novidade sem se poder explicá-la nem analisá-la” (JACKSON, 2006, p. 323).

Por outro lado, a escrita difícil despertou críticas por parte de Graciliano Ramos e Agrippino Grieco, ainda que ambos reconhecessem qualidades na obra rosiana. Ao longo de seu estudo, Jackson apresenta diversos outros elogios e críticas com relação a essa obra. A partir de 1956, com o lançamento de *Grande Sertão: Veredas*, a fortuna crítica tornou-se ainda mais volumosa, abarcando diferentes vertentes de pensamento.

O destaque do autor mineiro no cenário da literatura nacional é atestado por diversos estudiosos. Citamos apenas alguns: Bolle (2004), Bosi (1976), Cândido (2002), Galvão (2000) e Nunes (1981). Mayara Guimarães (2006, p. 2), afirma que “não é exagero dizer que João Guimarães Rosa é um dos romancistas de maior fortuna crítica do Brasil”.

Raduy, por sua vez, indica a importância da cautela no estudo da obra de Rosa na historiografia literária brasileira. Ele alerta para a posição em que o mineiro foi colocado diversas vezes por grande parte da intelectualidade brasileira, como se fosse possível isolá-lo em

Uma alta plataforma de onde, segura pelos pilares do cânone, a obra de Rosa paira distanciada e separada das demais. Segundo essa perspectiva, a suposta genialidade do escritor gozaria de um caráter de auto-suficiência, como se nada devesse aos criadores que o precederam ou que lhe são contemporâneos. (RADUY, 2006, p. 70)

Raduy propõe um olhar crítico à canonização e principalmente ao que ele chama de desenraizamento e sacralização de Guimarães Rosa. Reforçamos, no entanto, que isso não significa rejeitar por completo o valor da obra rosiana: a recusa é de outra ordem, e está endereçada não ao escritor, mas aos historiógrafos.

Precisar qual é o lugar de Rosa na configuração da literatura brasileira não é tarefa simples, tampouco unanimidade entre os estudiosos, que caracterizaram sua escrita segundo perspectivas variadas. Leonel e Segatto (2009, p. 114) comentam, a esse respeito, o seguinte:

Como a produção rosiana também passou a receber o rótulo de regionalista, Antonio Candido, entre outros estudiosos dessa obra, tratou de diferenciá-la, lançando mão da noção de super-regionalismo e Alfredo Bosi, da noção de romance de tensão transfigurada.

A estudiosa Walnice Nogueira Galvão, por sua vez, identifica a obra de Rosa como uma síntese das peculiaridades de duas vertentes do contexto literário em que se insere: o regionalismo e o espiritualismo. A obra rosiana seria, segundo a pesquisadora, “algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas” (GALVÃO, 2000, p. 26). Conforme lemos em Raduy (2006, p. 76-77), essa articulação se daria, entre, de um lado, o romance social da região nordeste, “empenhado em denunciar de forma impiedosa as mazelas sociais provocadas pela exploração capitalista; de outro, a chamada Reação Espiritualista, mais preocupada em explorar os desvãos da subjetividade, influenciada pelo romance católico francês”.

Independente da chave de leitura, todos os estudiosos parecem concordar com a importância do sertão na obra rosiana – seja o sertão literal ou o simbólico, seja o sertão como tema ou mesmo como “forma de pensamento” (BOLLE, 1998). Galvão (2000) chamou de “matéria sertaneja”, algo que, segundo a autora, permeia toda a obra rosiana. Sobre esse tema, Arrigucci Júnior (1994, p. 12) alerta para o cuidado ao identificarmos a obra muito diretamente à paisagem, sem considerar as diversas referências que se somam a esta. Ele afirma que “ninguém encontrará decerto nessa região [Centro-Norte de Minas] a fala de Riobaldo; ou a linguagem recorrente, embora com mudanças e diferenças substanciais no restante da obra rosiana”. O que Galvão chamara de matéria sertaneja é considerado por Arrigucci Júnior como “um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem (...) apenas e quando muito o material bruto ou a fonte principal de que partiu o escritor” (*ibid*).

Cândido (2002, p. 122), a esse respeito, indica uma mistura constante entre o homem fantástico e o sertanejo real, o local geográfico e uma geografia inventada. Ele apresenta a invenção como ferramenta que converte o regional em universal, dizendo que ela “subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive – dor, júbilo, ódio, amor, morte – para cuja órbita nos arrasta, mostrando que o pitoresco é acessório”. Quanto à relação com o real, Bolle (1998, p. 263) aponta o que ele considera uma necessidade de historicização da paisagem, que “serve de antídoto contra interpretações culturais e mitificadoras da obra de Guimarães Rosa, as quais neutralizam seu teor crítico”.

A respeito das conexões entre regionalismo e universalismo, o ensaísta faz uma comparação que, ao que nos parece, reforça uma interpretação universalista em detrimento de uma possibilidade nacionalista. A comparação é feita com o sertão de Euclides da Cunha, representado, segundo Bolle (1998, p. 265), como espaço de construção da nação que, para tanto, deixa de ser uma entre tantas regiões do país

para tornar-se a definidora da identidade nacional. Quanto a Rosa, o ensaísta afirma que “embora o sertão ocupe em sua obra a mesma posição central, se manteve distante de tons nacionalistas”.

Identificamos esse destaque de uma região entre outras como similar ao processo de construção da identidade paulista mencionado em tópico anterior deste mesmo capítulo. Curioso observar que Leonel e Segatto (2009a) trazem para a reflexão sobre esses temas em Rosa justamente o parecer, já mencionado, escrito por Guilherme de Almeida. Dentre os inúmeros elogios, o poeta paulista, que os autores denominam como “vinculado ao nacionalismo modernista” destaca justamente os versos de Magma que representam elementos nacionais.

Analisando três momentos da produção rosiana, esses autores associam o nacionalismo ao Magma, a tônica nacional-regional a Sagarana e a soma destas duas à universal no último conto deste, que foi o primeiro livro publicado do escritor. Eles localizam ainda, em Grande Sertão: Veredas, uma superação do regionalismo pelo universalismo, considerando que Rosa “elabora esteticamente questões universais que ocupam e afligem o ser humano (...) e reflete obsessivamente sobre elas” (ibid, p. 147).

Em leituras que consideram como fonte principal as entrevistas dadas por Rosa sobre seu trabalho, como é o caso de Oliveira (2006), existe uma recusa à identificação de projetos políticos na obra. Ao indicar que “Guimarães Rosa não se assume como político, mas como escritor”, o pesquisador parte de um conceito de política que nos parece ingênuo e não considera, por exemplo, que “a inextricabilidade do universo da ficção com o mundo da política vem sendo demonstrada na história da construção da nação” (STARLING, 1998, p. 139).

A variedade de interpretações possíveis é evidente. Em levantamento que considera apenas a fortuna crítica específica do Grande Sertão Veredas, Jackson (2006) elenca uma série de autores que abordam a obra nos seguintes aspectos (os termos grifados em itálico indicam que, no original, correspondem a uma nota de rodapé que indica referência bibliográfica sobre o tema):

(...) caráter neologístico do vocabulário (...) A linguagem como tema de estudo abrange um levantamento de *formas de retórica*, trabalhos sobre *elementos esotéricos*, o *discurso oral*, a *nomenclatura*, o *léxico*, o uso do *diálogo* e a *motivação linguística*. Do estruturalismo estuda-se a *construção ou criação do texto* e as suas *ambiguidades*. (...) estudos sobre a *iconografia*, o *signo*, e a *grafia do indeterminado e aberto*. O GSV é interpretado como *epopéia*, *oralidade*, interação de *fórmula e fábula*. O folclore e a fábula levam à *magia* e à *mitologia* rosianas. (...) uso do *insólito* (...) o mundo do sertão é ligado ao *macrocosmos ou universo*, *caos e cosmos*, *cenário trágico* do

panorama de uma cultura popular. Além de apresentações de suas obras nas traduções para várias línguas, há *introduções críticas à vida e obra de JGR em inglês* (JACKSON, 2006, p. 338-339, grifos nossos)

Esperamos que o leitor tenha em mente, para os fins deste trabalho, o fato de que há uma pluralidade de interpretações possíveis, reflexões e problematizações a serem feitas a partir da obra de Guimarães Rosa. Retomaremos essa ideia no Capítulo 4, após apresentação do histórico do Museu Casa Guimarães Rosa e descrição da exposição de longa duração *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*.

3.3.2 O museu

João Guimarães Rosa nasceu na cidade de Cordisburgo (MG), em uma casa quase em frente à Estação Ferroviária da cidade, na Rua Padre João. Aí viveu até completar nove anos de idade, em 1917, quando se mudou para Belo Horizonte, tendo a família permanecido por algum tempo em Cordisburgo. Além de residência da família Rosa, o edifício abrigava também o estabelecimento comercial do pai do escritor, Florduardo Pinto Rosa, conhecido como “Venda do Seu Fulô”. A Venda permaneceu nesse endereço até o ano de 1923, quando a propriedade foi vendida ao comerciante Elpídio Meirelles de Avellar (MINAS GERAIS, s/d).

O imóvel teve, depois disso, vários proprietários, sendo que nem todos fizeram uso dele para fins residenciais. Dentre os usos feitos, sabe-se que a construção teve função de casa de jogos e bar. Quando estava sob posse de Ildefonso Rodrigues Costa, ela foi adquirida, em 1971, pelo Governo do Estado de Minas Gerais, e transferida para o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). A doação do Governo do Estado para o IEPHA se deu já no momento de constituição desse Instituto que tem caráter de Fundação. Foi a Lei 5775, de 30/09/1971 que instituiu o IEPHA, autorizou a compra do imóvel em que nasceu Guimarães Rosa pelo Governo do Estado e também a doação desse edifício para o Instituto. (MINAS GERAIS, 1971)

Foi realizada, então, pesquisa histórica para restauro do edifício e coleta de acervo, principalmente por meio de doações de familiares, com destaque para a filha do escritor, Wilma Guimarães. A inauguração do museu se deu aos 30 de março de 1974. No jornal O Estado de Minas, a notícia foi dada sob o título de “Guimarães Rosa volta à sua casa de Cordisburgo” e identificou o arquiteto Luciano Amedée Peret como principal responsável pelo projeto. Em termos de pesquisa e coleta de acervo, a responsável era a historiadora Mayara Ribeiro Ferreira.

Da mesma forma como aparecera nas discussões francesas e na fundação do museu Casa Guilherme de Almeida, aqui também houve um desconforto inicial com

relação à palavra museu. Por um lado, o termo é utilizado desde o início da reportagem, embora em letra minúscula, deixando claro que a instituição é a Casa Guimarães Rosa. Por outro, em sua entrevista ao jornal mencionado, Peret afirma:

O planejamento teve a finalidade de instalar na casa, um centro de cultura e educação, em homenagem à memória de Rosa e promover a divulgação da sua obra literária. Agora, a casa é um monumento característico, ligado, inseparavelmente, à sua obra. Para defini-la melhor, *podemos dizer que não é nem casa nem museu*, e sim um centro da Literatura Roseana. (ESTADO DE MINAS, 1974, p. 5, grifo nosso)

Mais uma vez, a questão da estaticidade *versus* dinâmica está presente. Fechando a reportagem, uma afirmação de Peret: “(...) Que esta homenagem ao grande escritor não se torne um conjunto estático (...)” (*ibid*).

Embora haja a nomeação explícita de responsáveis pelo projeto, também a questão da curadoria é um assunto delicado. Nesse caso, como o acervo foi coletado por uma equipe e não doado juntamente à casa, é impossível afirmar que a disposição dos objetos tenha, efetivamente, sido feita por Rosa. A alegação do jornal, contudo, não é muito diferente disso: “Todas as peças do sertão estão concentradas agora ali, como se o próprio Guimarães houvesse feito, pessoalmente, a arrumação” (*ibid*).

Sobre a “presença” do autor na Casa, também aqui identificamos uma similaridade ao discurso adotado pelos jornais paulistas quando da inauguração da Casa Guilherme de Almeida. Lê-se, no periódico mineiro: “A partir do momento em que se entra pela porta da sala, tem-se a impressão de que se vai encontrar com o escritor lendo em seu quartinho escuro (...)” (*ibid*).

Se o jornal Estado de Minas traz num dos depoimentos de Peret, a ideia de que a casa está inseparavelmente ligada à obra, o Suplemento Literário de Minas Gerais passa uma mensagem diferente. Esse periódico, dedicado inteiramente à literatura, organizou em função da abertura do museu três números especiais em sequência, sobre Guimarães Rosa. O que chama a atenção, no entanto, é que esses números pouco ou nada tratam sobre o museu em si. Organizada por Rui Mourão, a primeira publicação, *Rosa Cordisburgo, Rosa Amor*, tem uma frase a respeito da inauguração, que funciona apenas como justificativa para a proposta do número especial.

(...) merecendo a consagração que ora lhe é feita em Cordisburgo pelo Governo Rondon Pacheco, que através da Fundação Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, adquiriu a casa onde ele nasceu e ali organizou o Museu Guimarães Rosa. Neste momento de celebração, o Suplemento Literário do “Minas Gerais” não podia estar ausente e entrega aos seus leitores este número especial que reúne, entre material variado, algumas das grandes abordagens

críticas que abriram caminho à compreensão do texto roseado.
(MOURÃO, 1974, grifo nosso)

No restante desse número, assim como nos dois posteriores, todos exclusivamente dedicados a Rosa, nada mais se escreve sobre o museu – aqui denominado Museu Guimarães Rosa, com o termo museu em letra maiúscula e sem a palavra casa.

Não encontramos registros significativos sobre atividades ou mudanças institucionais entre a inauguração, em 1974, e a reinauguração, em 1984. O que consta do Guia de Bens Tombados do IEPHA é apenas que,

Nos anos 1980, a instituição passou por substancial reforma. Os documentos textuais foram organizados e arquivados e um novo projeto expográfico foi realizado. No cômodo frontal da casa, foi reconstituída uma venda típica das pequenas cidades mineiras, com o propósito de representar o antigo comércio do pai do escritor, Floduardo Pinto Rosa, a “venda de seu Fulô”, onde o menino Joãozinho cresceu ouvindo histórias contadas pelos frequentadores do lugar. (IEPHA, 2014, p. 127)

O único projeto de exposição a que tivemos acesso, no entanto, foi o mais recente, de 2012. Mas, antes de passar a ele, convém tratar da reinauguração de 1984 e pontuar algumas atividades importantes do Museu nos anos 1980 e 1990. O jornal Estado de Minas dedica, mais uma vez, espaço significativo à notícia: dessa vez, é praticamente uma página inteira para a reportagem, intitulada “Para guardar a memória do nosso maior escritor. Nasce hoje, em Cordisburgo, o Museu Casa Guimarães Rosa” (OLIVEIRA, 1984). Note-se que a palavra Museu já ganhou letra maiúscula e espaço no título da reportagem. Todavia, a necessidade de se afirmar como um museu mais dinâmico e “diferente dos outros” permanece:

a intenção é fazer dessa casa um verdadeiro centro de pesquisa para historiadores e intelectuais interessados na vida e obra do autor. Essas pessoas e outras de áreas diversas poderão consultar esse material, pegá-lo, manuseá-lo e não apenas ter uma vaga visão através da exposição fria e estática como acontece em outros museus. (*ibid*)

Destacamos também a criação, nesse momento, de um Setor de Documentação que, segundo a reportagem, “foi organizado dentro das normas técnicas da arquivística” (*ibid*). Conforme comentado por Reis (2013) em citação que trouxemos no Capítulo 2 deste trabalho, o tratamento arquivístico difere do tratamento museológico.

A reportagem do Estado de Minas resgata ainda uma história da inspiração que teria dado origem ao primeiro projeto do museu, nos anos 1970. Atribui-se a compra da casa pelo governo de Minas Gerais a apelos feitos por intelectuais, jornalistas, amigos de Rosa e moradores de Cordisburgo por diferentes vias. O pedido inicial teria sido de

Moura de Senna Pereira, na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em março de 1971, em que “apelava à Academia Brasileira de Letras por providências não só para homenagear o escritor, como também para preservar a casa onde ele passara sua infância” (OLIVEIRA, 1984).

O jornal Diário da Tarde, que não havia noticiado a inauguração de 1974, trouxe em 1984 uma pequena nota “Festa marca reativação do Museu Guimarães Rosa”. A reportagem indica o secretário de Cultura do Estado, José Aparecido de Oliveira, como responsável pela restauração. Tanto no Diário quanto no Estado de Minas, Priscila Freire é apontada como alguém que comentou a importância do museu, mas não fica claro qual era seu papel concreto no projeto. Ela indica, na reportagem do Estado de Minas, que o próximo passo será a abertura do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, na cidade de Mariana. Freire foi superintendente de museus no estado de Minas Gerais, mas não pudemos identificar em que data.

O Diário da Tarde trata ainda dos ambiciosos objetivos da reabertura do Museu: “organizar o centro de pesquisa: catalogar catálogos bilíngues, com setor educativo e difusão cultural; uma sala de exposições temporárias, e reunião permanente de objetos ligados ao escritor (...)” (DIÁRIO DA TARDE, 1984). Atualmente, como se verá mais à frente, ainda não há um centro de pesquisa, nem um setor educativo propriamente dito, mas ambas as atividades estão previstas no Plano Museológico. A sala de exposições, contudo, foi feita, e o catálogo bilíngue, publicado em 2012, por ocasião de nova reinauguração.

Em 1988, foi realizada a primeira Semana Roseana em Cordisburgo, reunindo pesquisadores e atividades artísticas. Desde então, ela acontece anualmente, sempre no mês de julho. O evento é uma ação conjunta do Governo do Estado Minas Gerais, por meio da Secretaria de Cultura, com a Academia Cordisburguense de Letras, a Prefeitura Municipal de Cordisburgo e a Associação de Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa. Esta última ainda não havia sido criada quando da realização das primeiras Semanas, mas tem, desde sua criação, uma participação importante na organização do evento. (MINAS GERAIS, 2012).

O ano de 1994 também é importante na história do museu, pois é a data de criação da Associação de Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa (AAMCGR), responsável por diversas ações de educação relacionadas ao museu. Segundo consta no catálogo da exposição de longa duração,

O objetivo principal da Associação é apoiar e proporcionar a participação da comunidade nas atividades do **Museu Casa**

Guimarães Rosa (...) O Museu e sua Associação de Amigos desenvolvem uma série de atividades paralelas ao atendimento aos visitantes e às consultas e divulgação de seu acervo. Essas ações já estão incorporadas ao calendário cultural e turístico de Cordisburgo e contam com participação da comunidade local e de visitantes procedentes de todas as partes do país. (*ibid*, grifo no original)

Em 1995, foi criado o Grupo de Contadores de Estórias Miguilim, por Calina Guimarães, prima do escritor. O Grupo é considerado como a principal ação educativa da instituição, e viaja pelo país difundindo a obra de Rosa e o trabalho do museu. Calina Guimarães (*apud* Miziara e Mahfoud, 2006) explica que esse grupo, atualmente⁷⁶ composto por trinta crianças e adolescentes entre os nove e os dezoito anos tem como “objetivo primordial atravessar uma adolescência alegre, saudável e feliz; tornar mais atraentes as visitas ao Museu Casa Guimarães Rosa, incentivar a leitura e divulgar a obra Roseana, narrando contos retirados da obra de João Guimarães Rosa”.

Durante um período de dois anos, essas crianças e adolescentes recebem uma formação relacionada à literatura roseana, mas, sobretudo às técnicas relacionadas à narração de histórias. Além disso, recebem um treinamento com relação à casa, para realizar visitas guiadas para visitantes espontâneos e grupos agendados. O trabalho é voluntário e funciona como uma forma de experiência e de contrapartida pela formação recebida. Em geral, as visitas guiadas – sejam com grupos agendados ou visitantes espontâneos – são finalizadas com uma narração de trecho da obra de Rosa, feita pelo mesmo guia que fez a visita. O nome do grupo é uma homenagem ao personagem Miguilim, da obra *Campo Geral*, e é também a forma como são chamados os guias mirins.

A partir dos anos 2000, a direção e formação de novos membros do grupo foi assumida por duas contadoras de histórias, Dôra Guimarães e Elisa Almeida. Elas contam com o auxílio da pedagoga Lúcia Corrêa Goulart de Castro na pré-seleção de candidatos. Já a coordenação do grupo dentro do museu fica a cargo de Fábio Júnio Barbosa, ele próprio ex-miguilim.

A instituição apresenta o grupo também como estratégia de ampliação de público, inspirada na tradição oral, e de educação para o patrimônio. Ainda no catálogo da exposição de longa duração, lemos:

A atuação dos contadores de estórias do **Museu Casa Guimarães Rosa** e de sua Associação de Amigos tem sido fonte de inspiração para outros projetos que, a exemplo dos Miguilins, procuram integrar arte, literatura, desenvolvimento pessoal e comunitário através da

⁷⁶ A informação se refere a dados coletados por meio de entrevista no final de 2014. A quantidade de participantes e faixa etária deles pode variar de uma turma para outra.

narração de estórias. O modelo criado em Cordisburgo foi implementado ou adaptado por entidades de outros municípios mineiros, como Araçai, Morro da Garça, Três Marias e Itabira (...) Por meio dos contadores de histórias, os jovens participam ativamente das atividades propostas pelas entidades, identificam-se com sua missão institucional e compartilham a responsabilidade pela valorização e preservação do patrimônio cultural da cidade. (MINAS GERAIS, s/d, p. 20, grifo no original)

Considerando também o público adulto e idoso, a Associação de Amigos mantém, desde 2003, o Grupo da Melhor Idade Estrelas do Sertão. Ele é constituído por mulheres bordadeiras da região, com idades entre 30 e 80 anos. No já referido catálogo de 2012, consta que Solange Agripa Trombini era, ao mesmo tempo, coordenadora do grupo e presidente da Associação. Indica-se aí também a participação do artista Leonardo Goulart, criador dos desenhos a partir dos quais o grupo faz seus bordados. As imagens são inspiradas em trechos de livros de Guimarães Rosa, somadas às memórias pessoais das bordadeiras, com relação à paisagem e cultura da região. A partir de 2010, a Associação, que mantém também em sua sede uma Biblioteca Pública denominada Riobaldo e Diadorim, passou a funcionar como Ponto de Cultura.

Por meio do edital de Modernização de Museus do IPHAN, o Museu Casa Guimarães Rosa conseguiu, em 2006, verba para realizar diversas alterações entre esse ano e o ano de 2012. Em 2009 foi elaborado o projeto Nova Exposição de Longa Duração do Museu Casa Guimarães Rosa. Elaborado pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais em parceria com a Associação de Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, o projeto visa:

Compatibilizar o Museu Casa Guimarães Rosa com as demandas de seu público usuário, adequando-o aos moldes de um Ecomuseu, que encontra na região, na comunidade e em seus bens culturais e naturais, os principais esteios de funcionamento. De outra parte, pretende transformar o Museu num centro de estudos sobre sertão, referendado por Guimarães Rosa. (MINAS GERAIS, 2009, s/p)

Dentre as justificativas para a proposta de uma nova exposição, há uma crítica à exposição vigente naquele momento, somada à compreensão, pelo museu, de que a exposição é o principal meio de comunicação museológica. Indicando que ela se distancia das possibilidades de atuação do museu, o documento retrata a exposição que estava aberta em 2009 como “Misto de reconstituição de ambiente doméstico e com uma abordagem de acervo extremamente segmentada em determinadas tipologias de acervo (...), a exposição pouco informa sobre a obra do escritor” (*ibid*). O documento critica ainda a ausência de referências ao patrimônio natural e cultural das áreas vizinhas, atualmente compreendido como parte integrante do universo literário de Rosa.

Em função desta última preocupação, desenvolveu-se, junto à compra de acervo para a exposição de longa duração, uma pesquisa do chamado acervo operacional do Museu Casa Guimarães Rosa. O responsável pela pesquisa foi Pablo Luiz de Oliveira Lima. A instituição apresenta seu conceito sobre esse tipo de acervo:

composto por bens culturais que não podem ser incorporados fisicamente pelo museu – como um imóvel, uma paisagem, um grupo ou manifestação cultural – mas que podem ser pesquisados, documentados e exibidos pelo museu de diversas maneiras: catálogos, dossiês, seminários, exposições. O acervo operacional pode também receber intervenções in loco, como placas informativas, eventos, etc... (MINAS GERAIS, s/d, p. 82)

Considerou-se, portanto, para o projeto da nova exposição, que havia três tipos de acervo com os quais trabalhar: o de objetos, o textual (exposto por meio de recursos expográficos) e o operacional. Apontaram-se as seguintes estratégias de abordagem desses acervos: o acervo textual a partir dos originais, como fontes documentais a respeito da intertextualidade de Rosa e de seu processo criativo; o acervo de objetos como suporte do discurso expositivo, para além do caráter puramente biográfico; e o acervo operacional, por meio de tecnologia digital. Nesse último caso, o que se fez foi inserir na exposição uma tela digital em que se assiste ao documentário *Memória Viva do Sertão*, resultado da pesquisa de acervo operacional. Além disso, o visitante recebe no museu um mapa da Cartografia Rosiana, contendo localização dos 95 Marcos Territoriais do Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo e região, com indicação de que obra se relaciona a cada um deles.

Em texto escrito para o projeto, o curador Leonardo José Magalhães Gomes aborda os conflitos e injustiças ligados ao sertão e os relaciona à situação urbana contemporânea. Essa reflexão, no entanto, não foi identificada no discurso da exposição, que está descrita no tópico a seguir.

No ano de 2014, foi concluído e divulgado o Plano Museológico do Museu Casa Guimarães Rosa – documentos similares foram produzidos para outros equipamentos da Secretaria Estadual de Cultura, como, por exemplo, o Museu Casa Alphonso de Guimaraens. A missão do museu foi então definida como “desenvolver e mediar espaços de encontro com a literatura roseana, por meio da preservação, pesquisa, difusão e interação com a vida e obra de João Guimarães Rosa” (MINAS GERAIS, 2014, p. 9).

Chamamos atenção ainda para a seção Valores e Princípios, em que se prevê a “valorização do patrimônio histórico: respeito à integridade da vida e obra de João Guimarães Rosa, bem como ao acervo e ao edifício que os abriga”. Entendemos, por

este documento e por informações concedidas em entrevista, que a instituição não identifica um conceito claro ou específico de patrimônio literário, razão pela qual recorre à terminologia histórico (tanto para patrimônio quanto para tipologia do museu).

Prevê-se ainda a formação de equipe educativa complementar à atuação do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim e a formação de uma Rede de Museus Literários em parceria com o Museu Casa Alphonsus de Guimaraens – o que comentamos no Capítulo 2 deste trabalho.

Até o momento, a maior parte das ações educativas é realizada pela Associação de Amigos ou em parceria com ela. Mencionamos anteriormente três das ações consideradas educacionais pelo Museu: o Grupo de Contadores de Estórias, o Grupo Estrelas do Sertão (bordadeiras) e a Semana Roseana. Além disso⁷⁷, a instituição conta com as Caminhadas Eco-Literárias, em parceria com o Grupo Caminhos do Sertão e com um acervo de oficinas sobre as trajetórias de Guimarães Rosa (linha do tempo, léxico rosiano e patrimônio do sertão). O Museu é responsável também pelo Projeto Educar, que realiza anualmente com as escolas da região um trabalho acerca do conceito de patrimônio, por meio do reconhecimento do patrimônio da cidade, com duração de quatro meses.

Ainda no Plano Museológico, lê-se:

O espaço foi adequado aos moldes de um Museu de Território, que encontra na região, na comunidade e em seus bens culturais e naturais, os principais esteios de funcionamento. De outra parte, pretendeu-se transformar o museu num centro de estudos sobre o sertão, entendido como cenário e ambiente de experiências vividas e recriadas na produção literária de Guimarães Rosa (MINAS GERAIS, 2014).

É importante lembrar que todas essas propostas são do ano de 2014, portanto posteriores à abertura da exposição analisada no tópico a seguir, bem como à nossa pesquisa de campo.

3.3.3 A exposição

Inserido no Circuito Guimarães Rosa⁷⁸, composto por cidades nas quais esteve ou sobre as quais escreveu o mineiro, o Museu Casa que o homenageia passou, recentemente, por um processo de diagnóstico que detectou a ausência da literatura

⁷⁷ Informações sobre atividades educativas foram obtidas por duas vias. A principal foi a Palestra sobre o Museu Casa Guimarães Rosa, realizada por Ronaldo Alves quando da inauguração do Centro de Referência em Educação em Museus do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, ano de 2013. Outra via de acesso a essas informações foi o formulário respondido por Ronaldo Alves, como parte de nossa pesquisa de campo, realizada em novembro de 2014.

⁷⁸ Circuito certificado pela Secretaria de Estado do Turismo de Minas Gerais. Mais informações em <http://www.circuitoguimaraesrosa.com.br/>. Último acesso em 17 jun 2015.

como problema principal, cujo sintoma mais forte era a exposição de longa duração. Esse processo levou à concepção da nova exposição de longa duração, *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, inaugurada em 2012.

O Museu Casa Guimarães Rosa, inaugurado em 1974, está instalado na casa em que nasceu e viveu até os nove anos o escritor, médico e diplomata mineiro. Um dos grandes desafios da instituição em termos tanto de pesquisa quanto de museografia foi o fato de que a casa teve seis proprietários entre a família de Rosa e o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, sendo que nem todos esses proprietários utilizaram o imóvel para fins residenciais. A Casa Guimarães Rosa não contém um acervo expressivo em termos de mobiliário, além de ter que considerar as transformações pelas quais passou o edifício em si, e dos diversos usos dados a cada cômodo ao longo dos anos.

Localizado na cidade de Cordisburgo, Minas Gerais, o museu está a 113 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado. O endereço (Avenida Padre João, 744, Centro) e a referência com relação à capital mineira são informações encontradas facilmente pela internet, em guias de turismo online⁷⁹, sites de hotéis da região etc. Algumas das páginas indicam também o telefone do museu.

Informações oficiais da instituição podem ser encontradas do site da Secretaria de Cultura do estado de Minas Gerais, que não constou entre os primeiros resultados de nossas buscas. A página contém um comentário geral sobre o museu e seu acervo, algumas informações sobre o histórico do museu, além de telefone e endereço de email para contato. Consta na própria página que sua criação é de janeiro de 2011 e sua atualização mais recente, em junho de 2015, era de setembro de 2014⁸⁰. Foi encontrada também uma página na rede social Facebook⁸¹, em que constam informações similares às do site da Secretaria de Cultura. A página na rede social, contudo, traz alguns dados a mais, mencionando a restauração realizada em 1980, o contexto de idealização do museu, uma breve descrição do edifício e a missão institucional.

A página contava, em maio de 2016, com 2217 curtidas (que indicam, na prática, o número de usuários da rede que recebe as publicações da página) e nota-se que ela tem sido atualizada com frequência, sendo a última postagem datada do dia 14 de maio

⁷⁹ Foram realizadas buscas no Google. Encontraram-se informações sobre o museu nos sites TripAdvisor, Guia da Semana, Guia 4 Rodas online, entre outros similares.

⁸⁰ Consultada em junho de 2015, a página está dentro da subseção museus da seção instituições do site da Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/instituicoes/museus/museu-casa-guimaraes-rosa>. Último acesso em 02 jun. 2015

⁸¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/museucasaguimaraesrosa.mg>. Último acesso em 24 mai 2016.

de 2016 quando da escrita deste capítulo. São divulgadas fotografias das exposições, do escritor e sobretudo das atividades realizadas pela exposição, tais como inaugurações de exposição temporária, exibições de filmes, oficinas, visitas, caminhadas eco-literárias etc. Identificamos também postagens que são convites abertos à população para participação nessas atividades e eventos de divulgação criados pela página do museu.

Mas, o que aparece de fato entre os primeiros resultados⁸² é o portal do projeto Era Virtual, financiado pela Fundação Vale, da empresa Vale do Rio Doce, que proporciona visitas virtuais a 27 instituições brasileiras parceiras do projeto, dentre as quais o Museu Casa Guimarães Rosa. O projeto é patrocinado pela Usiminas e pelo Banco BMG; co-patrocinado pelas empresas Tempo Sustentável e V&M do Brasil. Constam como apoiadores o Instituto Cultural Usiminas, o Instituto Libertas de Educação e Cultura e Hispamar Satélites; como parceiros, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o Museu Casa Guimarães Rosa, a Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ), a Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), o Ministério da Ciência e Tecnologia e o Governo do Estado de Minas Gerais. Os créditos do incentivo são dos Governos estadual e federal, pelas leis de Incentivo à Cultura de ambas as instâncias.

Com alta qualidade de imagem, a página tem início com uma visualização por satélite (mas não em tempo real) da cidade de Cordisburgo, com enfoque na fachada do Museu Casa Guimarães Rosa. A imagem é acompanhada de uma narração em áudio de trechos da obra do mineiro, seguida de comentário a respeito do museu. Ao final desse primeiro áudio, setas indicam os caminhos possíveis, sendo um deles a entrada no edifício que abriga o museu e os outros, possibilidades de continuação do passeio pela cidade de Cordisburgo, que o internauta controla por meio de setas na tela. Há um mapa em que o visitante pode escolher visualizar um espaço específico do entorno do museu, como uma igreja ou a antiga estação ferroviária. A cada movimento feito, tem início um novo áudio com narrações de trechos do escritor, corroborando a ideia de acervo operacional proposta pelos Marcos Territoriais.

Se o visitante opta pela entrada no museu, o mapa se transforma numa planta da casa, e antes de entrar de fato na edificação há a possibilidade de ver o vídeo de

⁸² Cabe mencionar que os resultados variam de acordo com buscas realizadas anteriormente no mesmo computador ou, em caso de usuário conectado a uma conta Google, de acordo com o histórico da conta. Notou-se, contudo, após buscas realizadas em computadores diferentes, que o portal do Projeto Era Virtual consta frequentemente entre os cinco primeiros resultados da busca, sendo muitas vezes o primeiro endereço da lista. Disponível em: http://www.eravirtual.org/rosa_br/. Último acesso em: 02 jun 2015

recepção do funcionário Fábio Barbosa, responsável interno pelo Grupo de Contadores de Estórias Miguilim. Em termos de atendimento dos chamados “Miguilins” – crianças e adolescentes que atuam como guias do museu – a visita é muito similar àquela realizada presencialmente. Em cada cômodo visitado, é possível assistir a um pequeno vídeo em que um(a) Miguilim apresenta o espaço e comenta as peças expostas (caso prefira, o internauta pode ler a transcrição dos conteúdos disponíveis em áudio).

É importante ressaltar, porém, que a exposição disponível para visitação virtual não é a atual exposição de longa duração *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*. Como a página já se inicia com a imagem e o áudio, não há nenhum aviso sobre essa desatualização do projeto com relação à exposição vigente.

Outra página que contém informações sobre o museu, bem como fotografias do acervo e das atividades é o blog da Associação de Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa⁸³ (AAMCGR). Dentre os endereços encontrados, constam dos materiais de divulgação oficiais do museu: o portal da Secretaria de Cultura, a página do Museu na rede social Facebook e o portal do projeto Era Virtual. Consta ainda um provável site da Associação de Amigos, cujo endereço difere do que mencionamos, e que não conseguimos acessar já na data em que recebemos a informação (novembro de 2014). O blog da Associação, por sua vez, não é mencionado nos materiais oficiais nem nos outros endereços eletrônicos da instituição, embora contenha textos e fotografias sobre o museu, o autor, o acervo e as atividades realizadas na ou pela instituição.

Obtidas as informações sobre localização, o visitante pode chegar ao museu de carro pela rodovia BR040, ou em um ônibus da Viação Pássaro Verde cujo ponto de parada na cidade de Cordisburgo é praticamente em frente ao museu. Ao longo da rodovia, entre Belo Horizonte e Cordisburgo, há placas que indicam “Circuito Guimarães Rosa”, “Museu Guimarães Rosa” e “Portal Grande Sertão”. Uma das placas faz um convite direto, com os dizeres “Em Cordisburgo, visite o Museu Guimarães Rosa”. Só as placas já mais próximas da cidade utilizam o nome “Museu Casa Guimarães Rosa”, sendo que algumas abreviam a palavra Casa, indicando apenas “Museu C Guimarães Rosa”.

Além da sinalização, o museu é uma instituição conhecida entre os moradores de Cordisburgo, o que também facilita o acesso do visitante que não conhece a cidade. Além disso, a Avenida Padre João, em que se localiza o museu, também é endereço da biblioteca da cidade (mantida pela Associação de Amigos), da antiga estação ferroviária

⁸³ Disponível em: <http://www.aamcgr.blogspot.com>. Último acesso em: 03 jun 2015

e do ponto final dos ônibus que fazem o trajeto até as cidades de Belo Horizonte e Sete Lagoas, além de conectar esses locais e Cordisburgo à Gruta de Maquiné.

Uma vez em frente ao museu, é fácil identificá-lo como tal. Na calçada em frente ao Museu, há uma placa que diz “museu” e outra, indicando pela cor que se trata de atração turística, contém o nome completo da instituição. O nome se repete em outra placa, já na parede do edifício que abriga o museu. Abaixo desta, um painel um pouco maior apresenta a fotografia da fachada e um pequeno texto a respeito do museu em português e em inglês. Nesse espaço, constam os símbolos do Governo do Estado de Minas Gerais e o da Rota das Grutas. O Museu também está identificado como um dos 95 Marcos Territoriais da Cartografia Roseana.

Figura 13- Entrada do Museu Casa Guimarães Rosa

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 14 - Placas na entrada do Museu Casa Guimarães Rosa

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Embora pareça exagerada na descrição, a ênfase da sinalização desde a estrada torna o ambiente convidativo. Fica clara a intenção do museu de ser visto e visitado, e a grande quantidade de placas no caminho gera alguma expectativa.

Na primeira visita realizada, no período da manhã, havia na entrada do museu apenas um recepcionista, que depois se identificou como coordenador do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim (a mesma pessoa que recebe o visitante virtual por meio de um vídeo no supramencionado portal do Projeto Era Virtual). Na parte da tarde, das 13h às 17h, há também os chamados “Miguilins”, crianças e adolescentes participantes do Grupo de Contadores de Estórias que, como abordado anteriormente, atuam voluntariamente como guias e narradores de textos roseanos na instituição. O recepcionista nos informa que o ingresso tem o custo de R\$2,00, informação que não está escrita.

Logo à entrada, uma pequena mesa com marcadores de livro que contêm informações do Museu está à disposição do visitante. Na parede à direita de quem entra, um quadro contém o aviso de que não é permitido comer dentro do museu e de que ele fecha no Natal, no Réveillon e durante o Carnaval. Não há guarda volumes, lanchonete, cafeteria, livraria ou loja, embora houvesse projeto para que esta última fosse montada na parte da exposição que corresponde à antiga “Venda do Seu Fulô”

Ao longo da pesquisa de campo, notou-se uma diferença significativa entre as duas visitas iniciais: a primeira, no período da manhã, e a segunda, na parte da tarde. Na primeira, a sensação foi de acolhimento, tanto pelo ambiente do museu e pela sinalização convidativa quanto pela postura receptiva do funcionário que deu as

primeiras informações e boas vindas. No entanto, durante o percurso ocorreu a sensação de abandono – do visitante e do espaço. Isso porque havia luzes apagadas em parte da exposição, portas de áreas administrativas entreabertas e nenhum educador, segurança ou qualquer outro funcionário presente durante todo o percurso. Esse fato chamou a atenção também no sentido da segurança do espaço, já que seria possível tocar as peças e entrar em espaços de circulação restrita sem nenhuma dificuldade aparente.

Além disso, painéis de tecido que são expostos nas janelas, como cortinas (vide Figuras abaixo), estavam sobre os bancos, restando apenas alguns deles expostos de fato.

Figura 15 – Museu Casa Guimarães Rosa Painel de Tecido sobre banco

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 16 - Museu Casa Guimarães Rosa Painel de tecido exposto na janela

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

A segunda visita, realizada no período da tarde, foi feita junto a um grupo escolar agendado, guiado por uma jovem membro do Grupo Miguilim. Nesse período, as portas das áreas administrativas estavam fechadas, todos os painéis estavam expostos e todas as luzes acesas. De toda forma, visitantes que não fizessem parte do grupo seguiriam livres os percursos que escolhessem, sendo novamente possível ficarem a sós com as peças do acervo, sem supervisão de funcionários do museu.

As áreas de descanso são no jardim, em que há bancos em dois espaços diferentes, sendo um deles, mais afastado da casa principal, o local destinado às narrações de histórias para grupos agendados ao final da visita guiada. Ao longo do percurso, há bancos em algumas das salas. No entanto, nem sempre fica claro se eles podem ser utilizados, pois são muito similares aos móveis de acervo ou cenografia da exposição e não há indicação de que sejam para descanso. Essa informação ficou clara apenas quando a voluntária ofereceu continuamente, durante outra visita guiada, já sem o grupo, a opção de sentar para ouvi-la descrever o ambiente ou narrar trechos da obra de Rosa.

Há um bebedouro na área externa e dois banheiros no percurso da exposição. É importante comentar que esses banheiros não pertenciam à casa original, cujo espaço era ocupado por uma despensa ou quarto de banho – o que não está sinalizado na casa, mas é dito por vezes durante a visita guiada.

A exposição de longa duração pode ser identificada pelos painéis na sala do acolhimento, que incluem seu título, textos sobre sua concepção e uma planta do espaço. Já a exposição temporária, embora também esteja indicada na planta, é mais difícil de perceber em termos de circuito, até porque o visitante passa pela temporária durante seu percurso pela de longa duração, o que dificulta a diferenciação entre as duas propostas. Ademais, não há painéis explicativos sobre a exposição temporária e nem mesmo o seu título está em evidência. O que havia quando realizados nossa pesquisa de campo era um poema adesivado na parede, de autoria do mesmo artista que produziu os bordados expostos e cujo título é o mesmo da exposição, segundo informação fornecida em visita guiada.

A exposição de longa duração *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos* do Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo, Minas Gerais, foi inaugurada no ano de 2012, durante a XXIV Semana Roseana. Essa exposição foi o resultado de um trabalho de pesquisa iniciado em 2009, após a identificação da ausência da literatura na exposição de longa duração. Novas peças foram adquiridas, houve uma pesquisa para mapear o acervo operacional do museu – que culminou na disposição de placas informativas por 90 marcos em Cordisburgo e região, e novas estratégias expográficas foram adotadas com o intuito de destacar a literatura de Guimarães Rosa na exposição.

Presente na primeira sala, a do Acolhimento, a ficha técnica se divide entre uma ficha “do governo” (que inclui Governador do estado, Vice Governador, Secretária de Estado da Cultura, Secretária Adjunta da Secretaria de Estado da Cultura, Superintendente de Museus e Artes Visuais e Museu Casa Guimarães Rosa, este último representado por seu coordenador), e a ficha “da exposição Rosa dos Tempos Rosa dos Ventos” (Presidente da AAMCGR, Curador, Museografia e Design, Assistente de Design, Revisão, Pesquisa de Campo, Assistentes de Pesquisa de Campo, Coordenação do projeto Memória Viva do Sertão, Filmagem e Edição do Projeto Memória Viva do Sertão, Mapa do Território do Museu Casa Guimarães Rosa, Ilustração, Fotografia e Produção Executiva). Na área do Patrocínio, constam a Lei Federal de Incentivo à Cultura e a empresa Petrobrás. A produção executiva é da Via Social e a realização é do Museu Casa Guimarães Rosa, de sua Associação de Amigos

(AAMCGR), da Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), do Governo do Estado de Minas Gerais, Ministério da Cultura e Governo Federal.

Quanto aos diversos usos dados ao imóvel ao longo dos anos entre sua construção como casa e sua adaptação para museu, a solução foi identificar os cômodos por meio de uma planta de localização sob a forma de painel visível logo que o visitante entra no espaço expositivo (Figura 5). A exposição, no entanto, não aborda os outros usos, dando ênfase ao período de residência da família Rosa. Essa planta reaparece reduzida nos batentes de cada porta da casa (salvo as dos corredores e banheiros), indicando qual o uso original do cômodo em que o visitante entrará a seguir e qual o seu “título” atual, seja como sala da exposição ou como espaço administrativo (Figura 18).

Figura 17- Museu Casa Guimarães Rosa Sala do Acolhimento do planta da exposição em painel

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 18 - Museu Casa Guimarães Rosa Placa da Alcova, com reprodução em miniatura da planta da exposição

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

De forma geral, não há, portanto, a configuração usual dos Museus Casas, na qual a estrutura de cada sala expositiva reproduz minimamente a organização de um cômodo doméstico. A exceção se dá na Sala Corpo de Baile, montada no Quarto da Avó, e cuja solução examinaremos no Capítulo 4, por sua relação estreita com a literatura. Salva essa exceção, não há relação clara entre a função original dos cômodos e a escolha temática atual. A biografia e cronologia do autor, por exemplo, não estão no quarto que foi dele, mas no dos pais. O antigo quarto de Rosa, por sua vez, contém o núcleo “Cordisburgo”, que trata da cidade.

O recorte conceitual da exposição *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos* abarca a cidade de Cordisburgo, os cômodos da casa da família Rosa, a vida e obra do autor (incluindo aí suas outras profissões, seu processo criativo de escrita, e as relações entre a vida e a obra), e os hábitos e características da região mineira. O tema que perpassa todos esses espaços é a própria figura de João Guimarães Rosa: apresenta-se a cidade a partir de seu discurso sobre ela, os cômodos fazem referência à época em que ele morou ali e os hábitos e características da região aparecem constantemente relacionados à sua vida, sua obra ou a ambas.

Para dar conta das divisões temáticas, são utilizados painéis com muito texto: ora explicativos sobre a exposição, ora sobre o autor ou sobre a instituição e projetos (o Museu, a AAMCGR, o Projeto Miguilim). Muitos dos painéis contêm trechos grandes da

obra de Rosa, além de placas no formato de legendas, contendo excertos menores. Há ainda reproduções de fotografias, ilustrações de livros e datiloscritos corrigidos à mão, bem como painéis dedicados ao Histórico Editorial de cada obra tratada no percurso.

Na visitação espontânea e sem acompanhamento, não há percurso obrigatório, apenas a indicação da planta de localização na sala do Acolhimento e nos batentes das portas ao longo do espaço expositivo. Já na visita guiada, o percurso é sempre o mesmo, e segue os passos indicados abaixo, cuja compreensão será facilitada pela visualização da planta (Figura 19). Dado que a maioria das visitas é feita com acompanhamento, prosseguiremos à análise da exposição segundo as etapas desse percurso.

Figura 19 - Museu Casa Guimarães Rosa, planta da exposição

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

- 1) Sala de visitas (Acolhimento)
- 2) Quarto de Guimarães Rosa (Cordisburgo)

** Corredor entre Sala de visitas e Sala de jantar

3) Alcova (Sagarana)

4) Quarto da avó (Corpo de Baile)

5) Quarto dos pais (Biografia e Cronologia)

6) Sala de Jantar (Corpo de Baile)

7) Depósito da Venda (Exposições Temporárias)

8) Depósito da Venda (Gabinete)

9) Venda do Seu Fulô (Grande Sertão, Veredas; Estas Estórias e Ave, Palavra)

** Corredor entre Sala de jantar e Cozinha

10) Cozinha (Tutaméia e Primeiras Estórias)

11) Jardim e “Narração de Histórias”

Após passar pela recepção e adquirir o ingresso, a entrada no Museu propriamente dito é feita pela porta da antiga sala de estar, hoje utilizada como sala de Acolhimento. Ali o visitante encontra painéis com textos sobre o museu, a exposição, a associação de amigos, ficha técnica, planta da exposição, cronologia da obra de Rosa e uma pintura em aquarela intitulada Cartografia Rosiana, da artista Júlia Bianchi e acompanhada de legenda explicativa em português. Na parede, sobre a porta de entrada da Sala de estar, há duas imagens emolduradas de cunho religioso. Nenhuma legenda aborda essas peças e não se comenta sobre elas nas visitas guiadas, que nesse cômodo geralmente abordam características arquitetônicas e do processo de construção do edifício.

O antigo quarto de Guimarães Rosa é a sala Cordisburgo, composta por dois painéis, quatro quadros com tecidos bordados e quatro fotografias da família Rosa e da cidade de Cordisburgo. Um dos painéis contém a origem do nome da cidade e seu histórico desde que era distrito de Sete Lagoas até a inauguração do museu, mencionando os decretos de mudança de nome e categoria da cidade, considerada município a partir de 1938. Fotografias reproduzidas logo abaixo do texto conectam a figura de Rosa à cidade. O outro painel apresenta um trecho do discurso de posse feito por Rosa em sua entrada na Academia Brasileira de Letras, o qual o autor finaliza falando sobre sua cidade. O painel conta ainda com fotografias, inclusive uma do

momento do discurso, uma ilustração e uma carta de Rosa a seu pai, em que também há menção à cidade. Por fim, os quadros contêm atrações turísticas locais reproduzidas em bordado colorido sobre fundo branco, com moldura em madeira e vidro. Sobre estes últimos, foram impressos trechos de obras de Rosa na cor cinza, o que, de forma geral, prejudica tanto a leitura do texto quanto a visualização da imagem (vide Figura 20).

Figura 20 - Museu Casa Guimarães Rosa, bordados no núcleo Cordisburgo

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

A passagem para a sala seguinte, Sagarana, que ocupa a antiga alcova, é feita por um corredor que também contém obras. São fotografias, uma miniatura da obra exposta na sala Acolhimento e mais quadros de bordados. Os registros fotográficos são do artista Pedro David em viagens pelo sertão mineiro, sendo que parte deles foi feita especialmente para a exposição, segundo apontado em legenda explicativa, que indica que as outras fotografias ao longo da exposição são do mesmo autor, salvo as que contam com legenda específica. Quanto aos quadros, seguem o mesmo modelo dos que estavam na sala Cordisburgo e também são acompanhados de legenda explicativa. Temos, então, a informação de que as imagens foram bordadas pelo Grupo da Melhor Idade Estrelas do Sertão, composto por senhoras da região e mantido pela Associação de Amigos do Museu. A legenda traz outras informações sobre a Associação e indica que os trabalhos em bordado expostos nas salas Cordisburgo e Corpo de Baile são todos de autoria do grupo de senhoras já mencionado.

A sala Sagarana ocupa o que era antes conhecido como alcova. Durante a visita guiada, menciona-se que a Alcova era um quarto pequeno e sem janelas em que as crianças ficavam de castigo, mas não há nenhuma relação clara com essa função na exposição em si. A sala contém três painéis e dez matrizes de xilogravura. Um dos

painéis contém trechos dos contos do livro *Sagarana*, outro, o histórico editorial da obra e um terceiro acrescenta aos trechos dos contos uma carta do escritor sobre o livro, ilustrações e fotografias. O enfoque da sala está nas matrizes de xilogravura do artista Poty Lazarotto, feitas para ilustração da 4ª edição do livro *Sagarana*, e doadas ao museu pelo próprio ilustrador. Acompanhando as matrizes, uma legenda explicativa traz dados da biografia do artista e indica sua relação com a literatura brasileira em geral e com a obra de Guimarães Rosa em específico.

Passa-se, então, à primeira das duas salas de nome *Corpo de Baile*, montada no antigo Quarto da Avó. Esse cômodo é uma recriação cenográfica, não do quarto que ali existiu de fato, ocupado pela avó do escritor. A pesquisa para a recriação não foi feita em fotografias ou descrições do quarto de “Dona Chiquinha” ou de outros aposentos similares da época. Ela se deu *na obra literária* de Guimarães Rosa.

Sabendo, por pesquisas, que a avó de Guimarães Rosa inspirou a personagem Vovó Izidra, do conto *Campo Geral*, os responsáveis pela exposição reconstituíram cenograficamente não o quarto da avó real Dona Chiquinha, mas o da avó fictícia Izidra, baseando-se, para a composição expográfica, na descrição do quarto, extraída do conto mencionado. O texto faz parte do livro *Manuelzão e Miguilim*, que compõe a obra *Corpo de Baile*, nome que se deu à sala expositiva. Uma pequena legenda explicativa na parede indica brevemente a similaridade entre as duas avós, explicita a reconstrução cenográfica do quarto e traz um trecho do conto⁸⁴ que permite a conexão entre obra e espaço expositivo. A reconstrução compõe-se de cama, mesa, oratório, baú, roca de fiar, prateleira de madeira, crucifixos e imagens de santos variadas, flores desidratadas e material de costura. Sobre a cama, um tecido bordado pelo Grupo Estrelas do Sertão faz as vezes de cobre leito.

A próxima sala a visitar é a *Biografia e Cronologia*, instalada no antigo Quarto dos Pais de Rosa. Ali encontramos um aparelho de televisão que exhibe cronologia ilustrada com fotografias do escritor, 12 objetos (ou conjuntos de objetos) entre mobiliário original, material de trabalho, sapatos e indumentária⁸⁵, dois painéis sobre

⁸⁴ “Este quarto, reproduzido cenograficamente, pertencia à avó de Guimarães Rosa, D. Chiquinha. Sempre mantido fechado, era muito semelhante ao aposento da personagem de *Campo Geral*, do livro *Manuelzão e Miguilim* (*Corpo de Baile*): “Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente pensava; Vovó Izidra quase nunca abria a janela, ela enxergava no escuro”

⁸⁵ Segundo informação da legenda: Armário; criado-mudo; cabideiro; porta-retrato; robe de *chambre* em lã, dependurado em cabide com a inscrição Parkhotel Baden-Baden (hotel localizado nessa cidade alemã, em que o escritor ficou hospedado em 1942); coleção de gravatas borboleta; calça, paletó e colete em gabardine preta confeccionada por J; Eiras/Rio, suspensório e lenço; par de sapatos Clark Nec Plus Ultra forma 35/7, meias e cinto; cartola preta; maleta usada em suas atividades de médico.

vida e obra, fotografia do artista e “janela arqueológica” que deixa à mostra a técnica construtiva empregada na casa (Figura 23).

Figura 21 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 22 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 23 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo biografia e cronologia

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Mais uma vez, lê-se o título *Corpo de Baile* como nome de sala. Trata-se, agora, da antiga sala de estar da família Rosa. Ao centro do cômodo, uma vitrine de vidro vai

do chão ao teto, contendo máquina de escrever e objetos de escrita originais do autor. Ao fundo e no alto da vitrine, datiloscritos corrigidos à mão foram reproduzidos, bem como trechos do livro *Corpo de Baile e Fotografias*. Há ainda na sala painéis com trechos do livro *Corpo de Baile*, painel do Histórico Editorial, quadro com bordado e fotografia impressa em tecido na janela.

Figura 24 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo Corpo de Baile

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

A visita à exposição de longa duração é, então, “interrompida”, por uma sala que contém exposição temporária, cuja travessia é essencial para acessar a outra parte da exposição de longa duração. Trata-se da Sala de Exposições Temporárias, que ocupa parte do antigo Depósito da Venda. Além da exposição temporária em cartaz naquele momento *Mapas Imaginários*, do artista Rodrigo Mogiz, havia uma mesa com bancos, sem grandes esclarecimentos sobre sua relação com o espaço ou a exposição. Em outro momento, com o museu fechado ao público, soubemos que aquele mobiliário é utilizado em atividades de estudos dos membros do Grupo Miguilim. Além do painel em que podem ser afixadas as obras de exposições temporárias, a sala contém um

aparelho de televisão, ao lado do qual se vê uma legenda “Memória Viva do Sertão”. O aparelho permaneceu desligado durante todas as visitas que fizemos à instituição.

A outra parte do antigo Depósito da Venda é ocupada pela sala Gabinete, subdividida em dois espaços. À esquerda, reconstruiu-se o ambiente de um gabinete com peças originais que incluem mobiliário, carimbos, anéis de lenço, medalhas, três esculturas, diplomas da Academia Brasileira de Letras e da Ordem do Mérito Cultural, espadim e bainha do fardão que pertenceram a Rosa em sua passagem pela Academia Brasileira de Letras.

Figura 25 - Museu Casa Guimarães Rosa, núcleo Gabinete

Fonte:

https://www.facebook.com/museucasaguimaraesrosa.mg/photos/?tab=album&album_id=383006101759679

À direita, vê-se uma vitrine com livros, divididos em quatro prateleiras (Edições importantes, primeiras edições, edições especiais, edições estrangeiras); estudo do artista Poty Lazzarotto para capa do Grande Sertão Veredas (nanquim e guache sobre papel, emoldurado). Há também quatro painéis: um com a lista das obras, outro que funciona como legenda da vitrine, e outros dois com trechos de textos de Rosa e fotografias reproduzidas. No museu inteiro, é essa sala que contém a única legenda traduzida para o inglês (em fonte e material diferentes das outras legendas da exposição).

Seguindo em frente, o visitante chega à sala Grande Sertão Veredas; Primeiras Estórias e Ave, Palavra, no local em que funcionara a Venda do Seu Fulô,

estabelecimento comercial de Floduardo Rosa, pai de João Guimarães Rosa. O cômodo é uma reprodução cenográfica (Figura 26)⁸⁶ baseada em fotografias e estudos relacionados a estabelecimentos conhecidos como “vendas de secos e molhados” do final do século XIX e início do século XX. A sala não é feita apenas da cenografia, ela inclui também a obra de arte “Essência de Rosa”, de Wili de Carvalho; fotografias da já mencionada série de Pedro David, cinco painéis com trechos de textos das três obras que dão nome à sala, um painel do histórico editorial do livro Grande Sertão Veredas e a obra coletiva Manto do Vaqueiro, que é parte do projeto Memória Viva do Sertão, e da qual trataremos no próximo capítulo. Segundo informação obtida em visita guiada, o balcão dessa sala é a única peça original no que diz respeito à cenografia do cômodo.

Figura 26 - Museu Casa Guimarães Rosa, Venda do Seu Fulô

Fonte: Catálogo da exposição Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos (MINAS GERAIS, s/d)

⁸⁶ A cenografia inclui: três tipos de selas de montaria, estante de madeira e vidro com diversos objetos, dentre os quais: brinquedos, instrumentos musicais, armas, utensílios domésticos, chapéus, cestos de palha, selaria, ferramentas de trabalho no campo. Foram identificadas apenas duas legendas na estante, sendo que uma delas indica uma escultura de 2011 e outra identifica três objetos de 2012: as quatro peças foram confeccionadas por artistas locais.

Figura 27 - Museu Casa Guimarães Rosa, Venda do Seu Fulô

Fonte:

https://www.facebook.com/museucasaguimaraesrosa.mg/photos/?tab=album&album_id=383006101759679

Ao sair dessa sala para continuar o percurso, o visitante passa novamente pelas duas salas que compõem o Depósito da Venda e pela sala Corpo de Baile, instalada na Sala de Jantar. Feito isso, ele acessa um corredor com dois banheiros. Em ambas as portas, há frases do romance *Grande Sertão: Veredas*, sendo que em uma delas está destacada a palavra **Ele** e em outra, a palavra **Ela**, identificando assim que um dos banheiros é de uso masculino, e o outro, feminino. A exposição não aborda o fato de que os banheiros provavelmente não existiam na época em que o imóvel pertenceu à família Rosa, tampouco discute suas possíveis transformações ao longo do tempo e das reformas. Quando questionados em visita, uma das guias disse que anteriormente o cômodo era único e servia como “quarto de banho”, e outra indicou que o espaço já foi utilizado como despensa.

O corredor contém também fotografias do artista Pedro David, expostas junto a pequenos trechos de textos de Rosa. Ele dá acesso à sala Primeiras Estórias e Tutaméia, situada na antiga Cozinha da casa. Dois painéis apresentam trechos das obras que dão título ao cômodo e um terceiro expõe os históricos editoriais das duas obras. A cozinha também conta com o recurso da recriação cenográfica, utilizando materiais atuais e o fogão à lenha, que é original, embora esteja recoberto de cimento sob justificativa de que assim ficará melhor preservado. A reconstrução conta com

mobiliário (cristaleira, mesas, prateleiras acima do fogão) e utensílios domésticos variados (panelas, lampiões, panos de prato, funil, chaleira, pilão, louça e elementos decorativos). Na visita guiada, comenta-se sobre o fogão original, as duas obras literárias que compõem a sala e o costume de guardar os ovos de galinha em embalagens de palha para sua melhor conservação, como mostrado em detalhe da reprodução cenográfica do cômodo.

Figura 28 - Museu Casa Guimarães Rosa, cozinha

Fonte:

https://www.facebook.com/museucasaguimaraesrosa.mg/photos/?tab=album&album_id=383006101759679

Figura 29 - Museu Casa Guimarães Rosa, painel contendo histórico editorial

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Saindo da cozinha, o visitante encontra um jardim recoberto de tijolos, com bancos que funcionam como área de descanso e convivência. Cinco painéis trazem informações sobre a chamada Cartografia Rosiana, incluindo informações sobre o chamado acervo operacional do museu, identificado pelos 95 Marcos Territoriais do Museu Casa Guimarães Rosa. As informações são apresentadas por meio de textos, tabelas e mapas.

Ao fundo do quintal, há o espaço para narração de histórias e uma cozinha utilizada pelos funcionários. O local contém bancos, bebedouro, três painéis e uma série de objetos sem legenda que podem ser considerados como ambientação cenográfica. Um dos painéis contém texto sobre o Grupo Miguilim, outro conta com reproduções de datiloscritos corrigidos à mão, referentes às obras *Grande Sertão: Veredas* e *Tutaméia*. Outro, um texto sobre o Processo de Criação em Guimarães Rosa. Os objetos identificados foram: um poço e um carro de boi em madeira contendo vasos de barro, cesto de palha e esculturas (todos sem legenda).

Finalizado o percurso – e no caso da visita guiada, a narração de estórias – o visitante passa novamente pela Cozinha, corredores, Sala de Jantar e Sala de Estar antes de atingir a saída do Museu.

Capítulo 4 – Cruzando dados: referências internacionais e análises brasileiras.

4.1 Estratégias para expor a Literatura

4.1.1 Metodologias expográficas na bibliografia

Em nosso estágio de pesquisa no Museu Literário Petőfi, ficou nítida a preocupação desta instituição em produzir conhecimento acerca de seus próprios processos e de fomentar não só o desenvolvimento de pesquisas literárias, mas também museológicas. Ressalte-se que é frequente o uso de termos como museologia literária⁸⁷ em discursos e publicações institucionais desse museu. Dentre elas, consta a obra *The Nature Study of the Literary Exhibition 2005-2013*, organizada por Gabriella Gulyás, publicada em húngaro em 2013. Em meio a outras questões, a publicação reúne conceitos de exposição literária propostos por diversos museólogos, todos funcionários da instituição, dos quais tivemos acesso aos que a organizadora da obra julga os mais importantes⁸⁸.

A obra húngara nos motivou a reunir também propostas metodológicas sobre exposições literárias publicadas por autores de outros países. Apresentamos, então, um breve compilado de propostas encontrado na bibliografia húngara e internacional, principalmente sobre exposições literárias. Quando pertinente, trouxemos também algumas reflexões sobre museus casas e casas históricas, que se aplicam principalmente à realidade das casas de escritores e museus casas de escritores. Ao longo do texto, fazemos já algumas referências pontuais a exposições cujas estratégias serão apresentadas, junto a algumas fotografias, no tópico a seguir.

A dificuldade – chamada por alguns de impossibilidade⁸⁹ – de expor a literatura é um tema constante nos trabalhos a respeito de museus literários. Korteweg (2009) aponta para a necessidade de criatividade na realização de exposições literárias, uma vez que só se podem expôr elementos marginais e não a essência da literatura, que é

⁸⁷ Em texto de Csilla Csorba, datado de 2002, lemos o seguinte a respeito dos inspetores de locais literários na Hungria: “Ils doivent essayer d’obtenir qu’au niveau du département et des villes au moins un muséologue spécialisé en littérature soit employé afin de pouvoir traiter et documenter convenablement les matériaux” (CSORBA, 2002, p. 24). Em tradução livre: “Eles devem tentar conseguir que ao nível do departamento e das cidades ao menos um museólogo especializado em literatura seja empregado a fim de poder tratar e documentar os materiais de forma conveniente”

⁸⁸ Tivemos acesso, a princípio, apenas à edição em húngaro. Sendo a própria Gabriella Gulyás uma de nossas supervisoras no estágio, ela fez uma seleção dos trechos mais importantes da obra, que foram então traduzidos para o inglês por Melinda Vassári, especialmente para esta pesquisa. Por esta razão, não podemos precisar as páginas de cada citação utilizada, apenas o intervalo geral traduzido. O título em inglês, no entanto, consta da própria obra, que contém um resumo em inglês. Cada autor escreveu uma proposta de conceito, que poderia ser de um parágrafo a algumas páginas. Como, no entanto, as contribuições estão todas no mesmo capítulo, optamos por citar apenas (GULYÁS, 2016) em todas as ocorrências desta obra. O ano refere-se à data de tradução do texto para o inglês.

⁸⁹ Ver Karhs e Gregorio (2009)

intangível. Ele apresenta a diferença principal entre uma exposição dedicada à obra de um artista visual e aquela que se propõe a exhibir o trabalho de um escritor: “il manoscritto di Madame Bovary non è Madame Bovary, mentre La ragazza con l’orecchino di perla di Vermeer è il dipinto di Vermeer” (ibid, p. 27)⁹⁰

Trubek (2010, p. 4) levanta uma questão que reaparece em outros autores, relacionada à ideia da casa como obra: “First of all, houses are not the product of writers. Books are. But I suppose it would be impractical to build, say, a big book for people to wander inside”⁹¹. Apesar de haver casas que foram efetivamente projetadas ou idealizadas por escritores, não foram elas, obviamente, as obras responsáveis por dar-lhes essa profissão ou título. Todavia, o que consideramos mais importante enfatizar aqui não é a impossibilidade de se construir livros nos quais se possa entrar, mas o fato de que, independente de ser possível, acreditamos que isso não seria desejável.

Sob esse aspecto, concordamos com Régnier (2015, p.8), que aponta a para as questões de: “l’adaptation et de l’appropriation des codes littéraires (logocentres dans une large mesure) par les codes muséographiques, davantage fondés sur des objets tangibles”⁹². Szilágyi traz uma reflexão parecida: “In the creation of literature exhibitions the biggest challenge might be that the verbally coded messages (works, biographies, studies) have to be mediated by (partly verbally but not essentially) visual codes” (SZILÁGYI in GULYÁS, 2016)⁹³.

Realizar essa adaptação de códigos é uma tarefa tão essencial quanto difícil. Dentre as experiências que apresentaremos no tópico a seguir, acreditamos que tiveram mais sucesso nesse quesito o Museu Strindberg, em Estocolmo, e o Castelo Monte Cristo, em Paris. A semelhança principal entre as duas exposições é o fato de não se estruturarem num eixo biográfico, mas estarem organizadas em núcleos temáticos, que mesclam tipologias variadas de acervo. A experiência do Museu Literário Petőfi também deve ser levada em consideração nesse campo, mas por nichos mais pontuais da exposição, e não do conjunto, como as outras duas.

Ainda na obra organizada por Gulyás (2016), Wernitzer indica que a exposição literária moderna deve ser capaz de integrar informação visual, textual e de áudio

⁹⁰ Tradução Livre: “O manuscrito de Madame Bovary não é Madame Bovary, enquanto A moça com brinco de pérola, de Veermer é a pintura de Veermer”

⁹¹ Tradução Livre: “Primeiramente, casas não são o produto de escritores. Livros são. Mas eu imagino que seria pouco prático to construir, digamos, um grande livro para as pessoas vaguearem dentro”

⁹² Tradução Livre: “adaptação e apropriação dos códigos literários, que são extremamente logocêntricos, pelos códigos museográficos, que se fundam mais explicitamente nos objetos tangíveis”

⁹³ Tradução Livre: “Na criação de exposições literárias, o maior desafio pode ser que mensagens verbalmente codificadas (obras, biografias, estudos) tem que ser mediadas por códigos visuais (parcial mas não essencialmente verbais)”

simultaneamente, numa superfície comum que é o espaço expositivo. Nesse sentido, os autores húngaros parecem concordar com a importância do uso das mídias digitais nas exposições literárias – o que ocorre em sete das dez instituições que visitamos na Hungria. Enquanto Hegyi (in GULYÁS, 2016) afirma que “a literary exhibition can not be built solely on reading”⁹⁴, Emőd (in GULYÁS, 2016) , de certa forma, reforça a ideia: “in the museum, the media are not an ‘enemy’, furthermore, they can be well applied to cause surprises, illustrate conflicts etc”⁹⁵.

Zsuzsa Kalla é ainda mais incisiva: “there are not any simple memory rooms of 10m² with pictures clinched on the wall and with glass cabinet any more – this genre is part of the past. If the space is small – it is filled by monitors, if it is big, by an installation” (in GULYÁS, 2016)⁹⁶. Ponderamos se a afirmação da museóloga é uma crítica. Isso porque ela é a curadora da exposição de longa duração do Museu Literário Petőfi, em que embora se faça uso de bastante tecnologia digital (áudio, vídeo, *slideshow*, holograma, jogo interativo), há também várias vitrines e imagens afixadas nas paredes.

Antonio Ponte (2007, p. 53), por sua vez, trata de uma questão que não se restringe à forma, mas esbarra também nos conteúdos. Ele afirma que “é fundamental uma grande convergência entre o móvel (as coleções), o imóvel (a casa) e o imaterial (a memória e a personalidade do homenageado)”. Encontramos proposição muito similar em Cabral (2001). No caso específico das casas de escritores (ou museus casas de escritores), é preciso considerar também a obra – contida no último item, junto à memória e personalidade do homenageado. Acreditamos que é preciso haver um equilíbrio entre esses itens que valorize a todos, tendo a obra como perspectiva principal, no caso dos museus literários. As mídias digitais e outros recursos expográficos podem contribuir para esse equilíbrio ou prejudicá-lo, a depender da forma e intensidade com que são empregadas.

Hess (2009) identificou quatro tendências expositivas, as quais relacionou com quatro tipos de instituição. As tendências são: estética, filológica, identitária e devocional; e as instituições respectivamente correspondentes são: Biblioteca, Arquivo, Museu, Casa da memória. O autor indica que, na prática, todas as tendências estão presentes em todas as exposições, seja explícita ou implicitamente. Contudo, ele afirma:

⁹⁴ Tradução Livre: “Uma exposição literária não pode ser fundamentada somente na leitura”

⁹⁵ Tradução Livre: “No museu, as mídias não são um ‘inimigo’. Ademais, elas podem ser bem empregadas para causar surpresas, ilustrar conflitos etc”

⁹⁶ Tradução Livre: “não há mais salas memoriais de 10m² com quadros afixados nas paredes e vitrines – esse gênero é parte do passado. Se o espaço é pequeno – ele é preenchido por monitores, se é grande, por uma instalação”

“sono tuttavia conviuto che ogni esposizione letteraria si caratterizzi precisamente en base alla tendenza che prevale” (HESS, 2009, p. 195)⁹⁷

Em linhas gerais, as tendências relacionam-se à ênfase dada em termos do que é exposto. Assim, a tendência estética seria aquela que privilegia o manuscrito e o livro raros, a ilustração de alta qualidade; a filológica enfatizaria a gênese da obra, por meio de documentos que ilustrem o processo de escrita; a histórica ou identitária seria a que insere vida e obra do autor num contexto temporal e de um território ou nação; e, por fim, a tendência comemorativa ou devocional seria a que põe em foco os testemunhos biográficos do autor, em detrimento de documentos relacionados à obra em si.

Quanto aos exemplos que abordaremos no próximo tópico, parece acertado associar: a Casa de Balzac à filológica; a do Museu Petofi à histórica; a do Museu da Vida Romântica à comemorativa. Não identificamos, em nossas visitas, exposições de tendência primordialmente estética, e acreditamos que essa tendência seja mais comum em exposições temporárias realizadas por ou em bibliotecas.

Enquanto Hess trouxe tendências de um ponto de vista da abordagem, a apresentação de Andrea Benkő (in GULYÁS, 2016) quanto às exposições literárias dividiu-se em três grupos de *métodos* expositivos: o Reconstutivo, o Ilustrativo e o Metafórico.

O Reconstutivo equipara-se, segundo Benkő, às reconstituições arqueológicas, buscando reconstruir o ambiente o mais fielmente possível. Aproximaríamos essa ideia ao que vimos chamando do estilo *tel quel* tão comentado no sul da França.

O Ilustrativo seria a junção de texto e imagem, de forma que um possa explicar o outro, numa construção temática: a comparação que se faz aqui é com o livro de imagem (Picture Book). Segue-se uma ideia similar à suscitada pela fala de Trubek há pouco, “the visitor gets into a book that is illustrated by images, and represented in space. This kind of exhibition is mixed with the reconstructive kind – since a reconstructed interior can be evoked as spatial illustration” (GULYÁS, 2016). As exposições do Museu Strindberg, do Castelo Monte Cristo e a exposição (e não a casa) do Centro François Mauriac podem ser associadas a este método.

Por fim, o método Metafórico seria aquele em que a interpretação do curador fica mais evidente, e que pode ser considerado como uma forma de artes visuais aplicadas,

⁹⁷ Tradução Livre: “Estamos todavia convictos de que cada exposição literária se caracteriza precisamente com base na tendência que prevalece”

dado que é a materialização dessa interpretação por meio de um sistema simbólico de espaço-objeto-texto. Acreditamos que a exposição do Memorial József Attila, que comentamos no tópico a seguir, mescla os métodos Metafórico e Ilustrativo.

Antes de passar às metodologias identificadas em campo, gostaríamos de apresentar uma preocupação de Wernitzer a respeito do uso de diferentes métodos para proporcionar experiências de qualidade para grupos variados de visitantes. A autora entende que:

The multilevel, complex presentation of readings is an important element of the modern literary exhibition, which can be its pitfall at the same time, if the expectational horizon of the recipient, of the visitor, does not meet the horizon of the creator of the exhibition (WERNITZER in GULYÁS, 2016)⁹⁸

Embora não esgotem as possibilidades expositivas, acreditamos que esses três métodos abarcam uma quantidade significativa de estratégias das exposições que tivemos oportunidade de pesquisar. O desenvolvimento de novas categorias ou revisão das atuais é trabalho possível para pesquisas futuras. Além deste tópico e do seguinte, podem auxiliar nesse processo as fichas de exposições, quadros comparativos e fotografias apresentadas nos Apêndices A, B, C e D.

Concordamos com Amouroux (1994, p. 18), cuja afirmação, dos anos 1990, permanece atual:

C'est l'étude des pratique muséographiques de ces musées qui pourra donner une idée des choix possibles. En effet, le mode d'exposition est tout à la fois la conséquence du choix d'un discours et sa traduction spatiale. Le terme 'exposer' signifie autant 'mettre en vue' que 'faire connaître, expliquer'. L'exposition, de même que le discours, n'est pas neutre et n'as pas à l'être⁹⁹.

Corroborando essa visão, finalizamos o tópico com o questionamento de outro pesquisador da Escola do Louvre, Yannick Gendrot:

Quelque soit sa forme, l'exposition n'est jamais neutre, et elle est le fruit de choix opérés par le conservateur et son équipe dans le but de nous transmettre une certaine vision de l'écrivain qui revêt donc un caractère inévitablement arbitraire. (...) Dans un musée monographique, la question de savoir ce qu'on montre de l'artiste avec les collections que l'on possède et les lieux dont on dispose est une préoccupation

⁹⁸ Tradução Livre: "A apresentação complexa e em vários níveis de leituras é um elemento importante da exposição literária moderna, e pode ser, ao mesmo tempo, sua armadilha. Isso se o horizonte de expectativa do receptor, o visitante, não for ao encontro do horizonte do criador da exposição"

⁹⁹ Tradução Livre: "É o estudo das práticas museográficas desses museus que poderá dar uma ideia das escolhas possíveis. Na verdade, o modo de exposição é ao mesmo tempo consequência de uma escolha de discurso e sua tradução espacial. O termo 'expor' significa tanto 'colocar à vista' quanto 'dar a conhecer, explicar'. A exposição, assim como o discurso, não é neutra e nem deve sê-lo"

commune: quel récit decide-t-on de développer à travers la mise en exposition? (GENDROT, 2011, p. 61-62)¹⁰⁰.

4.1.2 Metodologias expográficas na pesquisa de campo

A pesquisa de campo compreendeu coleta de dados de 35 instituições, com observação mais detalhada de cinco delas: duas brasileiras, uma francesa, uma húngara e uma sueca (Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa, Centro François Mauriac de Malagar, Museu Literário Petőfi e Museu Strindberg). Nos Apêndices A, B, C e D, apresentamos sistematizações dos dados de 34 delas em fichas, quadros comparativos, além de fotografias das cinco instituições supramencionadas. Neste tópico, comentaremos alguns pontos que nos chamaram a atenção em termos do que chamamos aqui de metodologias expográficas. Das 36 visitas, a única instituição que desconsideramos completamente para as análises foi a Associação Marguerite Duras, por se tratar de um caso muito específico – uma associação que possui espaço expositivo, mas está em vias de adquirir as ruínas da casa da escritora. A exposição sobre o Museu Tolstói também não foi considerada, por trazer informações insuficientes para a análise da instituição a que se refere.

Considerando exposições sobre autores específicos, identificamos algumas estratégias, que serão indicadas adiante. Começamos pelos casos peculiares do Arquivo Lukács, em Budapeste, e Apartamento de Jacques Prévert, em Paris. Nenhum deles é museu, mas ambos estão localizados em antigos apartamentos dos escritores, nos quais seu gabinete de trabalho foi preservado e pode ser, em algumas situações, visitado. Além dos apartamentos em si e dos acervos que compõem a cenografia dos gabinetes de trabalho, ambas as instituições possuem coleções importantes de manuscritos e livros dos autores. O Arquivo Lukács está aberto ao público, majoritariamente para pesquisas na biblioteca, mas também para visitas ao gabinete. O caso de Prévert, porém, é mais delicado. Em geral, o espaço funciona somente como escritório da Fundação Fatras, que gerencia os direitos autorais do poeta, mas pode ser visitado em ocasiões excepcionais.

Das 35 instituições visitadas, 20 estão em edifícios ou ao menos terrenos em que residiram os escritores que homenageiam – seja ela fixa ou de estação, em que o escritor morou sozinho ou com a família.

¹⁰⁰ Tradução Livre: “Qualquer que seja a sua forma, a exposição nunca é neutra, e ela é fruto das escolhas operadas pelo curador e sua equipe no intuito de nos transmitir certa visão do escritor que tem, portanto, um caráter inevitavelmente arbitrário (...) Em um museu monográfico, a questão de saber o que mostramos do artista com as coleções que possuímos e os locais de que dispomos é uma preocupação comum: que relato decidimos desenvolver por meio da exposição?”

Dos museus húngaros, cinco fazem parte deste grupo, mas apenas um preservou os cômodos no estilo das casas de escritores francesas. Um ponto que diferencia significativamente as casas francesas em relação aos museus húngaros e sueco é que mesmo quando esses últimos preservam as casas sob a ótica do “tal qual” eram na época do escritor, eles reconhecem, ainda assim, o papel do curador. Não podemos afirmar que esse papel seja negado por todas as instituições da França, mas a partir dos nossos dados e em termos de conjunto, é uma presença mais bem aceita nos outros dois países.

Enquanto mesmo nos museus literários de Paris (considerados museus por eles próprios), como a Casa de Victor Hugo, não foram encontradas fichas técnicas, em Budapeste elas podiam ser, em geral, facilmente encontradas. Na instituição sueca, embora não tenhamos encontrado ficha técnica, há a figura do curador na equipe e notamos, por meio de entrevista e visita guiada, que não existe o mesmo desconforto com a ideia de curadoria que identificamos na França, conforme mencionado no Capítulo 1.

O Museu Literário Petőfi (PIM) nunca foi casa de escritor e não tem características museográficas do que usualmente é considerado museu casa, embora o prédio já tenha sido residencial (era um palácio). As coleções, no entanto, têm uma característica que é uma muito similar às de museus casas: são muito ecléticas (em termos de tipologias de objetos). Mesmo que o PIM possa ser considerado um museu da literatura húngara em geral, sua exposição de longa duração é completamente voltada a Sándor Petőfi. Não há uma exposição de longa duração que trace uma história ou panorama da literatura, ainda que algumas temporárias possam exercer esse papel.

Não retomaremos em mais detalhes aqui a estratégia da Casa de Escritor *tal qual* deixada em vida do homenageado ou de seus familiares, dado que já falamos a esse respeito no Capítulo 1. Vale ressaltar apenas que, embora seja uma proposta marcadamente presente na região francesa da Aquitânia, pudemos encontrar propostas similares nos outros países também. Com variações em relação à França, foram encontradas casas preservadas – ao menos parcialmente – *tal qual* os autores deixaram: no Brasil (Casa Guilherme de Almeida, Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre), na Hungria (Ady Endre Memorial House) e na Suécia (Museu Strindberg).

O Memorial József Attila, de que trataremos em breve, fica no apartamento em que o poeta viveu durante certo período. Pesquisadores não entraram em acordo quanto a ser o apartamento exato, mas, segundo dados de visita guiada, o edifício e a região da vizinhança são unanimidade. Ainda em visita, soubemos que houve debates

importantes a respeito de autenticidade quando o PIM propôs um projeto de exposição que não reconstruiria ou representaria partes do apartamento original. Essa escolha é o que conecta todas as estratégias apresentadas abaixo e as separa da maioria das casas de escritores francesas e das quatro instituições brasileiras, húngara e sueca listadas acima, além do Arquivo Lukács e do Apartamento de Prévert. No caso da instituição sueca, há duas situações em questão: o apartamento mantido “tal qual” o deixou o escritor e a exposição de longa duração.

Como não será possível, no escopo deste trabalho, analisar em profundidade cada uma das exposições, propomos sublinhar, nos parágrafos a seguir, algumas escolhas que chamaram a atenção durante as visitas de: Casa de Victor Hugo (Place des Voges), Casa de Balzac (Passy), Museu Tourgueniev, Casa de Auguste Comte, Museu de la Vie Romantique, Museu Edmond Rostand, Castelo Monte Cristo, Musée Carnavalet, Jókai Memorial, József Attila Memorial, Museu Kassák, Kazinczy Ferenc Memorial Hall, Museu Kacinczy Ferenc, a exposição de longa duração do PIM sobre Sándor Petőfi e a exposição de longa duração do Museu Strindberg.

Na Casa de Victor Hugo, os cômodos reconstituídos são originalmente de outros endereços do poeta. O laço com a obra literária se faz, entre outras vias, por meio de obras de arte concebidas para a abertura do museu, assim como legendas explicativas e audioguia. Já na Casa de Balzac, concentra-se mais no processo de trabalho e no “personagem” Balzac do que no universo literário propriamente dito. Como essas duas casas fazem parte do mesmo conjunto de museus parisienses, há uma estrutura geral similar (audioguias, legendas, obras de arte). Contudo, as museografias têm muitas diferenças. Sobre Victor Hugo, faz-se um percurso cronológico, que termina na morte, numa reconstrução do quarto em que morreu o escritor. Já no caso de Balzac, o único cômodo preservado não é o quarto, mas o gabinete de trabalho: a visita segue um percurso mais temático e finaliza diante da mesa em que o escritor trabalhava durante horas seguidas em sua obra.

No Museu Tourguéniev, a separação foi feita por andares: no térreo, uma exposição mais temática com vitrines, no primeiro andar, cômodos preservados em sua totalidade (no caso, o quarto e o gabinete de trabalho). No Museu Auguste Comte, o que nos chamou mais atenção não foi a divisão espacial em si, mas uma estratégia quanto às informações passadas ao visitante. Ao longo da exposição, encontram-se painéis de textos sobre a vida e obra de Comte. Para não deixar o apartamento de lado, o que a equipe encontrou como solução foi emprestar ao visitante uma planta da casa com os cômodos numerados e pequenos textos. Em cada cômodo, pode-se consultar,

nessa ficha, o texto com as informações correspondentes sobre arquitetura e decoração.

No Museu da Vida Romântica, o piso térreo é dedicado a George Sand, e encontra-se aí um salão preservado entre salas de exposição. Elas misturam painéis de texto, obras de arte e muitas vitrines com objetos pessoais de Sand. Pareceu-nos, numa primeira observação, que o objetivo foi mais de reproduzir uma determinada “atmosfera romântica”, em termos sociais, da qual a autora teria participado, do que abordar o universo literário de fato.

No País Basco, no Museu Edmond Rostand, representações de personagens em papel misturam-se com os móveis da biblioteca. Cômodos preservados coabitam com documentos sobre a construção da casa e cartazes de Cyrano de Bergerac. Três percursos são propostos ao visitante, por meio de fichas plastificadas, disponíveis em quatro idiomas (francês, inglês, espanhol e basco): um mais concentrado no mobiliário e decoração; um sobre a vida e obra de Rostand, a partir de pessoas de conviveram com ele (nesse caso, a tipografia utilizada é a versão digital de textos manuscritos de cada personagem, similar ao da figura abaixo); e um sobre as obras de arte.

Figura 30 - Museu Edmond Rostand, tipografia digitalizada

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Como a Villa Arnaga para Rostand, o Castelo Monte Cristo também tem sua importância como um tipo de obra de Dumas. O único cômodo preservado é o “Salon Mauresque”, que permite um diálogo direto com a sala ao lado, dado que ela aborda os relatos de viagem do autor – as vitrines misturam livros, manuscritos e passaportes. Na sala de jantar, embora não haja móveis originais, uma composição cenográfica foi montada em diálogo com os livros de Dumas que tratam de culinária, documentos sobre

os jantares que ele oferecia e caricaturas do escritor cozinhando. De forma geral, a exposição contém, no piso térreo, informações sobre a casa, sobre ascendência e descendência do escritor e o núcleo temático da sala de jantar. No piso superior, as salas estão divididas por tipologia textual, ou seja, uma sala é dedicada à produção jornalística, outra aos romances, outra aos relatos de viagem e um nicho retrata as adaptações atuais de obras como *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*.

O Museu Strindberg, embora apresente uma cronologia da biografia no início da exposição, não usa essa cronologia como eixo estruturador do percurso. Similar em certa medida ao Castelo Monte Cristo, a exposição *Strindberg in the Centre* é organizada em núcleos temáticos. No entanto, trata-se mais de conteúdos presentes na obra como um todo do que de tipologias textuais, embora o sueco também tenha escrito em gêneros variados. Logo após a cronologia, há um dispositivo interativo que propõe o questionamento sobre quais são as características de que é feito o escritor homenageado, como se vê na figura abaixo.

Figura 31 - Museum Stridberg - dispositivo interativo

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

As cores e características a serem manipuladas pelos visitantes reaparecerão nas vitrines, configurando núcleos temáticos a partir de características que se relacionam ao escritor e o que ele escreveu (misógino, queer, religioso, ateu etc).

Figura 32 - Museu Strindberg - vista parcial

Fonte: <http://www.strindbergsmuseet.se/klasser.html>

No Jókai Memorial Room, em Budapeste, a curadora optou por mesclar quarto e exposição, como se vê na Figura abaixo. Em um espaço bastante restrito, vê-se, à esquerda, uma reconstituição cenográfica de gabinete de trabalho. Em todo o lado direito, uma expografia com painéis de texto e vitrines.

Figura 33 - Jókai Memorial Room

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

A visita combina essa exposição interna que pertence ao PIM com alguns percursos ao ar livre propostos em parceria com o Duna Ipoly National Park – instituição responsável por toda a área verde e o edifício em que o quarto memorial se encontra. Paineis no jardim incluem textos, desenhos e fotografias. Algumas imagens representam a casa nos tempos de vida de Jókai, o próprio escritor e sua esposa. Os desenhos são principalmente pássaros, em uma espécie de catálogo visual de parte da fauna local, que combina o hobby da esposa do escritor e os interesses de educação ambiental do Duna Ipoly National Park. O Parque também é responsável por uma exposição geológica ao ar livre, mas não encontramos conexões entre ela e o escritor (essa foi uma das situações em que nosso desconhecimento do idioma húngaro foi um obstáculo para conseguirmos informações mais detalhadas).

Figura 34 - Jókai Memorial Room - exemplo de painel no jardim

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Embora esteja em área muito menor e por razões diferentes, identificamos algumas similaridades entre o Jókai Memorial Room e o Museu Casa Guimarães Rosa, abordado no Capítulo 3 deste trabalho. A instituição brasileira também tem painéis ao ar livre, mas eles estão espalhados por toda a cidade de Cordisburgo e em outras cidades da região pelas quais passou Rosa, cujas paisagens e costumes foram representados de algum modo em suas obras. Como já mencionado, o Museu Casa

Guimarães Rosa considera que todas essas paisagens fazem parte do acervo do museu – o chamado acervo operacional.

Já no Memorial József Attila, a preocupação principal não parece ser a casa, nem os objetos, mas os textos. Em outras palavras: os textos estão em toda a exposição, ocupando a maior parte do espaço e não se conectam necessariamente às imagens e objetos. Uma estratégia que cabe ressaltar aqui é o fato de que todos os textos na exposição são trechos da obra do próprio poeta. O trabalho da curadora, nesta situação, não incluiu a escrita, mas a seleção de excertos e as decisões sobre onde inseri-los. A ordem básica da visita é cronológica, mas não separa completamente biografia e obra, dado que ele escreveu também suas memórias – uma espécie de autobiografia.

Existe, de toda forma, uma parte introdutória mais focada na biografia. Após passar por esse trecho, o visitante é convidado a “andar pelas ideias de Attila”. Segundo informado pela curadora em visita guiada, ela escolheu construir o caminho do visitante a partir da definição que o próprio Attila tinha a respeito da poesia. Conforme vemos na figura abaixo (35), foi feita uma plataforma de madeira e acrílico em espiral, em que os textos estão no acrílico. Eles trazem uma ideia do escritor sobre a poesia como a subida de uma montanha, em que a cada passo, a visão do todo se modifica. O final do caminho é em uma tela digital (na base cilíndrica ao centro) em que o visitante pode ler textos de Attila separados por temas, em húngaro e inglês. Acima, vê-se um cilindro de acrílico, que funciona como vitrine para um dos quatro objetos originais da exposição: o relógio, representando o tema do tempo, muito recorrente na obra do escritor.

Figura 35 - József Attila Memorial, vista parcial

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Essa escolha é mais arriscada e metafórica, e pode ser comparada a algumas exposições temporárias do Museu da Língua Portuguesa, em que a presença do trabalho de designers de exposição é tão ou mais forte do que a do curador, confundindo-se por vezes as duas funções. Um exemplo é a exposição Grande Sertão: Veredas, sob responsabilidade de Bia Lessa, que atua neste caso como curadora e cenógrafa.

Para o visitante estrangeiro no József Attila Memorial, existe a opção de usar o audioguia em inglês, que contém todos os textos da exposição traduzidos, incluindo os poemas. O único conteúdo extra está na primeira faixa de áudio, que apresenta uma introdução sobre o autor, o que o visitante húngaro provavelmente já conhece de antemão. Como o “objeto” principal da visita são os textos, o visitante estrangeiro não tem a mesma experiência visual, mas uma que é mais auditiva (quando sobe na espiral de madeira, por exemplo, ele ouve, enquanto o visitante que domina o húngaro sobe ao mesmo tempo que lê os textos na “parede” de acrílico).

No Museu Kassák a linha parece ser mais acadêmica e analítica, e menos subjetiva e abstrata. Com o objetivo de unir as imagens do artista e do escritor no mesmo

vanguardista, a exposição nos apresenta Kassák Lajos, o editor e organizador do movimento de vanguarda. O compromisso com a estética da vanguarda húngara pode ser visto nas escolhas de cores e tipografia. De todas as exposições que enfocam um autor, essa foi provavelmente a que apresentou menor variedade de objetos expostos. Uma razão possível para isso é que as revistas – que são o foco da exposição – já são consideradas como um meio complexo, já que mistura design, poesia, artes visuais e podem ser também consideradas como documentos do movimento de vanguarda.

Figura 36 - Kassák Museum, vista parcial

Fonte: <http://kassakmuzeum.hu/index.php?p=kiallitas&id=1>

Uma estratégia que vale a pena comentar sobre as exposições temporárias do Museu Kassák em geral é o uso de infográficos, o que não aparece na exposição de longa duração, embora ela possua um infográfico emoldurado. A ideia de alocar documentos e objetos como dados de infográficos é resultado da aplicação de uma metodologia contemporânea dos estudos jornalísticos para o contexto museográfico. Como mesmo nos estudos jornalísticos trata-se de uma estratégia emergente, seu emprego na área museal é uma escolha inovadora. Segundo informação coletada em visita, o objetivo principal de usar essa estratégia é a possibilidade de expor a complexidade da era da vanguarda.

De todos os museus visitados, o Kassák, junto à Casa Guilherme de Almeida, ao PIM e o Centro François Mauriac, está entre os que têm a preocupação com pesquisa e compromisso científico mais explícitos. A preocupação dessa instituição húngara em

produzir conhecimento sobre a vanguarda se estende para o desejo de cooperar com parceiros internacionais. Um exemplo é a recente publicação de um artigo em inglês sobre as escolhas do museu, em um periódico acadêmico italiano (SÁSVARI; DOBÓ, 2015). Cabe citar também o grupo de estudos sobre arte húngara dos anos 1960 e 1970, coordenado pela diretora do museu, contando com pesquisadores de dentro e fora da instituição. Há ainda a OAD¹⁰¹ – Online Avant Gard Database, um banco de dados online sobre as vanguardas, alimentado pelos membros da equipe do Kassák Museum em parceria com pesquisadores externos. Também aqui o termo utilizado é arte da vanguarda, mas, pelo que pudemos observar no site, ele engloba a produção literária – o que possibilita supor que a situação possa ser similar no grupo de estudos.

Na Casa Guilherme de Almeida, a preocupação se materializa principalmente no Centro de Estudos de Tradutores Literários, na Revista Re-Produção e na realização de eventos, como a Semana Guilherme de Almeida, o Encontro de Tradutores e o I Encontro de Museus Casas Literários, previsto para 2016. Além desse ponto, o Museu Kassák e a instituição paulistana assemelham-se no interesse por movimentos de vanguarda, embora apresentem exposições de longa duração completamente diferentes.

Consideramos o Kazinczy Ferenc Memorial Hall como uma instituição autônoma. Ela está separada do Museu Kazinczy Ferenc – fisicamente, está mais próxima do Museu da Língua Húngara – tem suas próprias estratégias e um livro de assinaturas exclusivo (separado das outras duas). As três instituições pertencem atualmente ao PIM e localizam-se no norte da Hungria, em Sátorajújhely. Chamado por alguns de Mausoléu, o monumento foi construído no terreno em que costumava existir a casa de Kazinczy, cuja fotografia pode ser vista na exposição. Além dos objetos e painéis, contém também coroas fúnebres que visitantes costumavam levar em homenagem ao poeta, como fariam em um túmulo, o que confirma o status de mausoléu. Embora mausoléus sejam exatamente o que casas de escritores e museus literários reforçam sempre não ser, esse parece ser muito valorizado pelos profissionais húngaros. Uma razão para tanto pode ser o fato de que esse local foi o primeiro marco na história do turismo literário húngaro, segundo informação fornecida em visita.

¹⁰¹ Disponível em: <http://avantgardedb.org/>. Último acesso em: 29 mai 2016.

Figura 37 - Kazinczy Ferenc Memorial Hall - vista exterior

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 38 - Kazinczy Ferenc Memorial Hall - vista interna parcial

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

O Museu Kazinczy Ferenc tinha três exposições em cartaz quando realizamos a visita, mas trataremos apenas da de longa duração, dedicada ao escritor. Não podemos, no entanto, deixar de mencionar que uma era geológica e a outra apresentava uma coleção de história natural. Pareceu-nos que, dado o tamanho reduzido da cidade, o museu fica numa posição de oferecer uma variedade de temas que vão além da literatura. Ao menos pelo que pudemos perceber de nossas observações (limitadas em

função do idioma) e da visita guiada em inglês, não há conexão entre a obra de Kazinczy e as duas exposições mencionadas.

A exposição de longa duração inicia-se apresentando uma síntese cronológica da vida do autor¹⁰². O que gostaríamos de destacar nessa exposição, porém, não é tanto uma metodologia, mas um eixo curatorial sobre o qual se constrói toda a exposição. Em lugar de apresentar a biografia ou aspectos da obra literária de Kazinczy, a curadoria escolheu apresentar as obras e artistas que o influenciaram. Ao longo da visita, entramos em contato com vários artistas, de outros escritores a compositores, escultores e pintores. As estratégias museográficas são similares ao que se vê nas exposições do prédio principal do PIM. Elas misturam vitrines de vidro com pinturas afixadas diretamente nas paredes; objetos, obras de arte, livros e o que os húngaros chamam de “interiores” – em que é possível ver um cômodo inteiro em uma vitrine. Também utiliza alguma tecnologia digital e pelo menos uma atividade interativa¹⁰³ (esta, sem tecnologia digital).

Quanto à exposição de longa duração do Museu Literário Petőfi sobre Sándor Petőfi, muito material foi coletado. Muitas análises podem ser desenvolvidas em pesquisas futuras, sob diferentes aspectos. Para esse momento, gostaríamos de dar uma visão geral da estrutura, que pode ser complementada por informações contidas nos Apêndices de A a D. Tem um eixo fortemente biográfico, apresentando a literatura à medida que ela aparece na vida, como ocorre na exposição do Centro François Mauriac. O contrário pode ser visto na exposição do Museu Strindberg, por exemplo, que apresenta a obra do escritor por núcleos temáticos, e só traz elementos da vida quando eles são pertinentes à compreensão da obra de algum modo.

A trajetória de Petőfi contém um tema que é muito importante não só para essa exposição, mas para a atuação do museu como um todo: a Revolução de 1848. O mês de março, em que se celebra o feriado nacional da Revolução, é o período de maior visitação do museu, com mais atendimentos a grupos escolares e atividades que são realizadas exclusivamente nessa época. Ressalte-se ainda que as cores da exposição são as cores da bandeira húngara, exceto pela sala que trata da morte do poeta, cujas paredes estão pintadas em cinza.

¹⁰² O mesmo recurso é utilizado no Kassák Museum, no Museu Strindberg, no Museu Casa Guimarães Rosa.

¹⁰³ Vide conceito de interatividade apresentado no Apêndice C, em que estão reunidas as informações sobre recursos expográficos empregados por cada instituição.

A exposição propõe apresentar Petőfi sob vários ângulos: biográfico, literário, político, histórico. Gostaríamos de ressaltar que duas salas diferentes podem ser consideradas como o final da exposição: uma no local em que a sequência cronológico-biográfica se encerra (o que pode ser percebido por placas luminosas no chão), que é a sala que aborda a morte do escritor. A próxima sala contém alguns comentários sobre a mística em torno dessa morte, mas está ocupada principalmente por novos trabalhos inspirados em seus textos – tais como músicas e obras de artes visuais, por exemplo. Como nada leva visualmente de uma sala à outra – o que as placas luminosas haviam feito até então – é possível que o visitante não continue até a última sala.

Figura 39 - Museu Literário Petőfi - vista parcial 1

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 40 - Museu Literário Petőfi, vista parcial 2

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Em termos de estrutura da narrativa, o Centro François Mauriac de Malagar¹⁰⁴, em Saint-Maixant, e o Museu Adam Mickiewicz, em Paris, também têm a biografia por eixo principal. Ambos os percursos, assim como o da Casa de Victor Hugo, terminam, respectivamente, na vitrine, painel e cômodo que retratam a morte de cada um dos escritores. Na Casa Elsa Triolet-Aragon e na Casa de Balzac, finaliza-se a visita no cômodo que representa a produção da obra, ou seja, o escritório ou gabinete de trabalho. Se considerarmos a segunda opção de final da exposição do PIM, ela se assemelha às do Museu Strindberg e Castelo Monte Cristo, que também finalizam seus percursos apresentando obras inspiradas nas literaturas de seus homenageados e adaptações para diversas linguagens.

Foi a partir das discussões descritas e elaboradas nos Capítulos 1 e 2, dos dados expostos no Capítulo 3 e considerando as variadas referências apresentadas neste tópico que desenvolvemos as análises apresentadas a seguir. Embora elas partam de casos concretos e específicos brasileiros, esperamos que possam contribuir para a reflexão geral no campo dos estudos de museus de literatura.

4.2 Literatura nas exposições de longa duração: dois casos brasileiros

Ao longo do trabalho, descrevemos dados e referências e apontamos uma série de questões que seriam retomadas e relacionadas entre si, fundamentando as análises

¹⁰⁴ Quanto ao Centro François Mauriac e ao Museu Strindberg, sempre que fizemos referências à exposição, trata-se do espaço apresentado por essas instituições como espaço expositivo de longa duração, e não da casa/apartamento dos escritores em questão.

apresentadas no presente tópico. O único tema que sequer iniciamos explicitamente nos capítulos anteriores foi a questão dos potenciais transformadores ou humanizadores da literatura e do museu. Consideramos que o mais apropriado seria iniciar o tópico em que sistematizamos nossas análises com esse tema, visto que ele conecta todos os demais. A opção de trazê-lo só agora, portanto, deve-se à proposta de tê-lo como eixo de análise.

4.2.1 Potenciais de transformação: uma premissa

Gostaríamos de aproximar três termos em nossa discussão, relacionados a funções ou papéis do museu e da literatura: social, transformador e humanizador. Quanto aos museus, adotamos a proposta de Araújo (2015, p. 27, grifo nosso) quando afirma que:

O que se propõe aqui, ao afirmar a função social dos museus, não é o descolamento das outras funções ou mesmo a crença em um papel redentor dos erros e omissões institucionais (...) O que está sendo colocado diante de tal afirmativa é o reconhecimento do poder da memória, e diante desse poder, que o museu é um instrumento capaz de apoiar a atuação dos grupos e dos indivíduos pelo direito à memória. *Afirmar a função social do museu é afirmar a potencialidade transformadora do instrumento museu.*

O que nos interessa essencialmente para este trabalho é a potencialidade transformadora do museu e da literatura. Acreditamos que o termo *potencialidade* aqui é fundamental: tanto o museu quanto a literatura *podem* transformar pessoas, mas isso não significa que eles necessariamente transformem todas elas sempre. A efetivação ou não do que existe de forma latente dependerá do modo como o contato ocorre, da disponibilidade do leitor ou visitante, entre outras questões que não abordaremos aqui por não ser esse o nosso foco. Também não acreditamos que esses potenciais sejam exclusivos do museu ou da literatura: a transformação ou humanização pode ser estimulada ou provocada por uma série de outros fatores, o que não diminui a importância do que se realiza pelos meios literários ou museológicos. Feitas essas ressalvas, passamos, então, ao conceito de humanização relacionado aos museus e à literatura, muito próximo da ideia de transformação possível, destacada na citação acima.

Na literatura e nos estudos literários há várias discussões a respeito do papel social. A área dos estudos literários tem uma amplitude de correntes de pensamento que engloba divergências quanto à própria existência desse papel ou do que ele significa. Parece-nos, contudo, que mesmo expoentes de correntes aparentemente opostas podem concordar em pontos importantes. Segundo Eagleton (1983, p. 3), o formalismo considera que “a obra literária não era um veículo de ideias nem uma

reflexão sobre a realidade social (...). Por outro lado, conforme lemos em Compagnon (2012, p. 205, grifos nossos): “Formalismo e historicismo *parecem* fundamentalmente incompatíveis. No entanto, os formalistas russos acreditavam ter inventado *uma nova maneira de levar em conta a dimensão histórica da literatura*”.

É certo que há discordâncias em torno do que é a literatura, do que ela veicula, de como ela deve ser produzida ou de que formas devemos lê-la e analisá-la. No entanto, identificamos convergências importantes a respeito do que a literatura pode provocar nas pessoas – que leva ao que queremos abordar aqui como potencial humanizador.

Tomamos o risco de aproximar dois autores de correntes distintas, apontando similaridades em determinadas passagens de seus textos. Antônio Cândido e Tzvetan Todorov podem representar, para muitos, pontos opostos de uma mesma linha. Contudo, no que tange a um potencial humanizador da literatura, eles parecem concordar. Lemos em Todorov:

a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. (...) Longe de ser um simples entretenimento, uma simples distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano (2009, p 24).

Cândido (1999, p. 84), por sua vez, afirma:

Longe de ser apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras.

“(...) ela não corrompe nem edifica, mas trazendo livremente em si o que chamamos bem e o que chamamos mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” CÂNDIDO, (2002, p 85).

Adotamos aqui o conceito proposto por Cândido (2013, p. 188), que considera a literatura como direito e necessidade universal e que, “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos, e portanto, nos humaniza”. O autor considera dois níveis de humanização pela literatura, e o que nos interessa quanto a essa área é o primeiro deles:

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar, em seguida, a organizar o mundo.(ibid, p. 179)

No caso literário tirar as palavras “do nada” seria, talvez, retirá-las do que Drummond chamou o “estado de dicionário” (ANDRADE, 2012). Transpondo o conceito para os museus, uma analogia possível com relação ao dicionário pode ser a reserva técnica. O primeiro é um livro que reúne uma vasta seleção de palavras já consolidadas no uso do idioma, cujas múltiplas possibilidades significativas (talvez até inesgotáveis) são apenas anunciadas nos verbetes, e não exploradas em contexto como nas obras literárias. Já a segunda agrega uma série de objetos da cultura material ou itens representativos de culturas imateriais, também eles registrados em suas fichas de inventário e acondicionados em suas prateleiras ou gavetas como verbetes, em que as possibilidades interpretativas estão apenas latentes, mas não realizadas ou contextualizadas.

Se organizar as palavras auxilia que nos organizemos, bem como à nossa visão de mundo, organizar objetos será certamente um processo similar. Por meio de exposições e ações de educação, os museus propõem rearranjos de itens representativos do nosso universo simbólico: eles oferecem uma visão organizada do mundo e da memória, possibilitando que os visitantes organizem-se internamente.

Para Cândido, o segundo nível da humanização seria aquele que ocorre a partir da literatura engajada, com posicionamentos políticos, ideológicos, religiosos ou éticos explícitos. O autor indica que é “um perigo: afirmar que a literatura só alcança a verdadeira função quando é deste tipo” (ibid, p. 183).

Como nosso trabalho se dá no âmbito da museologia, consideraremos esse segundo nível principalmente do ponto de vista do museu. Com isso, queremos dizer que os museus literários poderão desenvolver seu potencial humanizador independente de abordarem a obra de um escritor explicitamente engajado em causas humanísticas. Interessa-nos pensar se, dentro do museu, o potencial de humanização da literatura é estimulado no primeiro nível e se o potencial do próprio museu é explorado em ambos os níveis. Não faremos, portanto, análises específicas sobre o quão engajadas são ou não as literaturas de Guilherme de Almeida e Guimarães Rosa. O que gostaríamos de averiguar é:

- 1 – Se as literaturas desses autores são apresentadas nos museus como potencialmente humanizadoras no sentido estético da organização do mundo; e
- 2 – Se as instituições museológicas colocam a si mesmas como portadoras desse potencial tanto no nível estético quanto no de engajamento.

Em termos de atuação prática dos museus engajados, achamos muito pertinentes as sugestões iniciais de Araújo (2015, p. 28):

Poderíamos começar pela compreensão e explicitação das tensões e conflitos sociais, das insatisfações e áreas de carência. Promover a ruptura epistemológica com os padrões, modelos e categorias naturalizadas, ou seja, questionar os critérios de verdade e de conhecimento, contribuindo para as articulações, teorias e técnicas mais condizentes com as demandas sociais. Assumir que os museus foram e podem ser usados para camuflar e silenciar conflitos, violências e desigualdades. Lançar para os discursos e narrativas construídas pelos museus novos olhares e interpretações, cientes de que são apenas perspectivas às quais outras se somarão. O que proponho aqui não é a irresponsabilidade sobre os acervos já institucionalizados e de forma alguma apagar as narrativas já construídas, mas ampliar o leque de compreensão sobre elas e percebê-las também como parte desse processo de mudança e como representações de uma das formas de compreender a realidade, a memória, o patrimônio e o seu próprio tempo.

No âmbito da Museologia, a defesa de um papel social e de processos transformadores ou humanizadores tornou-se mais forte com o início da chamada Nova Museologia. Essa concepção surgiu principalmente na América Latina dos anos 1970 e tem uma relação importante com os contextos históricos, sociais e políticos desses países. Note-se, no entanto, que ela se tornou um marco para a museologia de forma geral, e não só no contexto latinoamericano. As práxis e metodologias podem ser muito diferentes de acordo com o país, a região, ou mesmo entre instituições de localidades e contextos parecidos. Porém, ao longo dos anos, a ideia de um papel social das instituições museológicas se consolidou – e não só na América Latina. Marília Xavier Cury (2005, p. 63, grifo nosso em *italico*) comenta sobre a mudança:

(...) o que se denomina “nova museologia” que, na realidade, não é uma outra em contraste com a antiga, mas sim um modelo metodológico de interação entre o patrimônio cultural e a sociedade. Nesse modelo, *o público é agente das ações de preservação e comunicação patrimonial e o processo é tomado como educacional, por ser transformador.*

Guarnieri (2010a, p. 77) nos indica que “O Museu pode – e deve ser – um agente humanizador do processo de desenvolvimento do Homem e da Humanidade, num contexto totalizante e universalizante”.

De um lado, uma museóloga traz o humano para o centro de sua justificativa num texto intitulado “Museu, para quê?”. De outro, enquanto constrói sua argumentação na conferência “Literatura para quê?”, um estudioso da literatura nos diz que ela “responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (COMPAGNON, 2012, p. 31). Estreitando mais os laços entre os conceitos de museu e de literatura, ambos os

pesquisadores tratam de *relação*. Convém resgatar, de um lado, o conceito que Guarnieri (2010, p. 123-124, grifos no original) elabora em outro texto:

O objeto da museologia é o fato 'museal' ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir (...) Entre homem e objeto, dentro do recinto do museu, a relação profunda depende não somente da comunicação das evidências do objeto, mas também do recinto do museu como agente da troca museológica.

Compagnon (ibid, p. 59), por sua vez, dirá em momento posterior da mesma conferência que: “O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, (...) sobre a natureza humana, um saber de singularidades”.

Ao justificar a leitura e o estudo da literatura, o francês trata dela como aquela que “oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (ibid, p. 60). Por um lado, as conexões parecem-nos cada vez mais evidentes. Teremos, por outro, a obrigação de discordar do literato ou, no limite, daqueles que ele genericamente menciona como defensores da exclusividade da literatura no que tange à preservação e transmissão das experiências de outros.

Temos, então, como premissa, um misto dessas duas questões, que consideramos profundamente interligadas: uma é a de que a literatura e o museu nos auxiliam nos processos de organização de nós mesmos e de nossa visão de mundo. A outra é a de que eles podem contribuir também para a ampliação dessa visão, dado que possibilitam o contato com a alteridade e com experiências e situações que não estão em nosso entorno imediato ou para as quais não nos atentamos por alguma outra razão.

Por fim, consideramos importante mencionar que a problematização e a lida com os conflitos estão intrinsecamente associados à noção de humanização. Conforme lemos em Chagas (2015, p. 31-32):

há uma veia poética pulsando nos museus e (...) tanto no poema quanto no museu há um 'sinal de sangue' a lhes conferir uma dimensão especificamente humana (...) Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição (...) A aceitação do museu como arena e campo de luta está bastante distante da ideia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória daqueles que prematura e temporariamente alardeiam os louros da vitória

4.2.2 Casas, Museus e Curadoria

Em nosso primeiro contato com a realidade das discussões no sul da França a respeito das diferenças entre casas de escritores e museus literários, essa nos pareceu uma divisão muito específica e que não se relacionava com a área de estudos em outros países. Contudo, ainda que na região Aquitânia a diferença seja muito marcada, quando revisitamos a bibliografia, ficou evidente que discussões similares se dão inclusive fora da especificidade dos museus literários. O pesquisador português Antonio Ponte, atuando na área dos museus casas, defende que há uma diferença significativa entre esses e as chamadas casas históricas. Ele indica que:

Essas casas só passam a ser casas-museu quando a função museológica é de facto aplicada, quando se começam a verificar alterações na forma como o imóvel é tratado, no momento em que se começa a ter preocupações ao nível da exposição, conservação, estudo das colecções e de outra documentação de interesse museológico (PONTE, 2007, p. 23)

Note-se que a ideia aqui não é contrapor casas históricas a casas-museu, mas diferenciar as duas categorias.

Ao observar os dados coletados a respeito dos históricos da Casa Guilherme de Almeida e do Museu Casa Guimarães Rosa, notamos que o desconforto com o termo museu era uma realidade pelo menos no início das atividades desses espaços. Na proposta de criação anunciada pela imprensa em 1971, como citado no Capítulo 3, o então responsável pela ideia defendia que ali seria preservada a casa – e não feito um museu. Interessante notar que até hoje a Casa Guilherme de Almeida é denominada assim, como casa, enquanto o nome museu pertenceu apenas à denominação anterior, do Museu da Literatura, do qual a Casa Guilherme de Almeida era uma seção. Ressalte-se, no entanto, que ela é tratada como museu em diversos materiais institucionais e inclusive compõe o conjunto dos museus da Secretaria de Cultura do Estado.

A instituição de Cordisburgo, por sua vez, denomina-se oficialmente como museu pelo menos desde a reforma de 1984, quando as notícias já estampavam o nome Museu Casa Guimarães Rosa. Contudo, mesmo nesse momento, em que foi noticiada a reabertura da instituição já como museu, aparece a necessidade de considerá-la como diferente de outras instituições deste tipo por ser mais dinâmica.

Tanto nos casos brasileiros quanto nos estrangeiros, a necessidade de se reafirmar como diferente do museu passa por duas questões principais, que criam um paradoxo – seja essa reafirmação o uso de nomes alternativos, como casa de escritor ou simplesmente com alegações de que se trata de um espaço que é mais do que um

museu ou diferente dos outros. Já abordadas em Capítulos anteriores, com bibliografia mais especializada no assunto principalmente na França, as questões são dinamismo *versus* estaticidade e autenticidade.

Como o entendimento de autenticidade da maioria das instituições compreende a manutenção dos objetos nos mesmos lugares por décadas, fica evidente o paradoxo com relação à defesa de instituições dinâmicas. Além disso, a pretensão de autenticidade traz um problema importante, que é a recusa, em muitos casos – a Casa Guilherme de Almeida entre eles – de assumir que existe uma curadoria e explicitar os critérios que a regem.

Com todos os desafios que possa trazer em suas ações e em sua expografia, o Museu Casa Guimarães Rosa, que se assume como tal inclusive em sua denominação, apresenta a ficha técnica da exposição, com responsáveis nomeados, já na primeira sala expositiva. Na Casa Guilherme de Almeida, com todas as potencialidades que traz em suas ações e escolhas expográficas, prevalece a ideia de Casa, não há ficha técnica visível, nem mesmo título para a exposição de longa duração. Não nomear a exposição passa muitas vezes – como presenciamos no sul da França – por sustentar a ideia de que *não se trata de uma exposição*, mas da casa de alguém de fato.

Compreendemos, no entanto, que o pensamento de que é possível visitar a casa de Guilherme de Almeida exatamente como o faria um conhecido seu nos anos 1950 ou 1960, quando ele ali vivia com a esposa, é no mínimo ingênua. Note-se que mesmo as exposições temporárias, inseridas nas vitrines do piso superior, não têm título visível no espaço: o visitante tem acesso a essa informação nos materiais de divulgação e, algumas vezes, pelo discurso do educador.

Outro ponto recorrente nas visitas técnicas e que nos parece uma ideia que ainda persiste na Casa Guilherme de Almeida é o entendimento de que o próprio poeta seria, em alguma medida, curador da exposição. Pareceu-nos, por entrevistas, visitas e análise dos documentos, que não se trata de uma compreensão unânime na equipe, nem mesmo de algo defendido – tampouco negado – explícita e institucionalmente. Entendemos, todavia, que a própria escolha de não denominar a exposição e a hesitação ao apontar responsáveis pela concepção em termos curatoriais são sintomas desse ponto de vista.

Nossa pesquisa documental deixou claro que foram realizadas, desde o primeiro projeto, alterações na Casa e, ao longo do tempo, na disposição dos objetos. Os objetivos variam entre necessidades estéticas, didáticas, de circulação de pessoas e de

segurança de acervo. É necessário evidenciar que não consideramos como problema o fato de que mudanças tenham sido realizadas, pelo contrário. Mas, ainda que nada disso houvesse ocorrido e a casa estivesse, após mais de quatro décadas, exatamente como deixada por Baby de Almeida, precisaríamos considerar que essa foi a disposição em que a viúva escolheu deixar sua casa e de seu marido representada. Se uma curadoria explícita jamais é neutra, tampouco o é essa escolha informal feita pelos familiares, ou até pelo próprio escritor, em alguns casos.

Sobre essa última possibilidade, tomamos emprestada aqui a ideia que Cabral (2016, p. 51) formula com relação aos arquivos literários, e que consideramos pertinentes também para as instituições museológicas:

é na perspectiva de dossiês fabricados intencionalmente que os documentos presentes em arquivos de escritores são abordados neste trabalho: não como um tipo de 'espelho da alma', que retrata fidedignamente as experiências e a vida de quem o produziu – mas, como ilha de edição em que se reelaboram a história e a memória cultural.

Também em Britto (2011, p. 21), temos essa perspectiva de um pesquisador que se debruça sobre o acervo literário e vê aí a necessidade da observação crítica. Ele afirma que “o primeiro desafio é escapar do equívoco de imaginar os acervos como instâncias capazes de fornecer tertemunhos incontestes das experiências de vida ou manifestação concreta da memória individual de seu titular”. Complementando a ideia, cita Heyman: “a documentação reflete, assim, múltiplas interferências (...) o arquivo pessoal é, muitas vezes, um projeto coletivo, no qual se sobrepõem várias subjetividades, afastando-se da sedutora imagem da expressão fiel e autêntica da subjetividade de seu titular” (HEYMAN apud BRITTO, 2011, p. 21).

Ainda sobre esse ponto, trazemos uma experiência vivida na região Aquitânia, durante a pesquisa de campo no Castelo de La Brède, em que viveu Charles Louis de Secondat, o Barão de Montesquieu. Gerido pela Fundação de Chabannes, que conta ainda com descendentes da família de Montesquieu, a instituição adota o discurso da casa tal qual deixada pelos últimos moradores. Em visita guiada, porém, foram feitas reflexões muito pertinentes a respeito dessa suposta autenticidade, já que toda a visita é feita com ênfase em Montesquieu e no tempo em que o escritor viveu ali. Interessamos ressaltar o questionamento acerca da quantidade de crucifixos e do posicionamento do genuflexório, colocado ao lado da cama.

Em virtude de seus textos, Montesquieu chegou a ser questionado quanto a seu respeito à Igreja e sua religiosidade. O questionamento que nos foi proposto na visita

partiu disso e de uma informação: de acordo com as pesquisas internas, o mais provável é que o genuflexório não ficasse naquele cômodo, também não se sabe se a posição dos crucifixos corresponde à época de vida do ensaísta. Teria a família alterado a organização dos símbolos religiosos no espaço, para reforçar a imagem de um Montesquieu mais praticante do que ele realmente era? Haverá aí uma intenção de amortecer possíveis conflitos com religiosos, seja no sentido histórico, seja em visitas atuais?

Embora não possamos afirmar que eles não existam, não nos pareceu, nesse período de pesquisa, que questionamentos como esse sejam uma constante na Casa Guilherme de Almeida. O Museu Casa Guimarães Rosa, por sua vez, nem poderia alegar tal autenticidade, uma vez que o edifício só foi adquirido pelo Estado depois de passar por seis proprietários sem ligação com a família Rosa, já sem nenhum acervo – que foi coletado separadamente. De toda forma, como mostrado no Capítulo 3, à época da inauguração houve ainda a insistência em que os objetos estavam disposto como se tivessem sido organizados por Rosa.

Além da questão do autêntico, foi recorrente nas visitas guiadas e mesmo em algumas entrevistas o intuito de provocar no visitante a impressão de que ele poderá ver o escritor em pessoa a qualquer momento, ou de que ele tenha acabado de sair. Em alguns casos, como no Museu Edmond Rostand, na Casa-Museu Gilberto e Magdalena Freyre e no Museu Literário Petőfi, chega-se ao ponto de representar fisicamente o corpo do escritor. Os dois primeiros contam com bonecos dos escritores em tamanho real, alocados nos cômodos que correspondem aos gabinetes de trabalho, enquanto o terceiro é um holograma de Petőfi junto a outros poetas, acompanhado de áudio que representa um diálogo entre eles. No Museu Strindberg, foi inserida sonorização no apartamento com uso de sensores. Assim, quando entra, o visitante ouve os passos do vizinho de cima, quando passa pelo piano, a música que o escritor mais tocava naquele instrumento. Escuta o som do relógio, o barulho da cafeteira e o som da tosse do escritor, entre outros.

As estratégias para a manutenção da autenticidade, como se vê, podem variar. O diretor do Centro François Mauriac é contra qualquer tipo de intervenção na casa que pertenceu ao escritor – desde legendas e cordões de isolamento até a sonorização ou a inserção de um boneco no espaço. Se o francês acredita que a ausência de recursos expográficos é o ideal para estimular a imaginação do visitante, foi alegando esse mesmo estímulo que o ex diretor do Museu Strindberg decidiu inserir áudios no percurso feito pelo apartamento do escritor sueco.

Problematizar essa sedutora autenticidade e essa espécie de presença fantasmagórica são essenciais para a análise crítica das chamadas Casas de Escritor, pois parecem ser a maior armadilha delas. Isso não significa que não se possa trabalhar com afetividade ou imaginação do visitante em nenhuma instância, mas que essas escolhas devam ser expostas e constantemente discutidas e repensadas. Consideramos que assumir um recorte curatorial e um ou mais responsáveis explícitos, por exemplo, é fundamental para combater noções ingênuas e permitir interpretações variadas a respeito do que se expõe.

Uma estratégia que gostaríamos de destacar na Casa Guilherme de Almeida, nesse sentido, é a parede da Sala de Estar em que foram reunidos diversos retratos de Baby de Almeida. Esta escolha é uma das poucas pistas concretas que o visitante tem de que houve seleções e realocações de peças na casa. A disposição das obras favorece discussões em termos estéticos – são artistas diferentes e estilos variados de representação – e sociais, como as transformações possíveis do papel da mulher entre o tempo de confecção das obras, de criação do museu e da realização da visita em questão. Sabe-se que Guilherme de Almeida trocou correspondências com sua esposa, quando ainda era noiva, e que escreveu a seu respeito. Esses textos poderiam ser utilizados como conexão possível entre a exposição e a obra, seja estando expostos, seja por meio do discurso do educador e de outras atividades educativas, para além da exposição.

Conforme explica Donnelly: “while these institutions cannot effectively interpret every aspect of their pasts, they can and should convey the historical stories they choose to interpret in light of as many contexts and points of view as is feasible” (DONNELLY, 2002, p. 247)¹⁰⁵

Ainda sobre promover a maior variedade de interpretações possíveis, gostaríamos de retomar os temas apontados nos tópicos 3.2.1 e 3.3.1, em que introduzimos as obras de cada escritor. Refletiremos, nos tópicos a seguir, sobre as leituras que se apresenta dessas obras na Casa Guilherme de Almeida e no Museu Casa Guimarães Rosa.

4.2.3 Uma exposição do Modernismo brasileiro: controvérsias

O museu Casa Guilherme de Almeida apresentava-se, em 2013, como “o único museu-casa biográfico e literário da cidade de São Paulo” (CARVALHO, 2013, p. 127).

¹⁰⁵ Tradução Livre: “Já que essas instituições não podem efetivamente interpretar cada aspecto de seu passado, elas podem e devem transmitir as narrativas históricas que escolhem interpretar à luz do máximo de contextos e pontos de vista possíveis”

Essa não foi a primeira e certamente não foi a única ocasião em que termos similares foram empregados. Entre as muitas atividades de Almeida, o museu pontua com destaque a de mentor ou articulador da Semana de Arte Moderna de 1922. A tarefa de identificá-lo como modernista, no entanto, é delicada, conforme visto no tópico 3.2.1 do Capítulo 3.

O edifício em que está instalada a Casa em homenagem ao poeta não é considerado moderno¹⁰⁶. Tampouco o são os móveis e grande parte dos objetos expostos, ressalvadas as exceções, que se compõem principalmente de obras de arte. Restam, então, o desafio de representar um poeta ativo na construção da Semana de 22, e a dúvida: por que é importante representá-lo como modernista, ainda que modernista “esquecido”?¹⁰⁷ Se a Semana não é o evento mais associado à figura de Guilherme de Almeida, e tampouco ele é dos primeiros poetas que se elenca quando falamos da Semana, por que enfatizar as memórias desse momento?

Propomos a hipótese de que o vínculo à Semana de Arte Moderna de 1922 e ao Movimento Modernista funciona como um dos pilares fundamentais para a justificativa da criação e manutenção do museu literário, especialmente na cidade de São Paulo. Assim como no mito modernista, também na Casa museu a capital paulistana ocupa lugar central em relação à construção identitária do país. Sob essa perspectiva, Guilherme de Almeida ganha a relevância de um participante ativo na construção simbólica¹⁰⁸ não só da cidade ou do estado, mas de todo o Brasil.

Segundo Moreschi (2013, p. 256, grifo nosso em itálico), a pauta da celebração constante da Semana em seus aniversários está “fortemente atrelada à própria reafirmação da *relevância de letras e artes para a vida nacional* e, mais do que isso, à própria *necessidade periódica de reafirmação dessa relevância*”. Se reafirmar os eventos de 1922 é o mecanismo para valorizar a área da literatura e das artes no país, repeti-lo no museu é reiterar essa importância e estendê-la ao contexto museológico. Afinal, considere-se o que diz Cândido (2006, p. 131):

¹⁰⁶ “A edificação na rua Macapá, construída em 1944, pode ser identificada como um exemplar de arquitetura que apresenta ainda uns poucos traços da linguagem neocolonial simplificada(...)” (BARBOSA, 2013, p. 123)

¹⁰⁷ “sua qualificação publicamente reiterada pelas publicações como ‘poeta modernista’ foi uma conquista importante, uma vez que o escritor se encontrava esquecido, pela crítica e pelo público, particularmente como um dos mentores do modernismo brasileiro”(POIESIS, 2012, p. 19)

¹⁰⁸ A esse respeito, convém lembrar que outros dois eventos importantes para as atividades do Museu Casa Guilherme de Almeida são a Revolução de 1932 e as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954.

Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das idéias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro

Sob essa perspectiva, vê-se que é interessante para a instituição filiar-se a esse movimento e justificar, assim, sua importância enquanto museu de literatura.

Vale reforçar que não é só de literatura que se trata. Nas palavras de Mário de Andrade (*apud* MORESCHI, 2013, p. 259, grifo nosso em itálico):

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, *o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.*

Nesse sentido, a criação e manutenção de um Museu do Modernismo – como era a proposta inicial da Casa Guilherme de Almeida¹⁰⁹ – podem ser aproximadas, em certa medida, da ideia de museu nacional. Isso porque, embora se trate de um momento histórico e de uma localização completamente diferentes do contexto dos museus de nação, as propostas de identificação de um patrimônio e criação de um imaginário nacional são bastante parecidas.

Pode-se fazer um paralelo entre a fala supracitada de Mário de Andrade e o que Mazé¹¹⁰ (2008, p. 128, grifos nossos em itálico) tem a dizer sobre os museus de nação:

L'apparition du modèle du musée de la nation (...) correspond au moment historique de la '*nationalisation du patrimoine*' et sert la nécessité pour chaque nation de se doter d'outils de représentation symbolique afin de se créer une image et de susciter chez les concitoyens le *sentiment d'appartenance à la 'communauté imaginée nationale'*

Não se pretende aqui afirmar que um museu-casa biográfico e literário possa ser concebido exatamente como museu de nação. No entanto, identificá-lo profundamente a um movimento tido como fundador da identidade nacional é um argumento muito forte para justificar sua importância não só perante a sociedade paulistana, mas quanto aos brasileiros de forma geral. É nesse aspecto do imaginário coletivo e da representação simbólica que consideramos pertinente a comparação aos museus nacionais.

Fundar e preservar o Museu Casa Guilherme de Almeida seria justificado, então, não apenas por significar a musealização da moradia e dos objetos de um poeta paulista. Trata-se, como insiste o folder institucional do Museu, de “um dos mentores do

¹⁰⁹ Vide histórico da Casa no tópico 3.2.2 O Museu, do Capítulo 3.

¹¹⁰ Tradução livre: “O surgimento do museu de nação (...) corresponde ao momento histórico da '*nacionalização do patrimônio*' e responde à necessidade de cada nação de se munir de instrumentos de representação simbólica afim de criar uma imagem para si e de suscitar entre os concidadãos o *sentimento de pertença à comunidade imaginada nacional*”

movimento modernista brasileiro”, “Reconhecido por Mário de Andrade e Manuel Bandeira” e que “exerceu importante influência no movimento modernista brasileiro”, “atuou decisivamente na realização da Semana de Arte Moderna”, “Ajudou a fundar a revista *Klaxon*” e “difundiu em diversas capitais brasileiras os ideais estéticos do Modernismo” (SÃO PAULO, s/d, p. 2,16, 17,19).

O que há de perigoso nessa estratégia é o reforço à exaltação do Modernismo brasileiro como marco fundador da nossa cultura e da cidade de São Paulo como pólo civilizador do país¹¹¹. Segundo Fabris (*apud* NOGUEIRA, 2005, p. 57, grifos nossos), no contexto dos discursos do movimento Modernista: “São Paulo configura-se nitidamente como *a cidade líder da nação*, como a *capital moral do país* novo em construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural”.

Não há problema em reconhecer a importância do movimento, dado que ele influenciou uma série de pesquisadores, artistas e mesmo de políticas públicas. O que convém problematizar é esse aceite de um Modernismo heroico, bonito, uniforme. Conforme nos conta Chagas (2015, p. 62), o Movimento Modernista

foi uma colcha de retalhos à brasileira. Conjunto de cores (tendências) diversas. Misto de festa e rigor de pesquisa, de destruição e construção de valores, de individualismo e consciência social, de pragmatismo e romantismo, de abrigo e desabrigo incômodo, de nacionalismo e universalismo, de ruptura e tradicionalismo (...) E até hoje, por sua complexidade, temos dificuldades ao tentar enquadrá-lo em uma única categoria.

Ademais, como pontua Boaventura (2008, p. 14), há que se relativizar o valor dado à Semana de 22 com relação ao movimento Modernista como um todo:

A valorização desse minuto delirante de remodelação artística torna-se muito artificial ao se colocar o evento como o fato mais importante do Modernismo. Essa Semana tão comemorada não inaugurou o movimento, foi apenas a festa planejada para anunciar o engatinhar de uma nova mentalidade.

Dos três eixos trabalhados pelo museu ao pensar o personagem Guilherme de Almeida, o Modernismo é o mais explícito na exposição. (os outros dois seriam sua participação na Revolução de 1932 e na organização do IV Centenário da Cidade de São Paulo, à qual vemos pouca ou nenhuma menção no espaço expositivo). Na exposição de longa duração, encontram-se, principalmente na sala de jantar e no jardim de inverno, diversas obras dadas ao poeta por artistas do Modernismo. Um dos destaques do acervo é a escultura *Sóror Dolorosa*, de Víctor Brecheret, inspirada em

¹¹¹ A ideia da importância de São Paulo é reforçada ainda pelas referências constantes à Revolução de 1932 e às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, que reforçou o mito do bandeirante desbravador inaugurando obras como o Monumento das Bandeiras, de Víctor Brecheret.

poema de Guilherme de Almeida e exposta na Semana de 22. No mesmo espaço, veem-se ainda pinturas de Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Samsom Flexor, e é importante comentar que muitas dessas obras são retratos do próprio poeta ou de sua esposa e responsável pela criação do museu, Baby de Almeida. Na escada que leva aos aposentos do casal, há gravuras de Emiliano Di Cavalcanti. Essas últimas, por sua vez, dividem o espaço com gravuras de Rugendas.

Uma breve pesquisa no banco de dados (CGA, s/d) sobre o acervo que não está exposto forneceu ainda mais pistas da participação do campinense nas atividades modernistas. Foi encontrado o registro de que há obras de Antonio Gomide, além de algumas não expostas de Anita Malfatti. Há fotografias em que Guilherme aparece acompanhado de Paulo Bonfim, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Villa Lobos. Na do compositor, destaque para a dedicatória “A Guilherme de Almeida, puro poeta dos ideais modernos. Teu Villa Lobos”.

Outras dedicatórias compõem o acervo: fotografia da dedicatória de Mário de Andrade num exemplar do livro *Pauliceia Desvairada* (“A Guilherme de Almeida, este sim: o maior poeta vivo do Brasil”); Flávio de Carvalho em cartão postal; Paulo Bonfim, num cartaz com três poemas seus, “A Guilherme de Almeida, o mais paulista dos paulistas. Homenagem de Paulo Bonfim”.

Há ainda um livro de Guilherme com desenhos de John Graz, disco de vinil contendo poemas de e com assinaturas atribuídas a Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Considerem-se também as cópias de capas e anúncios da Revista *Klaxon*, feitas por Guilherme.

A despeito dos que possam ter escolhido esquecê-lo nos anos que sucederam a Semana, a coleção de documentos e objetos deixados por Guilherme de Almeida reafirma, tanto quanto as narrativas do Museu, que ele manteve relações com as personagens e obras do Modernismo e foi reconhecido no meio do movimento como alguém que partilhava dos ideais daquele grupo. Todavia, estar alinhado a certos ideais e ter articulado a Semana e as publicações da *Klaxon* não torna a poesia de Guilherme necessariamente modernista. A coleção da Casa Guilherme de Almeida comprova uma participação política no movimento, mas não necessariamente uma adesão estética.

Se entendermos o Modernismo como vanguarda, como movimento que se pretende de ruptura com as tradições, é difícil associar versos de Guilherme de Almeida a essa ruptura, como no caso do Hino aos Bandeirantes, em que o passadismo é explícito, e não só no esquema de rimas: “Deixa atrás o presente: olha o passado à

frente! ” (SÃO PAULO, 1974). Cabe questionar, então, se é o poeta quem se afasta dos ideais do movimento, ou se, para além disso, é o movimento em si que contém mais contradições do que se costuma expor – não só nesse museu como em outras instituições culturais, museológicas ou não.

No Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928, p. 6-7), tão pouco depois das comemorações do centenário da independência do Brasil, lê-se “A nossa independência ainda não foi proclamada”. Quase duas décadas depois, Guilherme de Almeida defenderá, em reportagem da *Folha da Noite*, a vinda dos restos mortais de D. Pedro I para o solo brasileiro, corroborando com a reportagem “Defensor perpétuo do Brasil, aqui é o lugar de Pedro I”. Nas palavras do poeta, “A presença dos seus restos [de Pedro I] em solo brasileiro é um místico incentivo aos nossos sentimentos cívicos e à nossa consciência nacional” (FOLHA DA NOITE, 1957).

Mas, não é preciso recorrer a Almeida nem aos anos cinquenta para encontrar incoerências no Movimento Modernista – como já havíamos apontado no Capítulo 3. Ainda no ano de 1922, Oswald de Andrade, em artigo para o *Jornal do Commercio*, nomeia São Paulo como aquela que abriga os “portadores da nova luz” e diz que “os novos paulistas vêm fazendo [guerra] contra os academismos inglórios e as artes de bajulação” (in BOAVENTURA, 2008, p. 47). No mesmo texto, ele indica como culminante o retorno de Victor Brecheret, e elogia sua maquete do Monumento das Bandeiras, que teria surpreendido pela presença dos bandeirantes nus. O comentário seguinte é um tanto bajulador:

Nunca tinham visto bandeirantes nus. (...) E poucos foram os que perceberam no movimento fecundo, a *marcha heróica*, a robustez galharda dos desprezos imortais, daqueles *semideuses bárbaros e modernos* que iam à porfia invencida dos *eldorados brasílicos*. (ANDRADE in BOAVENTURA, 2008, p. 47, grifos nossos em itálico).

Como articulador da Semana de 1922, combatente da Revolução de 1932 e organizador dos eventos do IV Centenário da cidade de São Paulo, Guilherme de Almeida é uma personagem cujo percurso permite muitas problematizações. A esse respeito, cabe lembrar as reflexões de Ulpiano Meneses (1994), que trata, entre outras questões, da importância de as exposições museológicas partirem de problemáticas e de como, “rigorosamente, todos os museus são históricos” (MENESES, 1994, p. 14).

É importante, então, que a Casa Guilherme de Almeida, enquanto mantenedora de objetos históricos e artísticos compreenda, e explicita aos visitantes, que essas duas categorias não se opõem. Assim sendo, a escultura Soror Dolorosa é tão documentária da história de São Paulo quanto a arma utilizada na Revolução de 1932. Não

consideramos que o Museu seja histórico apenas porque todos, a rigor, o são, mas porque *opera* – ou ao menos tem potencial para fazê-lo – *com problemas históricos* que são, como explica Meneses (1994, p. 20) “problemas que dizem respeito à dinâmica da vida nas sociedades”.

Uma vez que se reconheça como instituição histórica, cabe à Casa Guilherme de Almeida fazer-se *produtora* e não *guardiã* dessa história que propõe. Compreende-se a história aqui não como sinônimo de lembrança ou passado (que poderia ser *guardado* ou *contido*), mas como ação cognitiva de problematização de diversos elementos (que precisa ser *realizada*). Sob essa perspectiva, considerar-se museu histórico implica automaticamente posicionar-se como fórum e não como templo. Ainda segundo Meneses (1994, p. 11), essa associação possível entre museu e fórum foi desmistificada já na década de setenta:

tanto o templo quanto o fórum poderiam ser instrumentos altamente conservadores; por sua vez, a dimensão crítica (o próprio nervo do fórum) era também capaz de dessacralizar o templo e contribuir para que ele participasse da transformação da sociedade.

Seria interessante, portanto, que as relações e contradições entre os eventos marcantes na história de Guilherme de Almeida estivessem em foco no museu, e não os acontecimentos em si. É inegável que um evento com os reflexos que teve a Semana de 22 gera um impacto positivo para um museu de literatura, na medida em que reforça a produção literária e seus agentes como capazes de interferir na vida da sociedade brasileira. Mas mesmo esses reflexos devem ser analisados com cautela, dada a possibilidade de serem, por exemplo, fruto de uma análise teleológica feita anos depois pelos próprios modernistas ou defensores do movimento (MORESCHI, 2013).

De toda forma, o que nos parece é que o grande potencial de trabalho da Casa Guilherme de Almeida enquanto museu fórum não é exatamente a simples conexão entre seu homenageado e a Semana de 22. Uma ótima justificativa para a manutenção desse Museu Casa é justamente o conjunto das *contradições exemplares* de Guilherme de Almeida quanto ao que supostamente pretendia ou significou tal Semana. Adota-se, aqui, o conceito de exemplaridade proposto por Tzvetan Todorov (1995, p. 31), que diferencia a memória entre literal e exemplar, preferindo a segunda como “potentiellement libératrice”, por meio da qual “l’ouvre ce souvenir à l’analogie et à la

généralisation, j'en fais un *exemplum* et j'en tire une leçon; le passé devient donc principe d'action pour le présent"¹¹².

Ativemo-nos aqui às contradições dentro das personagens e correntes mais lembradas do Movimento, aquelas que foram beneficiadas na tensão lembrar-esquecer. Quantas outras contradições poderão ser encontradas se confrontarmos as premissas modernistas ao Integralismo de Plínio Salgado, o Catolicismo de Alceu Amoroso Lima ou o Espiritualismo Universalista de Tasso da Silveira? E se a arte católica colonial é tão valorizada no Modernismo “principal”, bem como o nacionalismo, quão distantes de fato esses autores “esquecidos” estão de Mário, Oswald, Menotti ou Guilherme? Se estiverem mesmo distantes, há aí mais um motivo para questionar que Modernismo é esse que se celebra e se ensina¹¹³ nos dias de hoje, e que apaga uma parcela de seus participantes.

As inúmeras contradições e tensões do Modernismo não constituem um motivo para deixar de estudar ou expor os objetos que o representam em instituições como a Casa Guilherme de Almeida. Trata-se, na verdade, de propor uma abordagem menos enaltecadora e mais crítica do Movimento, da Semana e do envolvimento de Guilherme nesses espaços. Segundo Huyssen (2000, p.22):

Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias.

Consideramos que em termos de ações práticas, a escolha por uma suposta manutenção da autenticidade, discutida há pouco, dificulta significativamente a problematização das questões no espaço expositivo e a pluralidade de formas de representação citada acima. Manter a disposição dos objetos o mais fiel possível às fotografias da época de vida do escritor ou a uma organização que se assemelhe ao ambiente doméstico, mesmo que genérico, limita as possibilidades criativas em termos de curadoria. Alguns dos estudiosos e profissionais da área entendem que a melhor solução para esse problema é a realização de exposições temporárias que contemplem maior variedade de estratégias e recursos expográficos. Trazemos, a seguir, algumas

¹¹² Tradução livre: “potencialmente libertadora”, “eu abro essa lembrança à analogia e à generalização, eu faço dela um exemplum, e tiro dela uma lição. O passado torna-se, então, princípio de ação para o presente”.

¹¹³ Sobre a presença do Modernismo nos livros didáticos, ver Dalvi (2011), “do ponto de vista das práticas de formação do leitor escolarizado, o Modernismo – com os subtemas que pressupõe – é tido como um conteúdo relevante, indispensável: *é impossível ou impensável imaginar que um estudante finalista do ensino médio brasileiro possa dizer que nunca ouviu falar na Semana de Arte Moderna, que nunca leu um poema de versos brancos e livres*”.

observações de pesquisa de campo que podem propiciar reflexões importantes a esse respeito.

Curioso observar que profissionais de opiniões tão díspares quanto o sueco Stefan Bohman¹¹⁴ e o francês Jean-Claude Ragot concordam com a manutenção da maior autenticidade possível. A proposta de ambos, no entanto, passa menos pelas exposições temporárias e mais por uma exposição de longa duração separada da casa do escritor. Assim, no Museu Strindberg como no Centro François Mauriac, a visita é concebida como um duplo: visita guiada ao apartamento/à casa somada a visita livre à exposição que ocupa, no primeiro caso, um andar diferente do mesmo prédio e, no segundo, uma construção separada da residência no mesmo terreno. Francês e sueco concordam que, caso não haja espaço ou recursos materiais ou humanos suficientes, deve-se optar pela casa preservada ao máximo, em detrimento de uma exposição de longa duração. A exceção seria apenas para casos como o da *Maison des Ailleurs*¹¹⁵, dedicada a Rimbaud, em que não havia acervo a preservar. Nisso, tendemos a discordar de ambos.

Antes de indicar o que consideraríamos uma alternativa a essa solução que extingue a exposição por completo, há algo que é preciso pontuar. Por um lado, os profissionais concordaram em questões específicas e propuseram práticas que se assemelham. Por outro, as reflexões que embasam essas escolhas tendem a ser muito diferentes: frise-se que Bohman é museólogo, vê importância em entender o espaço que dirigiu como um museu e, tanto no plano teórico¹¹⁶ quanto na prática propõe constantemente a problematização da ideia de autenticidade.

O exemplo mais concreto desse questionamento é o piso do apartamento que pertenceu a Strindberg. Quando assumiu a gestão do Museu, tal piso encontrava-se em péssimo estado de conservação, em função do tempo decorrido e das muitas pessoas que transitaram por ali. Dividido entre duas ações possíveis, o diretor optou por realizar ambas e sinalizar a duplicidade ao visitante: parte do piso foi mantida como estava (e agora é exigido o uso de protetores de tecido cobrindo os calçados), e parte foi substituída por um piso novo, feito com base em observações e estudos relativos ao

¹¹⁴ BOHMAN, S. [fev. 2016]. Estocolmo: Museu Strindberg, 2016. Arquivo WAV 68MB, 50min08s. Entrevista concedida durante a pesquisa de campo do Projeto “Musealisation de la Littérature: Les Recherches Internationales et l’Expérience Française”.

¹¹⁵ Sobre o Museu Rimbaud e a *Maison des Ailleurs*, ver <http://www.charleville-mezieres.fr/Culture-patrimoine-et-jumelages/Rimbaud-et-Charleville-Mezieres/Les-musees>

¹¹⁶ Soubemos, por meio de informação obtida em entrevista, que Bohman possui artigos publicados a respeito do tema da autenticidade em museus, além de tratá-lo em suas aulas no curso de Museologia da Universidade de Estocolmo. Como esses textos forma publicados apenas em sueco, não conseguimos localizar a referência específica deles.

original. Nas visitas guiadas e fichas de visitação, faz-se o questionamento: qual piso é mais autêntico? Indaga-se se seria aquele em que o escritor efetivamente pisou quando em vida, mas que hoje já está tão desgastado que não se parece com o que ele conheceu; ou se aquele que é a imagem mais fiel possível do que ele viu quando morou no apartamento, mas é novo.

A questão do piso em si nos parece um tanto marginal, e é possível que não se relacione com a literatura em nenhum nível – a não ser que Strindberg tenha escrito algo especificamente sobre o piso de seu apartamento, ou que esse piso represente características muito significativas do contexto de vida e produção da obra, o que não parece ser o caso. A despeito disso, acreditamos que a transparência das decisões é um ótimo exemplo para as reflexões que propusemos até aqui e pode ser pensada como parâmetro para escolhas mais atreladas aos posicionamentos críticos quanto à literatura.

Ragot, por sua vez, não parece preocupado em repensar a questão da autenticidade: como na maioria das visitas realizadas na região Aquitânia, também no Centro François Mauriac essa “fidelidade” à “disposição original” dos objetos é apresentada como dada e como motivo de orgulho. Isso não significa que o francês e a instituição que ele representa não proponham reflexões sobre suas práticas de forma geral, apenas que não as desenvolvem nesse quesito específico.

Se existe interesse em preservar cômodos da residência do escritor e não há possibilidade de realização de exposição em outro local, acreditamos que a saída mais interessante pode ser um sistema misto entre casa e exposição. As propostas que mais se aproximaram dessa ideia, sob nosso ponto de vista, foram as da Casa de Balzac, do Museu Edmond Rostand e do Castelo Monte Cristo.

Na primeira, preservou-se apenas o gabinete de trabalho do escritor, sendo os outros cômodos apresentados como salas expositivas; no segundo, há em alguns cômodos pequenas inserções de recursos expográficos e aproveitamento de nichos e prateleiras de móveis de acervo como vitrines; no terceiro, talvez até por falta de objetos e mobiliário doméstico (há predominantemente manuscritos, livros e objetos ligados à obra), há apenas a manutenção do Salon Mauresque após seu restauro. Além disso, fez-se a montagem cenográfica de uma sala de jantar com móveis que obviamente não pertenceram a Dumas – transparência que consideramos importante – estando ambos os espaços diretamente conectados às vitrines e recursos expográficos do entorno.

Acreditamos que seja possível ir além disso e promover uma mescla mais ousada, que insira elementos expográficos em todos os cômodos de uma casa, por exemplo. De toda forma, se for preciso optar entre uma exposição com curadoria explícita e a manutenção de uma casa com a organização doméstica, escolheríamos a primeira. Isso não significa desprezar a casa, mas priorizar a possibilidade de elaborar narrativas expositivas com mais recursos próprios à museologia. Nesse sentido, seria possível, por exemplo, manter apenas os elementos estritamente ligados à literatura – espaços ou objetos descritos na obra ou que a inspiraram, por exemplo – e trabalhar com outros elementos relacionados à casa, como sua arquitetura, localização e entorno. Quanto ao entorno, pode-se dizer que o Museu Kassák e o Memorial József Attila fizeram essa escolha: o primeiro, embora não esteja instalado num espaço que foi casa do escritor, está no prédio escolhido pela viúva de Kassák para abrigá-lo, no bairro em que ele morou. No caso de Attila, optou-se por apresentar uma maquete que representa a divisão original do apartamento, mas o que se trabalha na exposição com relação ao edifício é fato dele se situar num bairro majoritariamente operário e como isso se relaciona à biografia e obra do poeta.

De volta ao contexto brasileiro, vale lembrar que as exposições são parte essencial do processo de musealização, mas não correspondem a ele. Ou seja, não cabe à exposição ou aos seus responsáveis darem conta sozinhos das questões que devem ser pautadas pelo museu. Nesse sentido, a Casa Guilherme de Almeida tem o mérito de realizar diversas atividades de pesquisa e educação em que a inserção das discussões propostas pode ser mais facilmente aplicada – ainda mais do que o é atualmente, acreditamos.

Um Centro de Estudos voltado à tradução literária, uma revista online; publicações de livros por meio de parcerias; um Núcleo de Ação Educativa com equipe multidisciplinar; vasta programação mensal de oficinas, cursos, debates, palestras, exhibições de filmes; parcerias com a Biblioteca Nacional para residências de tradutores; atendimento a pesquisadores; biblioteca especializada. A Casa Guilherme de Almeida tem toda essa estrutura a seu favor para problematizar a obra do poeta, sua inserção na historiografia literária e a diversidade de interpretações que se pode fazer de seus textos e de suas ações políticas.

Acreditamos na necessidade de um intercâmbio mais intenso entre todos esses setores e a exposição, de modo que a experiência do visitante seja enriquecida pelos questionamentos e saberes produzidos nesses diversos espaços. De toda forma, mantemos o nosso posicionamento sobre a importância de mais recursos expográficos

e transparência curatorial. Nesse sentido, lemos em Chelini e Lopes, que baseiam boa parte de seu trabalho em conceitos de Davallon:

Apresentar um conjunto de objetos em um local público não é o suficiente para torná-los compreensíveis. Por outro lado, dar sentido não é diretamente proporcional à quantidade de textos apresentados em pôsteres, cartazes e até catálogos.(...) o sentido nasce também da disposição, cenarização, do uso de esquemas, fotografias e outras ferramentas de comunicação, visuais ou não” (CHELINI; LOPES, 2008, p. 208)

Se a Casa Guilherme de Almeida se encaixa na descrição inicial da citação, ao, de certa forma, simplesmente apresentar um conjunto de objetos em local público¹¹⁷, o Museu Casa Guimarães Rosa pode ser identificado à situação que se descreve em seguida. Preocupados com a necessidade de inserir a literatura no que antes era uma exposição muito voltada à reconstituição de ambientes domésticos, a instituição mineira inseriu muitos textos em painéis e no catálogo. Passemos às análises referentes a ela.

4.2.4 Que sertão é esse?

Na exposição *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, foi feito um uso significativo de painéis contendo trechos da obra de Rosa, fotografias, ilustrações, Histórico Editorial de cada livro e imagens de datiloscritos corrigidos à mão. Embora seja uma escolha baseada no diagnóstico da instituição e em uma série de reflexões comprometidas em chegar à melhor proposta possível, convém ponderar sobre o que consideramos um excesso de informação textual, num espaço que prevê, ao contrário, destaque aos objetos materiais¹¹⁸.

Entendemos que as legendas explicativas, trechos da obra e imagens de datiloscritos corrigidos possam ser interessantes e úteis à construção do discurso, mas, por outro lado, lembramos Meneses (1994, p. 21), que diz “[esquece-se] de chamar a atenção para aquilo que seria específico do museu, o objeto (...). O problema começa quando o que seria apoio se transforma em espinha dorsal”.

¹¹⁷ Frise-se que, quando falamos em “apenas apresentar objetos”, isso se refere à forma como a exposição de longa duração funciona, e não ao conjunto das atividades da Casa, que vai muito além de tal apresentação.

¹¹⁸ Lembrando ainda que, num país como o Brasil, em que a taxa de analfabetismo em 2013 era, entre as pessoas maiores de 10 anos, de 7,9%, e entre aquelas maiores de 15 anos, de 8,5% (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2015), restringir-se ao público letrado acarretaria em ao menos dois problemas graves para os museus literários. Vale considerar os índices de analfabetismo funcional entre adultos (maiores de 15 anos): em 2011, o Indicador de Alfabetismo Funcional, INAF, registrou 27% de analfabetos funcionais no país (INSTITUTO PAULO MONTENEGRO, 2012). O primeiro prejuízo dos museus que excluíssem essa parcela da população seria uma restrição absoluta da variedade socioeconômica e do número de visitantes, diminuindo, por consequência, as possibilidades de interpretações e relações a estabelecer entre público e exposição. O segundo, a perda de uma oportunidade dupla, considerada por muitos como um dever: o de despertar o interesse para a literatura e o de valorizar outras estruturas cognitivas e sistemas de linguagens para além do texto.

Compondo a reflexão crítica, convém considerar a dificuldade do museu em expor mais documentos originais – como os próprios datiloscritos, ilustrações e fotografias, em lugar de suas reproduções em painéis – dada a ausência de controle das condições de umidade, luminosidade e temperatura dos espaços expositivos, como informado no diagnóstico da instituição (SUMAV, 2012). Se expor em painéis não foi a melhor escolha em termos expositivos, é uma opção que demonstra, por outro lado, a preocupação institucional quanto à conservação dos documentos.

A preocupação com a conservação do acervo é mais um elemento complicador para exposições de literatura, com as quais se relacionam, em geral, muitos documentos em papel. A fragilidade desse material em contraste com a dificuldade financeira pela qual passam, muitas vezes, os pequenos museus casas literários, gera um impasse¹¹⁹.

Entendemos como necessárias as críticas às escolhas expográficas, até para que elas possam ser aperfeiçoadas ao longo do tempo. Contudo, é importante reconhecer o esforço visível do Museu Casa Guimarães Rosa em desenvolver diferentes estratégias de musealização. Se, por um lado, a tentativa de incluir a literatura por meio dos textos em painéis foi, a nosso ver, falha, por outro, muitas outras estratégias foram empregadas

De forma geral, não há nesse museu a configuração usual dos museus casas, na qual a estrutura de cada sala expositiva reproduz a organização de um cômodo doméstico. A exceção se dá na Sala Corpo de Baile, montada no Quarto da Avó, e cuja solução gostaríamos de examinar.

Recorremos a Meneses para falar do museu como espaço de ficção, e

ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro, e assim por diante. (MENESES, 2002, p.17).

Para além da importância psíquica indicada, é importante ressaltar que o conceito de ficção apresentado não se opõe a conhecimento, sendo, pelo contrário:

um seu instrumento extraordinariamente eficaz. O museu, pela mesma razão, é um instrumento excepcional de conhecimento, ou, dito de outra maneira, *o museu é, por excelência, um espaço de ficção. Mas um espaço de ficção em que o conhecimento científico pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente.* (ibid, p.20, grifo nosso em itálico)

¹¹⁹ Sobre o tema da conservação preventiva relacionado às exposições de objetos textuais, ver Gendrot, 2011.

Se o museu não apenas permite, mas se beneficia da ficção, nada melhor do que usar a ficção como ferramenta para dar a conhecer a literatura. Lembramos, a esse respeito, como detalhado no Capítulo 3, que o Quarto da Avó foi reconstituído a partir de pesquisas na obra *Campo Geral*, em que estão descritos a Vovó Izidra e seus hábitos.

Algo similar poderia ser pensado, por exemplo, com relação à esposa de Guilherme de Almeida, no caso do museu paulistano. Isso porque, além de esposa e de responsável pela criação do museu, Belkiss de Almeida foi também inspiradora de personagem de seu marido em ao menos uma situação, a da *Carta à Minha Noiva*. Poderíamos pensar, a partir da obra literária, a Baby de Almeida personagem e quais as suas relações, por exemplo, com a Baby de Almeida representada nos retratos da Sala de Estar.

Outra opção seria explorar as crônicas de Guilherme com relação aos modernistas, propondo reflexões sobre essa conexão que também passem pela via escrita. O visitante poderia, por exemplo, tomar contato com o poema *Sóror Dolorosa*, por áudio ou texto, quando diante da escultura homônima de Victor Brecheret. Junto à obra de Tarsila do Amaral, poderia estar exposto o jornal que contém a crônica “Na Exposição de Tarsila”, publicada n’O Estado de São Paulo. Mais uma vez, lembramos que esse tipo de curadoria não é possível no contexto atual, em que a escolha é pela manutenção do espaço como casa e não como exposição.

Vale ressaltar, no entanto, que não acreditamos na solução do Quarto da Avó como aplicável a todo o percurso expositivo – como não o foi – pois o uso de objetos de acervo é essencial à pesquisa museológica e à apreensão, pelo visitante, do contexto histórico em que se inserem o museu e suas coleções. Recriar o quarto da avó, e não o dos pais ou o do próprio Rosa, por exemplo, pareceu-nos acertado em função da conexão clara que se fez possível entre o edifício – entendido pelo museu como peça importante de seu acervo (MINAS GERAIS, s/d, p. 16) – e a obra literária.

Note-se que, nesse caso, acoplar de fato o conhecimento científico ao poético talvez requeira maior aprofundamento na pesquisa literária, que falta ao Museu Casa Guimarães Rosa. Estruturas como os eventos científicos, programas de residência, cursos e espaços de pesquisa proporcionados pela Casa Guilherme de Almeida poderiam, se aplicadas ao contexto mineiro, enriquecer pela via acadêmica propostas como a do Quarto do Avó.

No processo de reavaliação e requalificação do museu, resgatou-se o projeto Memória Viva do Sertão, iniciado em 1997. Entendemos que a forma como o projeto compôs a nova exposição é um exemplo significativo em termos de utilização de outras linguagens para valorizar a literatura. O projeto desdobrou-se em duas ações principais: um documentário (*Conto o que vi, o que não vi, não conto*) e a confecção coletiva de um manto, o *Manto do Vaqueiro*. O documentário traz reflexões a respeito de diversos temas relacionados ao sertão – e, por essa via, à obra roseana – por meio de registros fotográficos e entrevistas a pessoas de dezenove cidades sertanejas.

Atenhamo-nos ao projeto Manto do Vaqueiro (vide Figura 1). Trata-se de uma réplica de antigas capas utilizadas por vaqueiros da região sertaneja de Minas Gerais, associada a uma pesquisa sobre a vida e obra do escritor e a um trabalho coletivo de moradores de Cordisburgo e região. A peça contém representações em bordado feitas a muitas mãos com base em trechos da obra de Rosa, e está exposta na sala Venda do Seu Fulô, que é parte da exposição de longa duração atual. Segundo consta no catálogo da exposição (MINAS GERAIS, s/d, p. 89).

O Manto foi bordado por aproximadamente duzentas pessoas. A capa partiu da cidade de São Paulo e viajou por Cordisburgo, Andrequicé, Três Marias e Morro da Garça (...) Este Manto é a representação do sertão mineiro, uma homenagem aos nossos vaqueiros, personagens tão importantes na história do Brasil e também uma possível leitura da literatura de João Guimarães Rosa, mas acima de tudo é a experiência coletiva de tecer e compartilhar a criação de uma obra bordada por muitas mãos e a partir de muitas e muitas histórias.

Figura 41 - Museu Casa Guimarães Rosa - Manto do Vaqueiro

Fonte:

<https://www.facebook.com/museucasaguimaraesrosa.mg/photos/a.383006101759679.88519.298255360234754/383023098424646/?type=3&theater>

Trazer uma réplica de capa de vaqueiro poderia ser considerado justificável em função da relação estreita entre esse personagem, a obra e as vivências do escritor. O contexto em que essa capa foi inserida, contudo, já é o de uma sala cenográfica, em que abundam recursos de expografia e faltam objetos museológicos. Assim, uma réplica simples traria o risco de ser vazia de significado e pouco agregaria à experiência do visitante além de curiosidades triviais, como ocorre, por exemplo, com os modelos de celas de montaria expostos nessa mesma sala.

O processo de bordado coletivo do manto e de garantia de seu espaço dentro da exposição como peça do acervo, por sua vez, permite a expansão do conceito de literatura. As imagens compõem-se de trechos das narrativas de Rosa, os desenhos são interpretações do artista plástico local José Murilo de Oliveira. Mas, o conjunto representa as marcas de diversos moradores do sertão mineiro, de sua bagagem, de suas relações com essa paisagem e esse universo. Para dentro do museu que é, a

princípio, de um homem só, vieram as experiências, o trabalho e as histórias de muitos outros homens e mulheres.

O espaço, antes privado, da casa e mesmo da venda da família Rosa¹²⁰, ao tornar-se museu transcendeu “os limites da vida doméstica – cotidiana, perecível e estritamente privada – para se atingir a vida pública, tornar-se memória hegemônica” (CARVALHO, 2011, p. 456). Ainda nesse momento da decisão de tornar público o privado trata-se da “memória hegemônica” e da exaltação de um indivíduo. Todavia, quando museu opta por agregar outras memórias e por permitir ao coletivo marcar e ocupar fisicamente o espaço individual, ocorrem aí transformações. Como dito por Nora (2009, p. 9): “A ideia de que são os coletivos que têm uma memória implica numa profunda transformação do lugar dos indivíduos na sociedade e de sua relação com o coletivo”.

Seria possível ainda, trazer ao museu as memórias da população sertaneja “desconectadas” da literatura de Rosa. Afinal, seria ingênuo crer que um grupo de bordadeiras da região mineira *precisasse* do Museu Casa Guimarães Rosa para bordar uma capa de vaqueiro. O Museu, nesse caso, não é necessariamente o responsável pela oportunidade ou pela criação em si, mas pela *relação* a ser estabelecida entre a população, o objeto e a literatura. Coube ao museu, em parceria com as pesquisadoras responsáveis pelo projeto, abrir espaço para a construção da ponte entre os bordados e a literatura. A ponte se fez durante as oficinas, os registros, o processo criativo e, se possível, deve se reconstruir em cada visitante que encontra a obra no museu e em cada ação do Projeto Memória Viva do Sertão.

Nesse sentido, poderia ter sido mais proveitoso aproximar espacialmente, na exposição, o documentário *Conto o que vi, o que não vi não conto* do *Manto do Vaqueiro*. Assim, seria, talvez, mais efetivo o despertar de aproximações reflexivas entre as duas obras, e entre o que elas agregam ao espaço expositivo e às peças pré-existentes no acervo.

Além da metodologia empregada no Quarto da Avó, do Manto do Vaqueiro e do Memória Viva do Sertão, o Museu propôs ainda os marcos territoriais que compõem a cartografia rosiana, abordada no Capítulo 3. Como pudemos observar, o Museu Casa Guimarães Rosa tem o mérito de buscar estratégias diversificadas em termos de

¹²⁰ O espaço que originalmente pertence à venda da família Rosa mereceria, a esse respeito, análise mais detalhada, que não será possível neste artigo. Contudo, ainda que fosse um espaço de trânsito público, convém lembrar que se tratava de propriedade privada e de patrimônio particular, como ocorre com outros espaços de museus casas, como as salas de estar e jantar, por exemplo.

musealização da literatura, ainda que possamos questionar o sucesso de cada uma delas.

Percebe-se que o sucesso da maioria desses métodos está vinculado mais a questões sociais do que literárias e museológicas. Ou seja, o museu aproveita imensamente seu potencial humanizador no segundo nível proposto por Antônio Cândido: o nível do engajamento humanístico. Ao inserir no museu as vozes de crianças e jovens locais por meio do Grupo de Contadores de Estórias ou os bordados do grupo de senhoras da região junto a itens de acervo, há uma valorização do entorno da instituição. As possibilidades de organização interna do leitor a partir da organização estética são ainda pouco exploradas, tampouco abordam-se amplamente os temas trabalhados na obra de Guimarães Rosa.

Conforme sinalizamos no Capítulo 3, o universo de Guimarães Rosa pode ser estudado por uma multiplicidade de vertentes diferentes. O Museu, no entanto, reduz essa pluralidade interpretativa ao seu nível mais simplista: o de um regionalismo literal, que representaria o sujeito sertanejo tal qual ele é. Do ponto de vista do direito à memória e do potencial transformador do museu, a elaboração de uma cartografia rosiana é algo valioso. Contudo, uma cartografia rosiana de fato precisaria ir muito além das fronteiras cordisburgenses, mineiras, brasileiras. Quando, em seu plano museológico, o museu se propõe a implantar um centro de estudos sobre o sertão, convém que nos questionemos de que sertão se trata.

Consideremos um visitante hipotético, que faça a maior parte das atividades oferecidas pelo Museu Casa Guimarães Rosa – salvo a Semana Roseana, por ser uma ocasião muito específica e pontual, acontecendo apenas uma vez ao ano. Essa pessoa provavelmente visitará a exposição, escutará narração de histórias, bordará temas locais, poderá participar de oficinas de léxico rosiano. Se tiver dificuldade ou pouca disposição para grandes leituras em exposições, poderá sair de Cordisburgo com a impressão de que toda a obra de Rosa está resumida a essa cidade e seu entorno. Poderá acreditar que os Miguilins, que lhe narraram trechos da obra literária após a visita guiada, são efetivamente versões reais dos personagens rosianos. Nosso visitante hipotético não terá nenhum contato com os inúmeros idiomas a que Rosa teve acesso e não poderá supor, portanto, que alguns de seus neologismos venham, não do sertão mineiro, mas da diplomacia em terras francesas ou alemãs, por exemplo.

O que nos parece faltar ao Museu Casa Guimarães Rosa é sobretudo a dimensão da universalidade proposta na análise de Antônio Cândido, entre outras, comentadas no Capítulo 3. Todos os temas que o sertão simbólico comportaria são

preteridos em prol do elogio de um sertão real – que nem é tão real assim. Se a escolha do Museu for pelo trabalho com o sertão que existe, sem a dimensão da fábula – se é que há um sertão real, não fabulado em nenhuma medida – ainda a ele faltam conflitos, falta a morte, a fome, a injustiça social. Fazemos aqui uma ressalva: em nossas visitas ao Museu Casa Guimarães Rosa, o documentário *Conto o que vi, o que não vi não conto* não estava sendo exibido por problemas técnicos, e é possível que ele aborde alguns desses temas.

Acreditamos, como já foi apontado, que museus trazem consigo o potencial de auxiliar os indivíduos a se reorganizarem internamente e a organizarem, assim, sua visão de mundo. A via principal dessa oportunidade humanizadora está na exposição, que organiza um conjunto de informações e simbologias por meio de objetos e recursos expográficos e a oferece ao visitante – ou a produz com ele, nos casos de curadorias colaborativas. No entanto, questões chave para a obra de Rosa, que poderiam ser organizadas espacialmente no museu não estão expostas.

É possível que algumas delas sejam trabalhadas em oficinas, visitas, ou que apareçam nos trechos escolhidos pelos Miguilins em suas narrativas que encerram cada percurso. Mas convém lembrar que a exposição *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos* nasceu da inquietação a respeito da ausência da literatura na instituição, tendo o espaço expositivo como sintoma principal. O crescimento da instituição depois dessa constatação é notável: criaram-se os marcos territoriais, buscaram-se saídas diversas para o problema, encomendaram-se obras de arte que representam questões da obra literária. Muitas oportunidades de humanização via literatura podem ter sido criadas – o que não pudemos averiguar, por não ser nosso foco – por meio das ações educativas e sociais, como as oficinas de confecção do Manto do Vaqueiro. Quantas oportunidades de humanização, no sentido proposto por Cândido, foram criadas pela via expositiva?

A insistência nos temas do regionalismo que, em certa medida, aparecem nas duas casas de escritores aqui estudadas, parecem ocupar pólos opostos em Minas e São Paulo. A Casa paulista parece precisar reafirmar a todo momento a participação de Guilherme de Almeida no movimento que colocou São Paulo como palco principal dos acontecimentos e construção simbólica e intelectual do país, para assim legitimá-lo como alguém cuja memória vale preservar. O Museu Casa mineiro, por sua vez, aponta para a valorização feita por Guimarães Rosa em relação ao centro norte de Minas Gerais, para assim legitimar a região como um território cuja memória vale preservar.

Em outras palavras, Guilherme de Almeida, no discurso institucional, passa a ser importante por pertencer ao núcleo paulistano que conformou a “locomotiva do Brasil”.

Por outro lado, Cordisburgo tem sua importância assegurada por ser local de nascimento de João Guimarães Rosa, e por ter sido lembrada por ele em seu discurso de posse e, possivelmente, em algumas de suas obras literárias. Como lemos em Sousa (*apud* PONTE, 2007, p. 40)

independentemente de seu carácter, as populações dos locais onde se insere a casa-museu sentem por ela um enorme orgulho, uma vez que essa localidade é apresentada como o local onde determinada figura, que se destacou dos demais, viveu e teve alguma relação com essa terra

Por fim, outra questão que apontamos no Capítulo 3 merece ser recuperada aqui. Trata-se do desenraizamento de Rosa por nossos historiadores da literatura, sinalizada tanto por Bolle (2004) quanto por Raduy (2006). Se a Casa Guilherme de Almeida trabalha justamente na via de conectá-lo ao máximo a poetas e artistas de seu tempo, o Museu Casa Guimarães Rosa não evidencia nenhuma relação ou influência possível sofrida ou exercida pelo escritor mineiro. Note-se que das vinte casas visitadas diretamente vinculadas a algum autor, ao menos catorze apontam nomes de outros artistas e poetas na exposição. Não é possível afirmar categoricamente que a instituição sustente a ideia mitificada de um Guimarães Rosa absolutamente desconectado do contexto literário do país – tampouco se pode dizer que ela contribua para problematizar essa ideia.

Entendemos a problematização como um dos principais motores de reflexões, transformações sociais e humanização dos sujeitos. A literatura nos permite a organização interna por meio dos exemplos organizadores que traz em si. O museu poderia, além disso e junto a ela, expor – em vários sentidos – que elementos precisam ser organizados. Parece-nos que em ambos os casos analisados aqui, além de diversos outros visitados para os fins desta pesquisa, a fragilidade ou ausência de problematização é a lacuna que mais prejudica a realização plena dos processos transformadores.

A esse respeito, cabe trazermos mais uma vez palavras de Chagas (2015, p. 38): “Não é ocultando o conflito e fechando os olhos para as guerras que se alcança a paz (...) e também não é pelo ocultamento das provas, pelo aviltamento e destruição dos outros, que o conflito desaparece”.

Considerações Finais

é preciso perder a ingenuidade em relação às casas museus: elas fazem parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas políticas, elas também manipulam (...) 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. (CHAGAS, 2011)

Duas palavras permearam de forma insistente as diversas etapas desta pesquisa: conflito e problematização. E, ainda que a premissa da humanização tenha sido explicitada apenas ao final, por motivos já mencionados, ela estava contida no olhar que percorreu os dados e a bibliografia nesses dois anos. Acreditamos que a ideia de enfatizar o conflito e as problemáticas, longe de sustentar um pensamento pessimista, pode ser a chave para possibilitar melhorias significativas tanto na pesquisa quanto na práxis relacionada aos museus de literatura.

Concordamos com Bohman (2015), quando aponta para a necessidade de os museus e pesquisadores lidarem com os seus “esqueletos no armário”. Como já nos disse Cândido, o processo de humanização pela literatura não é uma trajetória de edificação do ser humano. Ele chega mesmo a nos avisar de que a literatura

não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem um papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções, seria antes segundo a força indiscriminada da própria realidade (CÂNDIDO, 2013, p. 178)

Entendemos que os museus e a museologia têm potencialidade para despertarem também processos de humanização nos públicos visitantes e pesquisadores. E para que isso ocorra de fato, precisamos considerar mais algo que temos de muito humano, que são os conflitos e falhas, até para aprendermos a melhor lidar com eles, seja individual, coletiva ou mesmo institucionalmente.

Começamos por observar que foi a percepção de faltas na própria pesquisa, durante o exame de qualificação, que mobilizou novas buscas e metodologias para que o trabalho se estruturasse sobre bases mais sólidas. Uma delas compunha-se da bibliografia reduzida com a qual dialogar e do pouco conhecimento empírico acerca das metodologias expográficas na área específica dos museus de literatura. A dificuldade na lida com a questão da curadoria também foi importante: e a busca por solucionar o primeiro ponto acabou trazendo uma série de contribuições para o amadurecimento do

segundo. Por fim, a ausência da literatura num trabalho que se propunha justamente a questionar sua presença nas instituições museológicas também foi mola propulsora para novas buscas e reflexões, no intuito de sanar da melhor forma esta lacuna. Encontramos no estágio de pesquisa no exterior o nosso principal estruturador da pesquisa, somado à realização de etapas já previstas na metodologia da pesquisa em território nacional.

Desde o Capítulo 1, os conflitos aparecem na dificuldade em se definir um conceito oficial de Museu Literário, nos embates entre os defensores de museus e os partidários das casas de escritores. Em meio às discussões de cunho teórico, identificamos que certos embates políticos eram intrínsecos ao que se estava analisando. Isso nos impulsionou, entre outros pontos do trabalho, a conhecer temas que não estavam previstos no projeto de pesquisa, como as relações entre repúblicas socialistas soviéticas, o nacionalismo e a literatura pós-stalinista. A sistematização de certos dados no Capítulo 2 mostrou que também em território nacional a política pode estar relacionada às questões literárias. Isto porque a literatura também participa, há muito tempo, dos projetos referentes à nação brasileira, seja contribuindo para sua configuração ou questionando-os.

No terceiro e quarto capítulos, no entanto, é que as análises se consolidam, dado que os dois primeiros formaram os alicerces para as discussões feitas nestes últimos. Além das revisões de conceitos, foi de extrema importância a coleta de dados e o cruzamento das informações obtidas por estratégia de pesquisa multimétodo. As leituras bibliográficas, visitas guiadas, entrevistas e a aplicação de formulário e roteiro de observação ampliaram os horizontes da pesquisa e possibilitaram análises mais bem fundamentadas a partir da expansão dos parâmetros.

Notou-se que as observações sobre a Casa Guilherme de Almeida trataram mais de sua configuração geral como museu e de seus posicionamentos institucionais como um todo. Se não fizemos uma análise detalhada das estratégias expográficas, foi porque não havia muitas a analisar. Por outro lado, a análise geral exigiu uma série de contextualizações em termos da obra do escritor e do movimento modernista brasileiro, que também se fortaleceram com o caminho de reflexões trilhado até aquele ponto. O Museu Casa Guimarães Rosa, por sua vez, exigiu mais observações específicas de procedimentos expográficos, uma vez que propôs uma diversidade deles na concepção da exposição estudada. Ao mesmo tempo, demandou menos estudos gerais sobre a obra do autor, em função do tratamento dado a ela pelo museu não ser tão incisivo quanto no caso paulista.

Nenhuma das duas casas tem a exposição como sua ação principal. No Museu Casa Guimarães Rosa, o enfoque recai nas ações de cunho social, que contam com geração de oportunidades, integração e participação do público local, além de estratégias arrojadas de musealização, como a dos Marcos Territoriais. A Casa Guilherme de Almeida, por sua vez, concentra energias nos setores diretamente relacionados à área de pesquisa, sobretudo no campo da tradução literária. Em termos de oferta de atividades educativas e culturais, além de eventos científicos, essa instituição é muito rica e desenvolve várias frentes de trabalho.

Os pontos que nos parecem mais delicados em relação a essas prioridades são as formas como elas se relacionam, ou não, com outros âmbitos dos museus em questão. Vale perceber que esses pontos são ao mesmo tempo entendidos como dificuldades atuais e potencialidades para trabalhos futuros, caso isso interesse às equipes envolvidas.

No museu mineiro, a preocupação em inserir as questões regionais no debate incorre no risco de reduzir a obra de Rosa a elas, ignorando uma multiplicidade de referências adicionais e perspectivas de leitura que poderiam, inclusive, contribuir para os trabalhos do museu com a população local. Na Casa Guilherme de Almeida, por outro lado, um rico centro de pesquisas parece funcionar de forma quase autônoma, realizando uma série de atividades cuja conexão com o acervo, pelo que pudemos averiguar, não é explícita ou aprofundada. Um maior intercâmbio entre essas atividades e a área expositiva enriqueceria o trabalho de ambas as equipes e a consolidação do museu como instituição.

Temas como fetichismo, nacionalismo e autenticidade reforçaram nossa convicção na importância das problematizações no ambiente do museu. Compreendemos, por fim, que para pensar mais sobre conceitos e principalmente metodologias concretas de exposição, é preciso voltar um passo na cadeia curatorial e considerar as relações entre literatura e museu já no momento da pesquisa e coleta de acervo. Como encaminhamento para trabalhos futuros, as principais perguntas que emergem desta pesquisa relacionam-se ainda com mais força ao campo dos estudos literários e aos intercâmbios possíveis entre ele e o da museologia: podem os acervos museológicos contribuir para a pesquisa em literatura? Podem as pesquisas literárias alimentar o desenvolvimento da pesquisa em museologia e da comunicação museológica?

Referências

- ABL. “Memória da ABL”. In: **Portal da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <http://www.academia.org.br/memoria-da-abl/apresentacao>. Último acesso em: 05 maio 2016.
- ADAMOVICH, Anthony. *Tendências atuais da Literatura Soviética*. In: MATHEWSON et al. **Conflito e Contrôlo na Literatura Soviética**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1965.
- ALEKSEEVA, Galina. **Newsletter 2014**. International Committee for Literary and Composers' Museums, 2014-2. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/iclm/images/Newsletter_2014.pdf. Último acesso em: 14 jun 2016.
- ALMEIDA, Guilherme de Andrade e. *A Propósito de Magma* [Fac símile do parecer de Guilherme de Almeida]. In: PEREZ, Renard (org). **Em Memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- AMOUROUX, Christine. **Musées souvenirs, musées reliques**. La muséographie des musées d'écrivain. Dissertação (Mestrado em Museologia). Paris, Escola do Louvre, 1994. Consultado *in loco* na Biblioteca da Escola do Louvre.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. (ed). **Escrever a Nação: literatura e nacionalidade**. (Uma antologia). Guimarães: Opera Omnia, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Museu: Fantasia?”. In: **JORNAL DO BRASIL**, Caderno B, p. 5, Rio de Janeiro, 11 jul 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=0&Pesq=. Último acesso em: 16 jun 2016.
- ANDRADE, Mário de. *Quando eu morrer quero ficar*. In: MORICONI, Italo. **Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. 1928 In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ARAÚJO, Mirela Leite. **As narrativas, o território e os pescadores artesanais: políticas e processos comunicacionais no Museu de Arqueologia de Itaipu**. 247f. 2015.

Dissertação (Mestrado em Museologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, 2015.

ARNT, Gustavo. **Os Sertões e a Questão Nacional na Literatura Brasileira**. 112p. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2009.

ARRIGUCCI JR, Davi. "Mundo Misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa". In: **Novos Estudos Cebrap**, 40. São Paulo, nov 1994, p. 7-29.

ASMUSSEN, Marianne Wirenfeldt. "Nouveaux défis pour les lieux littéraires: un point de vue nordique". In: **Actes des Septièmes Recontres des Maisons d'Écrivains – Lieux Littéraires et Culture en Europe**. Bourges: 2002.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE ESCRITORES – ANE. "Museu do Escritor". In: **Portal da Associação Nacional de Escritores**. Brasília, s/d. Disponível em: <http://www.anenet.com.br/museu-do-escriptor/>. Último acesso em: 08 maio 2016.

AVANCINI, Atílio. "Travessias, Cordisburgo e suas veredas". In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.80, p. 134-149, dez/fev 2008-2009.

BARBOSA, Paulo Eduardo. **Arquitetura e Casa-Museu: Conexões**. 2013. 162f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BARBOSA, Rita de Cássia. *O arquivo de Carlos Drummond de Andrade*. In: WILLIAMS, Frederick G.; PACHÁ, Sergio (Org.). **Carlos Drummond de Andrade and his generation**. Santa Barbara: Bandanna Books; University of California, 1986. p. 232-241.

BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de (Org.). **Guilherme de Almeida**. São Paulo: Abril, 1982.

BATISTA JR., Paulo Nogueira. "Nacionalismo e desenvolvimento". In: **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 29-35, Mar. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100002&lng=en&nrm=iso. Último acesso em: 16 jun 2016.

BENNO, Peter. *A Política na Literatura Atual*. In: MATHEWSON et al. **Conflito e Contrôle na Literatura Soviética**. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org). **22 por 22**. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOHMAN, Stefan. **Historia, museer och nationalism**, Stockholm, Carlsson, 1997.

BOHMAN, Stefan. *Nationalism and Museology*. In: FLADMARK, J.M. **Heritage & Museums** – Shaping National Identity. Aberdeen: Routledge, 2014.

BOHMAN, Stefan. *How to deal with skeletons on the wardrobe*. In: **Proceedings of the ICLM Annual Conference**, Tbilisi, Georgia, 2015. (no prelo)

BOLLE, Willi. **Grandesertao.br**. São Paulo: Ed 34, 2004.

BOLLE, Willi. “O sertão como forma de pensamento”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.2, n. 3, 1998. p. 259-271.

BORDINI, Maria da Glória. “Os Acervos de Escritores Sulinos e a Memória Literária Brasileira”. In: **Patrimônio e Memória**, UNESP, FCLAs, CEDAP, v.4, n.2, p. 35-54, jun. 2009.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRITTO, Clovis Carvalho. **A Economia Simbólica dos Acervos Literários**: Itinerários de Cora Coralín, Hilda Hilst e Ana Cristina César. 364 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Entre a Casa e o Museu: Itinerários da Produção da Crença no Acervo de Cora Coralina”. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol.III, n. 5, mai/jun 2014.

BRYANT; Julius; BEHRENS, Hetty. “The DEMHIST Categorization Project for Historic House Museums. Progress Report and Plan, 2007”. In: **INTERNATIONAL COMMITTEE FOR HISTORIC HOUSE MUSEUMS**. Disponível em: <
<http://demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf>> . Último acesso em 17 jun. 2015.

CABRAL, Cleber Araújo. **Aos leitores, as cartas**: proposta de edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende. 360 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFMG, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2016.

CABRAL, Magaly. “Exhibiting and communicating history and society in historic house museums”. In: **Museum International**, 2001, n. 210, 53(2), p. 41–46.

CADEAC, Doriane. **La place de l'écrit dans la visite d'une maison d'écrivain ou la visite de la maison d'écrivain**, une préface à la lecture de l'oeuvre pour le visiteur-lecteur. Mémoire (Master en Ingénierie des Projets Culturels). Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, juin 2011.

CAIN, Julien (org). **Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature**. Paris: Les Éditions Denöel, 1938 [Exposition Internationale des Arts et Techniques Paris].

CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. In: DANTAS, Vinícius (org) **Textos de Intervenção**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: **Remate de Males** – Antonio Candido. Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária, 1999, p.81-89.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *O Direito à Literatura*. In: _____ **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

CÂNDIDO, Antônio. ; CASTELLO, J Aderaldo. *Guilherme de Almeida*. In: _____. **Presença da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo:DIFEL, 1983, p. 54-63

CÂNDIDO, Antônio. **Teste e Antítese**. São Paulo: Contexto, 2010.

CARLINI, Álvaro. "Preservação do acervo histórico-fonográfico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1936-1945)". In: **ANAIS do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 117-130.

CARPEAUX, Otto Maria. *Modernismo e Pós Modernismo*. In: _____. **Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira**. São Paulo: MEC, Serviço de Documentação, 1951.

CARVALHAL, Tania Franco. "Literatura Comparada: a Estratégia Interdisciplinar". In: **ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 1, Niterói, 1991.

CARVALHO, Ana Cristina (org). **Museus-casas históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. "Cultura material, espaço doméstico e musealização". In: **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 27, n. 46: p. 443-469, jul/dez 2011.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. **Acervo Arquivístico**. s/d Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/museu/acervo-arquivistico.php>. Acesso em: 29 ago 2014.

CASA GUILHERME DE ALMEIDA. **Educativo**. s/d Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/educativo/>.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2009.

CAVALHEIRO, Marcos Ulisses; TROITIÑO, Sonia. "Arquivo e Literatura: Perspectivas de Acesso e Difusão da Memória Literária no Brasil". In: **Archeion Online**, João Pessoa, v.1, n.1, p. 45-52, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/17136/9751> Acesso em: 02 maio 2016.

CERÁVOLO, Suely. "Delineamentos para uma teoria da Museologia". In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.12, p. 237-268, jan/dez 2004.

CGA – Atualização Totalização Objetos Fotos e Documentos sem PI. In: **Banco de dados da Casa Guilherme de Almeida**. Disponível apenas para consulta *in loco*. Acesso em: 29 out. 2014.

CHABRIÉ, Julie. **Maisons d'écrivain, demeures des inspirations actuelles**. Mémoire (Master en Ingénierie des Projets Culturels). Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2007.

CHAGAS, Mario de Souza. "As diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio". In: **MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 1, p. 135-146, 2004.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**. Chapecó: Argos, 2015.

CHAGAS, Mário de Souza. "Museu e Literatura: fragmentos, cacos, restos, vestígios". In: **Suplemento Literário**. Edição Especial A Literatura Vai aos Museus. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, mai 2011.

CHAGAS, Mário de Souza. "Museu, Literatura e Emoção de Lidar". In: **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 19, Jun. 2009. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/366/275>>.

Último acesso em: 17 Jun. 2015.

CHELINI, Maria-Júlia Estefânia; LOPES, Sônia Godoy Bueno de Carvalho. “Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise”. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 205-238, Dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200007&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 14 jun 2016.

CHEVREL, Yves. **La Littérature Comparée**. [Collection Que sais-je?]. Paris: Presses Universitaires Françaises, 2009.

COELHO, Marco Antônio. “A magia dos sertões desperta o Brasil”. In: **Estudos Avançados**, n. 20, v. 58, p. 19-28, set/dez 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** [Trad. Laura Taddei Brandini]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CORREIA FILHO, João. **São Paulo, Literalmente**. São Paulo: Leya, 2014.

CORTELLA, Mário Sérgio; RIBEIRO, Renato Janine. **Política: para não ser idiota**. Campinas: Papirus 7 Mares, 2012.

COUTINHO, Afrânio (org). **A Literatura no Brasil**, v. 5 Era Modernista. São Paulo: Global, 2001.

CSORBA, Csilla. “La mission d’inspection professionnelle du Musée de la Littérature Petőfi auprès des maisons-musées d’écrivains de Hongrie”. In: **Lieux Littéraires en Europe**. Actes des Septièmes Rencontres des Maisons d’Écrivains. Bourges: 2002.

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

CURY, Marília Xavier. “Museologia: marcos referenciais”. In: **Cadernos do CEOM**, ano 18, n. 21. Chapecó: Unichapecó, 2005a.

DALVI, Maria Aurélia. “O Modernismo nos livros didáticos de ensino médio: os temas e textos tidos como fundadores e a formação do leitor escolarizado”. In: **Educação: Teoria e Prática**, vol. 21, n. 37, jul/set 2011.

DANTAS, Goimar. **Rotas Literárias de São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2014.

DANTHEZ, Alix. **L'action culturelle dans le maisons d'écrivain**: une nouvelle voie/voix. Mémoire d'Ingénierie des Projets Culturels. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011.

DEBRIS, Segolène. **La maison et ses objets, un espace sensible et singulier**: porte d'entrée vers l'oeuvre immatérielle de l'écrivain. Exemple et étude des sept maisons d'écrivains en Haute Normandie. Mémoire de l'École du Louvre, Paris, 2006.

DEMHIST. Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais. **Programa da Conferência do DEMHIST ICOM**, com participação do GLASS, ICDAD e ICFA. São Paulo, Rio de Janeiro, ago 2013. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/demhist/pdf/demhist_programme.pdf. Último acesso em: 14 jun 2016.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIÁRIO DA TARDE. **Festa marca reativação do Museu Guimarães Rosa**, Caderno 1, Belo Horizonte, 31 dez 1984.

DI SALVO, Bettina. "La casa di un scrittore: forme espositive". In: **International Tour Director Bettina Di Salvo**. Disponível em: bettinadisalvo.wordpress.com. Acesso em: 25 ago 2014. [Sem paginação]

DONNELLY, Jessica Foy. **Interpreting Historic House Museums**. Nashville: American Association for State and Local History, 2002.

DUARTE, Constância Lima. "Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada". In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 63-70. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2038/1611> Acesso em: 02 maio de 2016.

EAGLETON, Terry. *Introdução: O que é Literatura?* In: **Teoria da Literatura**: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. *Nationalism: Irony and Commitment*. In: EAGLETON *et al.* **Nationalism, colonialism and literature**. Londres: University of Minnesota Press, 2001.

ESTADO DE MINAS. **Guimarães Rosa volta à sua casa de Cordisburgo**. Seção 1 Belo Horizonte, 1974.

FAUCHEREAUX, Serge. **Avant-Gardes du XXe Siècle** 1905-1930. Paris: Flammarion, 2010.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP: Fundação do Desenvolvimento de Educação, 1995.

FCRB. 40 Anos do Arquivo Museu de Literatura Brasileira. In: PORTAL da FCRB, aconteceu em 2012, dezembro. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=2465 Último acesso em: 14 jun 2016.

FCRB. Arquivos Literários. In: PORTAL da FCRB, Acervos. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=15. Último acesso em: 14 jun. 2016.

FÉDÉRATION NATIONALE DES MAISONS D'ÉCRIVAINS. Historique. In: PORTAL da Fédération Nationale des Maisons d'Écrivains. Disponível em: <http://www.litterature-lieux.com/page-historique.htm>. Último acesso em 14 jun 2016.

FEFFER, Max. **Casa Guilherme de Almeida, Museu de Presépios, Museu da Casa Brasileira, Museu de Arte Sacra, Paço das Artes, Museu da Imagem e do Som, Pinacoteca do Estado**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Departamento de Artes e Ciências Humanas, s/d.

FERNANDES, Mariana Bortoletti. **Um crime no altar da história**: representações do museu na literatura policial. 77f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FERNANDES, Natália Ap Morato. "A política cultural à época da ditadura militar" In: **Contemporânea**, v. 3, n. 1, p. 173-192, jan-jun 2013a.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/Pró-Memória, 1987. 2 v. (Série técnica).

FOLHA DA NOITE. **Defensor Perpétuo do Brasil, aqui é o lugar de Pedro I**. 1º caderno, página 5, 8 abr 1957. (consultado no Acervo Guilherme de Almeida do Instituto de Estudos Brasileiros da USP)

FOLHA DE SÃO PAULO. Coluna Tavares de Miranda, Ilustrada, 7 abr 1971. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1971/04/07/21/> Último acesso em: 14 jun 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Roteiro dos Museus**, Coluna Tavares de Miranda, Ilustrada, 31 mar 1979a. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1979/03/31/21>. Último acesso em: 14 jun 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Várias**. Coluna Tavares de Miranda, Ilustrada, 12 mar 1979. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1979/03/12/21>. Último acesso em: 14 jun 2016.

FRANCE. “Maison des Illustres, nouveau Label du Ministère de la Culture et de la Communication”. s/d In: **Site du Ministère de la Culture et de la Communication**, Actualités, Architecture et Patrimoine. Disponível em: <http://www.culture.fr/Actualites/Architecture-Patrimoine/Maisons-des-Illustres-nouveau-label-du-ministere-de-la-Culture-et-de-la-Communication>. Último acesso em: 16 jun 2016.

GAGNEAUX, Yves. “Quel modèle pour les musées littéraires? L'exemple de la Casa de Balzac”. In: ROLLAND, Anne-Solène; MURAUSKAYA, Hanna (dir). **Des nouveaux modèles des musées?** Formes et enjeux des créations et rénovations des musées en Europe. XIXe-XXe siècles. Paris: L'Harmattan, 2008.

GALLIMARD. *Mon Malagar*. In: **PORTAL da Editora Gallimard**. Catalogue, Folio, s/d. Disponível em: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Mon-Malagar>. Último acesso em: 14 jun 2016.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa** [Coleção Folha Explica]. São Paulo: Publifolha, 2000.

GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Márcio. “O ideário da paulistanidade, a poesia escolar e a literatura infantil nas obras de Guilherme de Almeida”. In: **A MARGem** – Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes, Seção Estudos, Uberlândia, ano 3, n. 5, p. 61-70, jan/jun 2010.

GENDROT, Yannick. **Quelle muséographie pour l'objet textuel?** L'exemple du Musée des Lettres et Manuscrits de Paris. Mémoire (Master 1 en Muséologie). École du Louvre, Paris, 2011, 2 v.

GLYKOS, Allain. **Montesquieu, hôte fugitif de La Brède**. St-Cyr-Sur-Loire. Christian Pirot Éditeur, 1994 [Collection Maison d'écrivain].

GONCOURT, Edmond de. **La Maison d'un artiste**. Paris: G Charpentier, 1881.

GORGAS, Mônica Risnicoff de. "Reality as illusion, the historic houses that become museums". In: **Museum International. Historic House Museums**, vol. LIII, n. 2, abr. 2001.

GRINBAUM-SALGAS, Blanche. *Écrivains, musées, maisons, un inventaire*. In: **Bulletin d'Information de l'Association des Bibliothécaires Français**, n 173, 4° trimestre, 1996. Disponível em: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/44707-ecrivains-musees-maisons.pdf>. Acesso em: 01maio 2016.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *A interdisciplinaridade em Museologia*. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p.123-126.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *Museu, para quê? (A necessidade da arte)* In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a, p. 69-77.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Apresentação. In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/Anais%20do%20Congresso%20Rosa.pdf>. Último acesso em: 14 jun 2016.

GULYÁS, Gabriella (ed) *Introduction to Realization of Exhibitions. The Concept and the characteristics of Literary Exhibitions*. In: **The Nature Study of the Literary Exhibition. 2005-2013**. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, p. 149-164. Tradução realizada em 2016.

GULYÁS, Gabriella. *Petőfi Literary Museum. A Case of Study from Hungary*. In: **Comparing Learning Opportunities in the field of literary heritage**. A survey. Estonia, Finland, Greece, Hungary, Luxembourg, 2013.

GUSMÃO, Emery Marques; GALVÃO JÚNIOR, Heraldo Márcio. "O Imaginário Bandeirante e a 'Superioridade' Paulista na Obra de Guilherme de Almeida". In: **Anais do V Congresso Brasileiro de História da Educação**, Aracaju, 2008. Disponível em:

<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/888.pdf>. Último acesso em: 26 mai 2016.

HESS, Roman. *Per una nuova concezione delle esposizioni letterarie. Che cosa sono? Perché allestirle? Che cosa riserva loro il futuro?* In: KHARS, Axel; GREGORIO, Maria (org) **Esporre la letteratura**. Percorsi, pratiche, prospettive. Bologna: CLUEB, 2009.

HUYSEN, Andreas. Passados Presentes: mídia, política, amnésia. In: **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAM. “Acordo entre IBRAM e ABL promove preservação da memória da literatura brasileira”. In: **Portal do Instituto Brasileiro de Museus**. Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acordo-entre-ibram-e-abl-promove-preservacao-da-memoria-da-literatura-brasileira/>. Último acesso em: 05 maio 2016.

IBRAM. “Os museus e a memória da literatura brasileira”. In: **Portal do Instituto Brasileiro de Museus**. Brasília, 2011a. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/07/museuliteratura1.pdf> Último acesso em: 05 maio 2016.

ICLM. **Newsletter 2013/1**. International Committee for Literary Museums. In: **Portal do ICLM**. What do we do. Newsletters. 2013_1. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/iclm/images/ICLM-Newsletter_2013_1.pdf. Último acesso em: 05 maio 2016.

ICLM. **International Committee for Literary Museums – Informations**. Leningrado, nov 1977. (Consultado in loco nos arquivos da sede do ICOM Paris).

ICLM. **Folder de divulgação do Comitê**. Paris: 1995. (Consultado in loco nos arquivos da sede do ICOM Paris).

ICLM. Newsletter 1980. International Committee for Literary Museums. Paris: 1980. (Consultado in loco nos arquivos da sede do ICOM Paris).

ICOM. Definição de museu do Comitê Internacional de Museus. In: IBRAM. **Portal do Instituto Brasileiro de Museus**. Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museu/>. Último acesso em: 30 nov. 2013.

IEPHA. Guia de Bens Tombados IEPHA/MG. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. Disponível em: https://issuu.com/iephamg/docs/gbt_v2. Último acesso em: 14 jun 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. “Taxa de analfabetismo das pessoas de 10 anos ou mais de idade, por sexo - Brasil - 2007/2013” e “Taxa de analfabetismo das pessoas de 15 anos ou mais de idade, por sexo – Brasil – 2007/2013”. In: **O Brasil em Síntese**. Disponível em: <<http://brasilemsintese.ibge.gov.br/pt/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-10-anos-ou-mais>>, <<http://brasilemsintese.ibge.gov.br/pt/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-15-anos-ou-mais>>. Último acesso em: 07 jun 2015.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Portal do Instituto de Estudos Brasileiros. Acervo. Guia do IEB. Museu da Literatura Brasileira. São Paulo, s/d. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb/detalhe/152>. Último acesso em: 08 maio 2016.

INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. “Inaf 2011/2012 – Instituto Paulo Montenegro e Ação Educativa mostram evolução do alfabetismo funcional na última década. São Paulo, 2012”. Disponível em: <http://www.ipm.org.br/pt-br/programas/inaf/relatoriosinafbrasil/Paginas/inaf2011_2012.aspx>. Último acesso em: 07 jun. 2015.

JACKSON, K. David. Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 12, p. 322-342, jun. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3212/3156>. Último acesso em: 28 maio 2016.

JORNAL DE BRASÍLIA. Casas-museu abrigam histórias de ilustres de SP. In: **PORTAL do Jornal de Brasília**, Brasil, 07 jun 2015. Disponível em: <http://www.jornaldebrasilia.com.br/brasil/casas-museu-abrigam-historias-de-ilustres-de-sp/>. Último acesso em: 14 jun 2016.

JOZEF, Bella. Modernismo brasileiro: Vanguardia, carnavalização e modernidade. In: **Revista iberoamericana**, v. 48, n. 118, p. 103-120, 1982.

JULIÃO, Letícia. “Apontamentos sobre a história do Museu”. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2001

KORTEWEG, Anton. *Esposizioni letterarie: dove i lettori devono guardare*. In: KAHRS, Axl; GREGORIO, Maria (org). **Esporre la letteratura**. Percosi, pratiche, prospettive. Bologna: CLUEB, 2009, p. 23-41.

LACROIX, A; VERBOECKHOVEN, et al. Paris guidé par les principaux écrivains et artistes de la France. Paris: ALacroix, Verboeckhoven et cie, 1867. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200159t/f1.image>. Último acesso em: 14 jun 2016.

LAKATOS, E.M; MARCONI de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 1991.

LARA, Cecília de. “Rosa por Rosa: Memória e Criação”. In: **Rev. Inst. Est. Bras.** SP, 41, 1996, p. 17-34.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Mário, Klaxon, Estética e Terra roxa”. In: **Itinerários – Revista de Literatura**, n. 7, 1994. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2487/2084>. Último acesso em: 27 mai. 2016.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. “O regional e o universal na representação das relações sociais”. In: Revista Cerrados, v. 18, n. 28, 2009a. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8319>. Último acesso em: 28 mai 2016.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. “O Sertão-Mundo de Guimarães Rosa”. In: **Léngua & Meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, v.7, n.5, 2009.

LIMA, Luiz Costa. “Literatura e nação: esboço de uma releitura”. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 3, 1996.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. “Grupo de Pesquisa “Arquivos Literários” e Os Estudos Genéticos na Universidade Federal da Paraíba – Brasil”. In: **Manuscrita**, São Paulo, n.8, p. 49-58, 2012.

LÓPEZ SÁENZ, Virginia. “Museos literarios del mundo: un breve repaso al estado de la cuestión”. In: **Revista de Museología**: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, n. 38, 2007, p. 89-99.

MAIA, Cláudia Cristina. **A Imagem Inalcançável do Todo**: coleções, museus, arquivos em Ítalo Calvino. 215f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

MARQUES, Reinaldo. **Arquivos Literários** – Teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. “Memória literária arquivada”. In: **Aletria – Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p.105-120, jul./dez. 2008.

MARQUES, Reinaldo. “O arquivo literário como figura epistemológica”. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 21, p.13-23, 2007.

MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira**. Vol VI O Modernismo (1916-1945). São Paulo: Cultrix, 1969

MAZÉ, Camille. *Des musées de la nation aux musées de l'Europe. Vacillement, maintien ou renforcement d'un modèle?* In: ROLLAND, Anne-Solène; MURAUSKAYA, Hanna (org). **Les musées de la nation**: création, transpositions, renouveaux, Europe XIXe XXle siècles. Paris: L'Harmattan, 2008.

MAZÉ, Camille. “Les ‘musées de l'Europe’, outils de production d'un ordre symbolique européen?” In: *Regards Sociologiques*, n. 37-38, 2009, p. 69-80

MELOT, Michel. **Rapport à Monsieur le Ministre de la Culture. Mission de Réflexion et de Proposition sur les Maisons d'Écrivains**. Paris, outubro de 1996. Disponível em: <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/melot.pdf>. Acesso em: 01 maio 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Do Teatro da Memória ao Laboratório da História”. In: **Anais do Museu Paulista**, N. 2, jan/dez, 1994, p. 9-42.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . **Educação e museus**: sedução, riscos e ilusões. Ciências e Letras (Porto Alegre), Porto Alegre, n. 27, p. 91-101, 2000.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “O museu e o problema do conhecimento”. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas**: Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-48.

MENSCH, Peter van. **O Objeto de estudo da Museologia**. Rio de Janeiro: Unirio/UGF, 1994.

MICELI, Sergio. “Experiência social e imaginário literário nos livros de estréia dos modernistas em São Paulo”.In: **Tempo soc.**, São Paulo , v. 16, n. 1, p. 167-207, jun 2004 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-

20702004000100010&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 26 mai 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702004000100010>.

MIDOUX, Maxime. **Les Maisons d'écrivain en Île-de-France**: patrimoine, culture, tourisme. Mémoire (Master 2 Géographie). Université Paris IV – Sorbonne, Paris, 2011.

MINAS GERAIS. **Catálogo da Exposição Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos**. Cordisburgo: Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus e Artes Visuais, Museu Casa Guimarães Rosa, s/d.

MINAS GERAIS. **Lei n 5.775, de 30 de setembro de 1971**. Disponível em: <http://www.siam.mg.gov.br/sla/download.pdf?idNorma=5090>. Último acesso em: 14 jun 2016.

MINAS GERAIS. **Plano Museológico do Museu Casa Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, 2014.

MINAS GERAIS. **Projeto: Nova Exposição de Longa Duração do Museu Casa Guimarães Rosa**. Belo Horizonte, 2009. Sem paginação. (consultado in loco no Museu Casa Guimarães Rosa).

MINAS GERAIS. **Relatório do Sistema Estadual de Cultura – 2012**. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/images/documentos/Balan%C3%A7o%20e%20perspectivas%20-%20SEC.pdf>>. Último acesso em: 08 jun. 2015.

MIRANDA, Wander de Melo. “Nações literárias”. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 2, 1994.

MIZIARA, K.B.; MAHFOUD, M. (2006). “Contar histórias como experiência enraizadora: análise de vivências do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim”. In: **Memorandum**, 10, 98-122. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a10/miziamahfoud01.htm>. Último acesso em: 26 mai. 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOREIRA, Marli. “Nova fase de restauração do Museu da Língua Portuguesa deve custar R\$1,8 milhão”. In: **EBC – Agência Brasil**. Cultura. Brasília, 10 mar 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-03/reparos-no-museu-de-lingua-portuguesa-na-luz-devem-custar-r-18-milhao> Último acesso em: 05 maio 2016.

MORESCHI, Marcelo. 22 por 42: o paradigma da celebração. In: **Remate de Males**. Campinas-SP, (33.1-2): p. 255-271, Jan./Dez. 2013.

MOURÃO, Rui (org). **Rosa Cordisburgo, Rosa Amor**. Edição Especial do Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, mar 1974.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um Inventário dos Sentidos**. Mário de Andrade e a Concepção de Patrimônio e Inventário. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

NORA, Pierre. “Memória: da liberdade à tirania”. In: **MUSAS** - Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.4, p.06-10, 2009.

NUNES, Benedito. *Literatura e filosofia: Grande Sertão: Veredas*. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

O ESTADO DE SÃO PAULO. A “**Casa da Colina**” **continuará do poeta**. Geral, 18 mar 1971. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19710318-39431-nac-0014-999-14-not/busca/colina+casa>. Último acesso em: 14 jun 2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “A inocência do museu: intersecções entre literatura e artes visuais”. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol. II, n. 3, mai/jun. 2013.

OLIVEIRA, Gustavo Lopes de. **Acervo de Escritores Mineiros**: gênese e constituição. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Heloísa Aline. “Nasce hoje, em Cordisburgo, o Museu Casa Guimarães Rosa”. In: **ESTADO DE MINAS**, Seção 2, 29 dez 1984.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Contrastes e Confrontos na obra de Guimarães Rosa. In: **O eixo e a roda**, v. 12, 2006. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3202/3146. Último acesso em: 14 jun 2016.

OXENVAD, Niels (ed) **Who's who in ICLM**. A Biographical Dictionnary. Odense/Denmark & Marbach/Germany International Committee of Literary Museums, Schiller-Nationalmuseum, 2000.

PATRIOTA, Rosângela. Arte e resistência em tempos de exceção. In: Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 42, n. 1. Belo Horizonte: jan-jun 2006, p. 120-133. Disponível em:

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Arte_e_resistencia_em_tempos_de_excecao.PDF. Último acesso em: 17 jun 2016.

PEREZ, Renard (org). **Em Memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo na América Latina. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. (ed). **Escrever a Nação**: literatura e nacionalidade. (Uma antologia). Guimarães:Opera Omnia, 2011.

PETRUZELKOVÁ, Alena. "The Relationship Between Cultural Identity and Literary Canons in Czech Literary Context". In: **Panorama and Perspectives**. Literary Societies and Literary Museums in Europe. Publication of the papers of the Conference The European Literary Canons. Budapest, 2010.

PIMENTA, Márcio Flávio Torres. **Arquivos Literários, Lugares de Memória**. O Caso do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2012.

POIESIS. **Casa Guilherme de Almeida**. 35 p. São Paulo: Poiesis Instituto de Apoio à Cultura à Língua e à Literatura, Organização Social de Cultural: UFC: Unidade de Formação cultural, 2015. Contrato de Gestão nº 05/2012. Relatório Anual de 2015.

POIESIS. **Relatório de Encerramento do Contrato de Gestão 27/2008**. 70 p. São Paulo: Poiesis Instituto de Apoio à Cultura à Língua e à Literatura, Organização Social de Cultura. Período de 01/07/2008 a 30/06/2012. São Paulo, 2012.

POIESIS. **Relatório Trimestral n. 06 de Atividades do Contrato de Gestão n. 27/2008**. São Paulo: Poiesis Instituto de Apoio à Cultura à Língua e à Literatura, Organização Social de Cultura. Período de 01/10/2009 a 31/12/2009. São Paulo, jan. 2010.

POIESIS. **Relatório Trimestral n. 10 de Atividades do Contrato de Gestão n. 27/2008**. São Paulo: Poiesis Instituto de Apoio à Cultura à Língua e à Literatura, Organização Social de Cultura. Período de 01/10/2010 a 31/10/2010. São Paulo, dez 2010a.

POISSON, Georges. **Les Maisons d'Écrivains**. [Collection Que sais-je?]. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1997.

PONTE, António M Torres da. **Casas-museu em Portugal: Teorias e Prática**. 282f. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2007

POULOT, Dominique. “Nação, museu, acervo”. In: **História representada – o dilema dos museus**. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2003.

QUEIROZ, M. H. . Da tradição à contemporaneidade: o percurso da poesia brasileira na obra de um poeta desconhecido. In: **Anais do VI Congresso Nacional de Estudos Linguísticos e Literários de Mato Grosso do Sul**, 2011, Dourados MS. VI Congresso Nacional de Estudos Linguísticos e Literários de Mato Grosso do Sul (CNELLMS), 2011.

QUEIROZ, M.H. Poesia esquecida – A vasta obra de Guilherme de Almeida, pioneiro na arte do haikai no Brasil, hoje é praticamente ignorada. In: **Revista de História**, Seção Leituras, fev 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/poesia-esquecida>. Último acesso em: 27 mai 2016.

RADUY, Ygor. “Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a Prática Historiográfica: Desenraizamento e Sacralização”. In: **Terra roxa e outras terras**. Revista de Estudos Literários, v 7, 2006, p. 70-80. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol7/7_7.pdf. Último acesso em: 27 mai. 2016.

RAGOT, Jean-Claude. “Maison d’écrivain ou Musée Littéraire?” In: FÉDÉRATION NATIONALE DES MAISONS D’ÉCRIVAINS ET PATRIMOINES LITTÉRAIRES. **Bulletin d’Informations**, Bourges, n. 31, out, 2014. Disponível em: <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/bulletins/Bulletin.31.pdf> Último acesso em: 03 maio de 2016.

RÉGNIER, Marie-Clémence. “Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et Exposition du Littéraire”. In: **Interférences Littéraires – Literarie Interferenties** Multilingual e-journal for Literary Studies, n 16, june 2015, p. 8. Disponível em: http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi16nu_merocomplet.pdf. Último acesso em: 14 jun. 2016

REIS, Cláudia Barbosa. **A Literatura no Museu**. Rio de Janeiro: Cassará, 2013.

RENOUF, Laurence; CULOT, Maurice. Rapport à Monsieur le Ministre de la Culture. **Etude sur les maisons d’écrivains, d’artistes et d’hommes célèbres**. Inventaire et propositions. Paris : abr 1990, 88p., datilografado.

RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. "Sobre Guilherme de Almeida em Campinas". In: **Revista Saráo**, Memória e Vida Cultural de Campinas, v. 1, n. 10, jun. 2003. Disponível em: http://www.centrodememoria.unicamp.br/sarao/revista10/sarao_ol_texto3.htm. Último acesso em: 14 jun 2016.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. **Exposição do Museu da Língua Portuguesa**: arquivo e acontecimento e(m) discurso. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

ROSA, João Guimarães. Discurso de Posse. In: **Portal da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=685&sid=96>. Último acesso em: 17 jun. 2015.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraamentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ROSSIGNOL, Lorraine. "L'écrivain, ce nouveau musée". In: **TÉLÉRAMA, Livre**, Paris, 14 jul 2014. Disponível em: <http://www.telerama.fr/livre/l-ecrivain-ce-nouveau-musee,114728.php> Acesso em: 03 maio 2016.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "Museus, liberalismo e indústria cultural". In: **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, vol. 47, n. 3, p. 189-198, set/dez 2011.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "Museus brasileiros e política cultural". **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 16 maio 2016.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto n. 8.290**, de 02-08-1976. Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, 02 ago 1976. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1976/decreto-8290-02.08.1976.html> Último acesso em: 21 maio 2016.

SÃO PAULO (Estado). **Decreto n. 20.955 de 01 jun 1983** Reorganiza a Secretaria da Cultura e dá Providências Correlatas. Disponível em: <http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=19830602&Caderno=DOE-I&NumeroPagina=4>. Último acesso em: 21 maio 2016.

SÃO PAULO (Estado). **Lei n. 337, de 10 jul 1974**. Revoga o Artigo 3.º da Lei n. 9.854, de 2 de outubro de 1967, e institui, como letra do Hino Oficial do Estado de São Paulo o poema «Hino dos Bandeirantes». Disponível em:

<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1974/lei-337-10.07.1974.html>. Último acesso em: 14 jun. 2016.

SÃO PAULO (Estado). Museu da Literatura, Casa Guilherme de Almeida. **Projeto elaborado para ser submetido ao Programa de Apoio a Museus da Fundação Vitae**. Ano de 2002. (consultado *in loco* na Casa Guilherme de Almeida)

SÃO PAULO (Estado). **Relatório das Alterações da Museografia da Casa Guilherme de Almeida, Após o Retorno do Acervo à Casa (final de maio/93)**. Relatório 01/93 ML/CGA –Setor de Museologia. São Paulo, 27 set 1993. Datilografado (consultado *in loco* na Casa Guilherme de Almeida).

SÃO PAULO (Estado). **Resolução SC nº 17**, de 19 abr 2012. Diário Oficial do Estado, São Paulo, SP, 19 abr. 2012. Poder Executivo, Seção I, p. 46-49.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia. Departamento de Artes e Ciências Humanas. **Processo n. 82887**, Ano 1977. Of 104/77 MCB fl 5. (consultado *in loco* na Casa Guilherme de Almeida).

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia. Departamento de Artes e Ciências Humanas. **Processo SCCT n. 42678**. Ano 1974 (consultado *in loco* na Casa Guilherme de Almeida).

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura. Poiesis - Organização Social de Cultura. **Casa Guilherme de Almeida**. São Paulo, s/d. 24 p. Folder Institucional da Casa Guilherme de Almeida.

SÃO PAULO (Estado). **Uma Poética da Coleção**: Projeto de Pesquisa de Proveniência do Acervo Museológico. Relatório final, Casa Guilherme de Almeida, dez. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/quiaarquivisticocga/docs/provenienciadoacervo>. Último acesso em: 21 maio 2016.

SCHPUN, Monica Raisa. “Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade)”. In: **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 23, n. 46, p. 11-36, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000200002&lng=en&nrm=iso. Último acesso em: 14 jun 2016.

SINZELLE, Lucienne. **Mon Malagar**. Paris: Gallimard, 2001.

SOLER, Mariana Galera. “Metodologia para descrição técnica das exposições”. In: **Musealização da Zoologia**: narrativas evolutivas construídas com animais. 490f.

Dissertação (Mestrado em Museologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia, 2015.

SOUZA, Eneida. “A biografia, um bem de arquivo”. In: **Alea: Estudos Neolatinos** 2008, 10 (1), p. 121-129

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander de Melo (org). **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos Estudos Literários**. Objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

SPINELLI, Teniza. **Museus Literários no Brasil**. História, Idéias e Guia de Acervos. Porto Alegre: ALFRS/Evangraf/Plátano, 2009.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. O sentido do Moderno no Brasil de João Guimarães Rosa. Veredas de Política e Ficção. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 138-146, 1998.

SUMAV. **Roteiro para Diagnóstico Institucional** – Superintendência de Museus e Artes Visuais. Belo Horizonte, 2014. (consultado *in loco* no Museu Casa Guimarães Rosa)

SZABO, Ladislao Pedro (org). **Hungria 1956** ...e o muro começa a cair. São Paulo: Contexto, 2006.

TADDEI, Angela Maria Soares Mendes. “A Literatura Musealizada: o caso do Museu da Língua Portuguesa”. In: **Anais do SILEL**, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

TAOUJI, Saphia. **La Maison d’écrivain, regard retrospectif**: vers une coopération au sein de réseaux regionaux. Mémoire d’Ingénierie de Projets Culturels et Interculturels. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2013.

THIESSE, Anne-Marie. “Ficções Criadoras: as identidades nacionais”. In: **Anos 90**, n. 15, 2001/2002, Porto Alegre.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo** [Tradução Caio Meira]. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Les abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 1995.

TRUBEK, Anne. **A Skeptic’s Guide to Writers’ Houses**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

UFMG. Linhas de Pesquisa. In: Portal do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://poslit.lettras.ufmg.br/pt-br/linhas-e-projetos-de-pesquisa/linhas-de-pesquisa>. Último acesso em: 16 maio 2016.

ULRICH, Aline. **Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista**. 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

VALE, Vanda Arantes do. “Arquivos e Memórias de Pedro Nava: Documentos para a Biografia de um Modernista”. In: **Verbo de Minas**: Letras. Juiz de Fora, v. 11, n. 19, jan/jul 2011, p. 87-104. Disponível em: <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/viewFile/349/241> . Último acesso em: 06 maio 2016.

VALÉRY, Paul. **Au sujet d’un Musée de la Littérature**. Paris: Les Presses Modernes, Palais Royal, 1938.

VASCONCELLOS, Eliane. “Manuscritos Literários e Pesquisa”. In: **Letras de Hoje**. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa, Porto Alegre, PUCRS, v. 45, n. 4, 2010, p. 20-24. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8548/6062>. Último acesso em: 06 maio 2016.

VERGARA, Sylvia Constant. **Métodos de Coleta de Dados no Campo**. São Paulo: Atlas, 2009.

VIEGAS, Ana Cláudia. “Arquivando o presente: construção e pesquisa de acervos sobre a ficção brasileira contemporânea.” In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, USP, 13 a 17 de julho de 2008.

VIEGAS, Ana Cláudia; MORICONI JR, Ítalo (ed). **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul-dez. 2007.

VOGT, Carlos. *Um romântico entre futuristas*. In: VOGT, Carlos (ed). **Os Melhores Poemas de Guilherme de Almeida**. São Paulo: Global, 1993.

WATSON, Nicola. **The Literary Tourist**. Hampshire: Palgrave McMillan, 2008.

Apêndice A – Fichas descritivas de cinco exposições de longa duração

As fichas a seguir foram elaboradas com base no Roteiro de Observação de Exposições, mencionado na Introdução desta dissertação, e no trabalho de Araújo (2015). É importante esclarecer algumas questões antes de passar às fichas em si, para melhor aproveitamento do material por futuros pesquisadores.

Após 34 visitas técnicas, em território estrangeiro e brasileiro, chegamos a uma seleção de cinco instituições a serem apresentadas por meio das fichas a seguir. Como não haveria tempo hábil para o preenchimento adequado de fichas referentes a todas as instituições, elencamos: uma de cada país estrangeiro, sendo Hungria e França representadas pelas instituições que foram sede do estágio de pesquisa, e a Suécia, pela única instituição visitada dedicada diretamente à literatura; mais duas fichas brasileiras, referentes aos museus que compõem o lócus desta pesquisa. Cada ficha recebeu um código identificador, formado por duas letras que indicam o país de origem, mais um número que corresponde ao ano de criação da instituição, e que orientou a ordem crescente de apresentação das fichas (BR, para Brasil; FR, para França; HU, para Hungria; SE, para Suécia).

Para identificação dos recursos expográficos, estabelecemos seis tipologias, adaptadas à nossa realidade a partir do trabalho de Soler (2015). São elas: *Texto*, *Interativo*, *Gráfico*, *Cenográfico*, *Vídeo* e *Áudio*. Não incluímos modelos de vitrines entre os recursos, por considerá-las como parte do mobiliário expográfico, indicado em campo específico, salvo quando possuem algum componente que as conecta a alguma das tipologias de recurso supracitadas.

Originalmente, Soler propõe seis tipologias de recursos, e inclui aí o próprio acervo. Em nossa adaptação, excluimos as tipologias *Diorama* – por ser um recurso específico dos museus de história natural – e *Objeto*, por se referir ao objeto museográfico, que identificamos em campo específico, quando tratamos de tipologia de acervo. Acrescentamos as tipologias *Cenográfico* – aí incluídos, entre outros elementos, os objetos que não são acervo –, e *Áudio* – recurso bastante utilizado nos museus de literatura. Para as tipologias *Texto*, *Interativo*, *Gráfico* e *Áudio*, Soler (2015, p. 14-15) explica:

Texto: textos explicativos presentes nas exposições e que estão distribuídos entre os diferentes aparatos (painéis, vitrines e dioramas. (...))

Interativo: aparatos expositivos que podem ser tocados pelos visitantes, em tempo real, e que a interação permite o acesso a mais informações ou novas experiências.

Gráfico: desenhos, fotografias, ilustrações científicas, esquemas, aparatos que não envolvem a linguagem escrita. (...)

Video: vídeos (imagens em movimento) ou slide-show (imagens estáticas) presentes na exposição, com ou sem som, transmitidas em totens ou televisões

Incluímos ainda, em *Gráfico*, elementos de comunicação visual da expografia. Quanto à tipologia *Cenográfico*, propomos uma aproximação com um dos conceitos de Diorama adotado pela pesquisadora, quando ela cita Asensio e Pol (apud SOLER, 2015, p. 15): “montagem que busca uma representação, ambientação e contextualização de peças originais ressignificadas na exposição”. A diferença mais significativa entre esse conceito e o que consideramos aqui como *Cenográfico*, é que nossa tipologia abarca também montagens que busquem ambientação ou representação de determinados temas sem, necessariamente, conter objetos originais. Incluímos, por exemplo, o holograma nessa categoria.

Já a tipologia *Áudio* inclui registros sonoros presentes na exposição, não vinculados a vídeos, acessíveis pelo uso de fones de ouvido ou presentes como som ambiente na exposição ou determinado trecho dela.

Para identificar as tipologias de acervo, empregamos os termos do Plano Geral de Classificação do Thesaurus para Acervos Museológicos, do Museu Histórico Nacional (FERREZ e BIANCHINI, 1987, p. 3-11), indicados abaixo.

01 Caça/Guerra

02 Artes Visuais/Cinematográfica

03 Objetos Pecuniários

04 Construção

05 Interiores

06 Trabalho

07 Lazer/Desporto

08 Insígnias

- 09 Objetos cerimoniais
- 10 Comunicação
- 11 Transporte
- 12 Objetos Pessoais
- 13 Castigo/Penitência
- 14 Medição/Registro/Observação/Processamento
- 15 Embalagens/Recipientes
- 16 Amostras/Fragmentos

IDENTIFICADOR	HU1954	
Dados Gerais	Instituição	Museu Literário Petőfi (PIM)
	É considerada museu?	Sim
	Nome do escritor homenageado	Sándor Petőfi (ressalte-se que não é um museu casa e que possui acervo de diversos outros escritores)
	Datas de nascimento e morte do escritor	01/01/1823 a 31/07/1849
	Data de criação da instituição	1954
	Título da exposição de longa duração	Who am I? I will not say... Petőfi's choices
	Data de abertura da exposição	2011
	Curadoria/Responsável Pela exposição	Zsuzsa Kalla (curadora) e Martin Szilagyi (historiador da literatura)
	Ficha técnica/créditos (quais profissionais/ações são discriminados)	Curadora Consultor especialista Cenógrafo Especialistas da exposição: Especialistas em educação em museus Textos Trabalho gráfico Áudio (Studio) Montagem Fotografia

		Restaurador Mídia e Marketing Coordenação, consultoria técnica Especialistas em TI Projeção Holográfica Guia para smartphone
	Divide o espaço com outras exposições durante o período que permaneceu aberta?	Não. O prédio inclui diversos espaços destinados a exposições temporárias, porém no mesmo conjunto de salas, a exposição de longa não divide espaço diretamente
	Descrição Breve	A exposição se propõe a apresentar as diversas faces de Sándor Petőfi, por meio de sua biografia, obra e militância política.
Público	Está aberta ao público? (se sim, desde quando)	Sim. Desde 1957, quando foi transferido para o Palácio Károlyi. Ficou fechado por um curto período no ano de 2000, quando houve uma renovação.
	Como são as visitas?	À escolha do visitante (com ou sem educador, com possibilidade de agendamento prévio)
	Oferece programação cultural/educativa além das visitas?	Sim. Possui um setor de pedagogia museal e oferece atividades culturais diversas.
Conteúdo	Qual é o recorte conceitual ou temático?	As várias faces de Sándor Petőfi .
	Quais as tipologias de acervo expostas?	01 Caça/Guerra, 02 Artes Visuais/Cinematográfica, 05 Interiores, 06 Trabalho, 10 Comunicação, 12 Objetos Pessoais, 16 Amostras/Fragmentos
	A biografia do autor é abordada na exposição? De que forma?	Sim. Há uma cronologia de eventos marcantes no chão que acompanha 5 dos 6 núcleos, e vai da data de nascimento à data de morte do autor. No primeiro núcleo, há uma árvore genealógica. Os textos curatoriais abordam, entre outros temas, escolas em que estudou, cidades em que viveu, pessoas com quem se relacionou e lendas acerca de sua morte.
	Os temas presentes na obra do autor são	Sim.

	abordados na exposição? De que forma?	Para os que entendem o idioma húngaro, é possível ouvir diversos poemas e trechos de obras em fones de ouvido dispostos em pelo menos três núcleos, além de ler alguns poemas expostos nas paredes. Em alguns núcleos, foi possível associar a temática dos objetos aos poemas disponíveis em áudio. Textos curatoriais relacionam alguns objetos expostos às obras literárias (ex: pinturas de amantes relacionadas a poemas escritos para elas)
	As características de estilo do autor estão presentes na exposição? De que forma?	Sim, mas apenas para os que conseguem acessar conteúdo em húngaro. Não há nenhuma discussão visível sobre o estilo, apenas poemas à disposição para leitura ou escuta, mas sem tradução em nenhum idioma.
	O processo de escrita é abordado na exposição? De que forma?	Não.
	O contexto literário é abordado na exposição? De que forma? (autores em destaque, recepção crítica da obra, movimentos etc)	Não. Ao menos para o visitante estrangeiro, não é clara a relação com outros autores ou recepção da obra. Contudo, são apresentados outros “poetas da revolução” e sua atuação, sobretudo do ponto de vista político.
	O contexto histórico da cidade ou do entorno são abordados na exposição? De que forma?	Sim. Especialmente entre o terceiro e o quarto núcleos, aborda-se a revolução de 1848. Uma pintura representa a Budapeste daquele momento, hologramas de Petőfi e outros poetas discutem prováveis questões políticas, o hino nacional está exposto. No núcleo 4, armas estão expostas junto a desenhos de soldados, fotografias de batalhas e textos curatoriais sobre a participação do Petőfi nesse momento histórico do país.
Forma	O edifício utilizado já foi casa do escritor ? Se sim, quando e por quanto tempo?	Não. Foi palácio, mas nada relacionado a Petőfi.

	Manteve-se a divisão de cômodos ?	Não se aplica
	Casa e exposição estão juntas, separadas ou só há uma das opções?	Não se aplica
	Existe um gabinete de trabalho do escritor, ou algum ambiente similar?	Sim. Uma das vitrines chamadas pelos húngaros de “interiores” inclui representação de um espaço de trabalho de escrita, entre outras peças. Os itens fazem parte da coleção Petőfi, mas a montagem é totalmente cenográfica, ou seja, não se baseia no que pode ter sido a real área de trabalho do poeta.
	Existe algum percurso proposto ao público?	Sim. Além da localização da entrada não permitir outro caminho, placas luminosas no chão contêm uma cronologia que guia o visitante até o penúltimo núcleo – o que pode prejudicar a visita do último.
	Quais e como são usados os recursos expográficos ? (fotografias, ilustrações, maquetes, mapas, gráficos, iluminação, sonorização)	<p>São utilizados recursos expográficos em todas as categorias consideradas neste trabalho: texto, interativo, gráfico, cenográfico, vídeo e áudio</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Texto <ul style="list-style-type: none"> ✓ Textos curatoriais nas paredes ✓ Poemas de Petőfi nas Paredes ✓ Placas luminosas com cronologia ❖ Interativo, Vídeo e Áudio <ul style="list-style-type: none"> ✓ Telas digitais com slide shows ✓ Telas digitais em que o visitante acessa informações extras sobre as peças originais ✓ Telas digitais em que o visitante responde a um questionário em formato de jogo ✓ Poemas em áudio ✓ Sonorização (ver holograma) ✓ Livros à disposição para leitura <i>in loco</i> ❖ Gráfico <ul style="list-style-type: none"> ✓ Mapa ✓ Holograma (com sonorização)

- ❖ Cenográfico
- ✓ Cenários
- ✓ Vitrines variadas

Entre as **telas digitais**, há as que exibem sequências de fotografias, as que contêm informações extras sobre objetos expostos, as que contêm textos e aquelas que reúnem poemas. Além disso, há ao um jogo interativo, no formato quizz.

O **mapa** está pintado na parede e indica os locais por onde passou Sándor Petőfi.

Os **cenários** incluem mobiliário, objetos escolares, indumentária, manequins, painel de tecido pintado e uma cabine com sonorização e pequena vitrine (um militar dá ordens, expressas também em desenhos. Na vitrine, um livro em miniatura)

As **vitrines** incluem desde objetos isolados até cômodos inteiros, chamados de “interiores”. Em sua maioria, estão dispostas diretamente na parede e são feitas de vidro, com moldura em madeira.

Placas luminosas em vermelho marcam o caminho do visitante entre o segundo e o penúltimo núcleo pelo chão. Elas contêm datas marcantes na biografia do poeta e estão apenas em húngaro.

O **holograma** é projetado ininterruptamente, de forma que a mesa com manuscritos pareça sempre rodeada de um grupo de poetas, dentre os quais, Petőfi. Um sensor de presença ativa a **sonorização** que reproduz uma conversa (em húngaro) entre os homens projetados atrás da mesa.

Os **poemas em áudio** estão disponíveis em fones de ouvido em pontos variados da exposição. Junto aos fones, há botões que é possível pressionar, para escolher

	<p>um poema ou outro a partir de uma listagem que contém os títulos e nomes dos atores que lêem a obra</p> <p>Consideramos os livros para consulta como recurso expográfico, pois não recebem o tratamento de peças do acervo do museu e sim de exemplares de biblioteca, disponíveis para consulta local.</p>
Como são os textos e legendas ? (relevantes, compreensíveis, claros?)	<p>Os textos curatoriais em inglês são visivelmente menores do que os que estão em húngaro. Legendas e poemas constam apenas nesse idioma.</p> <p>Em inglês, os textos são curtos, de fácil apreensão e trazem o conceito geral de cada núcleo ou subnúcleo.</p>
Como são os mobiliários utilizados?	<p>Como as vitrines estão, geralmente, presas às paredes, há pouco mobiliário além do acervo em si. Bancos para descanso seguem a estética da exposição, assim como a estante em que há livros que podem ser consultados durante a visita.</p>
Qual a relevância dos objetos para o tema , a organização deles no espaço e entre si?	<p>A organização dos objetos no espaço, de forma geral, permite bastante diálogo com os textos e recursos, de forma a aproveitar seu potencial comunicacional. No entanto, os objetos que estão concentrados em grandes vitrines (os “cenários” ou “interiores”) permitem pouco diálogo e, portanto, apresentam menos relevância individualmente: são explorados enquanto conjunto, quase cenograficamente.</p>
Os recursos expográficos, o mobiliário e a comunicação visual competem com os objetos museológicos expostos, se subordinam a eles ou estão em equilíbrio ?	<p>Na maior parte da exposição, identificamos equilíbrio entre os recursos expográficos e os objetos. Cada núcleo possui uma cor de parede que facilita a identificação das separações entre os temas, além de recursos como molduras de madeira ou meia parede para separar subnúcleos.</p> <p>No núcleo 3, a grande quantidade de recursos cenográficos competem um pouco com os objetos</p>

		presentes. Nesse mesmo núcleo, observou-se que o volume alto do áudio em um dos fones de ouvido desconcentra membros de grupos que se sentam nos bancos para realizar atividades educativas ou acompanhar visitas guiadas.
Gestão/ Pesquisa	É público ou privado ?	Público.
	Pertence a que instância/instituição ?	Ministério de Recursos Nacionais (NEMFI)
	Teve outros proprietários entre o escritor/sua família e o proprietário atual?	Não se aplica
	Forma de financiamento	O recurso é do próprio Ministério, mas podem ser solicitadas verbas para projetos específicos por meio do Fundo Nacional de Cultura (NKA)
	Sofre interferência da família do escritor? Se sim, como?	Não.
	É membro de alguma Rede de Museus ou Comitê do ICOM?	Membro do ICLM desde sua fundação.
	Qual a relação com pesquisadores ? (estão na equipe, são parceiros, consultam o acervo)	Há parcerias com pesquisadores externos, tanto nacionais quanto estrangeiros, além de vários membros da equipe realizarem pesquisas dentro e fora do museu.
	Possui Biblioteca especializada ?	Possui Biblioteca e tem suas coleções separadas em: Biblioteca, Manuscritos, Artes e Relíquias, e Mídia.

IDENTIFICADOR		SE1973
Dados Gerais	Instituição	Strndbergsmuseet Museu Strindberg
	É considerada museu?	Sim
	Nome do escritor homenageado	August Strindberg
	Datas de nascimento e morte do escritor	22/01/1849 – 14/05/1912
	Data de criação da instituição	1973
	Título da exposição de longa duração	Strindberg i Centrum (Strindberg no centro)
	Data de abertura da exposição	2011
	Curadoria/Responsável	Stefan Bohman (museólogo)
	Ficha técnica/créditos (quais profissionais/ações são discriminados)	Não foi encontrada
	Divide o espaço com outras exposições durante o período que permaneceu aberta?	Divide o edifício, mas não divide nenhuma sala diretamente. A exposição de longa termina em uma sala e, na sala a seguir são instaladas as temporárias
Público	Descrição Breve	A visita ao apartamento mantém a divisão dos cômodos e o ambiente doméstico. A exposição apresenta os diversos temas presentes na obra de Strindberg e questiona suas várias faces
	Está aberta ao público? (se sim, desde quando)	Sim
	Como são as visitas?	Livres na exposição, guiadas no apartamento
Conteúdo	Oferece programação cultural/educativa além das visitas?	Sim
	Qual é o recorte conceitual ou temático?	Temas cruciais na obra de Sprindberg e controvérsias sobre o autor
	Quais as tipologias de acervo expostas?	01 Caça/Guerra, 02 Artes Visuais/Cinematográfica, 04 Construção, 05 Interiores, 06

	Trabalho, 07 Lazer/Desporto, 09 Objetos cerimoniais, 10 Comunicação, 12 Objetos Pessoais
A biografia do autor é abordada na exposição? De que forma?	Sim. Há uma linha do tempo no início da exposição, composta por datas, fotografias e livros. Ao longo da exposição, a biografia aparece de acordo com o que é coerente com a obra. Entre a linha do tempo e os núcleos temáticos, o leitor pode “montar o seu Strindberg” escolhendo características que acredita mais coerentes com a ideia que ele tem de escritor. Essas características serão retomadas nos núcleos temáticos.
Os temas presentes na obra do autor são abordados na exposição? De que forma?	Sim. Os temas são eixos de cada núcleo da exposição, composto por um conjunto de vitrines. Cada conjunto apresenta os livros em que ele escreveu sobre aquele tema, além de objetos e manuscritos conectados à obra. (ex: no tema religião, objetos religiosos e o exemplar da Bíblia que ele consultou, com um trecho destacado por ele próprio, que reaparece num dos livros)
As características de estilo do autor estão presentes na exposição? De que forma?	Sim, mas sobretudo para os que conseguem acessar conteúdo em sueco. Há textos escritos e também em áudio. Em inglês, o que é possível é ler as legendas de algumas de suas peças, quando encenadas e registradas
O processo de escrita é abordado na exposição? De que forma?	Não.
O contexto literário é abordado na exposição? De que forma? (autores em destaque, recepção crítica da obra, movimentos etc)	Não.
O contexto histórico da cidade ou do entorno são abordados na	Não. As questões políticas são de ordem mais geral, dentro das discussões sobre classes, gênero,

	exposição? De que forma?	religião etc. Para os que compreendem sueco, é possível acessar conteúdos em áudio que tratam especificamente da situação dos trabalhadores em Estocolmo, por exemplo.
Forma	O edifício utilizado já foi casa do escritor ? Se sim, quando e por quanto tempo?	Sim, entre 1908-1912
	Manteve-se a divisão de cômodos ?	Sim
	Casa e exposição estão juntas, separadas ou só há uma das opções?	Separadas, em andares diferentes do mesmo edifício. (o andar que é utilizado para exposição e demais dependências do museu não pertenceu a Strindberg)
	Existe um gabinete de trabalho do escritor, ou algum ambiente similar?	No apartamento, sim; na exposição, não.
	Existe algum percurso proposto ao público?	No apartamento, sim, já que a visita é sempre guiada ou audioguiada. Na exposição, não.
	Quais e como são usados os recursos expográficos ? (fotografias, ilustrações, maquetes, mapas, gráficos, iluminação, sonorização)	Identificamos, além do acervo em si, recursos expográficos em todas as categorias consideradas: <ul style="list-style-type: none"> ❖ Texto <ul style="list-style-type: none"> ✓ No apartamento, textos curatoriais em cada cômodo ✓ Na exposição, textos curatoriais sobre o tema de cada núcleo ✓ Trechos de textos de Strindberg ❖ Interativo <ul style="list-style-type: none"> ✓ No apartamento, sonorização ativada por movimento ✓ Na exposição: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Silhueta do poeta a ser preenchida com as características escolhidas pelo visitante (blocos de madeira); ▪ Gavetas a serem abertas, contendo acervo; ▪ Livros à disposição para leitura <i>in loco</i> ▪ Botões que o visitante aperta para selecionar que

		<p>peça deseja assistir nos televisores ou que poemas deseja escutar nos fones de ouvido</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Gráfico (só na exposição) ✓ Identificação dos núcleos temáticos por cores ❖ Cenográfico ✓ No apartamento: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Réplica do carpete; ▪ Flores naturais ✓ Na exposição <ul style="list-style-type: none"> ▪ Maquete do apartamento ▪ Maquete de peça de teatro Caricaturas em tamanho real ❖ Vídeo (só na exposição) ✓ Encenações das peças de Strindberg em várias épocas ❖ Áudio ✓ No apartamento: ✓ Sonorização em vários cômodos, ativada por movimento, ✓ Na exposição, poemas à disposição para serem escutados
	<p>Como são os textos e legendas? (relevantes, compreensíveis, claros?)</p>	<p>Há bastante texto, mas só os principais estão traduzidos para o inglês. A proposta é que níveis diferentes de informação estejam à disposição do visitante em tipografias diferentes, e em locais diferentes. Por exemplo: o texto principal, em letras grandes, nas paredes. Textos menores, relacionados a vitrines específicas, em fontes menores, dentro das próprias vitrines. Os textos em inglês são pertinentes e de fácil leitura.</p>
	<p>Como são os mobiliários utilizados?</p>	<p>No apartamento, são barreiras de vidro ou acrílico, como forma de proteção a determinados objetos ou cômodos. Na exposição, há vitrines de tamanhos e formatos variados (madeira e vidro), cadeiras à disposição para assistir os vídeos e ler os livros. Algumas das vitrines foram montadas em gavetas que podem ser fechadas ou abertas pelos visitantes, criando</p>

		assim um recurso expográfico no próprio mobiliário.
	Qual a relevância dos objetos para o tema , a organização deles no espaço e entre si?	Os objetos são, de modo geral, relevantes para os temas dos núcleos em que estão inseridos. Eles se organizam de forma que as informações se complementam entre objetos e recursos.
	Os recursos expográficos, o mobiliário e a comunicação visual competem com os objetos museológicos expostos, se subordinam a eles ou estão em equilíbrio ?	A comunicação visual facilita a identificação dos temas em cada núcleo e os recursos estão em equilíbrio com o acervo. Cada núcleo tem também livros à disposição, conectados àquele tema, que podem ser lidos <i>in loco</i> .
Gestão/Pesquisa	É público ou privado ?	Privado
	Pertence a que instância/instituição ?	Strindberg Society of Sweden
	Teve outros proprietários entre o escritor/sua família e o proprietário atual?	Sim, vários. Foi utilizado como consultório médico, na maior parte do período entre a saída de Strindberg, em 1912, e os primeiros passos para a criação do museu, nos anos 1960
	Forma de financiamento	Fundo municipal de Estocolmo, podendo solicitar recursos por outras vias para projetos específicos, venda de bilhetes e artigos na loja do museu.
	Sofre interferência da família do escritor? Se sim, como?	Não
	É membro de alguma Rede de Museus, Comitê do ICOM ou similar?	Membro do ICLM.
	Qual a relação com pesquisadores ? (estão na equipe, são parceiros, consultam o acervo)	Recebe pesquisadores na biblioteca.
	Possui Biblioteca especializada ?	Sim.
Observações		

IDENTIFICADOR	BR1974	
Dados Gerais	Instituição	Museu Casa Guimarães Rosa
	É considerada museu?	Sim
	Nome do escritor homenageado	João Guimarães Rosa
	Datas de nascimento e morte do escritor	27/06/1908 a 19/11/1967
	Data de criação da instituição	1974
	Título da exposição de longa duração	Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos
	Data de abertura da exposição	07/2012
	Curadoria/Responsável	Curador Leonardo José Magalhães Gomes (historiador)
	Ficha técnica/créditos (quais profissionais/ações são discriminados)	Curador Museógrafo e Designer (e assistentes) Pesquisa de Campo (e assistentes) Coordenação do projeto Memória Viva do Sertão Ilustração Fotografia Produção Executiva
	Divide o espaço com outras exposições durante o período que permaneceu aberta?	Sim. Há uma sala de exposições temporárias à qual o visitante só tem acesso por meio da exposição de longa duração. Também não é possível visitar toda a exposição de longa sem passar pela sala das temporárias
	Descrição Breve	A exposição mescla vida e obra de Guimarães Rosa à história e cultura locais, por meio de estratégias museográficas variadas.
Público	Está aberta ao público? (se sim, desde quando)	Sim, desde 1974, com fechamentos e reaberturas. A mais recente é de 2012.
	Como são as visitas?	À escolha: podem ser guiadas ou livres, com possibilidade de agendamento de grupos.
	Oferece programação cultural/educativa além das visitas?	Sim.

Conteúdo	Qual é o recorte conceitual ou temático?	Visão geral sobre a vida e obra de Guimarães Rosa e suas relações com a região de Cordisburgo.
	Quais as tipologias de acervo expostas?	02 Artes Visuais/Cinematográfica, 04 Construção, 05 Interiores, 06 Trabalho, 10 Comunicação, 12 Objetos Pessoais
	A biografia do autor é abordada na exposição? De que forma?	Sim. Principalmente no discurso, em que os guias associam, frequentemente, a biografia de Rosa à sua obra. Na exposição em si, há um painel com a cronologia de vida e obra. Além disso, painéis trazem trechos autobiográficos, além de fotografias de família. Objetos que remetem às outras profissões – médico e diplomata – estão indicados por legendas. No cômodo em que ficava o quarto da avó, foi feita uma reconstrução cenográfica que associa a avó real à avó personagem de um dos livros, que dá nome à sala expositiva.
	Os temas presentes na obra do autor são abordados na exposição? De que forma?	Sim. A cada cômodo foi dado o título de um livro, com exceção das salas Acolhimento, Biografia e Cronologia, e Cordisburgo. Obras de arte produzidas a partir da obra literária estão expostas, além de ilustrações dos livros do autor que remetem diretamente aos temas. Dentre as obras, incluem-se quadros com bordados feitos por um grupo de idosos da região em oficinas promovidas pela Associação de Amigos do Museu. No vidro dos quadro, trechos da obra somam-se às imagens bordadas.
	As características de estilo do autor estão presentes na exposição? De que forma?	Sim. É possível ter contato com o estilo de escrita de Rosa por meio dos trechos que estão reproduzidos em diversos painéis ao longo da exposição. Note-se que o texto só é acessível para quem lê em português.
	O processo de escrita é abordado na exposição? De que forma?	Sim, principalmente em dois momentos. O primeiro é uma das salas intituladas Corpo de Baile, que apresenta a máquina de escrever do poeta em uma vitrine central. Parte do vidro é recoberta por imagens de datiloscritos

		corrigidos. Já no exterior da casa, no local reservado às contações de histórias, alguns painéis abordam o processo de escrita, também com imagens de datiloscritos corrigidos.
	O contexto literário é abordado na exposição? De que forma? (autores em destaque, recepção crítica da obra, movimentos etc)	Não.
	O contexto histórico da cidade ou do entorno são abordados na exposição? De que forma?	Não.
Forma	O edifício utilizado já foi casa do escritor ? Se sim, quando e por quanto tempo?	Sim, entre 1908 e 1917.
	Manteve-se a divisão de cômodos ?	Sim, com exceção dos dois banheiros, cuja função original não foi encontrada em documentação, e do depósito da venda.
	Casa e exposição estão juntas, separadas ou só há uma das opções?	Estão juntas.
	Existe um gabinete de trabalho do escritor, ou algum ambiente similar?	Sim. Foi feita, no antigo depósito da venda, uma composição cenográfica do Gabinete de Rosa no Rio de Janeiro, usando objetos de acervo. Na parede ao fundo da mesa, uma fotografia representa o escritor no referido Gabinete.
	Existe algum percurso proposto ao público?	Apenas na visita guiada. Para a visita livre, o visitante conta com uma planta da exposição, em painel na sala do acolhimento, que não propõe uma ordem específica de visita das salas.
	Quais e como são usados os recursos expográficos ? (texto, interativo, gráfico, cenográfico, vídeo e áudio)	Além do acervo, há, como recursos expográficos: texto, gráfico, cenográfico e vídeo. <ul style="list-style-type: none"> ❖ Texto ✓ Painéis com trechos da obra ✓ Painéis com textos explicativos

		<ul style="list-style-type: none"> ❖ Gráfico ✓ Painéis com fotografias ✓ Painéis com histórico editorial de cada obra ✓ Fotografia em tamanho real (fundo da mesa do Gabinete de rosa) ❖ Cenográfico ✓ Reconstituição do Quarto da Avó ✓ Reconstituição da Venda do Seu Fulô ✓ Reconstituição da Cozinha ✓ Fotografias impressas em tecido (janelas) ✓ Vídeo ✓ Tela com sequência de fotografias da família ✓ Tela com vídeos do projeto Memória Viva do Sertão (não estava funcionando durante nossas visitas)
	Como são os textos e legendas ? (relevantes, compreensíveis, claros?)	A linguagem, de uma forma geral, é clara, mas o uso de termos acadêmicos pode causar estranhamento a alguns leitores. A questão principal é o excesso de textos, que podem tornar a visita cansativa.
	Como são os mobiliários utilizados?	Além do mobiliário de acervo e de cenografia, há duas vitrines de vidro, uma na sala Corpo de Baile e a outra, com base de madeira, no antigo Depósito da Venda. Outras vitrines estão diretamente afixadas em móveis de acervo (como é o caso do conjunto de gravatas em vitrine afixada na porta do armário, na Sala Cronologia e Biografia) ou móveis de cenário (na Sala Grande Sertão Veredas)
	Qual a relevância dos objetos para o tema , a organização deles no espaço e entre si?	Os objetos de acervo e as obras de arte estão organizados em conjuntos que os separam (grupos de objetos em um canto, grupos de obras no outro) e não favorecem suas relações com os textos e recursos expográficos em geral.

	Os recursos expográficos, o mobiliário e a comunicação visual competem com os objetos museológicos expostos, se subordinam a eles ou estão em equilíbrio?	Os recursos expográficos, sobretudo os textos em painéis, competem com os objetos museológicos, tomando bastante espaço da exposição e tempo do visitante.
Gestão/Pesquisa	É público ou privado?	Público
	Pertence a que instância/instituição?	Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (O edifício pertence ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico e a gestão é feita via Superintendência de Museus e Artes Visuais – SUMAV)
	Teve outros proprietários entre o escritor/sua família e o proprietário atual?	Sim. Seis outros proprietários, sendo que nem todos utilizaram o imóvel com fins residenciais.
	Forma de financiamento	Verba da Secretaria de Cultura e patrocínios via editais públicos.
	Sofre interferência da família do escritor? Se sim, como?	Não.
	É membro de alguma Rede de Museus, Comitê do ICOM ou similar?	Não, mas prevê em seu plano museológico a criação de uma Rede de Museus Literários em parceria com o Museu Casa Alphonsus de Guimaraens.
	Qual a relação com pesquisadores? (estão na equipe, são parceiros, consultam o acervo)	Os pesquisadores participaram do projeto de requalificação realizado em 2012 e são convidados para eventos pontuais, como as Semanas Roseanas que acontecem anualmente.
	Possui Biblioteca especializada?	Não. Há, próxima ao Museu, a Biblioteca Pública Diadorim e Riobaldo, na qual funciona a Associação de Amigos do Museu, mas ela não é especializada.
Observações		

IDENTIFICADOR		BR1979
Dados Gerais	Instituição	Casa Guilherme de Almeida
	É considerada museu?	Sim
	Nome do escritor homenageado	Guilherme de Andrade e Almeida
	Datas de nascimento e morte do escritor	24/07/1890 a 11/07/1969
	Data de criação da instituição	1979 (criação jurídica em 1983)
	Título da exposição de longa duração	Sem título
	Data de abertura da exposição	12/2010 (reabertura mais recente)
	Curadoria/Responsável	Marcelo Tápia (doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada) e Carlos Fernando Coelho Nogueira (Arquiteto e Artista Plástico)
	Ficha técnica/créditos (quais profissionais/ações são discriminados)	Não foi encontrada
Público	Divide o espaço com outras exposições durante o período que permaneceu aberta?	Sim, com microexposições temporárias em vitrines no andar superior.
	Descrição Breve	Divisão dos cômodos similar à época de vida do poeta, com exceção da cozinha e de dois quartos no andar superior – atual biblioteca. Acervo de tipologias variadas compõe ambientes domésticos. Vitrines no corredor do segundo piso apresentam exposições temporárias em diálogo com a de longa duração.
	Está aberta ao público? (se sim, desde quando)	Sim, desde 1979, com fechamentos e reaberturas. A reabertura mais recente é de 2010.
Conteúdo	Como são as visitas?	Acompanhadas por educador sempre (não usam o termo guiadas)
	Oferece programação cultural/educativa além das visitas?	Sim
	Qual é o recorte conceitual ou temático?	Como reproduz o ambiente doméstico sem grandes intervenções, a exposição não tem

		um recorte claro. As visitas, no entanto, só podem ser feitas na companhia de um educador, o que possibilita alguns recortes via discurso oral.
	Quais as tipologias de acervo expostas?	01 Caça/Guerra, 02 Artes Visuais/Cinematográfica, 04, Construção, 05 Interiores, 06 Trabalho, 08 Insígnias, 10 Comunicação, 12 Objetos Pessoais
	A biografia do autor é abordada na exposição? De que forma?	Parcialmente. A biografia é abordada apenas na medida em que o espaço doméstico remete diretamente a ela. Fala-se sobre usos de cada cômodo da casa pelo escritor e sobre as escolhas de aquisição dos objetos como reflexo da personalidade.
	Os temas presentes na obra do autor são abordados na exposição? De que forma?	Parcialmente. Os temas aparecem de forma muito marginal tanto na exposição quanto no próprio discurso do educador. Esse último relaciona os haicais aos objetos decorativos orientais, a arma aos textos sobre a revolução de 1932 etc.
	As características de estilo do autor estão presentes na exposição? De que forma?	Parcialmente. Na exposição em si, só se pode saber sobre o estilo lendo poemas que estão emoldurados no segundo piso, disponíveis somente em português. No discurso, fala-se sobre sua poesia, a influência da cultura oriental (manifesta na escolha de determinados objetos do primeiro piso)
	O processo de escrita é abordado na exposição? De que forma?	Não.
	O contexto literário é abordado na exposição? De que forma? (autores em destaque, recepção crítica da obra, movimentos etc)	Parcialmente. Na exposição em si, trata-se mais do contexto artístico do que do literário. No entanto, como há muitas conexões possíveis entre ambos, o discurso do educador normalmente estabelece as relações
	O contexto histórico da cidade ou do entorno são abordados na	Não. Na exposição em si, como há poucos recursos expográficos, só se pode identificar o contexto por

	exposição? De que forma?	meio de objetos isolados, como os que representam a Revolução de 1932. No discurso, porém, os educadores abordam a transformação da cidade, do bairro e podem aprofundar mais a discussão sobre o jornalismo de Almeida e suas relações com o contexto histórico, a depender do grupo.
Forma	O edifício utilizado já foi casa do escritor ? Se sim, quando e por quanto tempo?	Sim. Entre 1946 e 1969, ano de sua morte.
	Manteve-se a divisão de cômodos ?	Sim. Houve intervenções, no entanto: dois quartos do piso superior, antes separados por uma parede, foram unidos, formando o cômodo hoje ocupado pela biblioteca. A cozinha passou a ser espaço administrativo, e o quintal passou por grandes alterações.
	Casa e exposição estão juntas, separadas ou só há uma das opções?	Estão juntas. A interferência expográfica, no entanto, é muito pontual.
	Existe um gabinete de trabalho do escritor, ou algum ambiente similar?	Sim, dois: um no piso inferior e outro no terceiro piso, a mansarda.
	Existe algum percurso proposto ao público?	Sim. A maioria dos educadores segue um trajeto similar, que começa por um acolhimento fora da casa e segue explorando os cômodos de baixo para cima, até a mansarda. Para grupos grandes, metade participa de uma oficina enquanto outra metade faz a visita, depois trocam. O segundo piso é acessível por elevador, mas a mansarda não. Aos que não podem subir as escadas, é oferecida a possibilidade de conhecer o cômodo por meio de vídeo.
	Quais e como são usados os recursos expográficos ? (fotografias, ilustrações, maquetes, mapas, gráficos, iluminação, sonorização)	São poucos os recursos expográficos utilizados na exposição de longa duração. <ul style="list-style-type: none"> ✓ Barreiras de vidro ✓ Cordas para indicar que não é permitido sentar nas cadeiras/poltronas que são acervo ✓ Totens com legendas

		<ul style="list-style-type: none"> ✓ Uma legenda afixada na parede ✓ Poemas e discurso emoldurados <p>Há ainda interferências que não são de cunho expográfico, mas podem interferir na experiência do visitante, como sinalizações de proibido fumar e saída de emergência</p>
	Como são os textos e legendas ? (relevantes, compreensíveis, claros?)	As legendas são pontuais e não há texto curatorial no espaço expositivo.
	Como são os mobiliários utilizados?	O mobiliário utilizado é o que pertence ao acervo, com exceção de uma mesa que, em algumas exposições temporárias, é suporte para uma vitrine no espaço da biblioteca.
	Qual a relevância dos objetos para o tema , a organização deles no espaço e entre si?	Muitos dos objetos são relevantes para os temas abordados no discurso educativo. O volume de informação visual é muito grande. Quanto à organização, só há uma intervenção curatorial explícita, que é a reunião, em uma mesma parede, das diversas representações de Baby de Almeida, por artistas diferentes, junto a uma fotografia dela. De forma geral, a disposição dos objetos no espaço parece responder a um anseio de autenticidade em relação à época de vida do poeta, de forma que a curadoria fica implícita na maior parte do tempo.
	Os recursos expográficos, o mobiliário e a comunicação visual competem com os objetos museológicos expostos, se subordinam a eles ou estão em equilíbrio ?	Os recursos se subordinam aos objetos museológicos, interferindo quase só em termos de segurança e informações muito pontuais. Eles não contribuem para a construção de uma narrativa curatorial. Em termos de comunicação visual, foram realizadas alterações na pintura externa da casa e em uma das paredes do jardim de inverno, mas isso não está sinalizado em nenhum local da exposição.
	É público ou privado?	Público

Gestão/Pesquisa	Pertence a que instância/instituição ?	Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. (Gestão pelo Poiesis – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura)
	Teve outros proprietários entre o escritor/sua família e o proprietário atual?	Não.
	Forma de financiamento	Verba da SEC SP, gerida pelo Instituto Poiesis. Verbas para projetos específicos podem ser obtidas via editais públicos ou parcerias.
	Sofre interferência da família do escritor? Se sim, como?	Atualmente não. Quando da criação do Museu, a família indicou pessoas para assumir os cargos de direção, conservação e limpeza, mas não encontramos informações que confirmassem se os pedidos foram ou não atendidos.
	É membro de alguma Rede de Museus, Comitê do ICOM ou similar?	É membro do DEMHIST e do SISEM SP e está propondo, a partir de 2016, a possibilidade de criação de uma Rede Nacional de Museus Literários.
	Qual a relação com pesquisadores ? (estão na equipe, são parceiros, consultam o acervo)	O Museu realiza diversas atividades ligadas à pesquisa, desde atendimento de pesquisadores na biblioteca até organização de eventos acadêmicos e publicações. O Centro de Estudos de Tradução Literária é o principal setor ligado à pesquisa na instituição. A pesquisa museológica interna também ocorre, mas não há um setor exclusivamente dedicado a isso.
	Possui Biblioteca especializada ?	Sim.
Observações		

IDENTIFICADOR		
FR1986		
Dados Gerais	Nomes da instituição (oficial e “nome da propriedade”)	Centro François Mauriac Malagar
	É considerada museu?	Não
	Nome do escritor homenageado	François Charles Mauriac
	Datas de nascimento e morte do escritor	11/10/1885 – 01/09/1970
	Data de criação da instituição	1986
	Título da exposição de longa duração	Jeanne François Mauriac – témoin d’un oeuvre, témoin d’un temps
	Data de abertura da exposição	1997
	Curadoria/ Responsável	Jacques Montfériet
	Ficha técnica /créditos (quais profissionais/ações são discriminados)	
	Divide o espaço com outras exposições durante o período que permaneceu aberta?	Sim, eventualmente divide o espaço com exposições temporárias.
Público	Descrição Breve	Aborda a vida de François Mauriac, tendo por espinha dorsal uma linha do tempo ilustrada por um conjunto de fotografias feitas pela esposa do poeta, Jeanne.
	Está aberta ao público? (se sim, desde quando)	Sim, desde 1997
	Como são as visitas ?	Livres na exposição, guiadas na casa
	Oferece programação cultural/educativa além das visitas?	Sim.
Conteúdo	Qual é o recorte conceitual ou temático?	Visão geral da vida e obra de François Mauriac
	Quais as tipologias de acervo expostas?	02 Artes Visuais/Cinematográfica, 03 Objetos Pecuniários, 04 Construção, 05 Interiores, 06 Trabalho, 07 Lazer/Desporto, 10 Comunicação, 12 Objetos Pessoais
	A biografia do autor é abordada na	Sim. Há uma linha do tempo, montada a partir de fotografias

	exposição? De que forma?	feitas por Jeanne Mauriac, que funciona como fio condutor da exposição. Além disso, vídeos apresentam trechos da biografia em quatro momentos da exposição
	Os temas presentes na obra do autor são abordados na exposição? De que forma?	Sim. Por meio de vídeos, legendas, recortes de jornais, trechos da obra. O conjunto de vitrines divide-se em nichos, e geralmente é o tema da obra em questão que caracteriza cada nicho.
	As características de estilo do autor estão presentes na exposição? De que forma?	Parcialmente. Trechos bastante curtos encontram-se em algumas legendas, além dos textos jornalísticos, dos quais por vezes os excertos são maiores. Todo o texto da exposição, seja do escritor ou do curador, está apenas em francês.
	O processo de escrita é abordado na exposição? De que forma?	Não.
	O contexto literário é abordado na exposição? De que forma? (autores em destaque, recepção crítica da obra, movimentos etc)	Parcialmente. Aborda-se menos o contexto literário de forma geral e mais as influências específicas de Mauriac, tenham vindo de contemporâneos dele ou não.
	O contexto histórico da cidade ou do entorno são abordados na exposição? De que forma?	Sim. O contexto histórico pode ser identificado por meio dos recortes de jornais e trechos do próprio Mauriac, uma vez que parte de sua literatura e de seu jornalismo contemplava justamente a sociedade da época.
Forma	O edifício utilizado já foi casa do escritor ? Se sim, quando e por quanto tempo?	Sim. O local em que se instala a exposição funcionava como adega, mas a casa em si é também aberta à visitação.
	Manteve-se a divisão de cômodos ?	Sim
	Casa e exposição estão juntas, separadas ou só há uma das opções?	Separadas

	Existe um gabinete de trabalho do escritor, ou algum ambiente similar?	Sim.
	Existe algum percurso proposto ao público?	No caso da exposição, há a linha do tempo. Quanto à casa, a visita é guiada e o percurso pode ser minimamente alterado por cada guia.
	Quais e como são usados os recursos expográficos ? (fotografias, ilustrações, maquetes, mapas, gráficos, iluminação, sonorização)	<p>Na casa há apenas três recursos expográficos: uma reprodução plastificada de manuscrito de Mauriac sobre uma de suas mesas de trabalho; um álbum com cópias de fotografias, sobre outra mesa, essa do escritório; e flores naturais.</p> <p>Na exposição, além do acervo, há, como recursos expográficos: texto, gráfico, cenográfico e vídeo.</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Texto <ul style="list-style-type: none"> ✓ Texto curatorial introdutório ✓ Frases escritas no chão ✓ Trechos de textos de François Mauriac e do diário de Claude Mauriac ❖ Gráfico <ul style="list-style-type: none"> ✓ Linha do tempo com fotografias ✓ Reproduções de jornais da época ❖ Cenográfico <ul style="list-style-type: none"> ✓ Cenários em cada vitrine (objetos, cortinas, areia, pedras etc) ✓ Iluminação no chão, próximo às frases. ❖ Vídeo <ul style="list-style-type: none"> ✓ 4 vídeos sobre vida e obra de Mauriac
	Como são os textos e legendas ? (relevantes, compreensíveis, claros?)	<p>Na casa, não há nenhum texto ou legenda.</p> <p>Na exposição, o texto curatorial reforça a ideia da exposição-homenagem. As legendas parecem estar dispostas de forma arbitrária, de modo que não fica claro o que é acervo e o que não é. No entanto, as escolhas de trechos do autor ou sobre a obra são pertinentes em termos da temática de cada vitrine.</p>
	Como são os mobiliários utilizados?	Na casa, não se aplica.

		Na exposição, um totem serve como base para uma escultura, uma mesa contém folhetos sobre a exposição, uma vitrine de madeira e vidro contém uma série de itens do acervo. Dois conjuntos de vitrines em madeira e vidro compõem o trecho principal da exposição, totalizando 23 nichos.
	Qual a relevância dos objetos para o tema , a organização deles no espaço e entre si?	<p>Na casa, as seleções da curadoria não ficam claras. Durante a visita, a guia indica um ou outro, relacionando-os a textos pontuais, mas o enfoque é no conjunto, enquanto representação do ambiente doméstico.</p> <p>Na exposição, a organização dos objetos permite ressaltar os temas da escrita de Mauriac ao longo da linha do tempo de sua biografia. Apesar disso, com exceção dos livros, a maioria das peças têm caráter ilustrativo.</p>
	Os recursos expográficos, o mobiliário e a comunicação visual competem com os objetos museológicos expostos, se subordinam a eles ou estão em equilíbrio?	<p>Na casa, os recursos expográficos são quase inexistentes e, portanto, os poucos que existem se subordinam aos objetos.</p> <p>Na exposição, em alguns nichos os objetos e recursos competem entre si, mas em geral, há equilíbrio. Vídeos trazem temáticas coerentes aos temas de nichos próximos, que por sua vez dialogam com a obra por meio de trechos de textos. Uma dificuldade é que as legendas nem sempre são claras quanto ao que é acervo e o que é cenografia, o que traz o risco de desvalorizar as peças.</p>
Gestão/Pesquisa	É público ou privado ?	Público.
	Pertence a que instância/instituição ?	Ao Conselho Regional da Aquitânia
	Teve outros proprietários entre o escritor/sua família e o proprietário atual?	Sim.
	Forma de financiamento	Verba do Conselho regional da Aquitânia, da DRAC (Direção Regional dos Negócios Culturais), e de vendas de bilheteria e da livraria.

	Sofre interferência da família do escritor? Se sim, como?	Sim. O Conselho Administrativo inclui um Colégio de membros fundadores e pessoas qualificadas, composto por dez pessoas, das quais quatro descendentes de François Mauriac. Ainda há parte do edifício que pode ser utilizada exclusivamente pela família como casa de campo, até o falecimento do último membro da geração atual.
	É membro de alguma Rede de Museus, Comitê do ICOM ou similar?	Membro do Réseau Régional des Maisons d'Écrivain d'Aquitaine e da Fédération Nationale des Maisons d'écrivain et Patrimoines Littéraires. Recebeu o selo Maisons des Illustres
	Qual a relação com pesquisadores? (estão na equipe, são parceiros, consultam o acervo)	O Centro François Mauriac recebe pesquisadores com alguma frequência em suas atividades e para atendimento na biblioteca. Além disso, conta com pesquisadores da Universidade de Bordeaux como parceiros, sendo sua principal ação uma publicação periódica em parceria sobre Mauriac e sua obra. Não há pesquisadores na equipe que tenham essa função em específico
	Possui Biblioteca, Centro de Documentação e/ou Arquivo?	Sim.
Observações		

Apêndice B – Quadros Comparativos a partir das visitas técnicas: dados gerais

Ao longo da pesquisa, com ênfase para o período de estágio no exterior, foram realizadas 35 visitas técnicas a instituições museológicas ligadas à literatura. Uma série de dados foi coletada e, como não é do escopo deste trabalho uma análise de cada instituição, propusemos estes quadros com alguns elementos chave, no intuito de fornecer material para trabalhos futuros. Optamos por cruzar os dados de 34 instituições, visto que a Associação Marguerite Duras tem uma configuração muito peculiar, já que está em vias de adquirir as ruínas da casa que pertenceu à escritora, mas ainda não o fez. Desconsideramos ainda a visita à exposição do Museu Léon Tolstoi visitada durante as Jornadas de Literatura Russa em Paris, pois ela não fornecia informações suficientes sobre a instituição a que se refere.

Acerca das categorias criadas nos quadros, é importante esclarecer algumas questões. Usou-se o vermelho para indicar a resposta *não*, o verde para *sim* e o cinza para *não se aplica*. As instituições estão ordenadas por ordem crescente de data de criação – essa data pode se referir à abertura ao público ou a uma criação oficial, via ata ou decreto. Quando obtivemos mais de uma data, optamos sempre pela mais antiga. A pergunta “é museu?” refere-se ao posicionamento da própria instituição e não a um critério externo. Assim, as instituições que contêm a palavra museu em sua denominação ou a utilizam em seus materiais de comunicação (folders, sites, blogs) foram consideradas como tal para os fins deste quadro.

Note-se que a maioria das exposições indicadas como “sem título” não possuem data de abertura. Isso porque, em muitos casos, a exposição não é considerada em separado nos registros institucionais, então não constam suas datas de alterações, pois se considera sempre a data de abertura do museu ou da casa. Apresentamos os títulos originais das exposições e, no caso húngaro, título em língua inglesa quando fornecido pela própria instituição. A indicação sobre ser pública ou privada refere-se à instância à qual pertencem os museus, e não à sua gestão, fatores que nem sempre são correspondentes.

No segundo quadro, no item Visitas, inserimos “Guiadas” para as instituições em que isso é obrigatório, “Livres” para quando não há a opção guiada ou só há guias ou educadores por agendamento e “À escolha” quando é possível fazer visita guiada ou livre, sem agendamento. Sabemos que nem todas as instituições concordam com o termo guiadas, mas empregamos por ser o que a maioria delas utiliza. Nesse caso, quer apenas dizer acompanhado por um funcionário da instituição, seja ele considerado guia,

educador, mediador, e seja qual for a forma de conduzir o trabalho. As instituições marcadas como visitas “Livres*” indicam que a visita à exposição de longa duração é livre, mas à casa ou apartamento do escritor é guiada.

Quanto ao item Casa de Escritor, ele corresponde ao uso do edifício pelo escritor indicado como homenageado no quadro anterior. O Musée Carnavalet, por exemplo, foi casa de escritora, mas não dos escritores homenageados em sua exposição. Portanto, neste caso, a resposta ao item é não (vermelho).

Sobre o item Divisão de Cômodos, indicamos se a divisão dos cômodos da instituição é a mesma do tempo do escritor. Se foi mantida em termos de divisão do espaço físico e de informação, a resposta é sim (verde). Ou seja, considera-se que houve preservação da divisão dos cômodos quando o espaço permanece na mesma distribuição e quando o uso original está indicado de alguma forma, independente do que o cômodo contém.

O item Casa e Exposição refere-se à escolha, quando o item Casa de Escritor tiver resposta positiva, por manter exposição e casa separadas ou em sistema misto. Há ainda os espaços que não consideram a casa em si, nos quais colocamos “Só exposição”. Um exemplo é o apartamento de Jozsef Attila que, a não ser por uma pequena maquete, não faz qualquer referência à ocupação original do espaço da casa. Quanto às instituições que não reconhecem seus espaços como expográficos, utilizamos “Só casa”. Um exemplo é o Château de la Brède, em que se considera a visita ao castelo como visita a um prédio histórico, e não como exposição. Casa e exposição separadas são casos como, por exemplo, o do Museu Strindberg, em que existe uma distinção clara entre a forma de tratar o que se considera espaço expositivo, e o apartamento do autor, que fica inclusive em andar separado. Por fim, o sistema misto é aquele que preserva ou faz referência à divisão de cômodos original, tratando a casa como acervo, mas tem também intervenções expográficas claras – ainda que a instituição possam não se considerar museu, como é o caso do Castelo Monte Cristo.

Data de criação	Instituição	País	É museu?	Escritor(a)(es)	Nascimento e morte	Exposição	Abertura da exposição	Pública ou privada?
1873	Kazinczy Ferenc Memorial Hall	Hungria		Kazinczy Ferenc	1759-1831	Sem título	-----	Pública
1880	Musée Carnavalet	França		Marcel Proust Paul Léautaud Anna de Noailles	1871-1922 1872-1956 1876-1933	Sem título**	----- ----- -----	Pública
1903	Maison de Victor Hugo	França		Victor Hugo	1802-1885	Sem título	-----	Pública
1903	Musée Adam Mickiewicz	França		Adam Mickiewicz	1798-1855	Sem título	-----	Privada
1908	Maison de Balzac	França		Honoré de Balzac	1799-1850	Sem título	-----	Pública
1930	Giorgi Leonidze State Museum of Literature	Geórgia		Giorgi Leonidze	1899-1966	Não tem exposição de longa duração	-----	Pública
1930	Château de La Brède	França		Montesquieu	1689-1755	Sem título	-----	Privada
1954	Petőfi Literary Museum	Hungria		Sándor Petőfi	1823-1849	Who am I? I shall not say... Petőfi's Choices	2011	Pública
1956	Musée de la Vie Romantique	França		George Sand	1804-1876	Sem título	-----	Pública
1959	Musée Edmond Rostand	França		Edmond Rostand	1868-1918	Sem título	-----	Pública
1964	József Attila Memorial Room	Hungria		József Attila	1905-1937	Sem título	2014	Pública
1968	Jókai Memorial Room	Hungria		Jókai Mor	1825-1904	kertész vagyok és ez buszkesegem	2011	Pública

1968	Maison d'Auguste Comte	França		Auguste Comte	1798-1857	Sem título	-----	Privada
1970	Château Monte Cristo	França		Alexandre Dumas	1802-1870	Sem título	-----	Pública
1972	Lukács Archive	Hungria		Gyorgy Lukács	1885-1971	Sem título		Pública
1973	Strindberg Museum	Suécia		August Strindberg	1849-1912	Strindberg i Centrum	2011	Privada
1974	Museu Casa Guimarães Rosa	Brasil		João Guimarães Rosa	1908-1967	Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos	2012	Pública
1976	Maison Elsa Triolet Aragon	França		Elsa Triolet Louis Aragon	1896-1970 1897-1982	Sem título	-----	Privada
1976	Kassák Museum	Hungria		Lajos Kassák	1887-1967	Kassák!	2011	Pública
1977	Ady Endre Memorial House	Hungria		Ady Endre	1877-1919	Sem título	-----	Pública
1979	Casa Guilherme de Almeida	Brasil		Guilherme de Andrade e Almeida	1890-1969	Sem título	2010	Pública
1982	Maison Chrestia	França		Francis Jammes	1868-1938	Sem título	-----	Pública
1983	Musée Tourgueniev	França		Ivan Tourguéniev	1818-1883	Sem título	-----	Pública
1985	Centre François Mauriac	França		François Mauriac	1885-1970	Jeanne Mauriac – Témoin d'une oeuvre, témoin d'un temps	1997	Pública
1987	Casa Museu Gilberto e Magdalena Freyre	Brasil		Gilberto Freyre	1900-1987	Sem título	-----	Privada
1990	Kazinczy Ferenc Museum	Hungria		Kazinczy Ferenc	1759-1831	The Good and the Bad Kazinczy and Various forms of Art	2014	Pública

1990	Oficina Casa Mário de Andrade	Brasil		Mário de Andrade	1893-1945	Morada do Coração Perdido	2015	Pública
1991	Acervo de Escritores Mineiros	Brasil		Abgar Renault Carlos Herculano Lopes Cyro dos Anjos Fernando Sabino Lúcia Machado de Almeida Henriqueta Lisboa Murilo Rubião Octávio Dias Leite Oswaldo França Júnior Wander Piroli	1901-1995 1956 1906-1994 1923-2004 1910-2005 1901-1985 1916-1991 1914-1970 1936-1989 1931-2006	O Laboratório do Escritor	2003	Pública
1996	Memorial Mestre Galdino	Brasil		Mestre Galdino	1929 - 1996	Sem título	-----	Pública
2000	Appartement de Jacques Prévert	França		Jacques Prévert	1900-1977	Sem título	-----	Privada
2006	Museu da Língua Portuguesa	Brasil				Sem título	2006	Pública
2008	Hungarian Language Museum	Hungria				?	?	Pública
2012	Story Museum	Hungria				Sem título	2012	Pública
?	Tour Historique de Montaigne	França		Michel de Montaigne	1533-1592	Sem título	?	Privada

Quadro 5 - Pesquisa de Campo: dados gerais

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Criação	Instituição	Visitas	Programação Cultural	Casa de Escritor	Divisão de cômodos	Casa e exposição
---------	-------------	---------	----------------------	------------------	--------------------	------------------

1873	Kazinczy Ferenc Memorial House	Guiadas				
1880	Musée Carnavalet	Livres				
1903	Maison de Victor Hugo	Livres				Só exposição
1903	Musée Adam Mickiewickz	Livres				
1908	Maison de Balzac	Livres				Misto
1930	Giorgi Leonidze State Museum of Literature	À escolha				
1930	Château de La Brède	Guiadas				Só casa
1954	Musée Littéraire Petöfi	Livres				
1956	Musée de la Vie Romantique	Livres				
1959	Musée Edmond Rostand	À escolha				Misto
1964	József Attila Memorial Room	Livres				Só exposição
1968	Jókai Memorial Room	Livres				Só exposição
1968	Maison d'Auguste Comte	Livres				Misto
1970	Château Monte Cristo	Livres				Misto
1972	Lukács Archive	Guiadas				Só casa
1973	Strindberg Museum	Livres*				Separadas
1974	Museu Casa Guimarães Rosa	À escolha				Misto
1976	Maison Elsa Triolet Aragon	Livres				Só casa
1976	Kassák Museum	Guiadas				
1977	Ady Endre Memorial House	Livres				Só casa
1979	Casa Guilherme de Almeida	Livres				Só casa
1982	Maison Chrestia	Guiadas				Só exposição

1983	Musée Tourgueniev	Guiadas				Misto
1985	Casa Museu Gilberto e Magdalena Freyre	Guiadas				Só exposição
1987	Centre François Mauriac	Livres*				Separadas
1990	Kazinczy Ferenc Museum	À escolha				
1990	Oficina Casa Mário de Andrade	Guiadas				Só exposição
1991	Acervo de Escritores Mineiros	Guiadas				
1996	Memorial Mestre Galdino	Livre				
2000	Appartement de Jacques Prévert	Guiadas				Só casa
2006	Museu da Língua Portuguesa	Livres				
2008	Story Museum	Guiadas				
2012	Hungarian Language Museum	À escolha				
?	Tour Historique de Montaigne	Guiadas				Só casa

Quadro 6 - Pesquisa de Campo: dados gerais 2

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Apêndice C – Quadro comparativo a partir das visitas técnicas: recursos expográficos

Para elaboração desse quadro, foram consideradas as mesmas instituições apresentadas no Apêndice B e as mesmas tipologias de recursos expográficos indicadas no Apêndice A. Quadros vermelhos indicam que a instituição em questão não utiliza o recurso e quadros verdes indicam que utiliza. Note-se que para instituições em que há exposição e casa de escritor como ambientes separados o uso ou não do recurso foi definido considerando-se ambos os espaços (ou seja, pode ser que o recurso seja empregado na exposição, mas não na casa, e vice-versa).

Criação	País	Instituição	Acervo	Recursos Expográficos					
				Texto	Interativo	Gráfico	Cenográfico	Vídeo	Áudio
1873	Hungria	Kazinczy Ferenc Memorial House							
1880	França	Musée Carnavalet							
1903	França	Maison de Victor Hugo							
1903	França	Musée Adam Mickiewickz							
1908	França	Maison de Balzac							
1930	França	Château de La Brède							
1930	Geórgia	Giorgi Leonidze State Museum of Literature*							
1954	Hungria	Petofi Literary Museum							
1956	França	Musée de la Vie Romantique							
1959	França	Musée Edmond Rostand							
1964	Hungria	József Attila Memorial Room							

1968	Hungria	Jókai Memorial Room							
1968	França	Maison d'Auguste Comte							
1970	França	Château Monte Cristo							
1972	Hungria	Lukács Archive							
1973	Suécia	Strindberg Museum							
1974	Brasil	Museu Casa Guimaraes Rosa							
1976	França	Maison Elsa Triolet Aragon							
1976	Hungria	Kassák Museum							
1977	Hungria	Ady Endre Memorial House							
1979	Brasil	Museu Casa Guilherme de Almeida							
1982	França	Maison Chrestia							
1983	França	Musée Tourgueniev							
1985	França	Centre François Mauriac							
1987	Brasil	Casa Museu Gilberto e Magdalena Freyre							
1996	Brasil	Memorial Mestre Galdino							
1990	Hungria	Kazinczy Ferenc Museum							
1990	Brasil	Oficina Casa Mário de Andrade							
1991	Brasil	Acervo de Escritores Mineiros							
2000	França	Appartement de Jacques Prévert							
2006	Brasil	Museu da Língua Portuguesa							

2008	Hungria	Hungarian Language Museum							
2012	Hungria	Story Museum (Mesemúzeum)							
?	França	Tour de Montaigne							

Quadro 7 - Pesquisa de Campo, Recursos Expográficos

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Apêndice D – Fotografias das instituições visitadas

Para melhor aproveitamento das fichas de exposição, apresentamos aqui algumas fotografias referentes às três exposições que não foram descritas ao longo do trabalho. Ou seja, as do Centro François Mauriac de Malagar, do Museu Strindberg e do Museu Literário Peofi. Incluímos também ao menos uma fotografia ilustrativa da Casa de Mauriac (não considerada como exposição pela instituição) e do Apartamento de Strindberg (em que se admite a curadoria, mas também há poucos recursos expográficos)

HU1954 – Museu Literário Petőfi

Figura 42 - Museu Literário Petofi, núcleo 1

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 43 - Museu Literário Petofi, núcleo 2

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 44 - Museu Literário Petofi, núcleos 2 e 3

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 45 - Museu Literário Petofi, núcleo 3

Fonte:

https://www.facebook.com/PIM.Irodalmi.Museum/photos/?tab=album&album_id=253763984667332

Figura 46 - Museu Literário Petofi, núcleo 3

Fonte:

https://www.facebook.com/PIM.Irodalmi.Muzeum/photos/?tab=album&album_id=253763984667332

Figura 47 - Museu Literário Petofi, núcleo 4

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 48 - Museu Literário Petofi, núcleo 4

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 49 - Museu Literário Petofi, núcleo 4

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 50 - Museu Literário Petofi, núcleo 5

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 51 - Museu Literário Petofi, núcleo 6

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 52 - Museu Literário Petofi, núcleo 6

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

SE1973 – Museu Strindberg

Figura 53 - Museu Strindberg, maquete do apartamento

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 54 - Museu Strindberg, Apartamento, detalhe escritório

Fonte:

<https://www.facebook.com/strindbergsmuseet/photos/a.1541446476133667.1073741828.1539903562954625/1562834343994880/?type=3&theater>

Figura 55 - Museu Strindberg, núcleo 1

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 56 - Museu Strinberg, núcleo 1

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 57 - Museu Strinberg, núcleo 2

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 58 - Museu Strinberg, núcleo 3

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 59 - Museu Strindberg, núcleo Música

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 60 - Museu Strindberg, núcleo Fotografia

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 61 - Museu Strindberg, núcleo adaptações recentes

Fonte: <http://www.strindbergsmuseet.se/bruket.html>

FR1986 – Centro François Mauriac

Figura 62 - Centro François Mauriac, Casa, Sala de Jantar

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 63 - Centro François Mauriac, Casa, Sala de Estar

Fonte: Ana Luiza Rocha do Valle

Figura 64 - Centro François Mauriac, vista geral

Fonte: Arquivo do Centro François Mauriac, ©ANAKA

Figura 65 - Centro François Mauriac, vista geral

Fonte: Arquivo do Centro François Mauriac, © ANAKA