

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA
E URBANISMO

SÃO PAULO
2023

ISA GRINSPUM FERRAZ

**Ideias e linguagens
na criação de museus:
a experiência de realizar**



ISA GRINSPUM FERRAZ

**Ideias e linguagens
na criação de museus:
a experiência de realizar**

Versão Original

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em
Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa

Coorientador: Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Faria

SÃO PAULO
2023

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.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Ferraz, Isa Grinspum

Ideias e linguagens na criação de museus: a experiência de realizar / Isa Grinspum Ferraz; orientadora Marta Vieira Bogéa. coorientador Agnaldo Aricê Caldas Faria - São Paulo, 2023.

191 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Museus. 2. Antropologia Cultural. 3. Cultura Brasileira. 4. Transcrição. I. Bogéa, Marta Vieira, orient. II. Faria, Agnaldo Aricê Caldas, coorient. III. Título.

Nome: FERRAZ, Isa Grinspum

Título: Ideias e linguagens na criação de museus: a experiência de realizar

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AO MARCELO,
AO JOÃO,
AO MARCOS.
E AO TOM.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha orientadora, Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa, que me estimulou a voltar à universidade, tantos anos depois, para a aventura da escrita desta tese. Marta esteve a meu lado em todos os momentos, construindo e reconstruindo os passos dessa trilha. Agradeço também ao meu coorientador, Prof. Dr. Agnaldo Aricê Farias, pelas importantes contribuições que deu ao longo desses anos de trabalho.

Agradeço aos professores que participaram de minhas bancas de qualificação, Profa. Dra. Ana Maria Belluzo, Prof. Dr. Luis Antonio Jorge e Prof. Dr. José Miguel Wisnik, por suas leituras e indicações preciosas. Wisnik, amigo, parceiro e interlocutor de longa data, com seu pensamento arguto e preciso, deu um rumo mais claro a esta tese logo na primeira banca de qualificação, estimulando que eu a escrevesse em primeira pessoa. Ana Maria Belluzo, com sua primorosa leitura da tese e com a riqueza de sua experiência no mundo dos museus, ajudou-me a ordenar o que eu tentava dizer. Luis Antonio Jorge fez sugestões cruciais, com a abrangência do seu repertório na antropologia cultural. Todos contribuíram para os eventuais acertos contidos nesta tese. Os erros, porém, são de minha inteira responsabilidade.

Agradeço a meus parceiros de vida e trabalho Helena Tassara e Marcelo Macca. Com enorme competência, cumplicidade e amizade, estiveram ao meu lado durante os últimos 30 anos nas várias aventuras profissionais nas quais me envolvi.

Agradeço a Willians Calazans, competente revisor desta tese. Agradeço a Gustavo Piqueira que, generosa e gentilmente, se dispôs a diagramar o material.

Agradeço imensamente a João Grinspum Ferraz, meu filho mais velho. João me ajudou como ninguém nesse longo processo de estudos e escritas com suas leituras e sugestões, e não permitiu que eu abandonasse o barco nos momentos em que o mundo do trabalho me puxava com força para fora dele. Marcos Grinspum Ferraz, excelente leitor, e Marcelo Ferraz, parceiro de 50 anos, foram também críticos atentos e apoiadores incondicionais ao longo desses quatro anos. Eles e o pequeno Tom Felício Ferraz – grande acontecimento da minha vida recente – são e serão sempre meus fundamentos. Minha mãe, Sara Grinspum, com seu carinho sem fim, também esteve o tempo todo por perto. Não tenho palavras para agradecer a eles.

“TRADUZIR É REINVENTAR.”
(CAMPOS; CAMPOS, 1968)

RESUMO

FERRAZ, I. G. **Ideias e linguagens na criação de museus: a experiência de realizar.** 2023. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A depender de sua tessitura interna, museus podem lograr atrair, interrogar e estimular aqueles que os visitam, contribuindo para dinamizar sua imaginação, seu pensamento e sua atuação como indivíduos e como cidadãos. O mapeamento e a decifração do *fazer museográfico* revelam o processo não visível de concepção e de realização presentes na criação e implantação de um museu. Nesse *fazer*, trata-se de traduzir e recriar ideias e conceitos abstratos – e muitas vezes de grande complexidade – em espaços, narrativas, objetos e instalações, com o objetivo de favorecer a vivência de experiências intelectuais e afetivas em indivíduos singulares e muito diversos entre si. Desenvolver o projeto de um museu é transitar entre diferentes línguas, linguagens, tempos e espaços na criação de uma gramática específica. É a maneira singular de articular as diferentes etapas e o trabalho dos profissionais de diferentes disciplinas e *expertises* convocados para participar criativamente desse fazer museológico e museográfico que irá definir a personalidade única de cada museu. À frente desse trabalho está o curador, uma espécie de maestro de todo o processo. Aquilo que é visto e vivido em um espaço museográfico é a expressão concreta da combinação de uma série de variáveis, entre as quais se destacam uma concepção conceitual sobre o que é um museu e sobre qual é o seu papel; uma visão espacial e estética; e uma perspectiva de mundo. O resultado dessa combinação, que envolve um sem-número de problemas metodológicos, técnicos, políticos e institucionais, permite oferecer aos visitantes experiências originais e inéditas e possibilidades de aprofundamento e transformação.

PALAVRAS-CHAVE: MUSEUS. ANTROPOLOGIA CULTURAL. TRANSCRIÇÃO.

ABSTRACT

FERRAZ, I. G. Ideas and languages in the creation of museums: the experience of realizing. 2023. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Depending on their internal texture, museums can manage to attract, question and stimulate those who visit them, helping to boost their imagination, their thinking and their performance as individuals and as citizens. The mapping and deciphering of museographic work reveal the invisible process of conception and realization present in the creation and implantation of a museum. In doing so, it is about translating and recreating abstract ideas and concepts – and often of great complexity – in spaces, narratives, objects and installations, with the aim of favoring the experience of intellectual and affective experiences in unique and very diverse individuals. yes. To develop a museum project is to transit between different languages, languages, times and spaces in the creation of a specific grammar. It is the unique way of articulating the different stages and the work of professionals from different disciplines and expertise invited to creatively participate in this museological and museographic work that will define the unique personality of each museum. At the head of this work is the curator, a kind of conductor of the entire process. What is seen and experienced in a museographic space is the concrete expression of the combination of a series of variables, among which stand out a conceptual conception of what a museum is and what its role is; a spatial and aesthetic vision; and a world perspective. The result of this combination, which involves a number of methodological, technical, political and institutional problems, makes it possible to offer visitors original and unprecedented experiences and possibilities for deepening and transformation.

KEYWORDS: MUSEUMS. CULTURAL ANTHROPOLOGY. TRANSCRIPTION.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 Lina Bo Bardi na Cadeira de Beira de Estrada **23**
- FIGURA 2 Escada do Solar do Unhão **23**
- FIGURA 3 Inauguração do Museu do Índio, com a presença do Marechal Cândido Rondon e de Darcy Ribeiro **27**
- FIGURA 4 Vitrine com objetos no Museu do Índio **27**
- FIGURA 5 Museu do Índio **27**
- FIGURA 6 Cartaz da V Bienal de São Paulo (1959) **39**
- FIGURA 7 Cartaz “Bahia no Ibirapuera” (1959) **40**
- FIGURA 8 Foto de Marcel Gautherot (s.d.) **41**
- FIGURA 9 Lina Bo Bardi e P. M. Bardi na I Exposição de Arte Popular Pernambucana (1949) **43**
- FIGURA 10 Diário de Lina Bo Bardi na Bahia (1963) **44**
- FIGURA 11 Lamparina **47**
- FIGURA 12 Bahia no Ibirapuera (1959) **49**
- FIGURA 13 Desenho de Lina Bo Bardi para a exposição **49**
- FIGURA 14 Desenho de Lina Bo Bardi para a exposição **50**
- FIGURA 15 A exposição *Bahia no Ibirapuera* **51**
- FIGURA 16 Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, em Nova York (1942) **52**
- FIGURA 17 Kurt Schwitters, *Merzbau* (1932) **52**
- FIGURA 18 A Ilha do Recife **59**
- FIGURA 19 Maquete eletrônica do projeto do Cais do Sertão **59**
- FIGURA 20 Maquete eletrônica com o projeto do Cais do Sertão **60**
- FIGURA 21 Maquete eletrônica com o projeto do Cais do Sertão **60**
- FIGURA 22 O Rei do Baião Luiz Gonzag **62**
- FIGURA 23 Vista da exposição de longa duração no grande galpão do Cais do Sertão, desde o mezanino **63**
- FIGURA 24 O Cais do Sertão **65**
- FIGURA 25 Exposição permanente de longa duração do Cais do Sertão vista do mezanino **66**
- FIGURA 26 *Território do Ocupar*, exposição de longa duração do Cais do Sertão **66**
- FIGURA 27 *Túnel do Capeta*, exposição de longa duração do Cais do Sertão **67**
- FIGURA 28 *Jóias da Coroa*, exposição de longa duração do Cais do Sertão **68**
- FIGURA 29 Indicadores básicos do desenvolvimento humano **70**
- FIGURA 30 Imagens de aspectos da paisagem do sertão nordestino **71**
- FIGURA 31 Bordados de adereços pertencentes a Lampião **71**
- FIGURA 32 Aspectos da fauna e flora do sertão nordestino **72**
- FIGURA 33 Cartazes de filmes sobre o cangaço **72**

- FIGURA 34 Habitantes de Canudos na época de Antônio Conselheiro **73**
- FIGURA 35 Cordéis sobre Canudos **73**
- FIGURA 36 Cabeça de pteurossauro, Santana do Cariri (CE) **73**
- FIGURA 37 O chão gretado do sertão nordestino **74**
- FIGURA 38 Xilogravura **74**
- FIGURA 39 Lampião, Maria Bonita e seus companheiros **75**
- FIGURA 40 Croqui do Museu Cais do Sertão **78**
- FIGURA 41 Planta dos espaços do galpão da exposição de longa duração do Cais do Sertão **79**
- FIGURA 42 O juazeiro e a sombra **80**
- FIGURA 43 *Joias da Coroa* **80**
- FIGURA 44 *Um dia no sertão* **81**
- FIGURA 45 O sorriso do sertão **81**
- FIGURA 46 Telas-velas **82**
- FIGURA 47 Casa do Transtempo **82**
- FIGURA 48 Enciclopédia dos fazeres **83**
- FIGURA 49 Feira sertaneja **84**
- FIGURA 50 Jogo da Seca **84**
- FIGURA 51 Sertão na tela **85**
- FIGURA 52 Praça do mandacaru **85**
- FIGURA 53 DNA do Baião **86**
- FIGURA 54 Vitrines e estações multimídia no *Território do Ocupar* **86**
- FIGURA 55 Ocupar o Sertão **87**
- FIGURA 56 Túnel das Origens **87**
- FIGURA 57 Novos Baiões **88**
- FIGURA 58 Bosque Santo **88**
- FIGURA 59 Túnel do Capeta **89**
- FIGURA 60 Mãos **90**
- FIGURA 61 Pétalas **90**
- FIGURA 62 Ir e vir **91**
- FIGURA 63 Vitrines de arte popular **91**
- FIGURA 64 Debaixo do barro do chão **92**
- FIGURA 65 Línguas do sertão **92**
- FIGURA 66 Seu Lua **93**
- FIGURA 67 Rio São Francisco **93**
- FIGURA 68 Memória **94**
- FIGURA 69 Todo Gonzaga **94**

- FIGURA 70 Rua do Cais **95**
- FIGURA 71 *Karaoke sertanejo* **95**
- FIGURA 72 Baião de todos **96**
- FIGURA 73 Imbalança **96**
- FIGURA 74 Legendas com trechos de poemas e textos literários **97**
- FIGURA 75 O prédio coberto por cobogós **99**
- FIGURA 76 Detalhe dos cobogós **99**
- FIGURA 77 Maquete eletrônica dos cobogós e referências para a sua criação **100**
- FIGURA 78 *Um dia no sertão* **101**
- FIGURA 79 Sequências extraídas do audiovisual *Um dia no sertão* **103**
- FIGURA 80 O Rio São Francisco e o *Território do Crer* **114**
- FIGURA 81 Os paus-mastros de Lina Bo Bardi no Sesc Pompeia **115**
- FIGURA 82 Os paus-mastro do Cais do Sertão **116**
- FIGURA 83 Maquete eletrônica do *Túnel do Capeta* **117**
- FIGURA 84 Interior do *Túnel do Capeta* **118**
- FIGURA 85 Instalações do *Território do Ocupar* **120**
- FIGURA 86 Cena do audiovisual *A feira* **121**
- FIGURA 87 Fachada restaurada do Museu da Língua Portuguesa **124**
- FIGURA 88 A Estação da Luz em 1901 e em 2020 **125**
- FIGURA 89 Projeto de arquitetura do 2º piso do Museu da Língua Portuguesa (2006) **126**
- FIGURA 90 A Grande Galeria (2006) **126**
- FIGURA 91 Maquete eletrônica de projeto (não realizado) para a Praça da Língua (2006) **136**
- FIGURA 92 Praça da Língua (2006) **137**
- FIGURA 93 Praça da Língua (2006) **139**
- FIGURA 94 Grande Galeria (2006) **139**
- FIGURA 95 *Árvore da língua*, escultura de Rafic Farah (2006) **142**
- FIGURA 96 *Hall* do 2º andar e Rua da Língua (2006) **142**
- FIGURA 97 Palavras Cruzadas (2006) **143**
- FIGURA 98 Linha do tempo (2006) **143**
- FIGURA 99 Mapa dos Falares (2006) **143**
- FIGURA 100 Beco das Palavras (2006) **144**
- FIGURA 101 – *Hall* do 3º andar (2006) **144**
- FIGURA 102 Auditório (2006) **144**
- FIGURA 103 Praça da Língua (2006) **145**
- FIGURA 104 Desenho de Pedro Mendes da Rocha para a reconstrução do Museu da Língua Portuguesa **146**

FIGURA 105	Planta do Museu da Língua Portuguesa (2006)	147
FIGURA 106	Planta dos espaços do novo museu (2020)	148
FIGURA 107	Matriz conceitual do Museu da Língua Portuguesa (2020)	152
FIGURA 108	Línguas do Mundo (2020)	153
FIGURA 109	Laços de Família (2020)	154
FIGURA 110	Laços de Família – vídeos de aprofundamento (2020)	154
FIGURA 111	Rua da Língua (2020)	155
FIGURA 112	Rua da Língua (2020)	155
FIGURA 113	Rua da Língua (2020)	156
FIGURA 114	Beco das Palavras (2020)	156
FIGURA 115	Línguas do Cotidiano, no pequeno auditório	157
FIGURA 116	Português do Brasil (2020)	158
FIGURA 117	Palavras Cruzadas (2020)	158
FIGURA 118	Nós da Língua Portuguesa (2020)	159
FIGURA 119	Falares (2020)	160
FIGURA 120	“O que quer, o que pode esta língua?” (2020)	160
FIGURA 121	Coletivo Projetemos, Salvador (BA)	161
FIGURA 122	Escultura <i>Lute</i> , de Rubens Gerchman	161
FIGURA 123	<i>O que pode a língua</i> , no auditório	162
FIGURA 124	Praça da Língua	163
FIGURA 125	Linha do tempo (2006)	165
FIGURA 126	Maquete eletrônica de <i>Português do Brasil</i> (2020)	167
FIGURA 127	Escultura <i>Eutro</i> , de Arnaldo Antunes, na instalação <i>O Português no Mundo</i> (2020)	168
FIGURA 128	Planta do 2º andar do Museu da Língua Portuguesa (2006)	171
FIGURA 129	Rua da Língua (2020)	173
FIGURA 130	Línguas do Sertão	177
FIGURA 131	Português do Brasil	179

1	INTRODUÇÃO	15
2	A REPRESENTAÇÃO DE IDEIAS EM MUSEUS	19
2.1	TEMAS E VALORES	20
2.2	MUSEUS COMO CAMPOS NARRATIVOS	29
2.2.1	Uma exposição inaugural: <i>Bahia no Ibirapuera</i>	36
2.2.2	Um projeto moderno e paradigmático	40
2.2.3	A Bahia dos cinquenta	45
2.2.4	A exposição	48
3	DIÁRIO DE BORDO 1: CAIS DO SERTÃO	56
3.1	ENTRE O DOCUMENTAL E A ARTE: ARQUITETURAS, CIÊNCIAS E FICÇÕES	57
3.2	ENFRENTANDO O SERTÃO	69
3.3	CONTEÚDO E CONTINENTE: COBOGÓS E <i>SERTÃO MUNDO</i>	98
3.4	DIVERSIDADE E COMPLEMENTARIDADE: <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>	114
3.5	INTELECTO E EMOÇÃO: <i>A FEIRA SERTANEJA</i>	119
4	DIÁRIO DE BORDO 2: MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA	123
4.1	MOMENTO 1 (2002-2006): LÍNGUA VIVA EM UM MUSEU?	128
4.1.1	Elevador: peça musical e <i>Árvore de palavras</i>	140
4.1.2	Grande Galeria (2º andar)	140
4.1.3	História da língua portuguesa (2º andar)	141
4.1.4	Palavras Cruzadas (2º andar)	141
4.1.5	Beco das Palavras (2º andar)	141
4.1.6	Auditório (3º andar)	141
4.1.7	Praça da Língua (3º andar)	142
4.2	FAZER E REFAZER UMA VIAGEM	145
4.3	UMA LINHA DO TEMPO ANIMADA	164
4.4	UMA RUA DA LÍNGUA	170
5	CONCLUSÕES: DIZER É RENOVAR	174
5.1	EXPOSIÇÕES DIALÓGICAS E TRANSFORMADORAS	175
5.1.1	A transcrição e o papel do curador	176
5.1.2	O convite a artistas	180
5.2	DIZER É RENOVAR: COLOCAR OS SABERES DO TEMPO NO TEMPO	183
	REFERÊNCIAS	184

1

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é avançar na reflexão de como, a depender de sua tessitura interna, museus e exposições podem lograr atrair, interrogar e estimular aqueles que os visitam, contribuindo para dinamizar sua imaginação, seu pensamento e sua atuação como indivíduos e como cidadãos. Trato de decifrar aqui aspectos da criação e da implantação de algumas experiências realizadas no Brasil nos últimos vinte anos para extrair da análise elementos que permitam ampliar as discussões sobre as potencialidades dialógicas de intervenções dessa natureza nos dias de hoje.

Parto da hipótese de que aquilo que é visto e vivido em um espaço museográfico é a expressão concreta da combinação de uma série de variáveis, entre as quais se destacam uma concepção conceitual sobre o que é um museu e sobre qual é o seu papel; uma visão espacial e estética; e uma perspectiva de mundo. O resultado dessa combinação, que envolve um sem-número de problemas metodológicos, técnicos, políticos e institucionais, permitiria oferecer aos visitantes experiências originais e inéditas e possibilidades de aprofundamento e transformação.

O processo de criação de um museu – e nesta pesquisa optei por abordar museus nos quais o compromisso formativo é evidente – é um complexo exercício de *transcrição*, no sentido descrito por Haroldo de Campos (2010) ao referir-se à tradução poética. Ou seja, é a recriação poética no trânsito entre diferentes línguas, linguagens, tempos e espaços¹. É também um processo de *tradução intersemiótica*, como definiu Julio Plaza (1987, p. 14): “tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, [...] como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”.

No fazer museográfico, trata-se de traduzir e recriar ideias e conceitos abstratos – e muitas vezes de grande complexidade – em espaços, narrativas, objetos e instalações, com o objetivo de favorecer a vivência de experiências intelectuais e afetivas em indivíduos singulares e muito diversos entre si. Desenvolver o projeto de um museu é também transitar entre diferentes línguas, linguagens, tempos e espaços na criação de uma gramática específica: uma espécie de “língua de museus”². É a maneira singular de articular as diferentes etapas e o trabalho dos profissionais de diferentes disciplinas e *expertises* convocados para participar criativamente desse fazer museológico e museográfico que irá definir a personalidade única de cada museu. À frente desse trabalho está o curador, uma espécie de maestro de todo o processo. E é sobre esse processo que se debruça a presente tese.

1 Segundo Haroldo de Campos (2010b, p. 100), “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”.

2 Evidentemente essa é apenas uma figura de linguagem, pois não existe uma língua de museus.

Apesar de o visitante ser, evidentemente, parte fundamental da equação – uma espécie de figura espectral sempre presente e a razão última da fatura de todo museu de caráter formativo –, não pretendo aprofundar a análise da teoria da recepção. Esta pesquisa é uma elaboração teórica sobre a criação de dois museus brasileiros: o Cais do Sertão, museu inaugurado em Recife em 2014, e o Museu da Língua Portuguesa, inaugurado em São Paulo em 2006 e reinaugurado, após incêndio, em 2021. Considerando que ambas as instituições tiveram a minha curadoria, pretendo repassar minha experiência pessoal e profissional em termos analíticos, refletindo sobre os parâmetros que balizaram esses fazeres museológico e museográfico. Para isso, desenvolvo uma investigação do seu fazer museográfico a partir de minha experiência pessoal e profissional como curadora. Ao penetrar no âmago do processo de curadoria desses museus, analisando e comparando a elaboração e realização de diferentes instalações, com seus desafios, problemas e soluções, e a trama que o conjunto desenha hoje no espaço, penso poder avançar nas reflexões sobre o potencial formativo de museus nas cidades de agora. O confronto com a bibliografia sobre o tema e com outras práticas museográficas permite o distanciamento crítico necessário às reflexões.

Trabalhei com autores que enfrentam a questão dos museus como campo de representação e suas implicações, como Didi-Huberman, Jacques Rancière, Jean Davallon, Jorge Wagensberg, Laymert dos Santos, Lucia Santaella, Moacir dos Anjos, Ticio Escobar e Ulpiano Bezerra de Menezes, entre outros. A leitura atenta de textos de Darcy Ribeiro, Ernst Cassirer, Haroldo de Campos, Julio Plaza e Michel Foucault iluminaram igualmente as reflexões aqui desenvolvidas.

A leitura se fez atenta à questão central aqui proposta: como é possível representar conteúdos complexos relativos ao patrimônio cultural brasileiro e universal em espaços museológicos dialógicos que visem a uma ampliação do universo de pensamento de todas as classes sociais e níveis de formação? Portanto, como fazer com que o processo de tradução criativa que faz dialogarem diferentes conteúdos, temporalidades, pontos de vista, linguagens e estratégias de comunicação com o objetivo de otimizar a permeabilidade de experiências originais em meio à população alcance um diálogo criativo e emancipador?

O mapeamento e a decifração do *fazer museográfico* aqui desenvolvidos revelam o processo não visível de concepção e de realização presentes na criação e implantação de um museu. A intenção é compreender a relação interna entre os elementos constitutivos na construção de uma narrativa museográfica singular. Ou, como diria Jean Davallon (2010), trata-se de decifrar aspectos do “processo de escritura” desses museus para, confrontando-os com outras experiências museográficas analisadas, demonstrar que cada escolha curatorial realizada ao longo das várias etapas do fazer museográfico incide sobre a existência social desses espaços e seu papel transformador.

Como se vê, a presente pesquisa tangencia de diferentes maneiras minha experiência profissional. A opção por esse recorte metodológico, de resto nem

um pouco simples, partiu de indicações expressas da Comissão Examinadora do Memorial de Qualificação para Mestrado – Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik, Prof. Dr. Luis Antonio Jorge, e meus orientadores, Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa e Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Faria. Essa decisão foi posteriormente validada pela Comissão Examinadora do Memorial de Qualificação para Doutorado Direto – Profa. Dra. Ana Maria Belluzzo, Prof. Dr. Luis Antonio Jorge, e meus orientadores. Os riscos são assumidamente enormes.

2

A REPRESENTAÇÃO DE IDEIAS EM MUSEUS

2.1 TEMAS E VALORES

Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstrata das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se [...]. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstrata. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma (PESSOA, 2006, p. 140).

“Dizer é renovar”, escreve o poeta. Criar um museu ou uma exposição é também renovar, nesse caso, encontrando soluções para traduzir ideias e conceitos em espaços, em narrativas e em elementos sensíveis. A criação de um museu é um processo coletivo – e reafirmo que optei por tratar aqui de museus de caráter formativo –, sempre complexo e problemático, que reúne profissionais de áreas de conhecimento muito variadas em torno de um tema. Para conduzir essa espécie de orquestra de muitos instrumentos, existe o trabalho curatorial, que implica coordenar e comunicar os referenciais que vão dar unidade, coerência, ritmo e tom a esse fazer.

A curadoria de um museu³, tema desta tese, é um campo amplo de transformação criativa, algo como um espaço de experimentação no qual, a partir de um recorte temático, se procede à interpretação, seleção e edição de conteúdos, por um lado, e à criação de soluções expressivas através de linguagens e dispositivos variados, por outro lado. Instaura-se assim um novo espaço de exploração de caminhos no qual diferentes “imaginários” entram em relação: as gramáticas próprias a cada área do conhecimento acionada em uma situação específica; os repertórios de curadores e equipes multidisciplinares que desenham formas de promover a mobilização de intelecto e emoção (dimensão sensível) no diálogo com o visitante; e o imaginário do visitante, aquele que vê, ouve e percebe. Nesse percurso, são inúmeras as possibilidades viabilizadas pelo cruzamento dos contextos científico, social, econômico e tecnológico, cada um deles, por sua vez, passível de desdobramentos. Cabe à curadoria interpretar e articular todos esses saberes e escolhas em um novo espaço social, um museu (ou uma exposição).

Na complexa construção de um museu, é a fluidez da imaginação, tal como concebida por Gaston Bachelard, que pode permitir o desejado trânsito entre os universos da história, da filosofia, das artes, das ciências e da língua, por exemplo, e

³ Ver a respeito “Breve história da curadoria de arte em museus”, de Ana Magalhães e Helouise Costa (2021), que repassa de forma breve a história da curadoria. Também fundamental é a obra *Uma breve história da curadoria*, de Hans Ulrich Obrist (2010), que, em uma perspectiva muito distinta, parte de fontes primárias diversas, para discutir experiências curatoriais relevantes.

o visitante de uma exposição, com seu repertório e sua sensibilidade. A imaginação concretizada em expressão sensível, em linguagem – o universo particular criado em cada caso, com todas as suas ambiguidades e infinitas possibilidades –, é o ponto de partida para o encontro com a percepção e a imaginação de outro sujeito. Sujeito esse que, no confronto com essas linguagens expositivas, ao olhar, ouvir, ler e interagir, pode romper o hábito, mover seu pensamento e, no limite, vislumbrar transformações. Há uma dimensão política embutida nesse fazer museológico. Novos horizontes podem então se abrir e relações nunca evidenciadas podem ganhar sentido; temas impensados podem tornar-se observáveis, histórias e personagens inimagináveis podem ampliar o imaginário desse visitante. Não é esse o desejo de muitos museus contemporâneos? Principalmente em contextos socioculturais como o brasileiro, com imensos desafios formativos e informativos.

O pensador brasileiro Anísio Teixeira afirmava que “a justiça social da democracia consiste na conquista da igualdade de oportunidades pela educação – e que só pela educação se pode realizar um projeto brasileiro de civilização” (*apud* ROCHA, 2002, p. 68). Mas, como afirma Darcy Ribeiro (1995, p. 23):

O antagonismo classicista que corresponde a toda estratificação social aqui se exacerba, para opor uma estreitíssima camada privilegiada ao grosso da população, fazendo as distâncias sociais mais intransponíveis que as diferenças raciais. O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela [...]. Nesse plano, as relações de classe chegam a ser tão infranqueáveis que obliteram toda comunicação propriamente humana entre a massa do povo e a minoria privilegiada, que a vê e a ignora.

Tangenciamos aqui o tema da educação e, nesse sentido, vale lembrar a advertência feita, em forma de pergunta, pelo filólogo e filósofo português Agostinho da Silva: “A pergunta é: educar para quê?” (informação verbal)⁴. Para Silva, o educador é, antes de tudo, um “parteiro”, que atua para que a criança “se desenvolva, se desembrulhe, se desembarace do que a impede de ser o que é”, pois é “na liberdade de pensamento que temos a condição fundamental de ser homem”. Assim, por extensão, podemos perguntar: “fazer museus para quê? Para quem? E fazê-los como, para que sejam também espaços formadores?” (SILVA, 2001, p. 290).

4 Informação fornecida por Agostinho da Silva durante entrevista não publicada feita por mim em sua casa em Lisboa, Portugal, em julho de 1991.

Como definiu Julio Plaza (1987, p. 45), “Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais [para, através] de canais e de linguagens socializar esses pensamentos e estabelecer uma ação sobre o ambiente humano”. No projeto de um museu, esse processo só pode se dar em um trabalho interdisciplinar complexo que envolve, como veremos ao longo da pesquisa, “sugestão, alusão e metáfora”, no dizer de Plaza. No caso, com o propósito último de complementar a formação de cidadãos, posto que as escolas estão longe de fornecer esse recurso.

Para enriquecer a discussão em torno de tema tão vasto, revejo muito brevemente neste capítulo alguns aspectos da história dos museus no mundo de tradição ocidental. Destaco também a análise de uma exposição inaugural e paradigmática, realizada em São Paulo em 1959: *Bahia no Ibirapuera*, de Lina Bo Bardi, exposição que, pela primeira vez no Brasil, abordou de forma crítica a produção artística e cultural das populações do sertão do Brasil – tema até então relegado ao desconhecimento quase completo da maioria da população brasileira. Esse mesmo tema foi reinterpretado, 55 anos mais tarde, no museu Cais do Sertão, que será analisado no próximo capítulo.

Em 1980, Lina Bo Bardi convidou-me para ajudá-la na organização de um livro que pretendia publicar, no qual ela faria um balanço de suas pesquisas e reflexões sobre a cultura popular da região nordeste do Brasil. Bo Bardi vivera em Salvador, na Bahia, no início dos anos 1960, período em que foi convidada a fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), germe do Museu de Arte Popular da Bahia.

Nesses anos na Bahia, Lina Bo Bardi mergulhou profundamente no universo da produção material popular de uma das regiões mais pobres do Brasil. Com um olhar ao mesmo tempo erudito e livre, ela pôde ver naquele mundo aparentemente árido e improdutivo uma seiva vigorosa, até então ignorada pela “alta cultura” brasileira. Tudo isso em um contexto social e político de grande efervescência no Brasil e no mundo – os anos 1960, momento em que todas as transformações e revoluções pareciam possíveis.

Com amplo repertório artístico e arquitetônico, essa italiana naturalizada brasileira acreditava ser possível construir um projeto social e cultural que repercutisse em meio às estruturas da sociedade, transformando-a. Desejava lutar contra a miséria e contra a mediocridade – que ela chamava de “miséria moral”. Deixando para trás uma Europa em ruínas, viu no Brasil um terreno fértil para as suas criações. Ávida por conhecer e fazer valorizar as raízes mais profundas da nossa formação híbrida e mestiça, Lina Bo Bardi mergulhou nessa realidade desconhecida, ao mesmo tempo exuberante e trágica.

FIGURA 1 Lina Bo Bardi na Cadeira de Beira de Estrada



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Nesse processo, descobriu a riqueza do pré-artisanato nordestino até então tido como muito pobre. Propôs-se então a documentá-lo, avaliando a estrutura profunda de suas possibilidades criativas originais – a simplicidade de suas formas, seu rigor, sua economia. Como dizia Bo Bardi (1963 *apud* FERRAZ, 1993, p. 36), “exemplos de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital” com forte ressonância na alma brasileira. Ao mesmo tempo, fazia um convite para a reavaliação profunda da história da industrialização abrupta e desigual do Brasil e propunha extrair dessa força cultural popular caminhos de transformação estética e política da sociedade.

FIGURA 2 Escada do Solar do Unhão



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

A documentação desse pré-artisanato que Lina Bo Bardi cuidadosamente pesquisou e estudou tinha uma denúncia contra as degradantes condições de vida de uma parte significativa da população brasileira daquele momento. Como afirmou Bo Bardi no texto de apresentação da exposição: “Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência) no mundo de hoje: caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética. Esta exposição é uma acusação” (BARDI, 1963).

Com o Golpe Militar de 1964 e a ditadura militar que se instalou no Brasil, todo esse universo de renovação foi desmantelado com violência. Lina Bo Bardi, então diretora do MAMB, cultural e politicamente engajada nos movimentos de renovação do país, teve de deixar a Bahia e voltar para São Paulo. No final da década de 1960, início dos anos 1970, com o recrudescimento da ditadura militar e perseguida por sua forte simpatia pelos movimentos radicais de esquerda, Bo Bardi teve de sair do país rumo à Itália. Voltou ao Brasil em 1972.

Em 1980, depois de quase um ano de trabalho intenso na organização de fotos, textos, catálogos e anotações para a montagem do livro – que estava praticamente pronto para ser publicado –, Bo Bardi desistiu de lançá-lo, dizendo: “vai cair no vazio, ninguém vai entender nada” (informação verbal). Naquele momento, o artesanato popular nordestino “estava na moda”, reproduzido e comercializado por lojas como O Bode, da fotógrafa Maureen Bisilliat. Para Lina Bo Bardi, em sua radicalidade, aquele “esforço desesperado de cultura” que ela enxergava por trás de objetos feitos com a sobra, com o lixo da civilização do consumo, transformava-se ele mesmo em mero objeto de consumo. Ela repetia, com amargura: “O Brasil perdeu seu rumo” (informação verbal). Apenas em 1994, depois de sua morte, o Instituto Bardi lançou-o com o nome *Tempos de grossura*. É um livro atual e inquietante.

Em 1989, Bo Bardi me convidou novamente para trabalhar com ela na organização de seus arquivos. Dessa vez, eram anotações, desenhos, fotos, cartas, telegramas, diários que ela queria organizar. Lina Bo Bardi tinha o hábito de escrever frases soltas em pequenos pedaços de papel de embrulho, envelopes de contas de banco, talões de cheque, e todo esse material estava disperso em gavetas e estantes. Foi um ano de trabalho intenso, quase diário, mas, com a doença de Bo Bardi, foi preciso interromper o processo.

Lina Bo Bardi morreu em 1992 e o Instituto Bardi resolveu finalmente cuidar da divulgação de sua obra. Até então, ela nunca havia permitido que isso fosse feito. Em 1993, o Instituto montou um grande projeto de exposição de toda a sua obra, a edição de um livro-catálogo e a realização de um documentário. De meu lado, fui chamada a cuidar de todos os textos para o livro e para a exposição, e a roteirizar e codirigir o documentário⁵. Optamos por trazer à luz seu pensamento e seu trabalho – quase inteiramente desconhecidos, sem textos críticos ou análises sobre sua obra.

5 O documentário *Lina Bo Bardi*, lançado em 1993, foi dirigido por Aurélio Michiles e por mim.

Naquele momento, fundamental era apresentar seu trabalho ao mundo em toda sua força poética e política.

Através de seu trabalho, Lina Bo Bardi atuava politicamente. Sua obra – seja na arquitetura, seja na expografia, seja na produção escrita – é uma espécie de manifesto sobre a possibilidade de criar de forma livre e descolonizada, sem complexo de inferioridade em relação aos pensadores da moda. Bo Bardi acreditava que nenhum modelo poderia explicar o Brasil – país dotado, promissor e problemático. Por isso, dizia ela, é necessário conhecê-lo para poder reinventá-lo. Todas essas ideias são eixos estruturantes de minha formação e estão bastante presentes tanto nas escolhas e definições curatoriais do Cais do Sertão e do Museu da Língua Portuguesa, e é por isso que devo citá-las aqui.

Outro pilar da minha formação, também fundamento presente de forma significativa nos museus tratados nesta tese, foi a convivência profissional de mais de uma década com o antropólogo e ensaísta Darcy Ribeiro, autor, entre outros, de *O povo brasileiro* (1995), obra a partir da qual criei, em 1999, uma série de documentários de mesmo nome (e que inclui um episódio intitulado *Brasil Sertanejo*).

Darcy Ribeiro foi um dos mais importantes intérpretes do Brasil do século XX: antropólogo, educador, homem de ação política, romancista e pensador do Brasil e da América Latina. Ao longo de sua vida (1922-1997), fez inúmeros gestos e propostas de transformar o país no sentido de torná-lo mais justo e menos desigual, razão de ser de toda a sua vida e obra.

Darcy Ribeiro amava intensamente o Brasil e deixou uma obra antropológica e literária relevante e um exemplo de participação na vida política e cultural do país. Viveu sua vida num transe de criação e revolta. Revolucionário nas várias áreas em que atuou – “gênio da raça”, como gostava de dizer Glauber Rocha –, ele teve a liberdade rara de inventar-se e reinventar-se em mil faces. Antonio Candido afirmou que Darcy Ribeiro foi “uma das grandes inteligências do Brasil de todos os tempos”. Suas lutas são ainda as mesmas de hoje: respeito e valorização dos povos indígenas, educação e cultura de qualidade para todos, combate à desigualdade e reforma agrária.

Assim como Lina Bo Bardi, Darcy Ribeiro não se filiava a uma única escola de pensamento. Tinha grande erudição e um pensamento livre, fazendo parte de uma geração de intelectuais e artistas que acreditavam firmemente ser possível construir um projeto social e cultural abrangente destinado a revolucionar as estruturas da sociedade brasileira, e não apenas reformá-las.

Tive a oportunidade de trabalhar com Darcy Ribeiro por mais de dez anos, até sua morte em 1997, como assessora muito próxima em projetos culturais, de educação a distância, entre outros. Foi um grande mestre, sempre polêmico.

Darcy Ribeiro valorizava a singular mistura de genes e símbolos de povos e culturas que ocorreu no Brasil – e que não aconteceu de maneira pacífica, ele afirmava – e apostava na força e na originalidade desses encontros e trocas como promessa de um país diverso, tolerante e justo. O Brasil como uma utopia possível. Dizia ele:

Tenho um sentido agudo do Brasil como desafio posto a todos. Como promessa de uma nova civilização ecumênica e feliz. Gosto demais de gente. Quero é fartura para todos comerem, para crescerem sadios e manterem seus corpos. Quero é boas escolas para a criançada toda, custe o que custar, porque não há nada mais caro que o suceder de gerações marginalizadas pela ignorância. Tenho tão nítido o Brasil que pode ser, e há de ser, que me dói demais o Brasil que é (RIBEIRO, 2010, p. 34).

Um bom exemplo desse pensamento *avant-garde* e comprometido de Darcy Ribeiro refere-se à criação da Universidade de Brasília (UnB). O filósofo Agostinho da Silva, parceiro de Darcy Ribeiro nessa empreitada, comenta:

Quando, por volta de 1960, imaginou Darcy Ribeiro, com seu grupo de antropólogos, linguistas, matemáticos, historiadores, físicos e biólogos, que era possível criar uma Universidade nova, diferente no caráter das estruturas gerais do país, lhe pôs como indispensável o contato com as culturas contemporâneas mais importantes para a formação de uma cultura, a do Brasil, que fosse a um tempo restrita ao país e ecumênica. A presença de Portugal tinha de ser substantiva e substancial. Era da evidência de Darcy que futuro algum se pode construir, por mais ousado que seja, sem o conhecimento e a elaboração própria do passado (SILVA, 2001, p. 324).

Outro exemplo refere-se à criação, ao lado do Marechal Cândido Rondon, do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, ainda na década de 1950. Tratava-se de uma ação pioneira em um tempo em que os povos indígenas eram considerados selvagens, incivilizados e sem cultura. A seguir, trecho de artigo de Carlos Augusto da Rocha Freire (2017) sobre o tema:

O antropólogo Darcy Ribeiro viveu momentos importantes da história do Brasil, mas foi na vivência com os índios que ele construiu o sentido de sua vida [...]. Darcy foi contratado como etnólogo da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1947, e logo viajou para o Mato Grosso com sua companheira Berta Ribeiro, a pesquisar a arte, a religião e as condições de sobrevivência do povo Kadiwéu. Entre 1949 e 1951, Darcy realizou duas expedições de pesquisa ao Maranhão, junto com o cineasta Heinz Forthmann, onde documentou a população cabocla e os índios Urubu-Kaapor. Além de escrever relatórios e livros, produziu com Forthmann centenas de fotos e o famoso documentário *Um dia na vida de uma tribo da floresta tropical* (1949). [...]. Ele também constituiu para o museu uma coleção da belíssima plumária dos Kaapor [...].

FIGURA 3 Inauguração do Museu do Índio, com a presença do Marechal Cândido Rondon e de Darcy Ribeiro



Fonte: Fundação Darcy Ribeiro.

FIGURA 4 Vitrine com objetos no Museu do Índio



Fonte: Fundação Darcy Ribeiro.

FIGURA 5 Museu do Índio



Fonte: Fundação Darcy Ribeiro.

Amado e perseguido, respeitado e contestado, Darcy Ribeiro teve suas obras traduzidas para mais de vinte idiomas. Seu pensamento segue relevante em um Brasil que ainda expõe as mesmas fraturas profundas de sua formação. Em um tempo em que essas questões essenciais têm sido vistas de forma fragmentária, cabe fazer um lembrete importante: Darcy Ribeiro escreveu sua obra no século XX. Como analisa o escritor e compositor José Miguel Wisnik (2023):

Comento brevemente, algumas das dificuldades que se colocam, no debate atual, para a avaliação da posição de Darcy. Em primeiro lugar, a ação dos grandes intérpretes totalizantes tende a soar deslocada, hoje, embora seja inegável a grandeza de sua atuação apaixonada, a força de seu diagnóstico em ato e o efeito de negatividade crítica que dela resulta. [...] O mito da mestiçagem libertadora tem sido atacado, por sua vez, como cortina de fumaça que esconde o racismo estrutural. Mas vale notar que, embora essa denúncia seja feita em geral contra a ideologia da “democracia racial”, a ideia de democracia racial não opera, me parece, como referência fundante no diagnóstico de Darcy Ribeiro, para quem a ideia de nação se impõe e repõe no Brasil justamente para perpetuar privilégios sob o simulacro democrático-representativo⁶. Muito longe de uma sociabilidade vigente, uma democracia racial talvez fosse, para ele, mais propriamente, uma utopia a ser alcançada e um instrumento de luta.

O pensamento de Lina Bo Bardi e de Darcy Ribeiro sobre o Brasil e sobretudo a sua maneira de atuar na cultura e na educação, projetando futuros para o país, pertence a uma certa tradição do pensamento moderno brasileiro das primeiras décadas do século XX. E foi formadora de toda uma geração de criadores e artistas brasileiros nas mais diversas áreas, seja no cinema, no teatro, na música ou nas artes plásticas.

São visíveis as referências a esses pensadores da cultura brasileira tanto no Cais do Sertão quanto no Museu da Língua Portuguesa, bem como é marcante a presença de outros pensadores da cultura, tais como o filósofo português Agostinho da Silva, o ensaísta e compositor José Miguel Wisnik e os antropólogos Roberto Pinho e Antonio Risério. São pensadores formadores importantes na constituição de minha prática curatorial, já muito presentes na realização das séries de documentários *O Povo Brasileiro* e *Intérpretes do Brasil*, dentre outros trabalhos anteriores à curadoria de museus, nos quais há uma transcrição de conteúdos complexos multidisciplinares em vídeos, livros e museus.

⁶ Ver Darcy Ribeiro (2016, p. 31).

2.2 MUSEUS COMO CAMPOS NARRATIVOS

Não há memória que você possa embalsamar em cânfora
Pois as mariposas vão entrar (ELIOT, *apud* ASSMAN, 2011, p. 143).

Os museus surgiram na história como locais destinados à guarda de riquezas de uma dada cultura – objetos considerados preciosos que deveriam ser preservados e cultuados. Ao longo do tempo, sofreram metamorfoses e desempenharam diferentes funções nas sociedades do ocidente: lugares para a celebração de passados heroicos, gabinetes de curiosidades exóticas coletadas em viagens por recantos distantes (em grande parte coloniais), galerias de obras de arte em palácios de reis e nobres, instituições voltadas para a construção e o fortalecimento de identidades nacionais, dentre outras. Quase sempre esses museus funcionavam como verdadeiros depósitos de relíquias e eram lugares de prestígio acessíveis a pouquíssimos privilegiados.

Quando, a partir do século XVIII, mas principalmente nos séculos XIX e XX, novas concepções do mundo e do homem inauguraram condições inéditas nas relações sociais e políticas, a produção artística ocidental, seja na literatura, na poesia, na música ou nas artes visuais, renovou seus paradigmas. Ao mesmo tempo em que procedimentos técnicos desenvolviam-se rapidamente e as massas emergiam na vida social e política, a arte passava a enfrentar os problemas de sua própria materialidade, interrogando-se incessantemente sobre seus próprios fundamentos, suas formas e relações internas e sua significação profunda. Também os espaços expositivos ampliaram o escopo de sua atuação.

A ideia de museu foi chave na definição dos conceitos de cultura e arte na sociedade ocidental. Seu nascimento e evolução esteve relacionado com o colecionismo público e privado e com a definição dos Estados modernos. Cumpre lembrar o lugar central em que a Revolução Francesa situou o museu público e o papel fundamental por ele desempenhado na Europa ao longo do século XIX, à medida em que se iam delineando as suas ideologias nacionais. A partir da ilustração, na segunda metade do século XVIII, ao mesmo tempo em que surgiam as disciplinas da arqueologia e da estética e se iniciava a cultura técnica da restauração dos monumentos, a cultura europeia foi se definindo sempre em contato com a evolução do fenômeno dos museus, que foram, ademais, lugares privilegiados para a formulação das teorias estéticas. No início do século XX, tal como sucedeu em todas as artes, a ruptura promovida pelas vanguardas teve reflexo no âmbito do museu, como instituição e como espaço do colecionismo em que se apresentava a arte moderna. No *Manifesto Futurista* de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de “cemitérios” e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como “depósito de cadáveres” (MONTANER, 2003, p. 8).

Acentuava-se uma profunda ruptura na ordem tradicional que o homem ocidental acreditava imutável e identificava como a estrutura objetiva do mundo. Como escreveu Paul Valéry (1934, p. 104), “nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram”. Com essa quebra radical, ganharam protagonismo dúvidas, questionamentos e modelos explicativos provisórios e variáveis. Lucien Febvre, em 1946, falava de um mundo “em estado de instabilidade definitiva”, no qual, segundo ele, havia “essa prodigiosa aceleração da velocidade que, fazendo colidirem os continentes, abolindo os oceanos, suprimindo os desertos, coloca em contato brusco grupos humanos carregados de eletricidades contrárias” (*apud* HARTOG, 2014, p. 21).

Hoje, quando os conceitos de unidade e temporalidade linear da história foram substituídos pela ideia da diversidade e simultaneidade de histórias, e de uma multiplicidade de narrativas, recortes e indagações simultâneas (HARTOG, 2014), reflexões totalizantes cedem lugar a problematizações que partem de perspectivas diversas sobre um mesmo objeto. Ao comentar essas transformações na compreensão da história e suas repercussões, Aleida Assman (2011, p. 20) afirma:

Enquanto certos tipos de memória se retraem [...], outras formas ganham claramente importância, como a das mídias ou a da política, pois o passado – do qual nos afastamos temporalmente cada vez mais – não fica completamente sob a custódia de historiadores profissionais. Na forma de reivindicações e obrigações rivalizantes, ele também exerce pressão sobre o presente. Hoje se contrapõem à síntese abstrata de uma história em particular as muitas memórias diferentes e parcialmente conflitantes que tornam efetivo seu direito de reconhecimento na sociedade.

Nesse novo contexto, os museus passaram por uma necessária resignificação e por transformações profundas em seu escopo e em seus procedimentos. Não mais mausoléus para um passado morto, mas *locus* de crítica, reflexão e interrogação sobre passados, presentes e futuros, no plural. Como afirma Moacir dos Anjos (2011, p. 146), os museus almejam ser cada vez mais “lugares de anúncio de um discurso crítico e educativo, onde, idealmente, as exposições [...] se articulariam para confrontar e desafiar o olhar e a inteligência do público, e não apenas para mostrar aquilo que já é estabelecido, o que é convencional”. Não mais espaços devotados apenas à preservação e à comunicação de objetos e coleções. As rápidas inovações nas linguagens expressivas e a introdução de novos instrumentos de comunicação e reprodução tais como filmes, vídeos, reproduções fotográficas, instalações audiovisuais imersivas, maquetes eletrônicas, interatividade, entre outros recursos, abriram imensas possibilidades de combinação, articulação e um processo contínuo de produção de novos significados.

A ampliação das possibilidades de comunicação oferecidas por todas essas transformações nas temáticas e linguagens expositivas e uma política de

democratização do acesso de amplas massas da população a essas instituições fizeram surgir, porém, novas questões e problemas. Hoje, mais e mais pessoas vão a museus mundo afora, e o surgimento e a renovação de lugares públicos destinados a exposições têm repercutido na vida de cidades de médio e grande porte, atraindo cada vez mais visitantes e estudiosos. Os museus tornaram-se importantes espaços de requalificação e valorização urbana, muitas vezes verdadeiros oásis em meio ao caos das metrópoles contemporâneas.

Esse panorama complexo pode ser observado por meio de diferentes perspectivas. Pode-se investigá-lo do ponto de vista da história, da sociologia, da antropologia, do urbanismo, da estética, da museologia, entre outros. Pode-se, por exemplo, analisar de que forma o aumento demográfico fez com que espaços expositivos se modernizassem, reequipando-se e reorganizando-se para receber grandes quantidades de visitantes que, hoje, adentram lugares anteriormente reservados a uma pequena elite ilustrada.

Pode-se também observar como uma sociedade de consumo ávida por novidades tem estimulado o turismo e valorizado a criação de espaços museográficos cada vez mais exuberantes, promovendo a espetacularização do conhecimento e sua diluição, e alimentando uma máquina econômica extensa e poderosa. Pode-se analisar o impacto econômico que a implantação de um museu pode ter sobre uma cidade de médio porte, com a criação de empregos e serviços.

Museus podem ser analisados também como lugares de memória e consciência, destinados a dar visibilidade a temas incômodos, problemáticos. Nesse sentido, novos museus têm se transformado contemporaneamente em lugares com incidência ativa na vida de grupos e territórios para além das suas paredes – lugares de atuação política.

Há ainda que considerar que os museus cada vez mais têm ampliado o escopo dos temas tratados, não se restringindo a exposições de arte, mas abordando e problematizando questões da história, da sociedade e da vida cotidiana, tornando-se verdadeiros fóruns de debate. Hoje, em grandes cidades como Paris, Nova York e Berlim, há mesmo complexos sistemas de museus que organizam e articulam as coleções de objetos artísticos e bens materiais em centenas de instituições, segundo suas vocações. Esses espaços transformam-se assim cada vez mais em verdadeiros polos de discussão sobre temas tão variados como história natural, antropologia, arqueologia, comunicações, ciências, moda, culinária, língua, música, aviação etc.

Assim, se é inegável que o problema da espetacularização é um dado facilmente observável em inúmeras exposições e museus mundo afora, entre outros motivos graças a uma escalada no uso, frequentemente gratuito e indiscriminado, de recursos de comunicação oferecidos pelas novas tecnologias, tais como audiovisuais e dispositivos multimídia interativos; e se é fato também que estamos assistindo a uma reconfiguração da relação entre o mercado e as instituições de arte, com uma forte “tendência à financeirização e à especulação da arte [...] que parece cooptar as instituições artísticas e os museus” (MAGALHÃES, 2017, p. 42), tema

amplo que não pretendemos aprofundar aqui, é verdade que estes são efetivamente lugares privilegiados para encontros, diálogos e pesquisa, espaços onde é possível questionar paradigmas consolidados com vistas a uma transformação cultural, social e política.

Os museus contemporâneos podem adquirir o papel de lugares de ampliação de repertório e de fruição estética ao trazer à luz novos temas e abordagens, enviando uma miríade de estímulos ao imaginário dos visitantes. “Imaginar é lançar-se a uma vida nova”, afirma Gaston Bachelard (1991, p. 3). Assim, abertos e plurais, os museus se constituiriam, mais que tudo, em *ideias fortes*, valores, onde diferentes perspectivas poderiam dialogar.

Quando lembramos das grandes linguagens que surgiram e se consolidaram no século XX, como a fotografia, o cinema, o videoclipe e a publicidade, elas têm a característica comum de serem linguagens que trabalham com a visualidade, muitas vezes acelerando à velocidade um número incomensurável de imagens. Na verdade, o museu de arte tem a capacidade de educar o olhar dos visitantes para que eles possam entender esse processo de formação de imagens e de construção de valores [...] (ARAÚJO, 2011, p. 139).

A criação de espaços que utilizem os mais variados recursos para oferecer a um público amplo e variado um conjunto original de experiências de caráter ao mesmo tempo intelectual e afetivo sobre a formação e o patrimônio material e imaterial brasileiro e universal transforma-se, no Brasil, em um ato político. Ulpiano Bezerra de Meneses (2009, p. 38) reforça essa ideia:

O campo dos valores não é um mapa em que se tenham fronteiras demarcadas, rotas seguras, pontos de chegada precisos. É antes, uma arena de conflito, de confronto – de avaliação, valoração. Por isso, o campo da cultura e, em consequência, o do patrimônio cultural, é um campo eminentemente *político*. Político não no sentido partidário, mas no de pólis.

Hoje, em um mundo fraturado e cada vez mais desigual, no qual a intensificação das lutas por direitos individuais e de grupos minoritários tem produzido um tensionamento crescente da sociedade, trazendo à tona memórias e representações conflitantes e, muitas vezes, incômodas, temas como colonialismo, sexualidade, feminismo, racismo, minorias étnicas, desigualdade social, liberdades individuais, ditaduras e opressões vêm à tona e fazem explodir insatisfações acumuladas.

Os indivíduos ganham lugar na história, e não apenas como heróis. Movimentos de libertação e independência trazem à luz povos até então “apagados”. A emergência das diferenças desintegra as *formas tranquilizadoras do idêntico* (FOUCAULT, 2008, p. 8) e por toda parte surgem passados que almejam reconhecimento no presente. Segundo Gabi Dolff-Bonekämper (2017, p. 63):

[...] vou simplesmente utilizar a palavra “passado” no plural, já que os diversos interesses representados dentro de cada novo presente – mesmo um e o mesmo presente – permitem a construção de uma pluralidade de passados por si mesmos. A natureza desses passados resulta dos sistemas de referência contemporâneos e da necessidade de mostrar o sentido das coisas no presente. [...] O que é mencionado ou esquecido, encoberto ou inventado, transmitido ou ativamente omitido, dependerá da incidência do Estado, da legislação, de complexos processos de negociação que podem ser reiniciados a qualquer momento se novos fatos vierem à luz ou se novos agentes entrarem em cena.

Nesse contexto, os museus podem funcionar como “pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes. São conceitos e práticas em metamorfose” (IBRAM, 2009), passagens. E, assim, podem trabalhar com um escopo e uma metodologia mais abertos ao que antes parecia impensável e ao imprevisível. Pois aprender sobre o passado e sobre o presente é “a cada vez, lançar novamente os dados e fazer novas perguntas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101). Didi-Huberman (2017, p. 61) acrescenta:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber ver mais, ver apesar de tudo. [...] Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboreados.

A partir da percepção da urgência em revelar, denunciar, desconstruir preconceitos e estigmas, hoje, muitos espaços museográficos têm se dedicado a tratar desses pontos problemáticos, transformando-se em lugares de invenção com incidência ativa na vida de grupos e territórios para além das suas paredes. Lugares de atuação política que, às vezes, nem mesmo se autodenominam “museus”. São Centros de Interpretação, Centros de Referência, Centros Culturais, Casas etc. Como afirma Ticio Escobar (2007, p. 101):

Aparte de la industrialización y la estetización masiva de lo cultural, así como de la pérdida de la autonomía de lo estético que es su consecuencia, aparece hoy otro cambio que afecta profundamente el sistema moderno del museo: lo que se ha venido en llamar *el giro identitario*. [...] el descentramiento del privilegiado sujeto cartesiano, producido a lo largo de la alta modernidad, ha preparado el terreno para comprender el régimen de las identidades a partir de identificaciones y posiciones variables. El concepto de identidad deja de cimentarse en sustancias fijas para apoyarse – ligera, brevemente a veces – en puestos provisorios y en proyectos circunstanciales: ya no designa una esencia, sino circunstancias contingentes, construcciones históricas.

De acordo com Michel Foucault (2008), na contemporaneidade, o campo da historiografia dessacralizou as ficções com potência unificadora e pôs em diálogo diferentes pontos de vista. Como afirma ele, nesse movimento as

sucessões lineares foram substituídas por um jogo de interrupções em profundidade e os níveis de análise se multiplicaram. [Assim,] o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos (FOUCAULT, 2008, p. 3)⁷.

No Brasil, país onde convivem em um mesmo tempo e espaço povos e culturas diversos, e modos de pensar e de sentir que pertencem a tempos e espaços muito dessemelhantes, há um terreno fértil para a criação ou renovação de museus que tragam à luz temas relacionados aos incessantes e múltiplos movimentos da sociedade. E não apenas por sermos um país imenso cuja formação social e cultural é extremamente original, tendo gerado uma grande diversidade de fazeres e falares. Mas também por sermos um país novo, sem uma tradição que se imponha de maneira opressiva sobre as nossas possibilidades criativas. Darcy Ribeiro (1995, p. 267) pontuou muito bem essas variações regionais:

Elas são representadas pela cultura crioula, que se desenvolveu nas comunidades da faixa de terras frescas e férteis do Nordeste, tendo como instituição coordenadora fundamental o engenho açucareiro. Pela cultura caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização. Pela cultura sertaneja, que se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-Oeste. Pela cultura cabocla das populações da Amazônia, engajadas na coleta de drogas da mata, principalmente nos seringais. Pela cultura gaúcha do pastoreio nas campinas do Sul e suas duas variantes, a matuta-açoriana (muito parecida com a caipira) e a gringo-caipira das áreas colonizadas por imigrantes, predominantemente alemães e italianos.

Mário Pedrosa dizia que o Brasil é, ao mesmo tempo, um anacronismo e uma promessa. O historiador francês Marc Ferro (2004), por sua vez, afirmava que “As sociedades complexas que se vão continuar formando no século 21, na esteira

⁷ “Jogos de interrupção em profundidade” dessa natureza já haviam, antes disso, abalado as artes e a arquitetura, por exemplo com o Cubismo de Picasso, a arquitetura de Le Corbusier, a prosa de Joyce, a música de Schoenberg e o cinema de Orson Welles, entre muitos outros.

das migrações intercontinentais, terão seus índices de desenvolvimento também determinados pela qualidade da interação de seus vários componentes étnicos”.

Dessa perspectiva, o Brasil poderia ser o grande exemplo de uma nova civilização, se não fosse a pobreza que atinge grande parte de sua população.

O Brasil é um país de grande diversidade cultural, social e ecológica. Pela variedade de espécies animais e vegetais de seu território, figura com grande destaque no grupo de 17 países megadiversos do planeta. Ao mesmo tempo, populações humanas de origens, culturas e sociedades diversas há muito coexistem aqui – mesmo que, frequentemente, de forma conflituosa – com suas maneiras de ver e pensar o mundo, seus saberes tradicionais e suas maneiras próprias de lidar com a natureza. Esse debate relaciona-se de perto às discussões contemporâneas sobre o pós-colonialismo e o decolonialismo. Como afirma Homi K. Bhabha (1998, p. 23):

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos* inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que preside sobre as vidas do que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade; realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

O Brasil são muitos, e essa multiplicidade de saberes é talvez um dos seus trunfos essenciais. Os museus podem fazer conversar com liberdade o arcaico e o contemporâneo, o distante e o próximo, fatos e mitos, popular e erudito, sem que se percam a sua complexidade histórica, a sua carga poética ou as suas várias camadas de significado. Por lidarem de maneira singular com as dimensões de espaço e tempo, museus e exposições são lugares privilegiados para vivências que não são possíveis em experiências de outras naturezas. Uma exposição se dá em um *espaço* não habitual, “especial”, preparado para receber e atrair o visitante. Ao adentrar nesse espaço, o visitante será envolvido por elementos sensíveis estruturados em percursos e narrativas não conhecidos. Separados de seus contextos originais e recontextualizados fora dos seus limites disciplinares, objetos, iconografias, textos

e instalações podem suscitar perplexidade e diferentes questionamentos. Segundo Escobar (2012, p. 99), ao “deter a obra e a isolar de seu fluxo sócio-histórico, [...] revelam-se outras significações que em seus contextos originais se poderiam ter encontrado de maneira latente”.

O visitante percorrerá esses caminhos – mais ou menos atento, é verdade – em meio a muitos outros visitantes que estarão também entrando em contato com um “mundo novo” a ser desvelado. Essa experiência, ao mesmo tempo individual e coletiva, irá produzir uma série de efeitos imprevisíveis.

Assim também, ao adentrar em uma exposição, o visitante será levado à vivência de um *tempo* muito diferente do rotineiro. É o tempo da observação, da apreciação, da interação com os objetos e instalações audiovisuais e interativas articulados em narrativas originais. Narrativas essas que só irão se completar com a participação dos visitantes que, com seu corpo e sua percepção, darão algum sentido a essa experiência singular. Pois, como aponta Merleau-Ponty (1978, p. 88), “o pensamento só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento”. Uma imagem ou um conjunto de diferentes imagens nunca se apresenta pronto. Sua natureza polissêmica solicita que o visitante formule hipóteses, relacionando o que vê/ouve/aciona com o seu próprio repertório individual e a sua sensibilidade. Só assim ele poderá tornar-se o protagonista de suas próprias interpretações.

A prática museológica é, assim, um campo aberto no qual ideias e coisas se relacionam para propiciar experiências de maneira intensa e concentrada em espaço e tempo definidos. Por ser um campo aberto, essa prática pode ser orientada para qualquer lado que se queira e pode utilizar todos os recursos disponíveis e acessíveis em cada caso. Mas tecnologias e dinheiro sozinhos não garantem o principal. Para compreender melhor essa engenharia do fazer, passaremos a investigar a criação de uma exposição inaugural na cena cultural brasileira, ainda nos anos de 1950: *Bahia no Ibirapuera*.

2.2.1 Uma exposição inaugural: *Bahia no Ibirapuera*

A criação de um museu é um processo de tradução criativa que faz dialogarem diferentes conteúdos, temporalidades, pontos de vista, linguagens e estratégias de comunicação com o objetivo de otimizar a permeabilidade de experiências originais em meio à população, inserindo o visitante em um diálogo criativo e emancipador (RANCIÈRE, 2010).

[...] nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos atos e dos signos que lhe surgem pela frente ou que os rodeiam. [...] Por todo lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusamos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis, e em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios (RANCIÈRE, 2010, p. 27).

É a forma singular de selecionar e combinar os diferentes conteúdos, as diferentes estratégias de comunicação e as linguagens e recursos expressivos disponíveis – condicionados sempre pelo contexto cultural e tecnológico – que irá qualificar o processo de transformação de conceitos e ideias em fenômenos a serem vivenciados no museu. A possibilidade de articulação desses recursos é ilimitada.

A aproximação inusitada de um objeto arqueológico, um documento científico e uma obra de arte contemporânea, por exemplo, pode despertar o estranhamento, o interesse, a atenção e a reflexão sobre uma certa temática. Novas tecnologias podem ampliar a circularidade da comunicação. A utilização de trechos de textos literários como legendas de objetos de uma instalação multimídia pode produzir associações inusitadas... Enfim, são praticamente infinitas as possibilidades de encaixes, quebras e enlaces entre elementos escolhidos. E assim, como em um filme, é do processo de montagem, de disposição no espaço, das relações entre as partes, das equivalências, sobreposições e rupturas criadas que poderão emergir novas dimensões da experiência que permitem ao visitante ir além.

Assim, o conjunto singular que se forma na montagem de objetos que dialogam com outros objetos, das músicas, falas e ruídos que alteram os sentidos, das projeções, dos grafismos e das técnicas de animação, da iluminação dos artefatos, da cor do piso e das paredes, esse todo nada mais é que a expressão física, material, de uma concepção conceitual, de uma visão estética e de uma visão de mundo. Pois é na etapa de implantação que esses princípios e escolhas são transformados em realidade presente e todas essas ideias são materializadas. Isoladamente, esses elementos podem parecer apenas detalhes desimportantes, mas são eles que, articulados entre si, expressam a *alma* do museu, transmitindo sua mensagem.

No espaço de um museu ou de uma exposição, o visitante pode compartilhar e vivenciar experiências que não são da mesma natureza que a leitura de um livro, ou da pesquisa em uma tela de computador, pois um museu tem como um dos ingredientes fundamentais a sua espacialidade singular. A necessidade da interlocução efetiva entre museu e público transforma o espectador em partícipe em meio ao universo criado no ambiente do museu.

As exposições, como construções dialéticas, podem ser capazes de dialogar e fertilizar. E por quê? “A etimologia nos ensina que *experiência* liga-se à raiz indo-europeia *per* que quer dizer ‘ir adiante’, ‘penetrar em’” (NOVAES, 1998). Em uma exposição, o visitante é inserido em meio a imagens, textos e objetos articulados cuja natureza é polissêmica e sempre incompleta. Assim, é necessário que ele dê algum sentido ao que vivencia, formule hipóteses, preencha vazios, recupere para si uma relação possível entre o conjunto de textos e imagens que o circundam. “Aquele que observa uma imagem desenvolve uma produção de significação; esta não lhe é entregue pronta” (DAVALLON, 1999a, p. 28). E esse procedimento passa pela empatia.

“Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como

eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’” (PLAZA, 1987, p. 34). Ou, como diz Merleau-Ponty (1978, p. 279), “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida”.

Em setembro de 1959, a arquiteta Lina Bo Bardi e o diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Martim Gonçalves, inauguraram a exposição *Bahia no Ibirapuera*. A mostra, que acontecia simultaneamente à V Bienal de São Paulo, foi montada sob a grande marquise desenhada por Oscar Niemeyer no parque construído para a comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Nesse espaço – utilizado então como depósito da Bienal e posteriormente ocupado pelo Museu de Arte Moderna –, Bo Bardi e Gonçalves reuniram uma coleção variada de objetos destinados ao uso cotidiano pertencentes à cultura popular, coletados no ano anterior em viagens pelo litoral e interior do estado da Bahia. A exposição propunha ao visitante o mergulho em uma realidade brasileira muito distante do eixo urbano industrial em desenvolvimento no Brasil nos anos 1950.

O Brasil, país de múltiplas faces, era ainda em grande medida rural. No entanto, a Bienal de São Paulo, idealizada no início da década de 1950 pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho – diretor presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) –, expressava sobretudo o desejo, já demonstrado na criação do MAM em 1948, de inserir o Brasil no circuito internacional da arte, “propiciando ao público o contato com os diversos movimentos artísticos do século XX e projetando a cidade de São Paulo como centro artístico mundial” (MACHADO, 1959, p. 21). Segundo o crítico de arte Mário Pedrosa (1970, p. 440):

Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo.

Na V Bienal de São Paulo, em 1959, a seleção das obras, segundo o catálogo da mostra, foi realizada por Alfredo Volpi, Ernesto Wolf e Fayga Ostrower. Ainda de acordo com o catálogo, a exposição articulava um panorama da arte dos grandes centros em diálogo com a arte moderna produzida no Brasil, com trabalhos de artistas como Antônio Bandeira, Candido Portinari, Ernst Kirchner, Francis Bacon, Iberê Camargo, Lygia Clark, Manabu Mabe, Waldemar Cordeiro, entre muitos outros. Esses trabalhos foram expostos ao lado de mostras especiais de obras de Edgar Degas, Eugène Delacroix, Joaquín Torres García e Vincent van Gogh. Para o crítico e historiador de arte Lourival Gomes Machado, um dos diretores artísticos do MAM à época, na V Bienal de São Paulo firmava-se o conceito de “São Paulo como sede aquém-Atlântico, do encontro, a cada dois anos, da arte moderna de todo o mundo”,

na busca de destruir “certas barreiras anestésicas que continuam a entravar a convivência intelectual e artística do mundo moderno” (MACHADO, 1959, p. 22). O próprio cartaz da mostra (Figura 6), de autoria de Arnaldo Grostein, “revela a filiação a um *design* de raiz construtiva” (BIENAL DE SÃO PAULO, 1959).

FIGURA 6 Cartaz da V Bienal de São Paulo (1959)



Fonte: Acervo Bienal de São Paulo.

Apesar da participação de artistas populares como José Antônio da Silva não ser novidade nas bienais de São Paulo, a mostra *Bahia no Ibirapuera*, de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, buscou ampliar o escopo dessa operação. Em texto publicado em 1967, Bo Bardi declarou:

A Exposição Bahia, primeira apresentação no Sul dos problemas “culturais” do Nordeste; nada de *Folklore*. A exposição, mais de antropologia cultural do que de Arte, despertou, com sua violência popular, sua novidade de apresentação (extrema simplicidade de meios expressivos, chão coberto de folhas verdes, *slides*) o interesse do público paulista (BARDI, 1967, *apud* FERRAZ; SUZUKI, 1994, p. 19).

Colchas de retalhos, ex-votos, objetos de culto de religiões afro-brasileiras, roupas, cerâmicas e peças em couro e lata expostos como obras de arte dialogavam com fotografias desses objetos em seus contextos originais, realizadas por grandes artistas. Tratava-se de apresentar ao público paulista, pela primeira vez dentro do espaço de um museu, a criatividade e originalidade da produção nascida em meio à mais dura realidade da vida do povo baiano. Descortinava-se para esse público urbano da metrópole em crescimento um outro Brasil, até então desconhecido da grande maioria e, mais do que isso, expunha-se esse universo com extrema liberdade e radicalidade, utilizando recursos expográficos originais e inventivos (Figura 7).

FIGURA 7 Cartaz “Bahia no Ibirapuera” (1959)



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

No texto de apresentação da exposição, os curadores escreveram: “Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? [...] Qual o lugar ocupado na graduação das Artes pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?” (apud FERRAZ, 1993, p. 134). Ao trazer à luz a força poética das formas criadas pelas mãos do povo e confrontá-las de forma surpreendente com um dos símbolos máximos da modernidade paulistana em plena ascensão industrial e econômica, a Bienal, Bo Bardi e Gonçalves fizeram também um gesto político de conotação ideológica, propondo romper com a classificação de alta e baixa cultura, operação que teria consequências no pensamento da arte brasileira e segue atual. “O gênio poderá criar relações ‘fixas’, a grande obra-prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem ‘só’, precário em suas manifestações artística julgadas ‘colaterais’, reivindica, hoje, seu direito à poesia” (BARDI; GONÇALVES, 1959).

2.2.2 Um projeto moderno e paradigmático

A arquiteta italiana Lina Bo Bardi acreditou ter encontrado no Brasil, para onde migrou no ano de 1946, uma humanidade não contaminada, vital, e capaz de produzir interpretações originais do mundo. Assim como outros artistas e intelectuais europeus inspirados pelos sonhos pioneiros das vanguardas do início do século XX – tais como o antropólogo Lévi-Strauss, o sociólogo Roger Bastide, os fotógrafos Pierre Verger, Marcel Gautherot (Figura 8) e Benjamin Péret, por exemplo –, Bo Bardi pensou ter encontrado aqui um Outro, espécie de pedra bruta, com um imaginário próprio, uma subjetividade espontânea e uma capacidade de comunicação humana direta que o Velho Mundo não mais possuía. É certo que o tema da arte folclórica e da arte primitiva já ocupavam, na Europa e nos Estados Unidos, a atenção de críticos

e artistas, e que nos anos 1930, havia um debate na Itália sobre o artesanato popular⁸ do qual Lina Bo Bardi certamente estava ciente. Mas é no Brasil que ela sofrerá uma transformação importante.

FIGURA 8 Foto de Marcel Gautherot (s.d.)



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

O novo olhar sobre uma realidade cultural e étnica muito diferente reafirmava o desejo desses europeus pelo múltiplo e pelo diverso. “O verdadeiro sentido da vida vibra nas diversidades vivas”, dizia o historiador Jules Michelet (1992, p. 111) já no início do século XIX. Anos depois, referindo-se explicitamente ao Brasil, o filósofo francês Gilbert Durand (1994, p. 16) afirmou:

O Brasil... Eldorado concreto de nossos sonhos, de nossas lamentações, de nossas vocações fundamentais. [...] O Brasil é portador, sem complexos, dessa mensagem de antropologia cultural, indicando a cada cultura que ela só pode encontrar sua identidade e confortar suas esperanças mergulhando na saga imaginária, abundante, plural, que a fundou.

É preciso lembrar que grande parte desses europeus cultos e vanguardistas migrava de uma Europa econômica e culturalmente abalada por duas guerras mundiais e pela visão trágica da capacidade destrutiva dos humanos “civilizados”. Passada a ilusão de que grandes transformações posteriores à hecatombe

⁸ Ver a *Revista Casabella*, dirigida por Giuseppe Pagano e, entre outros, o artigo de 1935, “Documentos de arquitetura rural”. Há uma evidente correlação entre esse pensamento e a noção de intelectual orgânico de Gramsci. Essa visada redundou no Neorealismo italiano de Rossellini e De Sica, entre outras expressões artísticas.

viriam reinventar a sociedade, muitos procuravam as Américas, onde tudo parecia possível.

Já em 1949, ao lado de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP) – o mais importante museu de arte da cidade, então instalado na Rua 7 de Abril –, Lina Bo Bardi havia montado a exposição *Arte Popular Pernambucana*. P. M. Bardi, jornalista, crítico e historiador de arte italiano com quem Lina Bo Bardi era casada, tinha uma visão moderna e abrangente das artes⁹. Organizada pelo artista plástico, poeta e arte-educador Augusto Rodrigues e anteriormente apresentada na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro, em 1947, a exposição do MASP reunia uma coleção de cerâmicas produzidas por artistas populares para venda em feiras e mercados do interior pernambucano. O pioneiro Augusto Rodrigues pôde reconhecer nas formas e cores desses pequenos objetos a potência da expressão de uma humanidade até então relegada às margens da sociedade dita “cultura”. Rodrigues captou a originalidade e a poesia dessas peças feitas em barro e revelou-as a um público de museus. Em 1958, Lina Bo Bardi afirmou:

Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais modernas do pensamento moderno (*apud* FERRAZ, 1993, p. 87).

A busca da alteridade pelas vanguardas do século XX estimulava desde o início o desejo de romper com as hierarquias estéticas que defendiam as noções de *alta* e *baixa* cultura em favor de uma universalidade da arte. “Sans art, pas d’homme!”¹⁰, escreveu o fotógrafo Péret referindo-se “à la faculté de fabulation dont sont doués tous les hommes”¹¹ (PÉRET, 1956, p. 43).

Em uma foto feita durante os trabalhos de montagem da exposição, vê-se Lina Bo Bardi, então com 35 anos de idade, ao lado de Augusto Rodrigues e de Pietro Maria Bardi, observando as peças selecionadas (Figura 9). Parecia revelar-se ali a vitalidade de uma cultura popular que, ainda na Itália, sua terra natal, ela, herdeira das vanguardas russas e da Bauhaus, leitora e admiradora confessa do filósofo e pensador Antonio Gramsci, ansiara encontrar. Para Gramsci (1989, p. 27), o intelectual orgânico deveria “repetir constantemente e didaticamente os argumentos que concorrerão para a ampliação da visão das massas; e a elevação cada vez maior da

9 Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1986, Pietro Maria Bardi contou: “O Chateaubriand chamava o museu Museu de Arte Antiga e Moderna. Digo: ‘Dr. Assis, não dá de fazer arte antiga e moderna. Arte é uma só, a antiga, a moderna, a futura. E o Chateaubriand concordou de dar a esse museu o nome simples Museu de Arte de São Paulo”. Ver documentário *Lina Bo Bardi*, de Aurélio Michiles e Isa Grinspum Ferraz, produzido pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em 1993.

10 “Sem arte não há humanidade!” (tradução nossa).

11 “A capacidade de fabulação de que são dotados todos os homens manifestou-se muito cedo na pré-história” (tradução nossa).

cultura da massa, fazendo surgir dela mesma a elite de seus intelectuais, capazes de uma ligação histórica e prática”. Dizia ele:

A arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e lutando para reformar a cultura consegue-se modificar o “conteúdo” da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não do exterior [...] mas do interior, visto que se modificou todo o homem na medida em que se modificam seus sentimentos, suas concepções e as relações do qual o homem é a necessária expressão (GRAMSCI, 1968, p. 64).

FIGURA 9 Lina Bo Bardi e P. M. Bardi na I Exposição de Arte Popular Pernambucana (1949)



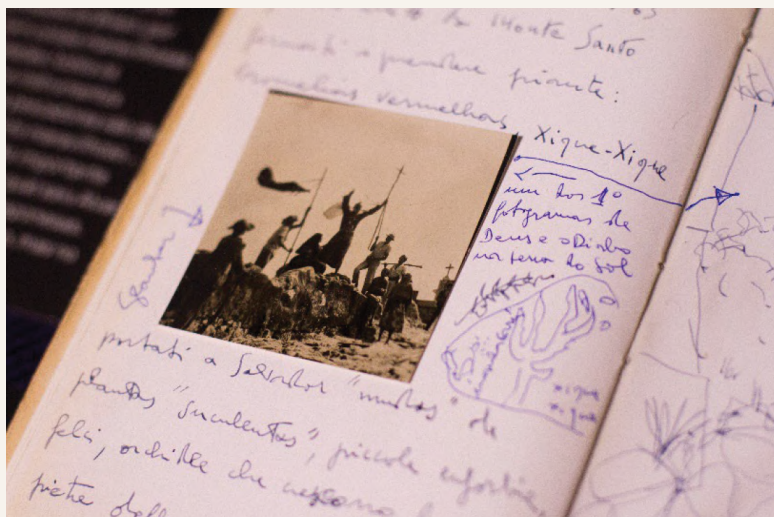
Fonte: Acervo Biblioteca do MASP.

Mas a vivência de europeia culta e informada – que, no Brasil, ao lado de P. M. Bardi, dividia-se entre o contato com artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros de vanguarda e os salões elegantes da alta cultura paulistana – será mesmo fortemente abalada em 1958, com sua experiência imersiva na Bahia. Nesse ano, Lina Bo Bardi foi convidada pelo arquiteto Diógenes Rebouças para dar um curso de Teoria da Arquitetura na UFBA. Nessa época, o então reitor da UFBA, Edgard Santos, mirando em um projeto de transformação técnica e cultural, levou a Salvador figuras ligadas às vanguardas do pensamento e das artes, tais como o pensador Agostinho da Silva, compositores como Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak, homens de teatro como Martim Gonçalves, a bailarina Yanka Rudzka, entre outros.

Em torno da UFBA desenvolveram-se ao mesmo tempo o Seminário Livre de Música, a Escola de Teatro, o MAMB, um polo de produção cinematográfica,

um cineclube, o Centro de Estudos Africanos e Orientais, a Escola de Dança, entre outras atividades. Nesse ambiente, floresceu toda uma geração de músicos, poetas, cineastas, atores e artistas plásticos que marcariam a vida brasileira dos anos seguintes, tais como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Tom Zé, dentre outros.

FIGURA 10 Diário de Lina Bo Bardi na Bahia (1963)



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Nessa estada em território baiano, Lina Bo Bardi aprofundou suas pesquisas e pensou poder encontrar na Bahia profunda “o verdadeiro humano” e os “rumos de uma nova cultura” (FERRAZ, 1993, p. 134). Nessa época, ela afirmou:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono das Secas. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo [...] No período de 58 a 60 e pouco, a Bahia viveu o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo. [...] O discurso era outro. Era um discurso sociopolítico, ligado diretamente à economia e à história do Brasil (apud FERRAZ, 1993, p. 153).

Os princípios de emancipação enunciados aqui por Lina Bo Bardi aprofundam e radicalizam os ideais modernos que ela defendia desde sua experiência europeia. Em texto produzido para o catálogo da montagem realizada pelo MASP em 2016 da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, o crítico de arte paraguaio Ticio Escobar afirma, referindo-se a essa outra exposição criada por Bo Bardi no MASP em 1969:

Falar de arte popular significa reconhecer formas de criação e expressão alternativas ao sistema de arte moderna ocidental. Por um lado, esse reconhecimento refuta um modelo discriminatório que, implicitamente ou não, supõe a categorização das culturas em inferiores e superiores, das quais apenas as últimas produzem as genuínas formas de arte que coroam a cultura. Por outro lado, essa ideia pode habilitar um modo diferente de considerar os setores populares: o de vê-los não apenas como sujeitos de exclusão e marginalização, mas como criadores de formas potentes [...] (ESCOBAR, 2016, p. 9).

Lina Bo Bardi certamente teria concordado com Ticio Escobar. A documentação desse pré-artesanato que ela pesquisou tinha, ao mesmo tempo, o caráter de uma denúncia contra as degradantes condições de vida de uma parte significativa da população brasileira daquele momento. Bo Bardi era uma mulher engajada e radical, em um momento de grandes esperanças de transformação da sociedade brasileira.

2.2.3 A Bahia dos cinquenta

A década de 1950 foi para a Bahia um período de grande agitação cultural. Conviviam nas ruas da velha cidade de Salvador e do Recôncavo intelectuais de vanguarda e tradições herdadas de uma formação sociocultural na qual grande número de negros africanos de diferentes etnias, levados compulsoriamente para trabalhar como escravos nas plantações de cana-de-açúcar e fumo, misturavam-se a portugueses e índios, miscigenando genes e signos. Segundo o antropólogo Darcy Ribeiro (1994, p. 35):

Toda a cultura brasileira está impregnada dessa herança africana que se expressa com mais vigor nas áreas onde o negro mais se concentrou. Às vezes, é tamanha, que faz da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas verdadeiras províncias culturais negras, nas quais a criatividade africana se expressa gloriosamente. O Carnaval do Rio, o candomblé da Bahia, o culto a Iemanjá, são, acho eu, as matrizes mais vigorosas da cultura brasileira. E vão continuar sendo, porque neles a negritude não é um folclore ou uma mera sobrevivência cultural. São criações de comunidades morenas viventes que perpetuam seus valores ancestrais africanos, precisamente porque os vivem e os transformam continuamente (*apud* HOFFMANN, 2014).

Salvador foi a primeira capital do Brasil. Por sua localização estratégica na costa atlântica, a cidade e todo o Recôncavo baiano foram também pontos de passagem de navios de várias nacionalidades. Assim, além das fortes heranças de povos africanos, em sua maioria bantos, iorubás e hauçás, a região recebeu

influxos de culturas de diferentes partes, transformando-se em importante centro cosmopolita. Construções religiosas e fortificações davam à cidade um caráter imponente e senhorial.

Com as transformações decorrentes da progressiva mudança do centro de gravidade econômica e política para o sudeste do Brasil, a Bahia entrou em um longo período de decadência e isolamento. Configurou-se então, “de forma plena, o complexo antropológico a que chamamos ‘cultura baiana’” (RISÉRIO, 2004, p. 293). Era a Bahia dos engenhos, casas-grandes e senzalas, dos pescadores que puxavam a rede, das igrejas barrocas e dos terreiros de candomblé, com forte ascendência africana e indígena. Historicamente, o Recôncavo da Bahia é, segundo Caetano Veloso, “o umbigo do Brasil como nacionalidade”¹².

Nos sertões baianos, longe do litoral, índios e portugueses também miscigenados viviam em uma realidade muito menos exuberante.

No sertão, a caatinga, como lhe chamavam os índios. Caos de pedras cinzentas cravadas em desordem no chão de argila seca. Paisagem dura, angulosa, trágica. [...] Visão que se estende até o infinito. No sertão, o homem da caatinga nada tem diante de si, a não ser um céu imenso implacavelmente azul, estendendo-se sobre seu chapéu de couro (BASTIDE, 1973, p. 251).

Em meio a uma ecologia adversa, desenvolveu-se no sertão uma cultura singular baseada na pecuária. A chamada “civilização do couro”, segundo Capistrano de Abreu (1954, p. 45), marcada por grande dispersão espacial e extremo isolamento e pobreza, conservou muitos traços arcaicos e uma religiosidade extrema. Segundo o zoólogo e poeta Paulo Vanzolini:

A caatinga é um ambiente extremamente hostil. Tem uma temperatura alta, não tem chuva – quando tem é irregular, e o solo não pega água, pois é muito raso e pedregoso. Então o lugar mais difícil de viver que existe no Brasil é a caatinga, e é onde está o pessoal mais adaptado para viver lá. O pessoal conseguiu construir lá uma cultura própria, não só cultura espiritual, mas uma cultura material, uma cultura de currais de gado extremamente importante, extremamente interessante¹³.

É interessante observar, por exemplo, a transformação de uma lâmpada elétrica queimada em uma nova lamparina, só que alimentada a óleo. Ao observar a complexa simplicidade desse artefato (Figura 11), o pensador Flavio Motta

¹² Depoimento de Caetano Veloso no documentário *Recôncavo*, da série “Brasil corpo e alma”, produzido pela Fundação Roberto Marinho, em 1982.

¹³ Paulo Vanzolini, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 6: Brasil Sertanejo.

(1973, p. 2-3) concluiu que “aquilo que num processo é ponto terminal – a lâmpada –, em outro é ponto de partida, é matéria-prima com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural”.

Foi por esse mosaico de culturas da Bahia do final dos anos 1950 que Lina Bo Bardi se aventurou, e foi nele que sofreu uma profunda transformação estética e política.

FIGURA 11 Lamparina



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Em 1959, Lina Bo Bardi é convidada pelo então governador da Bahia para dirigir o MAMB. Projeta o restauro do Solar do Unhão e o adapta para ser a sede do Museu de Arte Popular do Unhão. Impressionada pelo “caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste” (BARDI, 1967 *apud* FERRAZ, 1993, p. 1), e imersa no coração dessa intensa movimentação que se desenvolvia então, Bo Bardi dedicou-se a pesquisar o universo da produção material da região e aí descobriu a riqueza do que ela chamava de um “pré-artesanato” aparentemente muito pobre, porém sugestivo.

Nesse processo, Lina Bo Bardi revê seu ideário e seus conceitos sobre o *design* e a indústria. Para que e para quem servem os instrumentos, ferramentas e artefatos criados pela inteligência humana? Como dizia ela, esses objetos que “riscam o nada da miséria” eram “exemplos de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital” (BARDI, 1963 *apud* FERRAZ, 1993, p. 36), com forte ressonância na alma brasileira, e deveriam ser considerados no mundo atual, mesmo que muito transformado.

É preciso considerar que essa experiência baiana de Bo Bardi se dava em um contexto cultural, social e político de grande efervescência no Brasil

e no mundo¹⁴. Lina Bo Bardi defendia a necessidade da descolonização dos intelectuais e artistas em relação aos modelos e cânones ocidentais estabelecidos e da educação ampla como arma de combate. *Bahia no Ibirapuera* foi a concretização em espaço e forma desse conjunto de ideias e experiências. Era a apresentação de um mundo desconhecido, e ao mesmo tempo a denúncia das precárias condições de vida que o geraram, onde fica claro que a sua perspectiva a respeito da arte e da cultura do povo estava muito distante de qualquer visão folclórica ou comiseração. Dizia ela:

Em 1961, a Sudene, superintendente Celso Furtado, criava a ARTENE, órgão dedicado à ajuda ao “artesão”. Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na base, estava o levantamento das condições socioeconômicas do povo Nordestino rural e semirrural dedicado ao “artesanato” (BARDI, 1980 *apud* FERRAZ; SUZUKI, 1994, p. 62).

No livro *Tempos de grossura*, ela completava sua reflexão com o seguinte trecho de uma carta de Celso Furtado:

Confesso, no entanto, que não tenho aptidão para interessar-me pelas formas como as sociedades humanas se acomodam à miséria e esgotam o seu engenho no simples esforço de sobrevivência. Por temperamento ou deformação profissional, me inclino a pensar que tudo que contribui para compatibilizar a vida do homem com a miséria deve ser destruído [...]. Reconheço que identificar as artes de uma comunidade pode ser a forma mais segura e menos custosa de dar início ao desenvolvimento da base material dessa comunidade. [...] Refiro-me apenas ao risco de ficarmos na fase de identificação (BARDI, 1967 *apud* FERRAZ; SUZUKI, 1994).

2.2.4 A exposição

Em *Bahia no Ibirapuera*, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves buscaram provocar no visitante uma experiência de forte impacto emocional e intelectual. A exposição, montada com a colaboração do artista plástico Mário Cravo, do cineasta Glauber Rocha, do antropólogo Vivaldo da Costa Lima e do fotógrafo Luiz Hossaka, entre

¹⁴ Resumindo de maneira bastante simplificada, era o tempo da contracultura; das guerras de libertação colonial; dos movimentos negros; de revoluções comportamentais e tecnológicas; das revoluções chinesa e cubana; de um novo cinema e de um teatro radicalmente transformado. Era também o tempo da entrada maciça da indústria norte-americana mundo afora, com a universalização de produtos de consumo e de *gadgets*.

outros, retirava de seu contexto social e histórico objetos de naturezas e tipologias muito diferentes, todos criados pelas mãos do povo baiano, e dava a eles um tratamento que os destacava e valorizava, em um esforço de dignificação do trabalho humano.

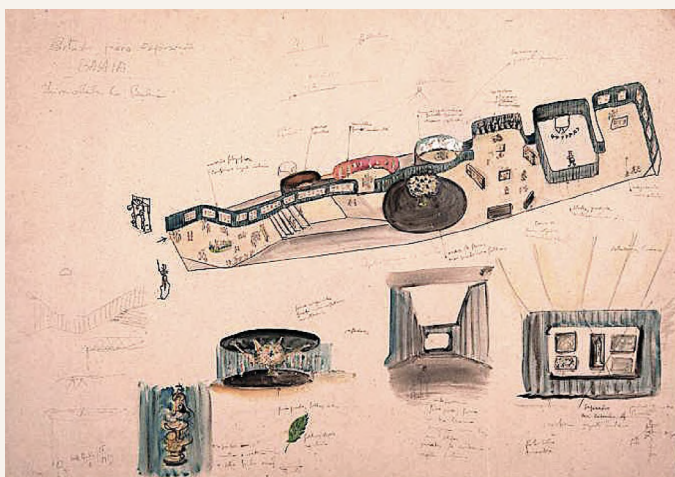
Ao longo de um percurso que o visitante devia percorrer através do grande espaço sob a marquise – agora totalmente reconfigurado –, desenhava-se uma narrativa ao mesmo tempo documental e poética.

FIGURA 12 *Bahia no Ibirapuera* (1959)



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

FIGURA 13 Desenho de Lina Bo Bardi para a exposição

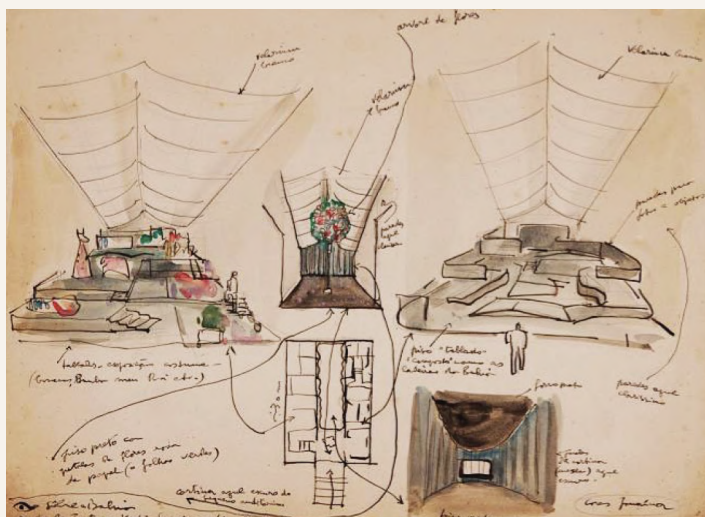


Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Após passar por uma espécie de túnel escuro no qual eram projetados *slides* coloridos que retratavam objetos populares, o visitante era inserido em um grande ambiente que se assemelhava a um cenário de teatro: tratava-se de um salão no qual tapumes e pesadas cortinas criavam nichos temáticos em que expositores muito

simples, realizados com materiais como tijolo pintado, concreto, papel e madeira de cores diversas, apresentavam as peças expostas. Um *velarium* de tecido branco destinado a dissipar a luz sobre as peças e folhas de eucalipto espalhadas pelo chão (tal qual folhas de pitanga espalhadas num terreiro de candomblé) dramatizavam o espaço.

FIGURA 14 Desenho de Lina Bo Bardi para a exposição



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Uma coleção de grandes carrancas de madeira, tradicionalmente utilizadas para afastar os maus espíritos nos barcos que cruzavam o Rio São Francisco, recebia o visitante que, em seguida, caminhava por uma espécie de praça central na qual a silhueta de um vaqueiro do sertão baiano com seu traje de couro, colocada sobre um pedestal, dialogava com árvores de flores de papel crepom e de cata-ventos coloridos. Ventiladores davam movimento a esses brinquedos.

À esquerda, expositores de tijolos e tábuas pintados apresentavam objetos rituais africanos, colchas e objetos de uso cotidiano. Mais à frente, uma grande vitrine expunha brinquedos feitos em barro. Ao final, uma extensa parede de tijolos dispunha ex-votos de formas diversas como em uma cruz. Roupas de orixás e santos barrocos sobre fundo de papel dourado criavam verdadeiras instalações, no sentido contemporâneo do termo.

Uma das maiores novidades da exposição, porém, talvez tenha sido a longa estrutura de madeira – uma espécie de varal cujas bases eram feitas de pequenos aglomerados de concreto decorados com conchas do mar – que varria toda a lateral direita da sala. Nela, uma grande coleção de fotos em preto e branco de importantes fotógrafos que documentaram artisticamente a dura e bela realidade dos sertões e litorais baianos contextualizava, sem concessões, as condições de vida e trabalho das populações que criavam e utilizavam aqueles objetos em sua vida cotidiana. Ao final do percurso, um auditório complementava a experiência com apresentações de palestras, espetáculos de música e dança.

FIGURA 15 A exposição *Bahia no Ibirapuera*

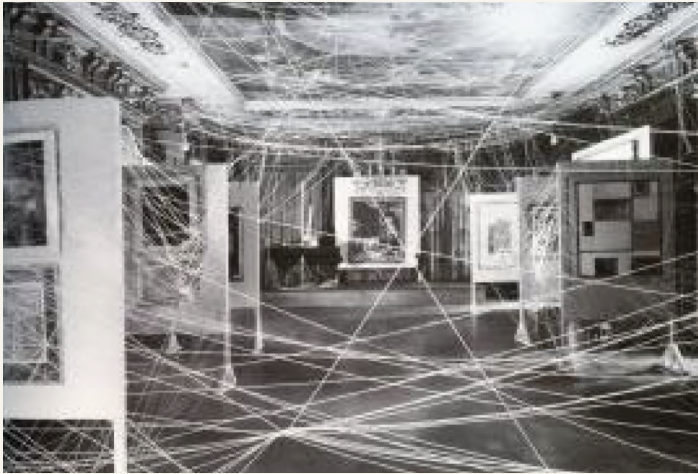


Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Era um projeto total, no estilo do que sonhava o teatro desenhado pelo dramaturgo Erwin Piscator e pelo arquiteto Walter Gropius em 1926, no qual todos os sentidos eram provocados simultaneamente, propiciando uma vivência integral – a arte como experiência. No dia da inauguração da exposição, que contou com a presença do então presidente da República Juscelino Kubitschek, o chão forrado de folhas deu lugar a apresentações de dança e capoeira. Serviram-se acarajés. Tratava-se de uma experiência quase surrealista no espírito das exposições performáticas de Kurt Schwitters (1887-1948) e Marcel Duchamp (1887-1968) do final dos anos 1930 em Paris e Nova York. Como escreveu Antonio Risério (2016, p. 61):

Lina conhecia muito bem a práxis artística da vanguarda europeia – e se exercitava nesses domínios. Nesse caso, não devemos passar ao largo do fato de que havia uma espécie de tradição vanguardista no campo da *environmental art*. Uma tradição que, sem pretender históriá-la, podemos retrazar, no mínimo, à célebre *Merzbau* de Kurt Schwitters, louvado como o dadaísta lírico de Hanover. Nessa vertente, vamos encontrar criações brilhantes e que devem ter impressionado Lina visualmente, como as exposições surrealistas de Paris (1938) e Nova York (1942), que foram montadas por Marcel Duchamp.

FIGURA 16 Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, em Nova York (1942)



Fonte: Disponível em: <https://bit.ly/3lB8Uk6>. Acesso em: 20 fev. 2023.

FIGURA 17 Kurt Schwitters, *Merzbau* (1932)



Fonte: Disponível em: <https://bit.ly/3lRmTtd>. Acesso em: 20 fev. 2023.

O impacto foi grande. Anos depois, em conversa informal que tive com o arquiteto Abrahão Sanovicz, ele relembrou o espanto que a exposição provocou:

Tínhamos sido alunos de Lina no curto período em que ela deu aulas na FAU-USP, em 1956, e já conhecíamos seu espírito curioso e desbravador. Fomos, eu e alguns colegas, à abertura da mostra no Ibirapuera, também curiosos para ver o que ela havia trazido da Bahia. Tomamos um choque com o que vimos. Havia desabado um mundo novo de objetos e formas que não sabíamos onde encaixar e nem como enquadrá-los em nossos estudos da arte e *design*. Mais ainda, além de novidade, não imaginávamos que tudo aquilo poderia estar em museus ou exposições (informação verbal)¹⁵.

¹⁵ Informação fornecida por Sanovicz durante conversa, São Paulo, 1997.

Bahia no Ibirapuera inaugurou uma nova maneira de expor. E não apenas por sua temática, até então praticamente inédita em museus e salas de exposição no Brasil. Ao retirar objetos de uso cotidiano de seu contexto, já por si incômodo; ao dar a eles o caráter de peças de interesse por suas qualidades intrínsecas, formais, e não com a perspectiva paternalista do folclore; ao reuni-los novamente, fazendo-os “dialogar” poeticamente entre si em um espaço expográfico ambientado cenograficamente, valorizando-os; e ao reinserir a sua contextualização no mundo real por meio de fotos (hoje clássicas) de grandes artistas, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves forjaram uma experiência na qual arte e antropologia foram acionadas a favor de uma ideia do humano.

Antonio Risério, em texto escrito para a reedição da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, organizada pelo MASP, questiona certos procedimentos da pensadora/arquiteta. Segundo ele:

Antropologicamente, contudo, ela jamais poderia ter colocado num mesmo saco, como fez na exposição da *Bahia no Ibirapuera*, uma vestimenta de orixá e uma roupa de vaqueiro. Lina pode ser considerada “antropológica” apenas em sua visada geral, pelo conceito lato de cultura que maneja e por sua recusa da suspeitíssima noção de “folclore”, mas nunca em plano concreto, específico. Porque ela jamais se mostrou inclinada a fazer uma leitura clara e objetiva dos objetos com que lidou – e que, regra geral, embaralhava sem inibições, longe da presença incômoda de critérios. Veja-se a exposição supracitada. Não há esclarecimento algum sobre diferenças culturais internas no espaço oficialmente baiano. Diferenças entre o litoral e o sertão, se quisermos ficar somente no horizonte dualista, já de si redutor (RISÉRIO, 2016, p. 63).

Esta, de fato, não parecia ser a preocupação de Lina Bo Bardi e de Martim Gonçalves em *Bahia no Ibirapuera*. Diferentemente do que supôs Risério, penso que, mais do que uma “leitura clara e objetiva dos objetos com que lidou”, o que eles buscavam com a radicalidade da exposição era, além de abrir um universo desconhecido ao público, criar fraturas, desconforto e perplexidade. Operavam colisões para, nesse confronto tenso e desconfortável, promover o rompimento de um hábito estratificado, o movimento do pensamento no sentido de questionar os traços mais retrógrados da sociedade. Em contexto bem diverso, referindo-se à arte contemporânea, o crítico Moacir dos Anjos afirmou sobre o papel da arte:

Esse encontro da arte com qualquer um é o encontro desse repertório do artista, desse universo que o artista cria, dessa ficção da realidade que o artista cria, com os repertórios que cada um traz em si, com as suas histórias, com as suas ambições, com os seus desejos, com o seu passado, com as suas expectativas de vida. A partir desse encontro [...] é que pode se dar um efeito de transformação, de emancipação das pessoas. [...] A arte tem essa capacidade

de ser inclusiva e trazer mais temas, mais questões, mais sujeitos para esse campo do estabelecido (informação verbal)¹⁶.

Lina Bo Bardi não apenas propunha um mergulho inaugural nos litorais, sertões no Recôncavo da Bahia, como fazia também uma denúncia da desigualdade social brasileira e do desprezo histórico das classes abastadas pelo popular em uma sociedade em que a escravidão, mesmo formalmente extinta, seguia presente. E assumia uma postura de rompimento com o *establishment* artístico, considerando a pesquisa sobre a criatividade popular como um potencial meio de descolonização cultural do país. Segundo ela:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das “vilas”, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (BARDI *apud* FERRAZ, 1993, p. 31).

Em *Bahia no Ibirapuera*, os curadores procuraram colocar o visitante em diálogo com o espaço e consigo mesmos, aguçando a sua curiosidade e propondo novas associações. Apesar de eventualmente terem incorrido em generalizações, havia neles uma forte expectativa emancipadora, de caráter pedagógico, a serviço da transformação política e cultural. Logo em sua chegada a Bahia, Lina Bo Bardi escrevera:

Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural, procurando, acima de tudo, não diminuir ou elementarizar os problemas, apresentando-os ao povo como um alimento insosso e desvitalizado. Não eliminar uma linguagem que é especializada e difícil, mas que existe; interpretar e avaliar estas correntes e, sobretudo, será útil lembrar as palavras de um filósofo da práxis, “não se curvem ao falar com as massas, senhores intelectuais, endireitem as costas” (BARDI, 1958, p. 1).

Essa intenção e esse procedimento, inaugurados ali, seriam desenvolvidos posteriormente por Lina Bo Bardi na criação do MAMB e em várias outras exposições, tais como a *Exposição Nordeste*, apresentada em 1963 no próprio

¹⁶ Informação fornecida por Moacir dos Anjos durante a série Galáxias, São Paulo, 2014.

MAMB, *A Mão do Povo Brasileiro*, montada no MASP em 1968, e as mostras desenhadas por ela já na década de 1980, principalmente no Sesc Fábrica da Pompeia. Todas essas são exposições dialógicas e transformadoras no sentido apontado no início deste capítulo. As pessoas que puderam compartilhar da experiência de “penetrar em” e de “ir adiante” nessas exposições guardam lembranças do impacto causado.

Cabe dizer que *A Mão do Povo Brasileiro* foi remontada, também no MASP, no ano de 2016, e que essa remontagem se deu em um contexto completamente diferente no qual Lina Bo Bardi, finalmente reconhecida como um dos maiores arquitetos do século XX, transformou-se em figura cultuada no Brasil e em várias partes do mundo. Essa remontagem, porém, alertou para um risco: a força política radical da exposição, quando tirada de contexto, foi diluída. Seu caráter de denúncia desapareceu, dando lugar a uma simples mostra de objetos de arte popular sem maior relevância. Bo Bardi atuava politicamente, buscava igualdade social, liberdade e educação de qualidade para todos. Sua obra – seja na arquitetura, seja na expografia – foi sempre uma espécie de manifesto sobre a possibilidade de criar de forma livre e descolonizada, sem complexo de inferioridade em relação aos pensadores da moda. Essa força tem sido sistematicamente esvaziada e Lina Bo Bardi tem sido consumida, com frequência, como mais um produto midiático.

Passados 55 anos da exposição *Bahia no Ibirapuera*, o museu Cais do Sertão, em Recife, buscou recolocar em pauta, e de maneira crítica, a questão não resolvida do desconhecimento de sertão nordestino para além do folclore, utilizando novas linguagens e uma visão atualizada do problema e de suas reverberações.

3

DIÁRIO DE BORDO 1:
CAIS DO SERTÃO

3.1 ENTRE O DOCUMENTAL E A ARTE: ARQUITETURAS, CIÊNCIAS E FICÇÕES

[...] num teatro, exatamente como num museu, numa escola ou numa rua, nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos atos e dos signos que lhe surgem pela frente ou que os rodeiam. [...] É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular, que os torna semelhantes a todos os outros, na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra (RANCIÈRE, 2010, p. 27).

Em um museu, como vimos, proposições, conteúdos e valores devem ser *transcritos* e transformados em realidade palpável ao serem materializados. Desde a distribuição dos espaços à seleção e composição das coisas nos espaços, tudo é questão de selecionar e articular o *o que* e o *como* mostrar. Segundo Jean Davallon (2010, p. 230):

[...] expor é mostrar para fazer compreender – ou seja, dizer – algo. O importante neste caso é o sentido que será construído por uma exposição que escolhe, reúne, articula componentes, incluindo objetos, mas também textos, ideias, fotos, desenhos, dispositivos interativos, etc. A exposição tem então um propósito comunicacional que pressupõe que ela seja um todo organizado destinado a produzir sentido para o visitante, ou seja, que seja um texto. Responde, portanto, a uma tecnologia da escrita (tradução nossa)¹⁷.

Em cada objeto selecionado, em cada filme, em cada instalação multimídia, e no seu conjunto; na tipologia dos textos, na cor das paredes e na iluminação de cada sala, na ação de cada um dos educadores que irá receber os visitantes, haverá a marca de uma certa perspectiva sobre esse *o que* e *como*. Ainda Davallon (2010, p. 230): “O ato de organizar, projetar, localizar os objetos no espaço, ordená-los, etc. é, por si só, gerador de significado, pois produz um novo significado em relação ao significado que o elemento podia ter quando estava sozinho ou em outro lugar” (tradução nossa)¹⁸.

¹⁷ No original: “[...] exposer, c’est donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose. L’important est en ce cas le sens qui sera construit par une mise en exposition qui choisit, rassemble, articule des composants, parmi lesquels les objets, mais aussi des textes, des idées, des photos, des dessins, des dispositifs interactifs, etc. L’exposition a alors une finalité communicationnelle qui suppose qu’elle soit un ensemble organisé destiné à produire de la signification pour le visiteur, autrement dit, qu’elle soit un texte. Elle répond dès lors à une *technologie de l’écriture*”.

¹⁸ No original: “l’acte d’organiser, de tracer, de placer, de ranger, etc. est en soi producteur de signification, car producteur d’une signification nouvelle par rapport à la signification que pouvait avoir l’élément inscrit lorsqu’il était seul ou ailleurs”.

Isoladamente, esses elementos poderiam parecer apenas detalhes desimportantes, mas são eles que, articulados entre si, expressam a *alma* do museu, transmitindo a sua mensagem. É a unidade do conjunto que vai garantir a qualidade da experiência a ser vivida. Ao se deslocar em meio à narrativa *escrita* pela curadoria, nos termos propostos por Jean Davallon (2010), o visitante recompõe, refaz, a cada vez, a narrativa desenhada numa interação entre o seu corpo e os espaços e coisas. Trata-se de uma interatividade física (com o corpo), uma interatividade mental (pela reflexão) e uma interatividade cultural (pela identificação e reconhecimento) que se espera transformadora. Como afirma Jorge Wagensberg (2006, p. 27):

O que um museu pode fazer melhor do que qualquer outro espaço dedicado ao conhecimento é, justamente, o ponto de partida de todo processo cognitivo. A primeira coisa para conhecer é querer conhecer. Aprender a aprender aprende-se na mais estrita solidão, embora sempre depois de um processo mais ou menos longo de conversação (no sentido amplo do termo). Mas o processo não tem início sem estímulos (tradução nossa)¹⁹.

Todos esses pressupostos foram considerados no processo de concepção e realização do Cais do Sertão, museu criado em Recife como parte das comemorações do centenário de Luiz Gonzaga. O museu foi idealizado pelo então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva durante o seu segundo governo (2007-2010), e foi uma realização do Ministério da Cultura em parceria com o governo do estado de Pernambuco.

No ano de 2009, a partir da indicação do antropólogo Antonio Risério, o então Ministro da Cultura Juca Ferreira convidou o escritório Brasil Arquitetura e a mim para conceber e projetar o museu. Para a construção, o governo do estado de Pernambuco destinou um dos armazéns do antigo Porto do Recife e uma área contígua a ele. Uma área à beira-mar, na ilha histórica onde nasceu a cidade do Recife, junto ao Marco Zero.

¹⁹ No original: “Lo que un museo puede hacer mejor que cualquier otro espacio dedicado al conocimiento es, justamente, el punto de partida de todo proceso cognitivo. Lo primero para conocer es querer conocer. Aprender a aprender se aprende en la más estricta soledad, aunque siempre después de un proceso más o menos largo de conversación (en el sentido amplio del término). Pero el proceso no arranca sin estímulos. La función principal de un museo es que la visita le cambie la vida. Si tiene más preguntas a la salida que a la entrada, buena señal”.

FIGURA 18 A Ilha do Recife



Fonte: Brasil Arquitetura.

FIGURA 19 Maquete eletrônica do projeto do Cais do Sertão



Fonte: Brasil Arquitetura.

O primeiro módulo, contendo a exposição de longa duração, foi inaugurado em março de 2014. O segundo módulo, com salas de exposições temporárias, núcleo educativo, auditório, reserva técnica e restaurante, foi inaugurado em julho de 2018. A convite do Ministério da Cultura, o conjunto – premiado internacionalmente²⁰ – foi

²⁰ Os prêmios recebidos pelo projeto foram: Vencedor do Prêmio Nacional do Turismo (2018), categoria Valorização do Patrimônio pelo Turismo, Ministério da Cultura, Brasília, DF; Vencedor do Prêmio IAB-SP (2018), categoria Restauo e Requalificação, Instituto dos Arquitetos do Brasil, São Paulo; Selecionado Prêmio Oscar Niemeyer, Red de Bienales de Arquitectura de América Latina (2018); Finalista V Prêmio de Arquitetura Instituto Tomie Ohtake AkzoNobel, São Paulo; Destaque Prêmio Gubbio, seção América Latina e Caribe (2019); Vencedor Prêmio Obra do Ano, ArchDaily Brasil (2019); Destaque Premio Internazionale ala Committenza di Architettura Dedalo Minosse Undicesima Edizione (2018/2019), Vicenza, ALA, Regione del Veneto e Comune di Vicenza; Vencedor 14ª Bienal de Arquitectura Boliviana, Colegio Departamental de Arquitectos de La Paz e Colegio de Arquitectos de Bolivia, La Paz, Bolívia.

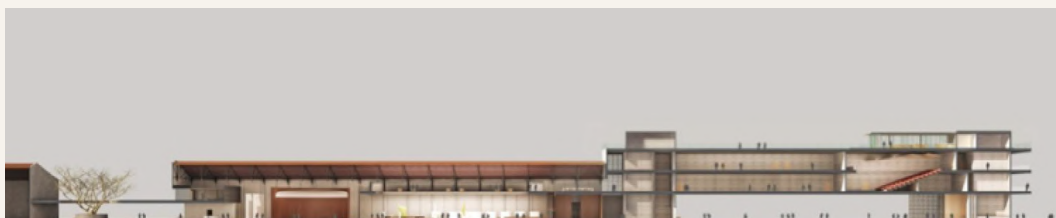
projetado pelo escritório Brasil Arquitetura e tem como tema o sertão nordestino e aquele que consideramos o seu maior intérprete, o Rei do Baião Luiz Gonzaga.

FIGURA 20 Maquete eletrônica com o projeto do Cais do Sertão



Fonte: Brasil Arquitetura.

FIGURA 21 Maquete eletrônica com o projeto do Cais do Sertão



Fonte: Brasil Arquitetura.

A partir de um texto norteador preparado por Antonio Risério, foi reunido um grupo de profissionais de diversas áreas do conhecimento que trabalharam em uma experiência de criação coletiva: antropólogos, historiadores, arqueólogos, músicos, cineastas, fotógrafos, artistas plásticos, especialistas em tecnologia de museus, pesquisadores e arte-educadores, entre outros. A integração entre as equipes de arquitetura e expografia e a curadoria, desde o início dos trabalhos e durante todo o processo de criação e implantação do museu, foi um ponto crucial nesse processo, permitindo que houvesse coerência e organicidade entre o que se desejava construir e as soluções encontradas.

De acordo com os primeiros documentos do projeto, havia um ponto de partida claro: o museu deveria trazer à luz, para um público amplo e variado, a potência artística e humana de Luiz Gonzaga, situando a sua obra como um dos pilares formadores da nacionalidade brasileira²¹.

Luiz Gonzaga nasceu em 1912 na zona rural da cidade de Exu, em meio à caatinga pernambucana. Em sua biografia de Gonzaga, Dominique Dreyfus apresenta

²¹ Em 1993, Risério escreveu uma obra já clássica, *Caymmi, uma utopia de lugar*, na qual analisa a presença de Dorival Caymmi no cenário da música e da cultura brasileiras. Lá ele compara as produções musicais de Caymmi às de Gonzaga, em uma leitura aguda e inovadora que está presente também no texto norteador do museu citado acima.

essa região de Pernambuco, relacionando aspectos da sua natureza singular e a formação de Gonzaga:

A chapada do Araripe é o dedo de Deus: quando o sertão todinho está cinzento, sedento, torrado pela seca, o Araripe verdeja, qual um oásis sertanejo. Apesar de se localizar na região semiárida do nordeste, a serra do Araripe é uma das melhores faixas de terra da região, que só as grandes secas conseguem atingir. Nascendo na Paraíba, ela vai morrer na serra do Inácio, na fronteira de Pernambuco com o Piauí. Sua inclinação drena todas as águas pendentes para o vale do Cariri, região mais nobre e rica do Ceará, zona de cultivo da cana-de-açúcar para a fabricação da cachaça e da rapadura. No entanto, à altura do Exu, essa conformação topográfica muda, e a terra se inclina levemente para o estado de Pernambuco. Daí a riqueza da terra exuense, com suas numerosas fontes de água que protegem a região das desolações da seca. [...] O dia a dia do menino Gonzaga, como de qualquer sertanejo, era regado a música. [...] Até a natureza era música. Havia o estridente e interminável ranger dos carros de boi, o chocalho do gado no pasto, o vento na caatinga, o arrullo da asa-branca, o canto do açum-preto [...] E Gonzaga ia assimilando todos esses sons, com uma sensibilidade que já na época impressionava os familiares... (DREYFUS, 1994, p. 27).

Com sua poética fortemente marcada pelo ambiente onde nasceu e foi criado, mas incorporando as inovações técnicas de seu tempo, Gonzaga floresceu e alcançou todo o Brasil. Sua obra permanece viva e está muito presente no imaginário nacional e mesmo internacional como uma matriz que segue produtiva, revista e renovada geração após geração.

Nesse sentido, havia desde o início dos trabalhos de criação do museu uma preocupação forte: a obra de Gonzaga e o sertão estão em movimento, e não caberia ao Cais do Sertão congelá-los em um mausoléu, como algo folclórico e ultrapassado. Gonzaga e o sertão pernambucano estão na matriz de inúmeras manifestações contemporâneas, e isso está presente em todo o museu como uma marca registrada: tradição e inovação se alimentando e realimentando em múltiplas vertentes artísticas.

Luiz Gonzaga revelou aos brasileiros um outro Brasil, até então desconhecido. Um Brasil que no início do século XX começava a ser desvelado entre intelectuais e estudiosos pela obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), mas que seguia isolado e esquecido do resto do país. Em um tempo sem televisão ou internet, no qual só o litoral tinha voz, vestindo-se com roupas e adereços que a grande maioria do povo brasileiro nunca tinha visto, Gonzaga criou, ao lado de seus vários parceiros, um baião diferente e um gestual muito próprio. Referindo-se ao vestuário dos cangaceiros do sertão nordestino – vestuário, aliás, que inspirou os trajes usados por Gonzaga em toda a sua longa carreira –, o historiador Frederico

Pernambucano de Mello aponta para as raízes medievais e mestiças da formação do sertão²²:

A busca do que essa arte insinua sem nunca dizer claramente, vestida de sutilezas como se apresenta de costume, nos aponta para a ancestralidade de uma Europa de linha ibérica e vai além, no recuo do tempo, por meio da filtragem que se processou ali das tradições do Mundo Antigo, todo esse insondável vindo a cumular com a incorporação colonial dos sedimentos afronegro e ameríndio, para ficarmos apenas nos elementos de raiz. No âmbito de balizas assim abrangentes, o conteúdo flui nos traços de uma estética marcada pelo arcaísmo, de que se faz sinal mais forte a formalidade sobranceira das figuras. É o mais que se tem como regra. E por esta caminham a mesa e a festa, o religioso e o profano, o seráfico e o fescenino, além da trepidação crescente que vem da fricção entre o rural e o urbano (MELLO, 2021, p. 24).

Ao migrar para o Rio de Janeiro e conectar-se às inovações técnicas de seu tempo, tais como o rádio, o disco e os novos equipamentos de gravação que surgiam, Gonzaga desponta na cena e suas canções se espalham país a fora unindo o sertão nordestino à imensidão amazônica, à metrópole carioca, a São Paulo e ao Sul. Tocado nas rádios ou em discos, vivo na memória dos milhões de nordestinos que migraram para as demais regiões em um período marcado pelo êxodo rural, Gonzaga ajudou a desenhar um novo mapa simbólico do Brasil. E ganhou o mundo.

FIGURA 22 O Rei do Baião Luiz Gonzaga



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

²² Em muitas outras manifestações da cultura sertaneja, nota-se a força da presença do imaginário medieval ibérico. Veja-se, por exemplo, a obra de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial.

Durante o percurso livre pelo museu, em um espaço de 7.500 metros quadrados, o visitante é convidado a vivenciar uma experiência concentrada do viver no sertão levado pelas canções de Gonzaga. Chapéus, gibões e sanfonas originais dialogam com projeções de filmes antigos e contemporâneos sobre o sertão em telas de grandes dimensões que propõem imersões nesse universo; *karaokês* sertanejos e estúdios de gravação mesclam-se a oficinas de instrumentos; ferramentas de trabalho e objetos de uso cotidiano misturam-se a instalações multimídia nas quais o visitante pode pesquisar e conhecer aspectos variados dessa realidade; obras de arte contemporânea complementam e dialogam com xilogravuras de J. Borges; símbolos religiosos dividem o espaço com a obra completa de Gonzaga. Eles não se contrapõem, se completam.

FIGURA 23 Vista da exposição de longa duração no grande galpão do Cais do Sertão, desde o mezanino



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Através da articulação desses artefatos e recursos variados, a exposição pretendeu explorar diferentes temas e perspectivas sobre a ecologia do sertão, a sua história, sua formação social, sua língua, sua produção material, sua poética e seus problemas sociais e econômicos. Evidentemente, não se tratava de aprofundar nenhum desses temas dado que um museu não é uma escola nem uma enciclopédia. O que se desejava era destacar aspectos dessa realidade sertaneja chamando a atenção para a complexidade do que se esconde nesse universo singular de onde brotou Luiz Gonzaga e sua obra de forma a ultrapassar certas visões simplistas que enquadram sua obra como regional e ultrapassada. Ao mesmo tempo, buscava-se estimular o imaginário de cada visitante, convidando-o a uma viagem da imaginação para tornar presente o sertão ausente.

Desde o projeto de arquitetura até a definição de cada um dos conteúdos selecionados para construir a narrativa da experiência e de cada um dos recursos criados para transformar esses conteúdos em imagens perceptíveis pelo visitante, tudo no Cais do Sertão foi projetado tendo em conta essa relação de complementariedade entre tradição e vanguarda. Nesse sentido, o contraditório e a fantasia, a arte²³ e a poesia desempenharam um papel fundamental. Como diz Gaston Bachelard (1990, p. 1):

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a capacidade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*²⁴.

Tendo como pano de fundo essas reflexões, podemos “destrinchar” a fatura do museu considerando quatro eixos centrais.

O primeiro eixo trata das relações entre continente e conteúdo, ou seja, entre espaço e tema tratado, entre arquitetura e conhecimento científico e artístico. Nesse sentido, curadoria, arquitetos e profissionais de expografia trabalharam conjuntamente durante todo o processo de concepção e implantação do Cais do Sertão para criar espaços diferenciados integrados, transparentes, abertos, que pudessem ser percebidos de diferentes ângulos e pontos de vista, sempre voltados para a intersecção de aspectos diversos do tema e para a convivência entre visitantes e os educadores do museu. Espaços destinados a tratar de conteúdos

²³ Diz Cassirer (2001, p. 276): “Descobrimos de repente as suas formas. Estas não são elementos estáticos. O que elas mostram é uma ordem móvel, que nos revela um novo horizonte da natureza. [...] Só concebendo a arte como uma direção especial, uma nova orientação dos nossos pensamentos, nossa imaginação e nossos sentimentos, poderemos entender sua função e seu significado verdadeiros. As artes plásticas fazem-nos ver o mundo sensível em toda a sua riqueza e variedade. O que saberíamos dos inúmeros matizes no aspecto das coisas não fosse pelos trabalhos dos grandes pintores e escultores?”.

²⁴ Existe uma multiplicidade de sentidos do termo *experiência* ao longo da história da filosofia, e este é um dos temas estudados por Gaston Bachelard. Ver a respeito do termo o *Dicionário de filosofia*, de José Ferrater Mora (2000).

históricos, antropológicos, literários, socioeconômicos e artísticos a serem desfrutados livremente, seja coletivamente, seja individualmente.

FIGURA 24 O Cais do Sertão



Fonte: Brasil Arquitetura. Fotografia de Nelson Kon.

As definições da arquitetura de um museu são cruciais para que se construam processos de convivialidade e integração, museu como espaço coletivo – ainda que passível de ser desfrutado individualmente – para um público amplo e diverso. Museu vivo, *locus* de experiências, encontros, diálogos, pesquisa e de possibilidades originais de aprofundamento e transformação. Espaço democrático onde diferentes perspectivas dialogariam para produzir novos significados e *insights*.

O segundo eixo aborda as formas de representação e a expografia praticada no museu, ou seja, a transformação de conteúdos em instalações museográficas e em narrativas destinadas a formar o público. A partir de temas e conteúdos fundamentados cientificamente pelo trabalho dos consultores de diversas áreas, uma equipe de cineastas, artistas plásticos, artistas gráficos, *designers* de luminotécnica e tecnólogos criou instalações e obras sob a coordenação e a direção de criação da curadoria. O entrelaçamento estratégico desses materiais e sua instalação no lugar potencializaram cada uma das obras.

FIGURA 25 Exposição permanente de longa duração do Cais do Sertão vista do mezanino



Fonte: Acervo Cais do Sertão. Fotografia de Marcelo Carvalho Ferraz.

FIGURA 26 *Território do Ocupar*, exposição de longa duração do Cais do Sertão



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

O terceiro eixo investiga os recursos de comunicação com o público, as estratégias para promover a mobilização de intelecto e a emoção no diálogo com o visitante. Nesse aspecto, buscou-se envolver o visitante, afetiva e intelectualmente, como participante de um grande diálogo. Acreditando na inteligência e na sensibilidade de todos, independentemente de classe social, idade ou formação, buscou-se estimular a surpresa, o estranhamento, o encantamento, a curiosidade em saber mais. Segundo o projeto museográfico²⁵, o desejo das equipes de criação

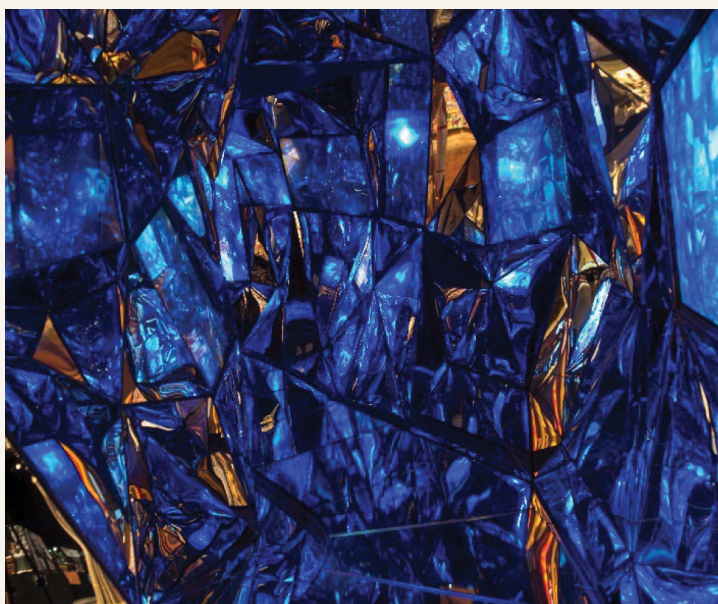
²⁵ Documento produzido e disponibilizado pelo escritório Brasil Arquitetura.

foi mais sugerir que afirmar; instigar e provocar; divertir e emocionar; despertar em cada visitante as suas referências pessoais e reinterpretá-las à luz de novas possibilidades. Ainda segundo Gaston Bachelard (1990, p. 2):

Noutras palavras, uma imaginação estável e acabada *corta as asas* à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de *imaginação sem imagens*, assim como se reconhece um *pensamento sem imagens*. Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens.

Como sabemos, toda representação é problemática, pois busca apresentar em ausência algo que não está lá. No Cais do Sertão, houve uma tentativa de buscar o contraditório e a fantasia visando à mobilização do imaginário do visitante em torno das coisas da caatinga brasileira e de sua gente. Isso se fez através da dialética entre as imagens selecionadas, da fricção entre elas, visando a um diálogo com os visitantes que, por si próprios e com os seus recursos individuais, irão preencher as fissuras da comunicação. Nenhuma representação sozinha dá conta de tornar presente o ausente. É no enfrentamento com diferentes elementos que o imaginário poderá se reposicionar, movendo-se e expandindo-se. É como uma espiral que a cada repetição circunda o seu centro, acrescentando a ele poder simbólico complementar. Cada visitante fará a sua própria *viagem*, e será alimentado por todos os elementos. O importante é que o pensamento esteja sempre migrando entre o conhecido e o que se pensa conhecido, entre o previsível e o imprevisível.

FIGURA 27 *Túnel do Capeta*, exposição de longa duração do Cais do Sertão



Fonte: Acervo Cais do Sertão. Fotografia de Fred Jordão.

Este aspecto remete diretamente à diversidade de linguagens e atividades propostas nos percursos do Cais do Sertão, que incluem agrupamentos de objetos reais pesquisados por antropólogos, variadas tecnologias audiovisuais interativas, obras de arte especialmente criadas em diferentes suportes, memória oral, entre muitos outros recursos. Pode-se afirmar que no Cais do Sertão foram buscadas sucessivas aproximações ao tema do sertão e a Luiz Gonzaga, cercando-os de muitos lados.

O quarto eixo diz respeito aos valores ou pontos de vista que dialogam na tessitura das exposições, as diferentes perspectivas que permitem leituras abrangentes e reflexões. Ao reunirem-se diferentes especialistas e artistas, optou-se por exercitar a diversidade, tensionando aspectos contraditórios e mesmo paradoxais dos temas abordados. Nesse sentido, há um componente político importante sobre o papel transformador de um museu democrático destinado a comunicar-se indistintamente com toda e qualquer pessoa, de qualquer idade ou formação. Evidentemente, esses procedimentos comunicacionais não são simples e os resultados são imprevisíveis. Lançam-se desafios, mas a aferição dos seus efeitos exigiria uma pesquisa acurada que quase nunca é feita²⁶. Assim, resta sempre uma ampla zona obscura nesse diálogo desejado.

FIGURA 28 *Jóias da Coroa*, exposição de longa duração do Cais do Sertão



Fonte: Acervo Cais do Sertão. Fotografia de Marcelo Carvalho Ferraz.

Este é o arcabouço por onde o Cais do Sertão pretendeu caminhar: entre o documental e a arte, articulando arquiteturas, ciências e ficções.

²⁶ Relembro aqui um comentário de Darcy Ribeiro sobre a criação do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, nos idos de 1951. “O Museu do Índio foi montado para desmoralizar os estereótipos que a população brasileira tinha a respeito dos povos indígenas. E para demonstrar a extraordinária herança que recebemos dos índios. Na primeira sala, os visitantes deparavam-se com uma grande vitrine de arte plumária, que assombrava por sua imensa beleza. Depois, percorriam um longo corredor, onde viam como os indígenas tinham domesticado mais de quarenta plantas selvagens para cultivar suas roças. O efeito demonstrativo e antipreconceituoso do museu era medido através de composições que as crianças escreviam antes e depois de visitá-lo. O resultado era nada menos que espantoso” (informação verbal).

3.2 ENFRENTANDO O SERTÃO

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água *perdi meu gado*
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa-branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro, não chores não, viu
Que eu voltarei, viu,
Meu coração (GONZAGA; TEIXEIRA, 1947).

Inicialmente imaginado como uma homenagem a Luiz Gonzaga, o museu ampliou o seu escopo e passou a ser um lugar de conhecimento e reflexão sobre o sertão nordestino como um todo. No Brasil, país no qual, ao longo dos séculos, deram-se cruzamentos e entrecosques genéticos e simbólicos entre povos e culturas muito diversos – frequentemente de natureza assimétrica e violenta (RIBEIRO, 1995) –, são inúmeras as zonas obscuras da nossa formação e do nosso patrimônio material e imaterial a serem exploradas. O Brasil segue sendo um território a desvendar, com muitas questões em aberto sobre seu passado e seu presente.

No imaginário de grande parte dos brasileiros, o sertão é um desses lugares misteriosos e míticos. A própria palavra *sertão* evoca aquilo que está “para mais além”, “mais ao longe”, “mais vazio”, lugar onde a civilização e a modernidade nunca teriam chegado.

A palavra *sertão* tem origem obscura. Alguns etimólogos dizem que viria de *desertão*, mas não há consenso. No Brasil, a palavra remete ao vasto espaço

do interior do país. No Brasil modernizante do século XX, o sertão era lugar de atraso e barbárie primitiva. Do sertão vinham os “retirantes”, os trabalhadores rurais que fugiam das secas da caatinga nordestina. Do sertão vinham histórias de personagens como Antônio Conselheiro, ou o cangaceiro Lampião e seu bando. Mas o sertão também podia representar o lugar da autenticidade, onde o Brasil era mais Brasil. Afinal, era de lá que vinham os ritmos de Luiz Gonzaga e a língua do *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

O geógrafo Aziz Ab’Sáber descreve de forma sintética a região:

[...] No Nordeste brasileiro, o homem está presente um pouco por toda parte, convivendo com o ambiente seco e tentando garantir a sobrevivência de famílias numerosas. Existe gente nos retiros das grandes fazendas e latifúndios. Nos agrestes predominam um sem-número de pequenas propriedades e fazendolas. Gente morando e labutando com lavouras anuais e pequenos pastos, por entre cercas e cercados de aveloses. Gente pontilhando os setores das colinas e baixos terraços dos sertões secos. Casinhas de trabalhadores rurais na beira dos córregos que secam. Muita gente nos “altos” das serrinhas úmidas, assim como em todos os tipos de “brejos” ou setores “abrejados” das caatingas (AB’SÁBER, 2007, p. 92-93).

FIGURA 29 Indicadores básicos do desenvolvimento humano

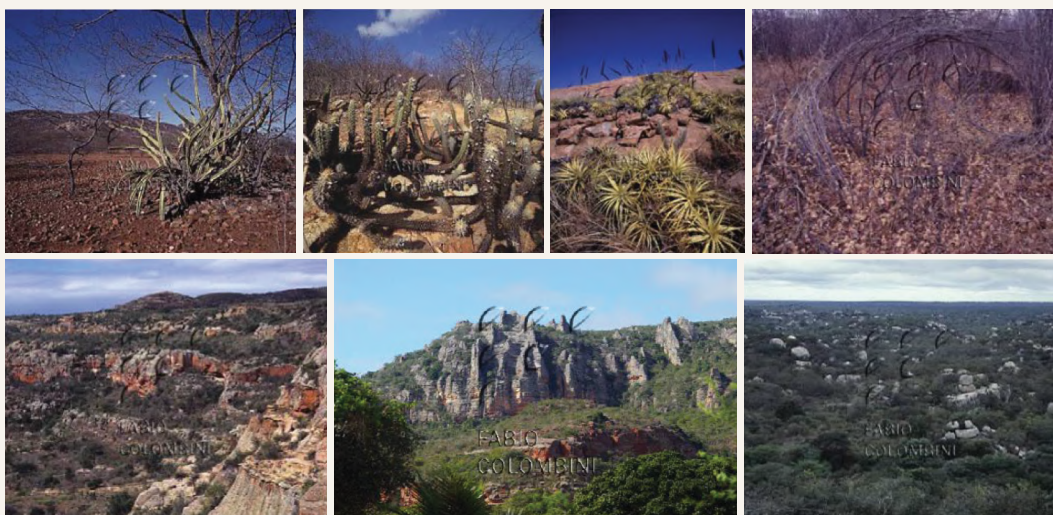


Fonte: Simielli (s.d., p. 127).

Não foram poucas os desafios para dar materialidade ao desejado (e necessário) exercício crítico sobre o sertão. Era importante trazer à luz elementos que tensionassem essa visão estratificada e enganosa que não contempla a complexidade do mundo sertanejo. Diz Michel Foucault (2008, p. 7-8):

O documento não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. [...] ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental que apresenta sempre e em toda parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa.

FIGURA 30 Imagens de aspectos da paisagem do sertão nordestino



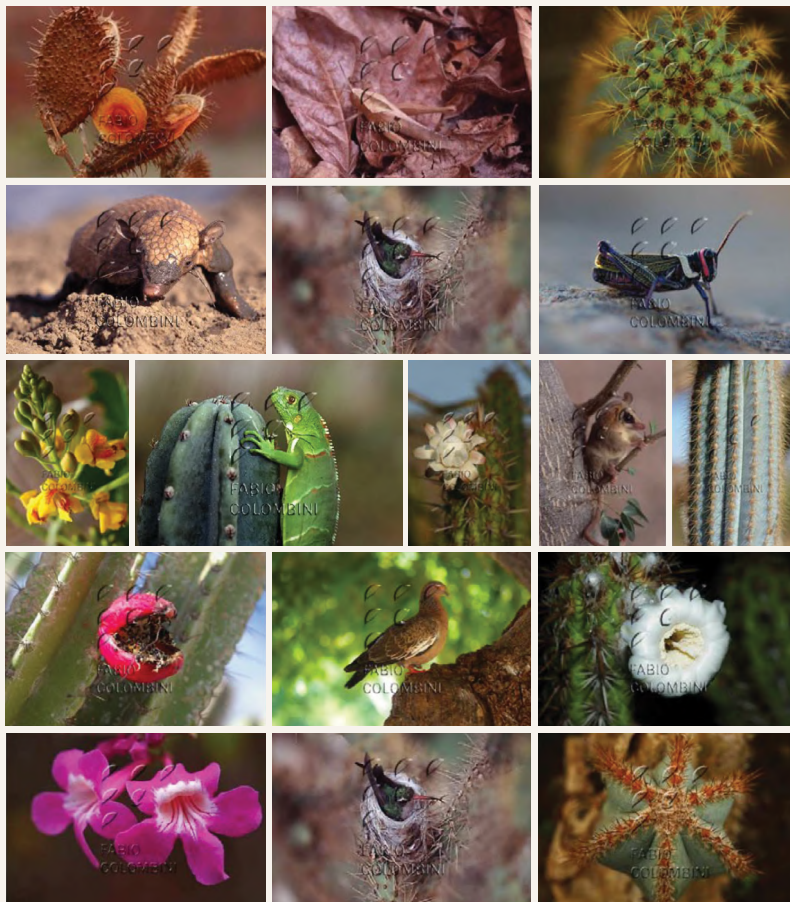
Fonte: Fotografias de Fabio Colombini.

FIGURA 31 Bordados de adereços pertencentes a Lampião



Fonte: Mello (2021).

FIGURA 32 Aspectos da fauna e flora do sertão nordestino



Fonte: Fotografias de Fabio Colombini.

FIGURA 33 Cartazes de filmes sobre o cangaço



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 34 Habitantes de Canudos na época de Antônio Conselheiro



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 35 Cordéis sobre Canudos



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 36 Cabeça de pterossauro, Santana do Cariri (CE)



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 37 O chão gretado do sertão nordestino



Fonte: Fotografias de Fabio Colombini.

FIGURA 38 Xilogravura



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 39 Lampião, Maria Bonita e seus companheiros



Fonte: Mello (2021).

Foi crucial a articulação entre os trabalhos de teóricos especialistas em áreas diversas – acadêmicos ou não – e os artistas convidados para criarem instalações sobre os temas definidos pela curadoria. A arte, nesse contexto, com sua capacidade de sugerir o indizível e fazer sonhar, ampliando assim o olhar do visitante, poderia ter no museu, ao lado das demais linguagens acionadas, um papel crucial na construção da narrativa. Segundo Walter Benjamin (2008, p. 82):

O que há de essencial numa obra de arte não é o que ela diz, nem o que ela informa. O que há de essencial não é da ordem da informação nem do enunciado. Aquilo que uma obra [...] contém, pra lá da informação, não será precisamente o que há nela de inapreensível, de misterioso, de “poético”?

Essa dimensão poética está presente de várias maneiras no Cais do Sertão desde a sua origem – a celebração do cançãoeiro de Luiz Gonzaga –, seja na arquitetura, seja em cada solução encontrada para as instalações, seja nos textos e nas legendas, como veremos.

Os pressupostos que guiaram a escolha dos profissionais que selecionaram e prepararam os conteúdos e abordagens sobre os vários temas a serem tratados no museu consideraram por um lado a necessidade de uma abordagem multidisciplinar e, por outro lado, o reconhecimento da qualidade de sua produção. Assim, intelectuais e cientistas como Antonio Risério (antropologia), Bené Fontelles (artes plásticas), Carlos Etchevarne (arqueologia), Frederico Pernambucano de Mello (história), José Miguel Wisnik (literatura), Paulo Wanderley (Luiz Gonzaga) e Tom Zé (cultura do sertão), entre outros, foram contratados para criar textos que pudessem fundamentar teoricamente todos os trabalhos a serem realizados. Esses textos não apenas apresentavam conteúdos e indicações de temas sobre as respectivas

áreas, mas determinados recortes, pontos de vista sobre os temas só possíveis porque realizados por pessoas com trajetórias intelectuais de pesquisa e estudo consolidados. Assim, diferentes perspectivas sobre o tema do sertão e de Luiz Gonzaga geraram leituras múltiplas mas complementares.

Quero destacar aqui a importância que tiveram nesse trabalho – e em vários outros realizados por mim ao longo da carreira como documentarista e curadora – três pensadores da cultura brasileira: Antonio Risério, José Miguel Wisnik e Roberto Pinho. Com suas leituras originais e acuradas sobre a formação sociocultural do país, eles estiveram presentes em muitos dos trabalhos que realizei, seja apontando caminhos, seja fundamentando teoricamente ideias e intuições.

Some-se a toda essa produção um intenso trabalho de pesquisa de imagens, filmes, objetos, textos e documentos realizado em fontes muito variadas, desde viagens de pesquisa pelo sertão até pesquisas em acervos públicos e privados, museus e obras literárias. Pesquisadores com formação antropológica e artística com grande abertura para o novo, tais como Bené Fontelles, Emília Ramos e Helena Tassara, trouxeram um universo de imagens amplo e rico. Todo esse material foi depurado por uma pequena equipe de roteiristas – Camila Djurovic, Helena Tassara e Marcelo Macca – e foi transformado – traduzido – em instalações multimídia e em vitrines. Equipes de especialistas em tecnologia de museu, diretores de arte, cenógrafos e arquitetos de luz, entre outros profissionais, deram materialidade a esses roteiros.

Aqui, novamente abro um parêntese para fazer um destaque importante: ao longo de mais de vinte anos, tenho trabalhado com Helena Tassara e Marcelo Macca. São interlocutores privilegiados no exercício da criação e dominam como poucos a pesquisa de textos e imagens e a arte e técnica do roteiro.

No Cais do Sertão, cineastas como Camilo Cavalcanti, Carlos Nader, Kleber Mendonça Filho, Leandro Lima, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Sérgio Roizenblit, e artistas plásticos como Derlon e Luiz Hermano foram convidados a criar instalações a partir dos temas, argumentos e conteúdos definidos pela curadoria e pelos conteudistas. Cada um desses artistas, com suas leituras e sensibilidades singulares, agregou camadas de poesia ao conjunto do museu.

Ao convidar um artista para compor a equipe de um museu dessa natureza, muito diferente de um museu de arte, está quase implícito que haverá sempre grandes surpresas. Por um lado, é justamente esse o objetivo principal de um tipo de colaboração como essa, isso é o que se deseja, já que, ao incorporar o olhar de um artista ao todo, busca-se justamente trazer outros pontos de vista sobre o tema, enriquecendo o conjunto de inter-relações possíveis com uma perspectiva mais poética, sintética e inovadora. Não à toa, no Cais do Sertão foram convidados vários cineastas e artistas plásticos para criar diferentes instalações. Há, porém, algumas dificuldades nesse tipo de operação, dado que a curadoria, com sua visão global do projeto, necessariamente tem certas expectativas sobre o espaço simbólico que aquela obra deve ocupar e nem sempre há uma convergência entre os diferentes desejos.

Diferentes representações do sertão e da obra de Gonzaga – todas absolutamente originais e às vezes incômodas – permitiram assim novas viagens intelectuais e afetivas através do imaginário dos visitantes. E foi possível surpreender o público e fazê-lo conhecer aspectos muito diferentes de sua realidade. O antropólogo Hermano Vianna cita alguns desses pontos até então desconhecidos:

O sertão não é só uma reserva de coisas antigas, onde a gente vai se abastecer pra preservar ou resgatar coisas que estão em vias de desaparecer. Ao contrário, as pessoas não estão paradas no tempo. Se você vê a cantoria nordestina que está muito viva em muitos lugares, com uma quantidade enorme de poetas, com recursos muito sofisticados de todo tipo de métrica, quais são os temas mais tratados? É a ciência, é a genética, são as guerras. Numa cantoria, você vê também como o cantador tem que pensar rápido, como ele sampleia discursos poéticos diferentes e junta informações com uma rapidez impressionante e muita atenção para o que está acontecendo²⁷.

A busca por alcançar uma *imaginação sonhadora* como a descrita por Bachelard articula, como em uma orquestra, diferentes instrumentos com suas potencialidades intrínsecas para construir um ambiente único, ao mesmo tempo acolhedor e provocante, sugestivo e desafiador, belo e incômodo. O papel do projeto arquitetônico foi crucial.

Havia uma limitação dada logo de início: a exposição deveria ocupar um galpão existente, portuário, mantida sua dimensão como parâmetro. Um espaço amplo, mas não suficiente para trazer ao museu tudo o que se desejava mostrar. Os arquitetos, aproveitando o pé direito duplo, criaram um mezanino vazado de onde tudo se podia ver e que de qualquer ângulo poderia ser visto. Além de ampliar o espaço expositivo (que assim passou a ter 2.500 metros quadrados), essa transparência criada pela visão cruzada e ampla estimulava desenvolver no visitante o desejo de se deslocar livremente. Esse desejo nascia da própria ideia de sertão que a curadoria queria destacar – lugar onde a imensidão pode dar espaço à ideia de absoluto. Referindo-se mais explicitamente ao sertão de Guimarães Rosa, que guarda características muito diferentes daquelas do sertão nordestino, diz Hermano Vianna:

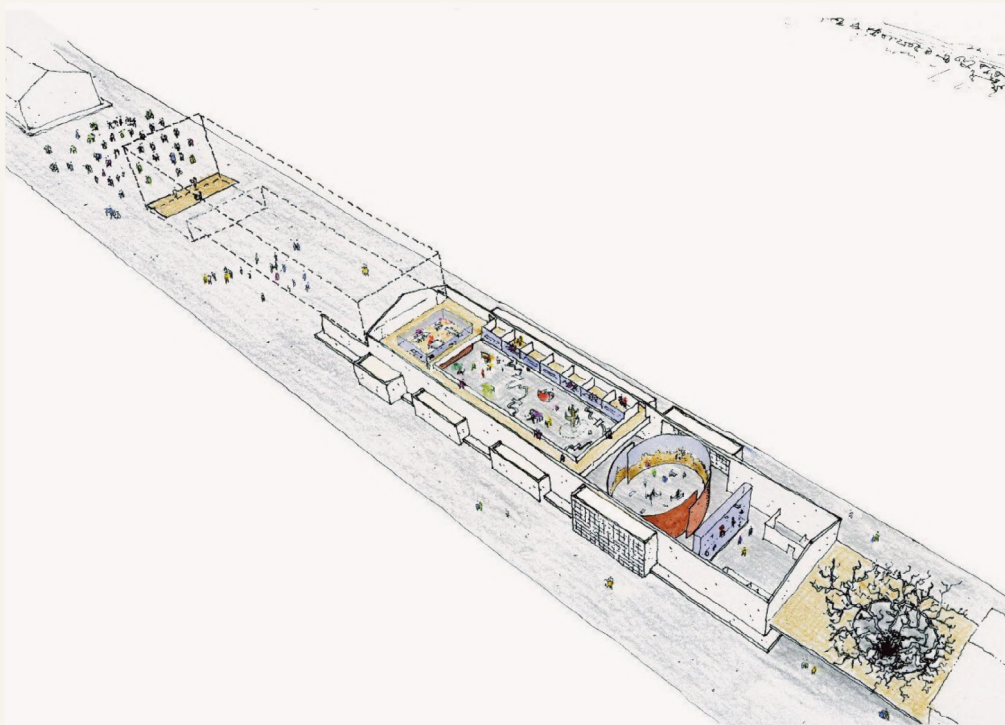
O conceito de sertão não está aprisionado no nacional ou numa determinada região do Brasil; é um conceito muito mais amplo, uma maneira de estar no mundo e de pensar o mundo. O sertão é estar no infinito, é pensar o infinito, e aceitar o desafio do infinito. Esse desafio, hoje em dia, é cada vez mais necessário, porque há uma tentativa geral de aprisionar as pessoas em tribos,

²⁷ Hermano Vianna, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 6: Brasil Sertanejo.

em estilos de vida que incentivam muito mais a pequenez das coisas do que a vastidão. Então, essa ideia do sertão serve como um alerta e um contraveneno para essa tribalização pequenininha do mundo contemporâneo, quando se torna tão difícil cruzar as fronteiras entre estilos de vida, e onde tudo se resume a um modo de consumo. Eu tenho o meu *shopping center* e você tem o seu. O *shopping center* é muito pequeno²⁸.

Essa ideia de liberdade, amplidão e convivência entre iguais e diferentes esteve sempre presente na criação do Cais do Sertão. Sem abrir mão dela, porém, havia que se organizar de algum modo os diferentes espaços que viriam tratar de diferentes aspectos do sertão abordados no museu. A preocupação era não permitir que o visitante se sentisse perdido no grande galpão. Assim, os arquitetos desenharam um longo “rio” com pedras e água que atravessa o galpão e define – sem isolar, porque há pontes – o espaço: o *Rio São Francisco*, numa evocação do grande rio que interliga regiões do país e que marca a vida e o imaginário de milhões de brasileiros. Trata-se ainda de uma referência explícita ao São Francisco criado por Lina Bo Bardi no grande galpão de convivência do Sesc Pompeia.

FIGURA 40 Croqui do Museu Cais do Sertão



Fonte: Brasil Arquitetura.

²⁸ Hermano Vianna, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 6: Brasil Sertanejo.

FIGURA 42 O juazeiro e a sombra



Árvore caatingueira que faz sombra, o juazeiro foi tema da última canção gravada em estúdio por Luiz Gonzaga. Aqui, à beira do mar e rodeada por bancos, é ponto de encontro e descanso para os visitantes do museu e os passantes da rua.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 43 Joias da Coroa



Grande vitrine exhibe sanfonas, trajes, chapéus e gibões de Luiz Gonzaga. O conjunto, que funciona como uma espécie de rito de passagem para quem chega da rua, permite que o visitante acompanhe a evolução estética dos aparatos do vestuário gonzaguiano.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 44 Um dia no sertão



Grande instalação audiovisual imersiva criada por Marcelo Gomes sintetiza e expressa poeticamente a paisagem física e cultural do sertão em transformação. As canções e a voz de Luiz Gonzaga guiam a experiência.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 45 O sorriso do sertão



Grande painel fotográfico criado por Cafu e Miguel Rio Branco articula aspectos da vida e do trabalho no sertão nordestino, lugar ao mesmo tempo de amor, festa, erotismo, aridez e sofrimento.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 46 Telas-velas



Indicando a localização dos núcleos temáticos espalhados pelo galpão, as telas-velas criadas por Leandro Lima exibem projeções de grafismos sertanejos. Trata-se de uma homenagem às velas quadradas do Rio São Francisco.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 47 Casa do Transtempo



Labirinto de paredes feitas com diferentes materiais evoca a casa sertaneja. Nas paredes, objetos e trechos de textos literários. Projeções criadas por Sérgio Roizenblit mostram interiores de casas reais e culinária sertaneja. Rádio toca *jingles* gravados por Gonzaga. No teto, antena parabólica feita por artista popular.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

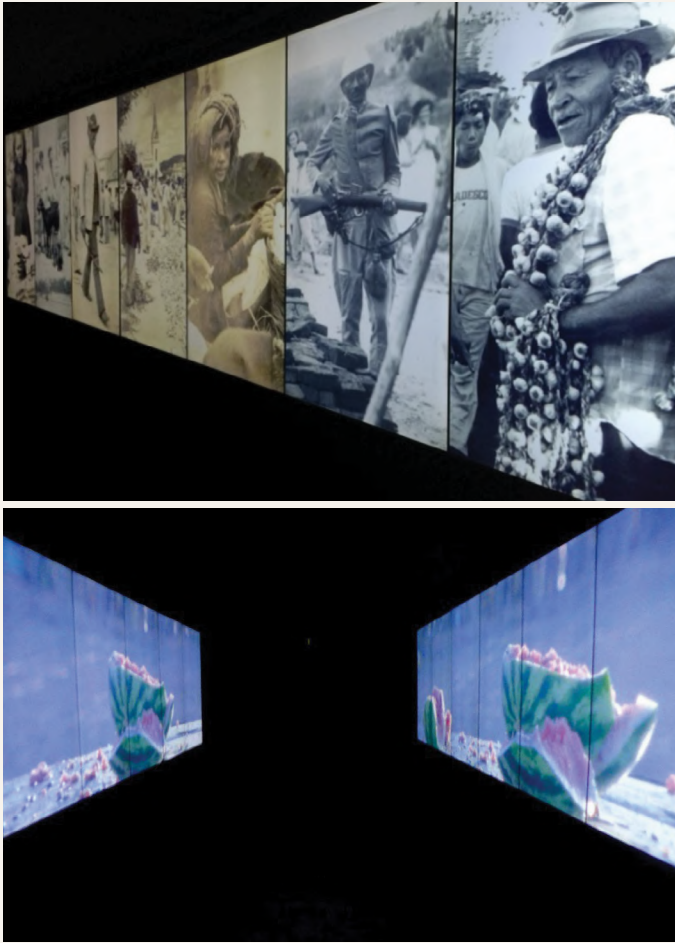
FIGURA 48 Enciclopédia dos fazeres



Objetos reais e estações interativas de pesquisa evocam o mundo do trabalho no sertão.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

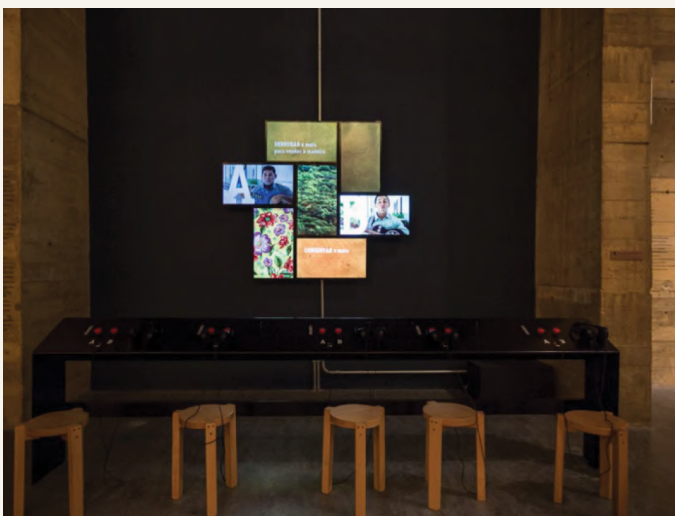
FIGURA 49 Feira sertaneja



Instalação audiovisual imersiva de Kleber Mendonça Filho mostra a feira como ponto de sociabilidade e trata da violência sertaneja.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 50 Jogo da Seca



Jogo de estratégia conduzido por Tom Zé e dupla de repentistas, cujo objetivo é levar os visitantes a resolver os dilemas cotidianos da falta de água no sertão, por meio de soluções colaborativas.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

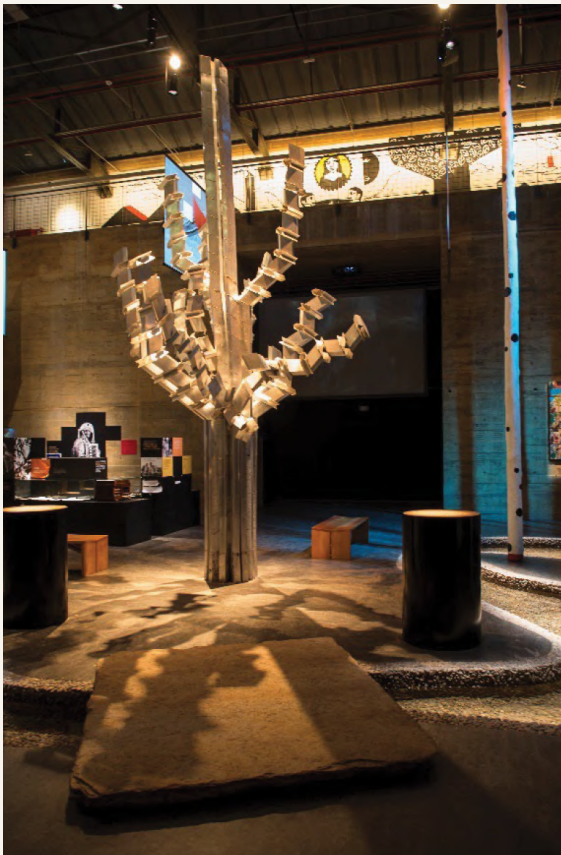
FIGURA 51 Sertão na tela



Grande tela exibe trechos de filmes antigos e contemporâneos sobre o sertão.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 52 Praça do mandacaru



Escultura de Luiz Hermano faz uma releitura do mandacaru, planta do sertão que alimenta homens e gado durante a seca. Ponto de encontro e descanso dos visitantes em meio ao grande galpão.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 53 DNA do Baião



Linha do tempo conta a história da invenção do baião por Gonzaga e seus parceiros. Uma estrutura de módulos forma painéis de exibição de imagens em movimento intercalados e vitrines abrigando instrumentos, objetos, documentos, fotos.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 54 Vitrines e estações multimídia no *Território do Ocupar*



Três estações rodam conteúdos interativos e multimídia integrando textos, imagens em movimento, sons e iconografias variadas sobre: paleontologia e arqueologia, a natureza e o homem, a civilização do couro e a luta pela terra. A cada estação está associada uma vitrine que contém um objeto real relativo ao tema.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 55 Ocupar o Sertão



Grande maquete com projeções de mapas, imagens e textos provocativos, criada por Leandro Lima a partir de roteiro de Antonio Risério, desafia o visitante com temas da natureza e da ocupação humana do sertão nordestino.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 56 Túnel das Origens



Instalação audiovisual imersiva de Carlos Nader sobre as sonoridades tradicionais que inspiraram a invenção do baião. Oito músicos tradicionais nordestinos em tamanho real falam, tocam e interagem numa espécie de jogral.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

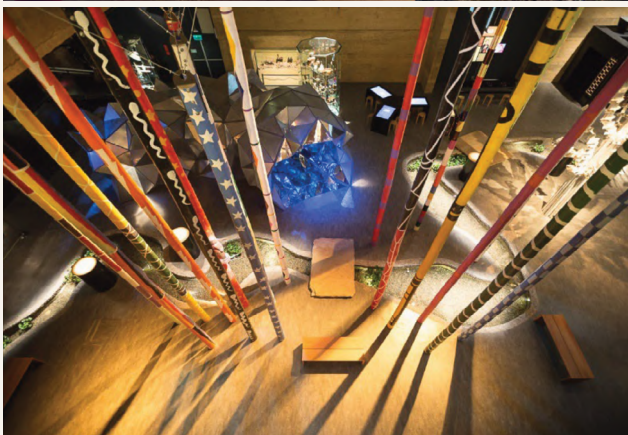
FIGURA 57 Novos Baiões



Instalação audiovisual imersiva de Carlos Nader sobre as sonoridades contemporâneas inspiradas no baião. Oito músicos nordestinos em tamanho real falam, tocam e interagem, entre eles Gilberto Gil, Naná Vasconcelos, Otto e Tom Zé.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

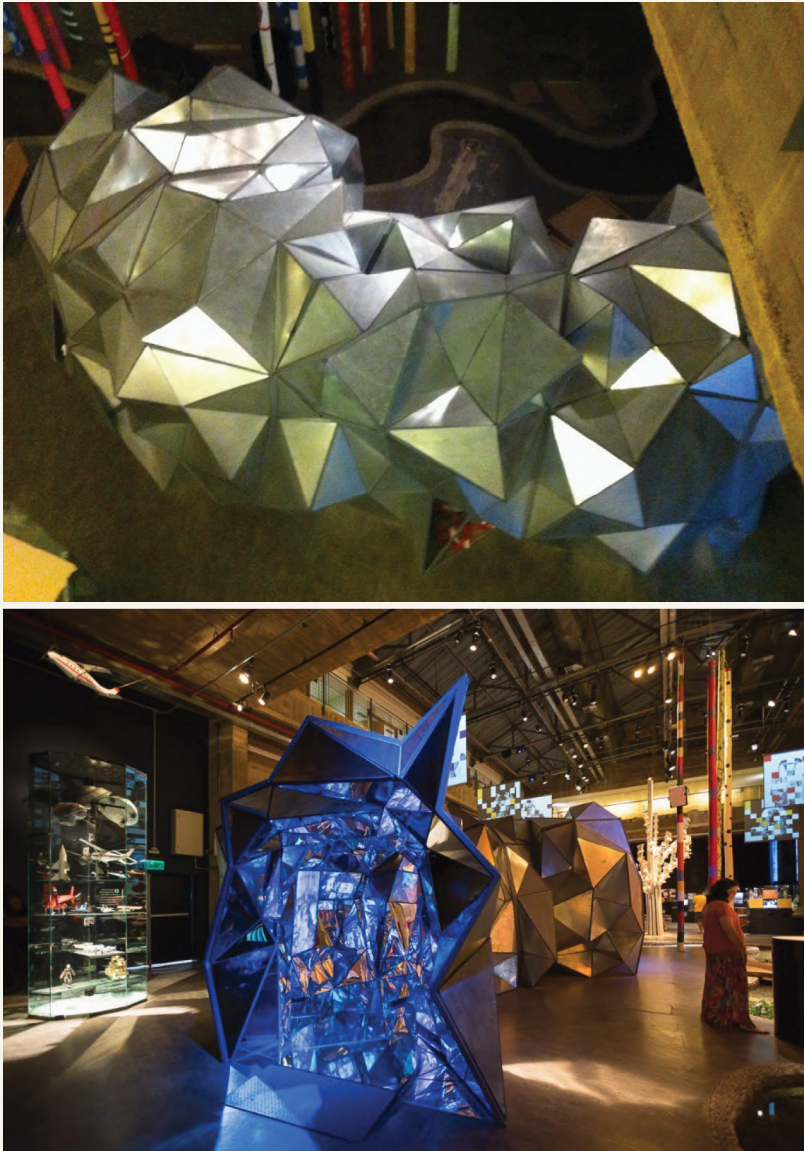
FIGURA 58 Bosque Santo



“Mata” de paus-mastros evoca as festas juninas. Em meio a eles, escultura do artista Nino. Os paus-mastros foram pintados pelos operários da obra.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 59 Túnel do Capeta



Instalação imersiva de Carlos Nader evoca o imaginário sobre o demônio. Feito de lata em forma angulosa que lembra parques de diversão, o túnel contém em seu interior espelhos e monitores que criam efeitos caleidoscópicos surpreendentes. Ouvem-se os inúmeros nomes populares do “capeta”.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

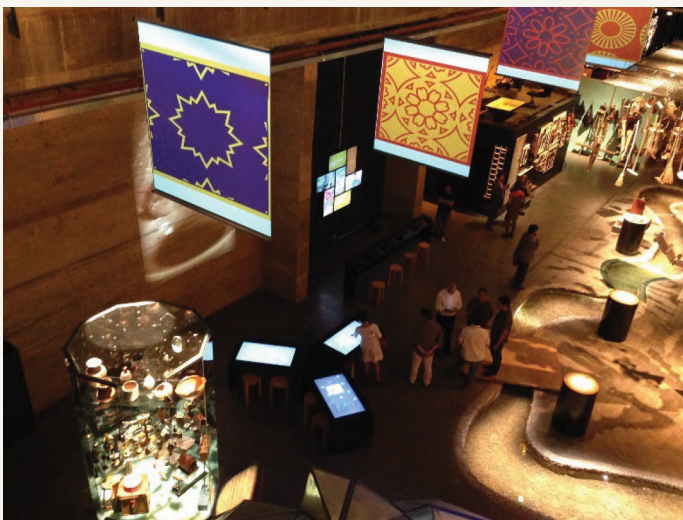
FIGURA 60 Mãos



Projetado diretamente na parede de concreto ocre, vídeo de Sérgio Roizenblit mostra mãos criando formas em barro, fibras, madeira.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 61 Pétalas



Com curadoria de Bené Fonteles, mesa interativa de pesquisa revela a diversidade e riqueza da produção artística sobre o tema do sertão nordestino. É uma teia hipertextual tridimensional, espécie de "galáxia" cujo movimento coloca em evidência recortes das obras artísticas escolhidas, ou dos trechos de prosa ou poesia selecionados.

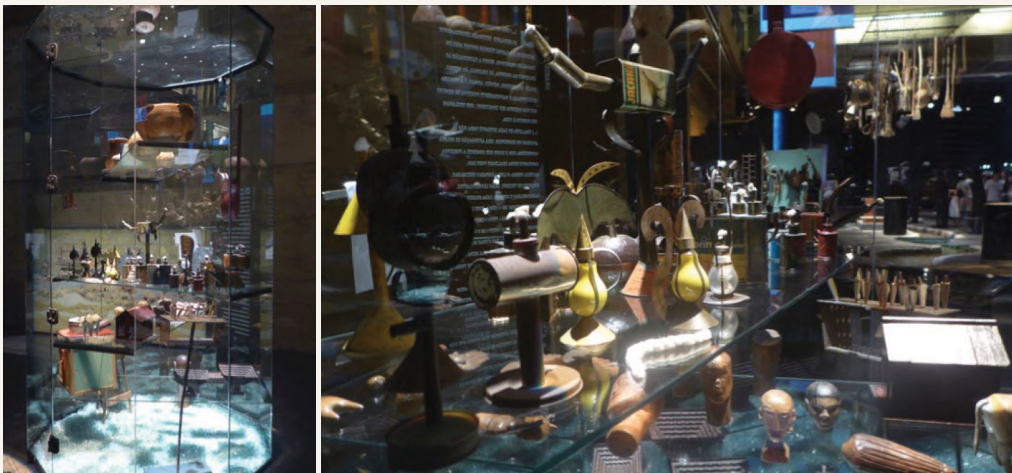
Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 62 Ir e vir



Grande painel de xilogravura de J. Borges sobre o tema do migrar.
Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 63 Vitrines de arte popular



Vitrines abrigam objetos utilitários e brinquedos criados por artesãos sertanejos que mostram a originalidade e diversidade das peças concebidas com materiais simples.
Fonte: Acervo Cais do Sertão.

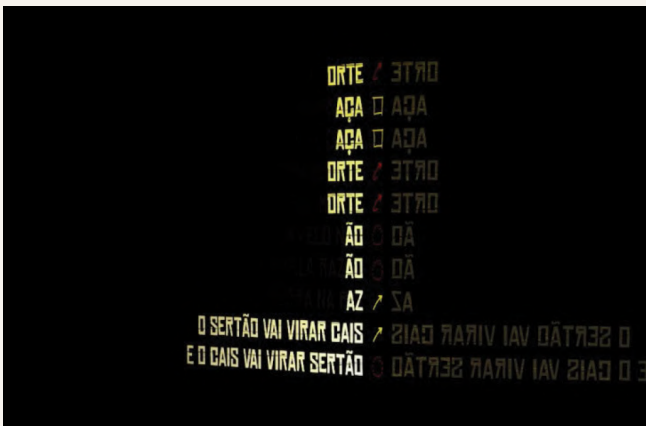
FIGURA 64 Debaixo do barro do chão



Instalação criada por Marcelo Ferraz com esculturas de Mestre Vitalino.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 65 Línguas do sertão



Audiovisual de José Miguel Wisnik e Leandro Lima desvela as arquiteturas da poesia popular nordestina.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 66 Seu Lua



Audiovisual de Paulo Caldas retrata poeticamente a vida de Luiz Gonzaga.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 67 Rio São Francisco



Espelho d'água com seixos e peixes separa os espaços do grande galpão.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

No mezanino, outras instalações complementam a experiência:

FIGURA 68 Memórias



Realizada por Camilo Cavalcanti, instalação com estações interativas disponibiliza depoimentos de migrantes sertanejos. Eles relatam suas experiências de partida, viagens, adaptação e eventual retorno.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 69 Todo Gonzaga



Estrutura de vidro flutua no espaço exibindo um *pot-pourri* de capas originais de discos de Luiz Gonzaga (que podem ser vistas frente e verso) e de “bolachas” de vinil e cera (discos de 78, 45, 33 rpm).

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 70 Rua do Cais



Grande mural do artista Derlon faz leitura poética da paisagem sertaneja.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 71 *Karaokê sertanejo*



Seis miniestúdios com equipamentos para gravação convidam os visitantes a “soltar a voz” cantando ou declamando uma das canções de Luiz Gonzaga cujas melodias estão disponíveis.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 72 Baião de todos



Cabines de vidro disponibilizam equipamentos com trechos sonoros compostos por Gonzaga, para que o visitante possa “samplear” e recriar seus próprios sons.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

FIGURA 73 Imbalança



Em espaço fechado por paredes de vidro, grande mesa com instrumentos musicais tradicionais típicos das sonoridades nordestinas. O objetivo é que os visitantes participem ali de oficinas com monitoria.

Fonte: Acervo Cais do Sertão.

No percurso, brevemente entrevistado nas imagens acima, o visitante se depara ainda com outras instalações, como os *Recados do rei*, estações de áudio com depoimentos de Gonzaga sobre sua vida e obra.

É importante comentar também sobre o trabalho realizado na elaboração das legendas das instalações. Em vez de, como se dá habitualmente, elas indicarem dados técnicos ou explicações dos objetos, audiovisuais e outras obras, optou-se por agregar trechos de ensaios, textos poéticos e literários em geral que, por sua qualidade intrínseca, sugerissem novas conexões e pudessem trazer outras camadas de significado ao conjunto.

FIGURA 74 Legendas com trechos de poemas e textos literários



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Assim, por exemplo, logo na entrada do galpão, no início do espelho d'água nomeado *Rio São Francisco*, há um poema de João Cabral de Melo Neto sobre o verdadeiro rio que corta o sertão nordestino; em uma das paredes da *Casa do Transtempo*, há um trecho do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, descrevendo a casa sertaneja de Sinhá Vitória; ao lado das instalações audiovisuais *Túnel das Origens* e *Novos Baiões*, há um trecho do poema "Galáxias", de Haroldo de Campos. O desejo da curadoria foi apresentar ao visitante escritores e obras notáveis da produção artística brasileira, estimulando nele o desejo de conhecer mais, de ampliar seu repertório pessoal. Ou, em outros casos, de sugerir, através dessas obras, novas conexões e compreensões.

Para dar mais carnalidade às reflexões sobre o Cais do Sertão, proponho a seguir uma análise mais acurada dos processos de realização de algumas de suas instalações.

3.3 CONTEÚDO E CONTINENTE: COBOGÓS E SERTÃO MUNDO

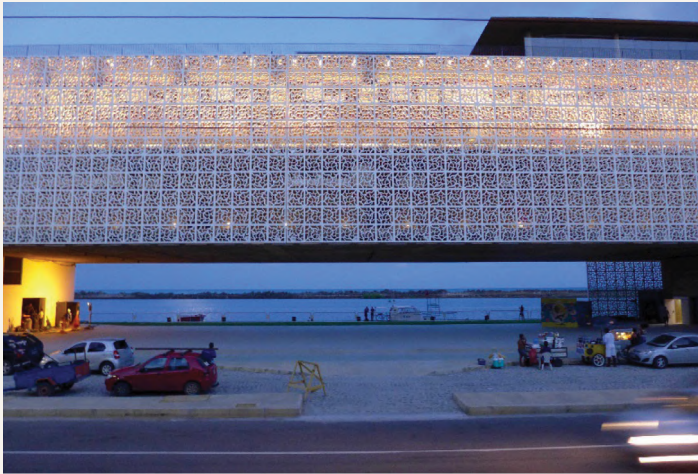
A realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo
(BERGSON, 2006, p. 103).

Quando a equipe de arquitetos foi incumbida de projetar o que seria então o Museu Luiz Gonzaga, o pressuposto era ocupar um dos galpões abandonados do Porto do Recife e também um terreno vazio contíguo ao antigo galpão. Localizado à beira-mar, o porto, utilizado desde 1535, foi o principal escoadouro de açúcar e pau-brasil da então Capitania de Pernambuco e o primeiro porto de escravos das Américas. No início do século XX, o centro do Recife passou por drásticas reformas, com projetos de modernização urbana e a demolição de inúmeros imóveis históricos. Profundas modificações foram feitas no bairro com a abertura de largas avenidas e o porto continuou operando ativamente. Nos últimos anos, novos projetos de ocupação transformaram a região em um polo turístico e de negócios, e foi nesse contexto que o governo do estado de Pernambuco definiu que ali deveria ser localizada a sede do novo museu.

Após uma minuciosa análise técnica do antigo galpão realizada por especialistas, ficou claro, porém, que o edifício destinado ao projeto não apresentava condições mínimas para abrigar o museu. Assim, os arquitetos deveriam projetar a sua reconstrução, conservando o mesmo padrão, a mesma escala e as mesmas bases dos demais galpões. Segundo os arquitetos responsáveis pelo projeto, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, o processo se deu da seguinte maneira:

Em consonância com a proposta urbanística do Estado e do Município de manter os antigos galpões do porto dando-lhes novas funções, começamos a desenvolver nosso projeto com o aproveitamento de um deles (2.500 m²) e criando um novo edifício (5.000 m²), conectado ao galpão reforçando a estrutura longilínea de construções do porto, para abrigar todo o programa do museu. [...] Para este novo edifício utilizamos o concreto pigmentado amarelo-ocre, que remete ao solo quente do agreste. Com uma estrutura de concreto protendido, projetamos um grande vão de aproximadamente 65 metros, justamente em frente à Torre Malakoff, para criar uma grande praça coberta, abrigo do forte sol e das muitas chuvas da cidade. [...] Mas o mais importante elemento da arquitetura é o cobogó gigante, criado especialmente para o projeto (FERRAZ; FANUCCI, 2018).

FIGURA 75 O prédio coberto por cobogós



Fonte: Brasil Arquitetura.

FIGURA 76 Detalhe dos cobogós



Fonte: Brasil Arquitetura.

Prosseguem os arquitetos:

Nada mais justo do que o uso do cobogó nas construções do Recife, cidade onde ele nasceu, pelas suas características de amenizar a relação dos espaços interior/externo: filtro de luz para os de dentro; e uma “doce e amaciada” fachada para os de fora. São 2.100 peças 1 m × 1 m, com 120 quilos cada, com desenho que remete à galhada da caatinga ou às rachaduras de solo seco – além de outras interpretações possíveis. No conjunto, uma verdadeira renda branca sobre o concreto amarelo.

Se tivéssemos que resumir em poucas palavras o que é o Cais do Sertão Luiz Gonzaga, diríamos que é o encontro da técnica com a poética, do *high-tech* com

o *low-tech*, do rigoroso e rico conteúdo com a possibilidade da livre interpretação e desfrute; enfim, lugar para o “gozo estético”, onde emoção, surpresa e descoberta caminham lado a lado. Sertão à beira-mar (FERRAZ; FANUCCI, 2018).

O antigo e novo, a tradição relida, transparência e permeabilidade, evocação do sertão. Os mesmos pressupostos e conceitos que estão na matriz do pensamento sobre o que seria o Cais do Sertão concretizam-se assim em pedra e cal, em espaço físico. Houve muitas dificuldades em todo o processo. Nem todos compreendiam o significado desse projeto arquitetônico inovador; havia que aprová-lo junto aos órgãos do patrimônio e ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM); havia que implantar uma fábrica de cobogós na obra para construir a enorme quantidade de peças vazadas que deveriam cobrir o prédio, e muito mais. As empresas de engenharia contratadas pelo estado para realizar as obras civis também tiveram questionamentos muito fortes junto aos arquitetos e nem sempre o resultado obtido na obra correspondeu ao padrão que se desejava. Houve atrasos, refações, críticas, desentendimentos, crises, mas finalmente os prédios foram inaugurados.

FIGURA 77 Maquete eletrônica dos cobogós e referências para a sua criação



Fonte: Brasil Arquitetura.

Esses mesmos elementos trazidos pela técnica (e poética) dos arquitetos podem ser encontrados também na instalação *Um dia no sertão*, do cineasta pernambucano Marcelo Gomes, exibida no espaço *Sertão mundo: velho e novo*, tradição relida, evocação do sertão. Essa instalação, concebida conjuntamente pela curadoria e pela arquitetura como parte do “rito de passagem” de entrada do museu, deveria permitir ao visitante vivenciar uma experiência concentrada do sertão.

Foi projetado então um espaço em forma de elipse, que apelidamos de Útero, em cujas paredes seria projetado um audiovisual com cerca de oito minutos de duração. Ele sintetizaria poeticamente a paisagem física e cultural do sertão em transformação. Na grande sala construída em aço corten, os visitantes se sentariam

em banquinhos sertanejos de madeira e couro de vaca trançada para vivenciar uma experiência total. O pré-roteiro do audiovisual previa:

Combinação mágica e inusitada de sons e imagens vibrantes brincam por toda a área de projeção que deverá abarcar cerca de 220° do espaço das paredes: imagens em movimento, vozes, ruídos, sonoridades tradicionais, efeitos gráficos, animações, jogo de luzes e sombras, projeção de palavras e poemas. E as canções e a voz de Luiz Gonzaga – os guias do espetáculo. Por vezes, uma imagem panorâmica toma toda a tela. Em outros momentos, a tela se divide em diferentes projeções que sucessivamente se combinam e dialogam entre si. Também o chão é ocupado por imagens ou por efeitos de luz. Estão previstas instalações acústicas que produzam efeito *surround*. No teto, entre as apresentações do audiovisual, enquanto o público se acomoda entre uma sessão e outra, vemos uma reprodução do céu noturno do sertão.

A partir dos conteúdos selecionados dentre os textos produzidos pelos especialistas e das pesquisas já realizadas por nossa equipe, foi produzido um roteiro inicial com o que acreditávamos ser o teor do audiovisual. Convidamos então o cineasta Marcelo Gomes, autor de importantes filmes de ficção passados no sertão, tais como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) e *Era uma vez eu, Verônica* (2012), para dirigir o audiovisual.

Havia muitos desafios técnicos a superar para obter o resultado imersivo desejado: as dimensões da sala, a projeção do piso ao teto em paredes curvas, o isolamento acústico, a projeção no chão, questões de fluxo de visitantes, climatização da sala, segurança, entre outros. Uma equipe de especialistas em tecnologia expositiva coordenada por Peter Lindquist trabalhou junto aos arquitetos e ao diretor Marcelo Gomes na busca de soluções possíveis nas circunstâncias e com as limitações financeiras que se apresentavam.

FIGURA 78 Um dia no sertão



Fonte: Fotografia de Marcelo Carvalho Ferraz.

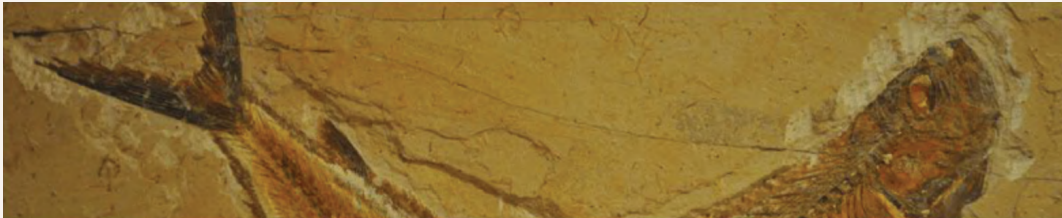
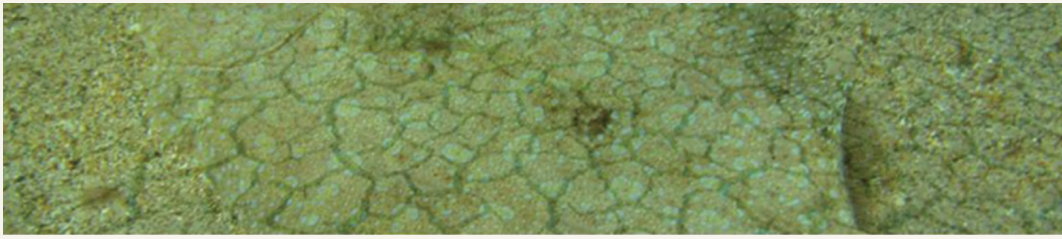
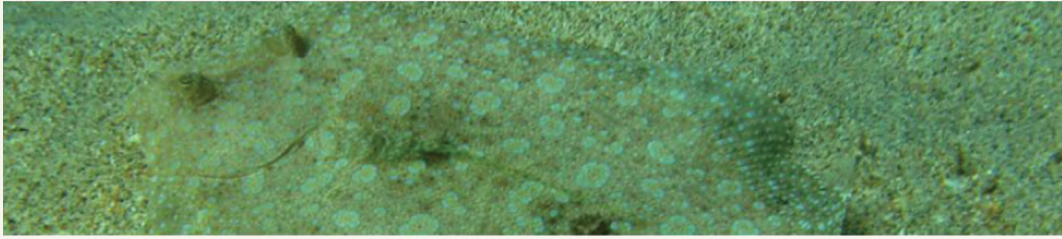
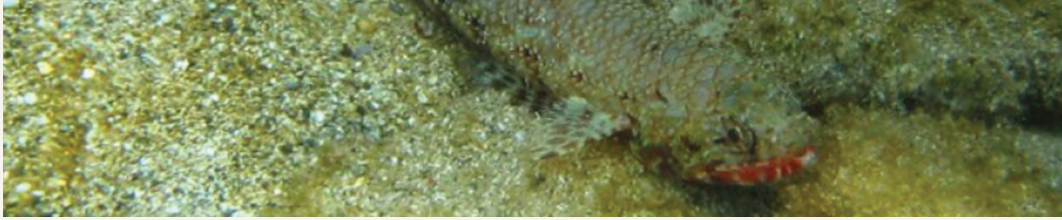
Marcelo Gomes não seguiu o roteiro proposto pela curadoria. Na sinopse que encaminhou para nossa apreciação, ele propunha:

Um dia no sertão revela o cotidiano dos habitantes do Sertão do Pajeú. Vidas diversas que desafiam a mesma paisagem: uma vegetação árida e inóspita e uma luminosidade tão intensa que transforma o horizonte em miragem. Sertanejos de várias gerações contrapõem diferentes temporalidades históricas em um mesmo presente. No sertão, modernidade e passado coabitam construindo um futuro ainda não escrito.

Marcelo Gomes seguiu no trabalho e nos apresentou uma peça poética extremamente bela e forte, de 16 minutos de duração, narrando um dia no sertão desde o primeiro amanhecer até a alta madrugada. O audiovisual, que não tem narração nem diálogos, é composto apenas por imagens, ruídos e canções de Gonzaga. Ele tem início com uma surpreendente sequência de imagens do fundo do mar, por onde circulam peixes de várias espécies. Ao adentrar no espaço oval de aço corten, o visitante é circundado por essas imagens que se estendem também pelo chão da sala. Enquanto os visitantes se sentam nos banquinhos, a água projetada vai pouco a pouco desaparecendo e a paisagem se transforma em um chão seco e gretado. Nesse chão, vê-se o fóssil de um peixe. O mar vira sertão. E assim tem início a aventura de um dia nesse território: o dia começa, trazendo sua rotina de trabalho, dificuldades, alegrias, deslocamentos e festa. Para marcar a passagem do tempo, caracteres no canto da tela mostram as horas e, simultaneamente, um termômetro que permite ver que a temperatura do ambiente vai subindo conforme avança o dia. A sensação que temos é de sentir o calor que emana das telas e do chão. A temperatura parece ferver na cena do forró que vai encerrando a noite. A noite cai e um balão sobe ao céu ao som de “Luar do sertão”. Uma síntese perfeita, como se verá a seguir.

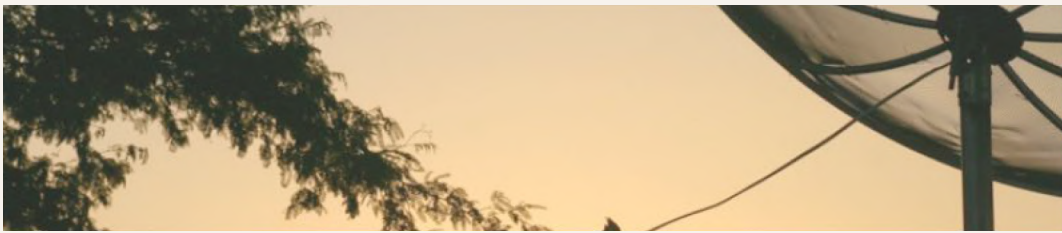
FIGURA 79 Sequências extraídas do audiovisual Um dia no sertão

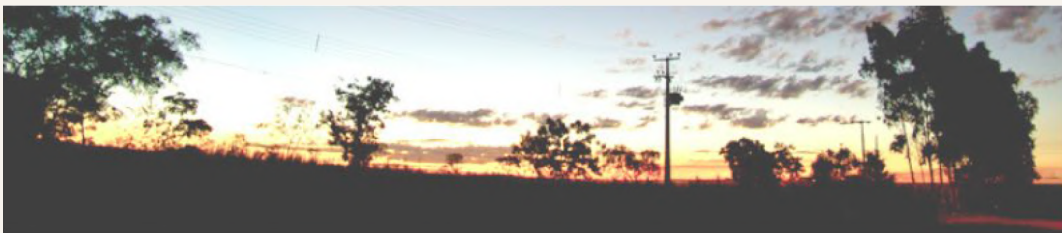
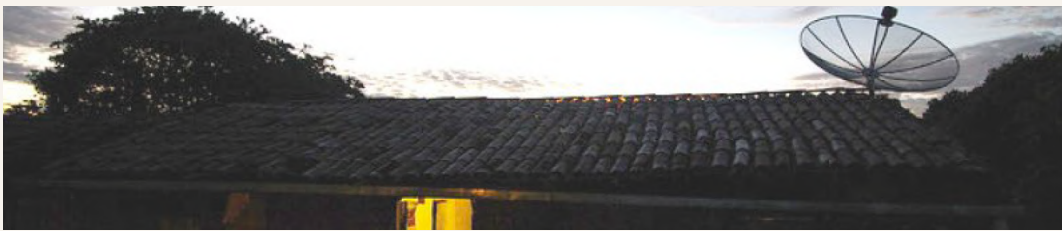
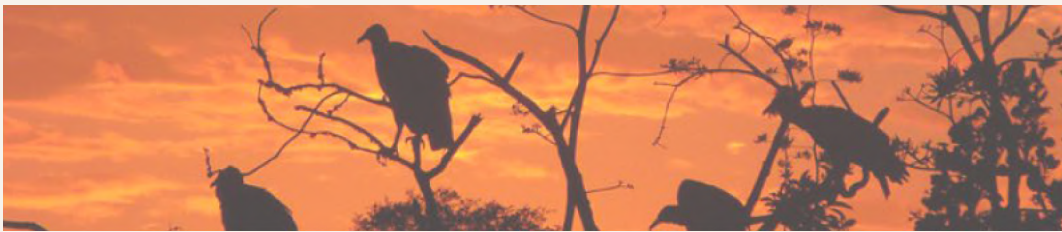


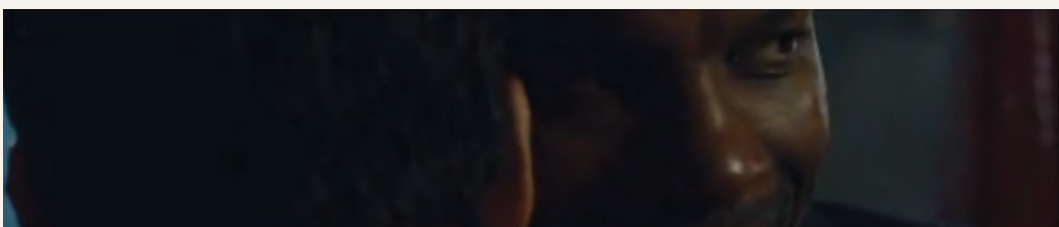
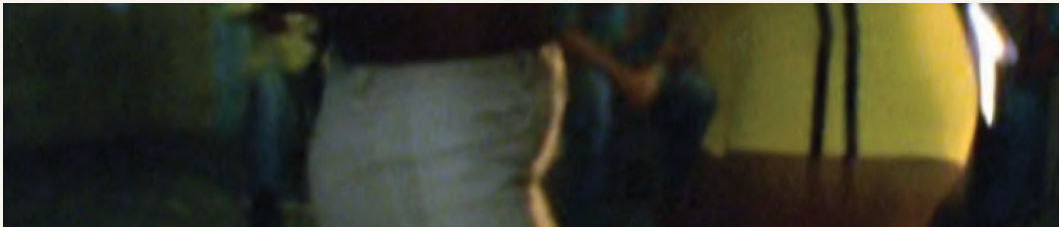


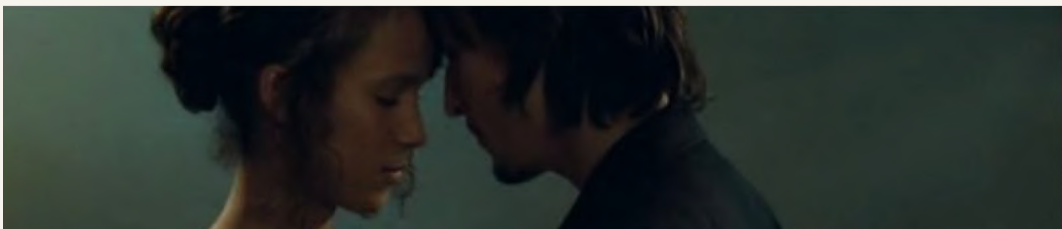
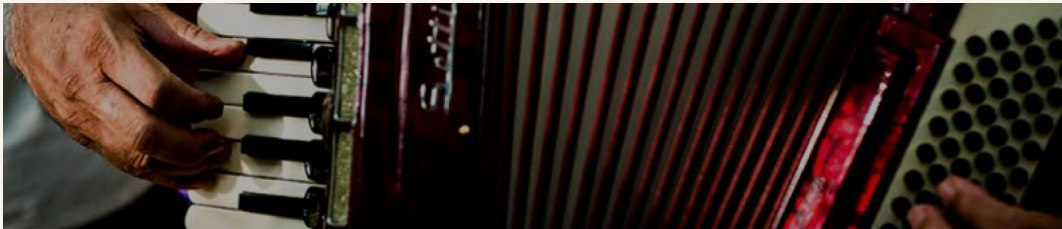


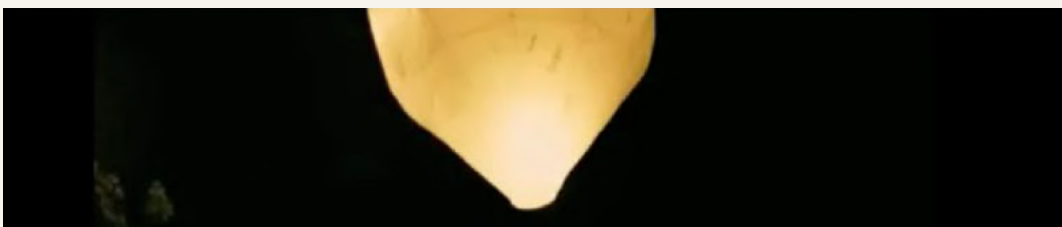
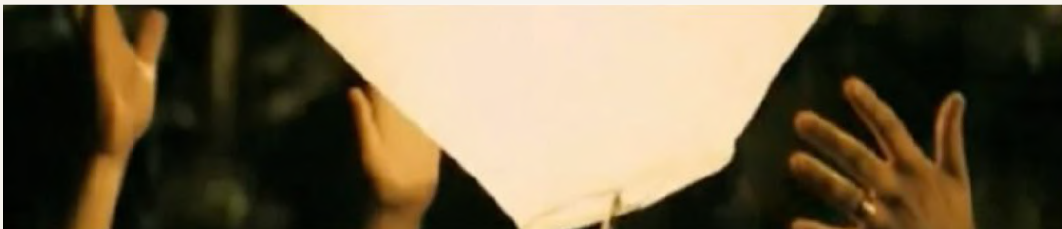
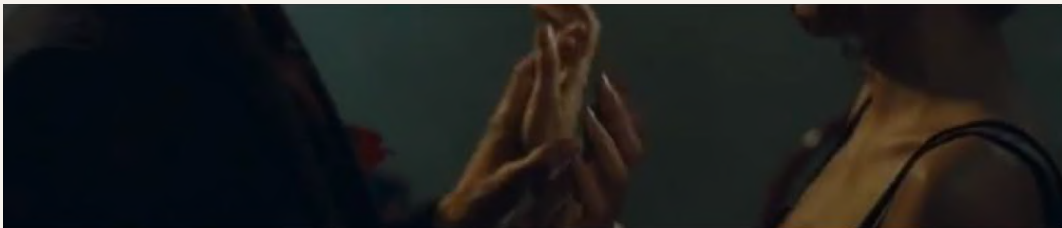
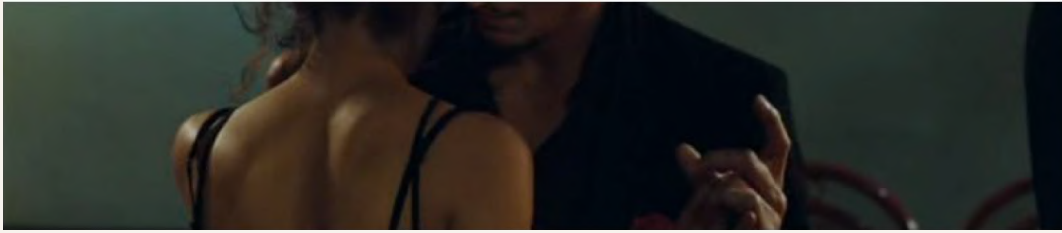














Fonte: Acervo Cais do Sertão.

A intensidade dessa narrativa pontuada por baiões de Gonzaga remete o visitante diretamente ao centro do sertão e emociona. Não há simplificação: a vida dura aparece, latas d'água na cabeça, casebres precários etc. Mas não há nenhum resquício que aponte para qualquer visão folclórica ou condescendente. O sertão se modernizou, com antenas parabólicas, meninos andam de esquete em estradas asfaltadas, motos tangem o gado ao lado de cavalos, mas o sertão é o sertão. Com sua forte carga poética e erótica.

Estamos acostumados a fazer sempre um desenho trágico do nordeste em função das secas e da miséria, e de fato o nordeste é uma região expulsiva e daí esses incessantes movimentos migratórios sempre em busca de terras férteis como na Amazônia, em busca de seringais, ou de lugares onde haja trabalho e dinheiro, como São Paulo. Mas apesar de todo esse desenho trágico, não se pode esquecer nunca da alegria sertaneja. É uma região alegre de festas e isso se pode ver nos mais variados momentos da vida no Brasil sertanejo. O cangaço era uma farra, era uma festa colorida. Uma vez, Dadá, mulher de Corisco, disse: “Não deviam fazer nunca filme em preto e branco sobre o cangaço, porque o cangaço era colorido”²⁹.

Como tornar presente esse complexo sertão ausente à beira do mar? Marcelo Gomes fez isso de maneira exemplar, permitindo ao visitante mergulhar na realidade escaldante da caatinga, com sua singular beleza, suas dores e amores. O processo de produção e realização não foi simples, com equipes se deslocando para o alto sertão para captação das imagens e ruídos, a escolha do que e do como montar a instalação, a edição do material, a elaboração da trilha sonora, testes e mais testes no espaço do Útero até se chegar ao resultado final. Um difícil trabalho conjunto de profissionais muito variados e da curadoria.

Ao final da projeção, realizada com cinco projetores muito modernos e potentes e um som envolvente que preenche o espaço, a porta se abre, e os visitantes, que viveram coletivamente essa experiência que não podiam esperar, encontram-se em meio ao galpão. Ali onde o *Rio São Francisco* divide o grande espaço nos territórios que exploram os temas do sertão com mais detalhes. Assim começa a jornada do visitante no Cais do Sertão.

Talvez a análise dos cobogós e de *Um dia no sertão* seja, cada qual à sua maneira, um bom exemplo do que exploro nesta tese: a escritura de um museu é um processo longo e complexo de *transcrição* ou de *tradução intersemiótica*, ou seja, de deslocamentos de linguagens científicas e artísticas que migram para uma dada *língua de museu*. Essa *língua*, sempre variável, engloba elementos diferentes

²⁹ Antonio Risério, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 6: Brasil Sertanejo.

tais como a espacialidade do museu, o conteúdo e a forma de cada uma de suas instalações, e o sentido geral do conjunto de todos esses elementos. Esse conjunto – compreendido em sua totalidade apenas pela curadoria, que antevê o museu em sua integralidade, a articulação das suas partes, que seleciona e convida artistas e profissionais para realizar cada uma delas, que encomenda, sugere e acompanha a execução das instalações em todos os seus detalhes –, essa unidade, que é o resultado de todas as ações criativas, emite e transmite ao visitante, mesmo que isso não fique claro para ele, uma dada visão sobre *o que quer e o que pode* (parafraseando Caetano Veloso) um museu formativo. Um museu que possa efetivamente sensibilizar um público vasto e diverso e fazê-lo refletir sobre temas da cultura e da ciência.

3.4 DIVERSIDADE E COMPLEMENTARIDADE: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Para abordar um aspecto extremamente importante da vida e da cultura sertanejas, a religiosidade popular, optou-se por criar também um diálogo surpreendente entre recursos diferentes e complementares, nesse caso os tradicionais paus-mastros de madeira das festas juninas – um dos pontos altos da vida de todo o nordeste brasileiro – e uma instalação multimídia cujo tema central são as várias representações do diabo, presença constante em toda a literatura e no imaginário do sertão. Assim, o território do grande galpão destinado ao *crer* – e apelidado de *Deus e o diabo na terra do sol* em uma homenagem explícita a Glauber Rocha e seu clássico filme – abriga duas instalações: o *Bosque Santo* e o *Túnel do Capeta*, outro nome atribuído ao diabo.

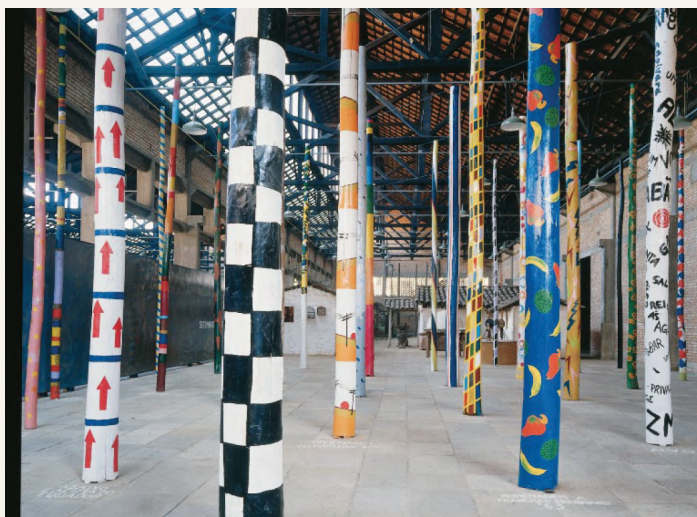
FIGURA 80 O Rio São Francisco e o Território do Crer



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

O *Bosque Santo*, criado pelos arquitetos responsáveis pela expografia, tira proveito do alto pé direito do grande espaço central do galpão para criar um elemento esteticamente marcante que remete às festas juninas, talvez a mais importante celebração em algumas regiões do nordeste. São os paus-mastros que, segundo Câmara Cascudo (1954), historiador, etnógrafo e cronista nascido no Rio Grande do Norte, fazem parte de uma tradição já observada pelos viajantes no século XVII. A origem desse costume é obscura e remete tanto ao mundo medieval ibérico quanto a tradições indígenas e africanas. O *Bosque Santo* é, no museu, uma forte referência à exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, realizada por Lina Bo Bardi em 1984 no Sesc Pompeia, em São Paulo.

FIGURA 81 Os paus-mastros de Lina Bo Bardi no Sesc Pompeia



Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

No Cais do Sertão, longos e finos troncos de árvore foram pintados por operários que trabalhavam então na obra de construção do prédio. Foi realizada uma espécie de oficina com esses operários e o resultado é uma grande diversidade de cores e formas visíveis de qualquer ponto do museu em que se esteja, seja no galpão, seja no mezanino. Escondida entre as árvores coloridas dessa floresta simbólica, entrevê-se uma escultura de madeira criada por Nino, importante escultor popular cearense, representando um homem que se assemelha a um misterioso guardião³⁰. Estamos em meio a um território místico. Diz Roger Bastide (1973, p. 79):

³⁰ João Cosmo Félix, mais conhecido como Nino, nasceu em 1920 em Juazeiro do Norte, cidade do Cariri cearense. Antes de ser o artista renomado em que se transformou, Nino trabalhou como cortador de cana-de-açúcar e foi ferreiro. Analfabeto, começou a se dedicar à escultura em madeira fazendo brinquedos, lá pela década de 1950. Na década de 1970, começaram a aparecer na sua obra esculturas maiores de animais com aspecto “assombroso”. Depois, além dos animais, as figuras humanas começaram a fazer parte da obra do artista.

No sertão, a religião é tão trágica, tão machucada de espinhos, tão torturada de sol quanto a paisagem; religião da cólera divina, num solo em que a seca encena imagens do Juízo Final. [...] A civilização da cana é uma civilização carnal. A do sertão tem a dureza do osso.

FIGURA 82 Os paus-mastro do Cais do Sertão



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

O *Túnel do Capeta*, obra que complementa o *Território do Crer*, foi criada pelo documentarista e criador audiovisual Carlos Nader a partir de uma demanda da curadoria. A encomenda feita ao artista pedia:

Em oposição ao *Bosque Santo*, do outro lado do *Território do Crer*, fica o mundo do demo. Com uma forma angulosa, esconsa, por fora vemos um ambiente totalmente fechado, pintado de vermelho com adesivos de imagens representando o “capeta”, seus nomes, expressões e ditos populares sobre o tema. A aparência externa do “túnel” é de estilo mambembe, tipo circo ou parquinho de diversões do interior feito de lata pintada, com desenhos e palavras grafitadas, etc. No lado interno, o túnel contém vidros espelhados com monitores por trás e jogos de espelhos com formas estranhas, tudo para criar efeitos caleidoscópicos, surpreendentes e assustadores.

O texto inicial preparado por Nader refinava a ideia e dava a ela materialidade³¹:

O Diabo está na encruzilhada. No espelho. Na dúvida. Num túnel de 10 metros de comprimento, inteiramente espelhado, com filmagens e projeções ocultas, o espectador experimenta algumas dúvidas essenciais: Onde está o chão? Onde está o teto? Onde estão as paredes? Onde estou eu? Enquanto isso, diferentes vozes do sertão pernambucano sussurram as centenas de nomes do capeta.

O trabalho realizado em conjunto por Nader, pelos arquitetos responsáveis pela expografia e por especialistas em tecnologia de exposição, além de especialistas em som, foi muito complexo, com centenas de dúvidas, tentativas e erros, idas e voltas. Mas, ao final, a instalação transformou-se em uma das mais populares entre os visitantes do Cais do Sertão. Além de esteticamente ser muito atraente, dado que a sua visão externa com luzes e reflexos variáveis é quase surreal, a instalação é surpreendente também pelo percurso que propõe. Entra-se em um túnel sem imaginar o que se passará e, de repente, se é jogado em uma situação de instabilidade e magia.

FIGURA 83 Maquete eletrônica do *Túnel do Capeta*



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

31 A instalação é um túnel de aproximadamente 10 m × 3 m cujas paredes, teto e piso internos são feitos de espelhos e de semiespelhos. Atrás dos semiespelhos estão escondidos 20 monitores dos seguintes tamanhos: 6 de 55 polegadas, 6 de 46 polegadas, 4 de 40 polegadas e 4 de 32 polegadas. Esses monitores transmitirão imagens e sons captados no interior do próprio túnel por 20 câmeras com microfones. Essas câmeras também estarão escondidas atrás dos semiespelhos. Elas filmarão as imagens e gravarão os sons dos próprios usuários. A ideia é que essas imagens de vídeo dos usuários reproduzidas nas telas estejam misturadas com os reflexos físicos desses mesmos usuários nos semiespelhos que estão na frente das telas. As imagens e o som captados dentro do túnel serão reproduzidos nos monitores com um *delay* de 2 a 4 segundo em relação ao reflexo real, “ao vivo”. É preciso pensar em servidores e *software* que produzam esse *delay*. Além do som captado dentro do próprio túnel, haverá uma trilha sonora pré-produzida, que será composta por uma edição dos vários nomes do “capeta”, ditos com sotaque do sertão nordestino. Essa trilha será reproduzida por um servidor e caixas diferentes dos monitores.

FIGURA 84 Interior do *Túnel do Capeta*



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Do ponto de vista do conteúdo, o *Túnel do capeta*, além de tematizar o importante papel das crenças populares na religiosidade sertaneja, enfatiza a criatividade da expressão popular da língua portuguesa do Brasil que criou e segue criando centenas de nomes para identificar o diabo. Por exemplo, o Amaldiçoado, o Arrenegado, o Beijudo, o Belzebu, o Cão, o Chifrudo, o Coisa-ruim, o Demo, o Ferrabrás, o Não-sei-que-diga, entre muitos outros.

O diálogo entre o *Bosque Santo* e o *Túnel do Capeta*, com suas características técnicas e estéticas singulares, aponta para mais um aspecto fundamental da vida sertaneja: a base medieval da religiosidade, que tem como um de seus pilares o sebastianismo³². Segundo Roger Bastide (1973, p. 96), esse é um dos definidores do caráter sertanejo.

O sertão do Nordeste faz-nos, assim, mergulhar em plena Idade Média. O vaqueiro acuado pela miséria, diante de uma terra ressequida pelo sol, de ossadas de animais e de cadáveres que a morte semeou, de plantas que se transformaram em coroas de espinhos ou em cravos, lanhando-o nos pés e nas mãos, renovando-lhe na carne o suplício cristão da cruz, sonha com uma terra abundantemente cortada de regatos, adornada de terna vegetação, ofertando frutos. Retoma por sua conta, e mistura-os, o mito da “Terra sem Males” do antepassado índio e a história do povo de Israel saindo do Egito em busca da “Terra da Promissão”, que é mito do antepassado português. Daí toda uma série de movimentos míticos e fanáticos que se encadeiam no decorrer dos séculos.

³² Roberto Pinho, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 2: Matriz Lusa.

Segundo o antropólogo Roberto Pinho:

Isso nos reporta a histórias muito mais profundas ligadas à criação de um 5º Império, à busca do paraíso terrestre, com a construção de uma sociedade justa, que era o sonho judaico-cristão, uma utopia que permeou a Idade Média através das formas que o milenarismo medieval tomou e, na Península Ibérica, especialmente em Portugal, com Dom Diniz e a rainha Isabel. [...] Era o milenarismo criado por Joaquim de Flora, um monge calabrês que, no caldeirão do milenarismo medieval, trazia essa crença de que tinha havido três reinos: o reino do Pai, o reino do Filho e o reino do Espírito Santo, e que o reino do Espírito Santo era aquele em que o 5º Império iria se realizar, e que a sociedade humana iria encontrar a justiça social³³.

O visitante do Cais do Sertão evidentemente não terá acesso a todos os conceitos que estão por trás da elaboração teórica dessas instalações. No entanto, ele entrará em contato com aspectos dessa complexidade que, provavelmente, têm alguma repercussão na sua própria vivência cultural, mas que ele talvez não reconheça em suas relações. Esse é um dos pontos importantes nesta tese. Os fundamentos subjacentes ao que se vê no museu, e que estão definidos desde o início do processo com a constituição das equipes pela curadoria, atravessam transversalmente os espaços e instalações. Em última instância, são decisões de caráter que, mesmo implícitos, regem o conjunto do museu e dão a ele sua personalidade.

3.5 INTELLECTO E EMOÇÃO: A FEIRA SERTANEJA

A *Feira sertaneja* é uma experiência audiovisual que fica no centro do *Território do Trabalho*. Ela nasceu em função da enorme importância cultural e econômica das feiras como tradicionais locais de encontro humano e de circulação dos mais variados tipos de produtos. Para criar a instalação, convidamos o cineasta e crítico de cinema pernambucano Kleber Mendonça Filho, diretor de filmes com *O som ao redor* (2013) e *Bacurau* (2019), entre outros. Destaco o processo de construção dessa instalação, dentre tantas outras do Cais do Sertão, por algumas especificidades e dificuldades que ele apresentou e que revelam aspectos da dinâmica de colaboração

³³ Roberto Pinho, *in*: O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000. 26 min. Episódio 2: Matriz Lusa.

entre curadoria e artistas convidados em museus formativos, com alguns de seus desdobramentos.

Quando Kleber Mendonça Filho enviou para a curadoria o argumento que preparou sobre o que seria a sua instalação, ele rompeu de maneira radical com tudo o que se esperava. Sua proposta era bastante ousada tanto na forma como no conteúdo, e colocava novos problemas para o museu – institucionais, inclusive. Mendonça Filho trazia elementos importantíssimos da alma sertaneja para o primeiro plano. Escancarava a violência sempre presente na essência mesma da vida sertaneja desde o período colonial, bem como a sua naturalização na sociedade. Esses aspectos essenciais já estavam presentes no conjunto das instalações do Cais do Sertão, especialmente nas estações multimídia do *Território do Ocupar*. Falo das estações *A natureza e o homem*, *A civilização do couro* e *A luta pela terra*, onde tais temas foram tratados de uma maneira mais analítica.

FIGURA 85 Instalações do *Território do Ocupar*



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Na proposta de Mendonça Filho, a violência explodia em sangue nos 14 monitores de alta definição e nos múltiplos canais de som que constituíam um retrato artístico cinerrealista da feira popular no sertão, “esse espaço humano de convivência, de encontros, e trocas reinterpretado pela linguagem do cinema de Western e de Ação, equilibrando a naturalidade afetiva dos rostos com o histórico de violência de um país profundo que, muitas vezes, não parece ter lei”. No texto que explicita o argumento e a intenção da instalação, Kleber Mendonça Filho escreve:

A Feira é um espaço fictício composto por imagens de cinema que são oferecidas como cenas independentes muito próximas do mundo real e que apresentam uma percepção da realidade e da história de uma região, rodadas em locações verdadeiras. Nela, teremos a união de uma bagagem cinematográfica universal e histórica com uma cultura carregada do seu próprio histórico de violência,

um certo estado de espírito do sertão. Em *A Feira*, temos uma sequência de barracas de feira onde os produtos à venda são sempre os mesmos: armas letais de fogo, armas brancas, instrumentos de violência. Fuzis, rifles, espingardas calibre 12 cano longo e serrado, pistolas israelenses, revólveres, facas peixeiras, facões, punhais, machados e foices. As balanças pesam armas, vendidas por quilo. As barracas e seus mostruários apresentam e oferecem armas. Centenas de armas. Frutas, roupas, sapatos, tabaco, carniças de açougue cobertas de moscas e penduradas em ganchos também estão à vista. Esses subprodutos da feira são alvos a serem acertados, estourados repentina e laconicamente. Sangue faz parte da imagem, um adereço de cena frequente na história do cinema, e parte inevitável da história do sertão. A desdramatização do sangue sugere a recorrência da violência dormente das leis paralelas, das cobranças de dívidas morais e financeiras, das vendetas políticas e familiares.

Note-se que essa proposta, formulada em 2013, antecedeu em vários anos a produção do longa-metragem *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho, lançado em 2019. Nele, o tema da violência sertaneja desponta com toda a sua força em meio a um lugar sofrido e terrível que se mesclava a um brutal jogo de vida e morte. Um filme duríssimo e de grande qualidade estética. Ao receber a proposta, a primeira reação foi de susto e temor. Como exibir cenas de tamanha violência em um museu que almejava receber escolas e crianças de todas as idades? Como reagiriam os parceiros institucionais do museu? O público entenderia a metáfora? Eram muitas as dúvidas.

FIGURA 86 Cena do audiovisual *A feira*



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Marcamos uma conversa com Mendonça Filho na qual foram colocadas todas essas questões e muitas outras. O diretor foi claro, direto e enfático, recusando-se a fazer qualquer modificação no desenho original da instalação e invocando a sua liberdade criativa. Ele estava certo e, por fim, aceitamos inteiramente o seu ponto de vista. Ainda houve conversas institucionais nas quais se sugeriu a colocação de um aviso na entrada da instalação, mas nada disso se mostrou necessário. A instalação segue sendo visitada sem qualquer tipo de problema.

Emoção, surpresa e descoberta. Esses eram os sentimentos, ou “afetos”, como diria Georges Didi-Huberman, que as equipes que criaram o Cais do Sertão desejavam mobilizar nos visitantes. Para que eles se interessassem por conhecer mais e melhor uma das realidades mais terríveis e, paradoxalmente, belas do país.

A riqueza dos processos de criação de todas as demais instalações do Cais do Sertão permitiria analisá-las aqui com o mesmo grau de interesse. Não vamos, no entanto, nos estender mais. O importante a destacar é que a interação da curadoria com os vários atores do longo processo – os estudiosos dos temas abordados, os artistas convidados, os arquitetos, diretores de arte e técnicos de várias extrações –, bem como com as instituições públicas e privadas envolvidas na realização dos museus é um complexo processo de *transcrição* que implica uma infinidade de escolhas, definições e limitações que se imbricam dando ao museu a sua feição única, qualquer que seja ela.

4

DIÁRIO DE BORDO 2:
MUSEU DA LÍNGUA
PORTUGUESA

FIGURA 87 Fachada restaurada do Museu da Língua Portuguesa



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Localizado no centenário edifício da Estação da Luz, no centro nervoso da metrópole paulistana, o Museu da Língua Portuguesa inaugurou no Brasil, oito anos antes do Cais do Sertão, em 2006, uma tipologia de museus formativos sobre temas da cultura, utilizando ao mesmo tempo uma abordagem multidisciplinar e um conjunto de linguagens, dispositivos e tecnologias até então inédita.

A abertura ao público do Museu da Língua Portuguesa marcou um momento singular da Museologia brasileira, causando um impacto muito grande junto à opinião pública e a estudantes e profissionais do campo dos museus, passando a protagonizar muitos debates e tornando-se referência para trabalhos acadêmicos. [...] Essa dimensão multidisciplinar e expandida ao longo do tempo – situação privilegiada e infelizmente ainda rara no cenário museal brasileiro até hoje – permitiu interlocuções às vezes muito acirradas, mas certamente instigantes e produtivas, e com um resultado bastante inovador, potencializando uma clara percepção sobre os novos rumos que os museus estavam tomando e, ao mesmo tempo, incentivando indagações sobre as características desses caminhos no que se refere ao equilíbrio entre tradições e rupturas nos cenários museais (ARAÚJO; BRUNO, 2020).

O Museu da Língua Portuguesa nasceu por iniciativa do governo do estado de São Paulo, através da Secretaria de Estado da Cultura, e foi concebido e realizado em parceria com a Fundação Roberto Marinho.

Desde o início, e como parte de uma política de revitalização do centro histórico de São Paulo, definiu-se que o museu ocuparia o edifício da Estação da Luz, próximo a outros edifícios históricos como a Sala São Paulo, sede da Orquestra

Sinfônica do Estado de São Paulo, instalada no edifício da Estação Júlio Prestes, e a Estação Pinacoteca, situada no prédio administrativo da Estrada de Ferro Sorocabana, além do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo, antiga sede do Liceu de Artes e Ofícios. O crítico Guilherme Wisnik (2020, p. 110) contextualiza:

Trata-se de um edifício eclético, projetado por Charles Henry Driver em 1895 e inaugurado em 1901, com quase todas as suas peças trazidas da Inglaterra. Um pavilhão longilíneo dividido em três partes, e contíguo à gare ferroviária. Rebaixando a linha férrea em trincheira, o projeto segrega as plataformas de embarque e desembarque no subsolo, e garante as travessias de pedestres em nível, fazendo com que a não interrupção do fluxo da cidade gere bonitos atravessamentos (em ponte) da gare, com sua delicada abóbada em estrutura metálica e vidro. Ainda, do ponto de vista da volumetria externa, o pavilhão é coroado por quatro torreões nas suas extremidades, e mais dois na porção central, sendo que um deles se tornou mais alto e proeminente no conjunto: a torre do relógio.

FIGURA 88 A Estação da Luz em 1901 e em 2020



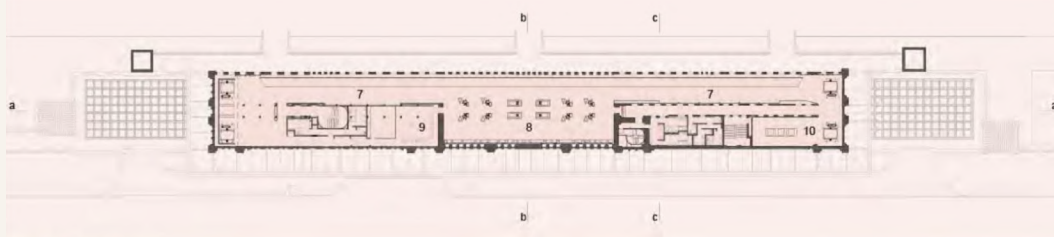
Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

O processo de criação do museu foi complexo, envolvendo diferentes etapas e atores. Foram mais de três anos de discussões e um sem-número de problemas metodológicos, técnicos, estéticos, operacionais e institucionais. Inicialmente, entre 2002 e 2003, foram organizados diversos encontros entre linguistas, antropólogos, filósofos, poetas, músicos e críticos literários, com o objetivo de discutir temas e abordagens possíveis para o museu³⁴. Teve início também a readequação do edifício, com a proposta arquitetônica de Paulo Mendes da Rocha e Pedro Mendes de Rocha que, num gesto radical, rasgaram os espaços fragmentados do antigo prédio

³⁴ Esses encontros foram coordenados por Adauto Novaes.

administrativo da Estação da Luz, criando uma galeria monumental que se tornou o eixo central organizador do museu³⁵.

FIGURA 89 Projeto de arquitetura do 2º piso do Museu da Língua Portuguesa (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 90 A Grande Galeria (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

35 Segundo as arquitetas Lucia Basto e Larissa Graça, para a implantação do Museu da Língua Portuguesa, “o antigo edifício administrativo da Estação da Luz, ocupado por pequenos gabinetes operacionais da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM), passou por uma grande intervenção. A Ala Oeste, [...] por apresentar suas características originais, foi restaurada e abrigou as áreas administrativas do museu. A Ala Leste foi destinada aos espaços museográficos, com áreas amplas e integradas, [com a adoção de] critérios muito mais flexíveis, [ali se] concentrando as alterações e adaptações exigidas por uma utilização contemporânea. Tratava-se de um programa inédito e o edifício apresentava características que lhe permitiam um novo uso como museu, respeitando os princípios norteadores de restauro. O conceito gerador do projeto de intervenção veio da interpretação deste edifício como um elemento vivo, dentro de uma estação de trens, em funcionamento. Desta forma, as intervenções [idealizadas por Pedro Mendes da Rocha e Paulo Mendes da Rocha] tiveram como objetivo revelar aspectos emblemáticos da arquitetura, [que combinavam] com as necessidades funcionais do programa” (*in* MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Documento 1 - Edifício da Estação da Luz*. São Paulo: MLP, [s.d.]. p. 3. Disponível em: <https://bit.ly/3lv2S3b>. Acesso em: 24 fev. 2023).

Mas foi apenas em meados de 2003 que o museu efetivamente começou a tomar forma, a partir do conceito inicial concebido pelo antropólogo Roberto Pinho³⁶ ao lado de Antonio Risério, então assessores especiais do Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil, e a constituição de uma equipe que centralizou todo o desenvolvimento dos eixos curatoriais, conteúdos e linguagens expositivas: o coordenador de projetos Jarbas Mantovanini, o diretor artístico Marcello Dantas e eu, como coordenadora de conteúdos e roteiros do museu. Paralelamente, deu-se a entrada no projeto do escritório norte-americano Ralph Appelbaum Associates, especializado em expografia de museus³⁷. Hugo Barreto, então secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, coordenou o processo. E assim tiveram início os trabalhos de criação do museu, chamado a essa altura de Estação Luz da Nossa Língua.

O museu abriu suas portas ao público em março de 2006. Após dez anos de muito sucesso e de uma visitação intensa de quase 4 milhões de visitantes, em dezembro de 2015 o museu viveu uma tragédia com a eclosão de um incêndio de grandes proporções que destruiu inteiramente suas instalações e causou a morte de um bombeiro, causando grande comoção.

Entre os anos de 2017 e 2021, o museu foi reconstruído e reaberto. A especificidade de seu tema, a língua – algo ao mesmo tempo impalpável e onipresente –, assim como o processo de elaboração e desenvolvimento de seus conceitos, conteúdos e linguagens, ou seja, a construção da sua narrativa interdisciplinar e intersemiótica, tiveram um caráter pioneiro que, por si só, já seriam motivo de interesse nesta tese. No entanto, a possibilidade de encabeçar a sua renovação após o incêndio, tantos anos depois, ao lado de Hugo Barreto, propiciou um exercício inusual de reflexão, ao permitir a revisão, atualização, aperfeiçoamento e ampliação de obra testada após anos de utilização intensiva.

O fato de ter atuado em todo o processo nas duas oportunidades, acompanhando as várias etapas de sua realização, seja como coordenadora de conteúdos e roteiros na primeira versão do museu, seja como curadora na sua renovação, abriu a possibilidade de trazer à tona os elementos que serão desenvolvidos no presente capítulo.

³⁶ Quando das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, Roberto Pinho já havia desenvolvido o projeto de um grande Museu Aberto do Descobrimento, a ser implantado no litoral sul da Bahia. Como parte do museu, havia previsto um Museu da Língua Portuguesa, “grande museu de recursos audiovisuais, didático, alegre, repleto de situações envolventes, que levará o leigo ao conhecimento da história de nossa língua. Como e onde nasceu, como evoluiu, os caminhos que percorreu, as influências que sofreu e as que provocou, as contribuições que recebeu das línguas indígenas e africanas” (PINHO, 1994, p. 211).

³⁷ O escritório Ralph Appelbaum é autor de uma série de projetos de grandes museus tais como o American Museum of Natural History, o Ellis Island National Museum of Immigration, o Newseum, o United States Capitol Visitor Center e o United States Holocaust Memorial Museum, entre muitos outros.

4.1 MOMENTO 1 (2002-2006): LÍNGUA VIVA EM UM MUSEU?

A forma não é somente o resultado final, mas o processo todo é forma.

Waldemar Cordeiro

Inicialmente, abordarei como se deu a criação do museu enquanto *resultado de um conjunto de operações técnicas relativas a coisas, espaços e atores sociais* (DAVALLON, 2000). Ou, dito de outro modo, analisarei a sua tessitura através da observação de aspectos de seu processo de constituição. O texto de Jean Davallon (2010, p. 229) propõe um caminho de análise:

Trata-se aqui de partir da análise dessas operações constitutivas – aqui denominadas “gestos de exibição” – para apreender seus efeitos sociais e simbólicos (sua operacionalidade). Esta abordagem assume, assim, dois níveis distintos de intencionalidade: um primeiro nível que corresponde ao que poderíamos chamar de intencionalidade constitutiva (a intenção de efetivamente constituir uma exposição) e um segundo nível que qualificaremos de intencionalidade comunicativa na medida em que se refere a um desejo de se comunicar com o visitante de uma certa maneira. A primeira corresponde ao que define uma exposição enquanto tal (acesso, etc.); a segunda diz respeito à forma como o produtor opta por disponibilizar o acesso ao objeto e, portanto, diz respeito às estratégias de comunicação (tradução nossa)³⁸.

A primeira questão que se colocou para a equipe reunida em torno da criação do Museu da Língua Portuguesa dizia respeito à natureza e ao sentido do novo museu. Por que criar um museu com esse tema em pleno Brasil do século XXI, e para quê? Seria possível fazer da língua objeto de um museu? Quais seriam os seus fundamentos e quais os seus enunciados? Muitos anos depois, ao analisar a essência e a singularidade do projeto curatorial inicial do Museu da Língua Portuguesa, José Miguel Wisnik (2020, p. 44-55), em seu texto “Recados na língua da poesia”, desenvolve essa questão:

³⁸ No original: “Il s’agit ici de partir de l’analyse de ces opérations constitutives – appelées ici ‘gestes de mise en exposition’ – pour en saisir les effets sociaux et symboliques (leur *opérativité*). Cette approche suppose donc deux niveaux d’intentionnalité distincts: un premier niveau qui correspond à ce qu’on pourrait appeler l’intentionnalité constitutive (l’intention selon laquelle il s’agit bien d’une exposition) et un second niveau qu’on qualifiera d’intentionnalité communicationnelle en ce qu’elle renvoie à un vouloir communiquer avec le visiteur selon un certain mode. Le premier correspond à ce que définit une exposition comme telle (faire accéder, etc.); le second touche à la manière dont le producteur choisit de faire accéder à l’objet et relève donc des *stratégies communicationnelles*”. Apesar de Jean Davallon referir-se nesse texto a exposições, podemos utilizar seu instrumental teórico para a criação de museus.

O que pode um museu da língua? Como circunscrever num espaço essa entidade que está em toda parte e nenhuma, que não se deixa capturar facilmente como objeto, pois é ela mesma que faz, de cada pessoa, um sujeito? [...] À primeira vista a ideia parece tão insensata quanto a daqueles personagens que, num conto de Borges, imaginam realizar um congresso mundial em que estivesse representado tudo quanto existe³⁹. [...] A epígrafe do conto, extraída de uma passagem de Diderot, serviria à perfeição para ser inscrita no pórtico do Museu da Língua [...]: *“Eles se aproximaram de um castelo imenso, no frontispício do qual se lia: ‘Eu não pertença a ninguém e pertença a todo mundo. Vós estareis nele antes de nele entrar; e nele estareis ainda quando dele sairdes’”*⁴⁰.

A língua está em toda parte, dentro e fora de nós. Quantas não seriam, portanto, as formas de abordá-la em um museu? As primeiras definições conceituais sobre o que viria a ser efetivamente o Museu da Língua Portuguesa tiveram forte influência do pensamento do antropólogo Roberto Pinho e, por extensão, do filósofo Agostinho da Silva⁴¹. Pinho defendia que a língua não deveria ser abordada, no museu, desde um ponto de vista acadêmico, dado que as universidades e centros de estudo já o faziam e que o público que se desejava alcançar era muito mais amplo e variado do que aquele que frequentava o ensino superior. Defendia também que o museu não deveria ter como missão substituir a função da escola, explorando a língua a partir de currículos do Ensino Médio ou Fundamental, e que tampouco deveria estar voltado para a produção literária em língua portuguesa – se bem que esse aspecto necessariamente seria contemplado.

Definiu-se que o objetivo do museu que nascia era oferecer aos visitantes experiências originais que permitissem trazer à luz o fato de que a língua que unifica um país imenso como o Brasil é a forma de expressão de uma cultura rica e multifacetada; que essa língua tem uma longa história; que ela foi formada nos encontros e desencontros entre povos e culturas muito diversos; que ela é falada

39 BORGES, Jorge Luis. O congresso. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-42.

40 Tradução nossa. No original: *“Ils s’acheminèrent vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: ‘Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d’y entrer; e vous y serez encore quand vous en sortirez”* [DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître* (1769)].

41 “Roberto Pinho [...] me impressionou desde os primeiros encontros pela certeza com que proferia suas observações a um tempo realistas e proféticas. Ele fora formado pelo professor Agostinho da Silva, o fascinante português fugitivo do salazarismo e que via no Brasil um esforço de superação da fase nórdico-protestante da civilização. Era um paradoxal sebastianismo de esquerda que se nutria de lucidez e franco realismo e não de mistificações. [...] O professor Agostinho, interessado em ligar Brasil com África e Oriente, amava ver em Portugal uma sugestão de futuro espiritualmente ambicioso, sem negar os frutos da paixão nórdica pela tecnologia. E quando ele dizia petulantemente que ‘Portugal já civilizou Ásia, África e América, falta civilizar Europa’, estava sobretudo mostrando que queria pensar ao arripio dos poderosos. Roberto Pinho tomava nas mãos várias tarefas inspiradas nesse programa” (VELOSO, 2017, p. 117-118).

em países espalhados em todos os continentes; e que está em permanente reinvenção. Assim, a perspectiva escolhida para orientar o Museu da Língua Portuguesa era a da antropologia cultural, sem deixar de lado os instrumentos da história, da linguística, da arte e da sociologia.

Foi determinante também, desde o início, a ideia de que o Museu da Língua Portuguesa deveria combater a ignorância e o preconceito que cercam as nossas origens portuguesas, africanas e indígenas – culturas portadoras de uma vasta bagagem material e simbólica, e que era crucial opor-se ao marcado sentimento brasileiro de submissão intelectual e cultural em relação a padrões europeus e norte-americanos. O desejo era romper com esse modelo e, assim, havia uma forte componente política norteando os trabalhos: claramente, o objetivo era valorizar a singularidade de nossa formação luso-afro-ameríndia.

Da mesma forma, esteve muito presente a preocupação de que o Museu da Língua Portuguesa deveria ter um caráter ao mesmo tempo lúdico, poético e formativo. O antropólogo Antonio Risério, no texto fundador do Museu da Língua Portuguesa, afirmava:

O que pretendemos, com o projeto, é a criação de uma espécie de monumento vivo da língua portuguesa no Brasil. Um centro ou núcleo onde esta língua possa pulsar em suas mais variadas dimensões, luzes e matizes. Pela primeira vez, em todo o mundo, uma língua é tomada como objeto da reflexão, da criação e da execução museográficas de ponta, num projeto interdisciplinar e intersemiótico nitidamente situado no terreno da *avant-garde* contemporânea. Nossa matéria-prima é a palavra. A palavra como som, como sentido, como prática, como senha, como signo cultural distintivo, como argamassa social, como história, como objeto, como entidade mutável e mutante.

A partir de inúmeras conversas e discussões, chegamos a um plano conceitual básico. [...] E o que queremos, com isso, é que cada brasileiro, ao visitar/vivenciar o museu, experimente uma espécie de *emoção cívica*. Que ele tome consciência da grandeza dessa construção sociocultural que é a nossa língua.

Língua, como comenta José Miguel Wisnik em seu texto, da qual o museu “secreta uma visão aberta às senhas, aos sinais, à fricção criadora, à multiplicidade dos recados, desejando que esses recados cheguem às escolas, que ofereçam estímulos e materiais [...] que contribuam para a formação da gente brasileira” (WISNIK, 2020, p. 44). Esse corpo de ideias, claramente definido, norteou todo o trabalho das equipes que, paulatinamente, foram envolvidas na criação do Museu da Língua Portuguesa.

A segunda questão crucial que se apresentou naquele momento inicial dizia respeito ao *como fazer*. Naquele momento, isso significava dizer: como destacar aspectos dessa trama complexa que é a língua, reordená-los e trazê-los à luz no

espaço social de um museu? Com que conteúdos e acervos trabalhar? Como desenhar uma narrativa que fizesse sentido para um público amplo e variado? Utilizando que recursos e linguagens? E, como se já não bastassem todas essas questões, como projetar um museu que respeitasse todas as exigências técnicas, de segurança e acessibilidade contemporâneas em um edifício construído no início do século XX para ser uma estação de trem? Não havia modelo a seguir. Nas pesquisas à época, não foi encontrado nenhum museu da língua pelo mundo e, assim, foi necessário partir do zero.

O Museu da Língua Portuguesa nasceu sem ter um acervo prévio e, assim, houve grande liberdade para criá-lo. O objetivo era valorizar a língua portuguesa em sua originalidade, riqueza e diversidade. A língua como aquilo que constitui todos os seus falantes e molda sua forma de estar no mundo e de transformá-lo. A língua como o elemento que nos distingue e que unifica um país continental como o Brasil, ligando o norte ao sul, o litoral ao sertão, as metrópoles às pequenas cidades da fronteira. A língua que, apesar de uma, são muitas, dadas as suas inúmeras variantes regionais e sociais, não apenas no Brasil, mas também em outras partes do planeta onde é falada. Esses pressupostos abriam inúmeros caminhos.

Após intensos debates do grupo inicial, definiu-se que os eixos fundamentais descritos acima estariam na base de todas as instalações de maneira fluida, sem uma compartimentação em campos estanques. Essa decisão estrutural não ocorreu sem conflitos. Uma parte da equipe, influenciada principalmente pelo modelo de museus temáticos norte-americanos, tendia a uma delimitação clara de blocos de conteúdo, traduzidos explicitamente através da marcada separação dos espaços por cores, datas e sinalizações gráficas. A ideia desse grupo, se adotada, implicaria conduzir o percurso do visitante pelo museu como se a experiência tivesse necessariamente que ser amparada – ou dirigida – para ser bem aproveitada.

Essa postura, com seu caráter paternalista, linear e unidirecional, opunha-se completamente a um princípio fundamental que estava na base do pensamento inicial dos idealizadores. Esse pensamento estava fundamentado na ideia de que a incompletude dos signos, o caráter inconcluso das imagens e das relações entre conjuntos de objetos, sugere, indica e estimula o visitante a formular múltiplas hipóteses e as suas próprias interpretações. Como afirma Merleau-Ponty (1978, p. 279), “o pensamento só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento”. Os espaços do museu deveriam ser complementares e abordariam os mesmos assuntos de maneiras diversas, o que agregaria mais questionamentos, mais valor e conhecimento a cada contato do visitante com o tema.

Um segundo ponto importante que foi também motivo de acaloradas discussões se referia ao fato de o Museu da Língua Portuguesa pretender alcançar um público amplo e variado sem, no entanto, fugir da complexidade inerente aos temas tratados. Para uma parte da equipe, porém, atrair um grande número de visitantes implicava reduzir drasticamente os aspectos a serem abordados

simplificando-os ao máximo. Ao invés, por exemplo, de abordar em uma instalação interativa a influência das línguas bantas no português do Brasil (umbundo, quimbundo e ovimbundo), chegou-se a propor que a instalação tratasse “da língua na empresa, a língua na tv, a língua no amor etc.”, temas aparentemente muito mais “acessíveis e interessantes”, segundo eles. Nota-se aí como é grande o risco de banalizar a narrativa e de infantilizar o interlocutor. São gestos aparentemente neutros que, no entanto, carregam um discurso pleno de significados conceituais e políticos sobre o que é educar, sobre o papel de museus contemporâneos, sobre o acesso à cultura e, principalmente, sobre a capacidade humana de pensamento e de transformação.

Nossa ideia de que a aventura humana através dos tempos e espaços constitui um patrimônio de cultura material e imaterial que está na raiz do que somos e que, portanto, precisa ser conhecido, valorizado e sempre atualizado pelas novas gerações, entrelaçando o que é histórico, o que é artístico e o que é sacralizado, baseava-se na premissa de que “os problemas fundamentais da cultura humana têm um interesse humano geral, e devem ser tornados acessíveis para o público geral” (CASSIRER, 2001, p. 3).

Foram discutidas intensamente as estratégias para ultrapassar os preconceitos e barreiras de classe e formação e buscar a comunicação com o maior número de visitantes, independentemente de sua idade, formação e classe social, sem abrir mão da riqueza e da complexidade do tema. Nesse sentido, ressoavam para o grupo as palavras do filósofo português Agostinho da Silva (1988): “essa coisa de se chamar a certos sujeitos pensadores... Como se os outros não pensassem! Ou de dizer ‘ele é um intelectual’... E os outros, o que é que são? [...] Gente pensa. Gente é intelectual”. Elas apontavam para uma reflexão sobre o fato de que inteligência e sensibilidade não são sinônimos de erudição. E concluímos que o Museu da Língua Portuguesa deveria envolver o visitante em uma experiência na qual ele pudesse se reconhecer como coautor dessa língua que também é sua. Nesse sentido, era um pressuposto importante considerar um recorte que valorizasse igualmente fato e mito, emoção e intelecto, porque toda experiência, como diz Georges Didi-Huberman (2022), “é um cruzamento, um turbilhão de fatos de afeto”. Ou, como afirma Davallon (1999b, p. 97):

A meu ver, o erro mais comum cometido sobre patrimônio é acreditar que o passado representado pelo objeto se limita a fatos históricos. Se o objeto nos toca é porque nos liga a um mundo de origem que é um mundo social. [...] O mundo dos homens que o produziram, usaram, codificaram, embelezaram; ou, ao contrário, o saquearam e destruíram (tradução nossa)⁴².

⁴² No original: “À mon sens, l’erreur la plus communément faite à propos du patrimoine est de croire que le passé représenté par l’objet se limite à des faits historiques. Si l’objet nous touche, c’est parce qu’il nous relie à un monde d’origine qui est un monde social. [...] Le monde des hommes qui l’ont produit, utilisé, codifié, embelli; voire au contraire saccagé ou détruit”.

Como já vimos anteriormente, entre as intenções, os desejos e o resultado final, há o fazer, o difícil fazer que implica selecionar conceitos e conteúdos, recortá-los, montá-los, tecer narrativas, desenhar espaços, criar objetos de várias naturezas, articular sentidos. Em torno de um texto fundador, mais uma vez de autoria de Antonio Risério, que definia com clareza os princípios e eixos temáticos do futuro Museu da Língua Portuguesa⁴³, foram reunidos dezenas de profissionais de várias áreas para criar as experiências que transformariam ideias em vivências. Foram acionados linguistas, antropólogos, poetas, artistas gráficos, roteiristas, cineastas, músicos, historiadores, museólogos e tecnólogos, em uma equipe de aproximadamente cinquenta pessoas.

Havia a certeza de que o fundamento de todo o processo de criação deveria estar necessariamente ancorado em uma seleção de conteúdos consistentes e inovadores. Para isso, foram reunidos profissionais muito qualificados das principais áreas de abrangência do projeto em universidades e outras instituições do Brasil e de Portugal. No núcleo que produziu os materiais básicos a partir dos quais foi construído todo o museu – que chamamos de “textos-base”, estavam, entre outros: o linguista Aryon Dall’Igna Rodrigues, especialista em línguas indígenas da UnB; a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, da UFBA, especialista em línguas africanas; os linguistas Ataliba Teixeira de Castilho, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Ivo Castro, da Universidade Nova de Lisboa, ambos reconhecidos estudiosos da língua portuguesa; além do historiador Alberto da Costa e Silva e da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, da Universidade de Chicago⁴⁴; dos professores, compositores e ensaístas José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, respectivamente da Universidade de São Paulo (USP) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

A cada um desses especialistas, em sua maioria acadêmicos com muitos anos de pesquisa e trabalho em suas áreas do conhecimento, foi proposto o desafio de, a partir dos pressupostos básicos apresentados pelo núcleo central, selecionar, dentre seus saberes, aqueles que eles acreditassem ser pertinentes para compor um museu destinado a público amplo que, em sua enorme maioria, nada sabia sobre aqueles temas. Isso gerou textos densos repletos de conteúdos e de intenções que viriam a alimentar toda a cadeia de ações e transformações que se seguiria.

Como já abordamos em capítulos anteriores, entre um texto conceitual e teórico, entre qualquer conteúdo e a realidade física e palpável de uma exposição em um museu, há um processo complexo de transposição criativa, de recriação

⁴³ Este texto, “Luz da Língua”, foi redigido por Antonio Risério e está publicado no livro de mesmo nome organizado por José Miguel Wisnik e por mim, publicado em 2021 pela Fundação Roberto Marinho (FRM) e pela Editora BEI.

⁴⁴ Faziam parte da equipe pesquisadores de diversas áreas de conhecimento pertencentes a variadas universidades e centros de estudo, tais como Ana Suely Arruda Cabral, linguista da UnB, Marilza de Oliveira, linguista da USP, e Mirta María Groppi Asplanato de Varall, linguista também da USP.

em outra gramática, em outra “língua”, com suas regras próprias, em um processo descrito por Julio Plaza (1987, p. 32) como *tradução intersemiótica*:

A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro de relações analógicas de sua semiose.

Assim, o trabalho da curadoria e das equipes que estavam no centro da criação do Museu da Língua Portuguesa foi encontrar tecnicamente formas e soluções para operar transformações de linguagem que envolvessem gramáticas muito diferentes guardando, porém, a “alma” do conceito e do conteúdo desejado. Quanto mais complexos os conteúdos e quanto maior o desejo de torná-los perceptíveis em um diálogo com pessoas leigas, mais difícil e intrincado é o processo. E assim foi.

No Museu da Língua Portuguesa, as equipes multidisciplinares intuíram que todas as linguagens disponibilizadas naquele momento pela tecnologia poderiam ser utilizadas como recursos de comunicação e mobilização de sentidos e intelecto do público que se desejava alcançar. Mas ainda assim havia muito mais perguntas do que respostas. Foram inúmeras as versões de cada roteiro, incontáveis os ensaios com linguagens diversas e as tentativas de soluções expográficas. O processo de idas e vindas, de fazimentos e refazimentos foi exaustivo. “Traduzir é reinventar. [...] O caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre o seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor” (CAMPOS, 2013, p. 81). Como em um laboratório.

Para trazer a língua viva para dentro do Museu da Língua Portuguesa, optou-se por utilizar modernos recursos tecnológicos e de comunicação que reinventassem o complexo universo de signos e mensagens de caráter imaterial que se desejava destacar. Através da combinação de linguagens expográficas de naturezas muito diversas e de uma série de recursos articulados, a ideia era mostrar que a língua é o código central da cultura, com suas variações geográficas, temporais e socioculturais; que a língua organiza a nossa experiência, é o instrumento de comunicação social, de construção e transmissão de conhecimentos e de criação de mundos através da linguagem poética; e também que é uma entidade mutável e mutante, sempre em transformação.

A fluidez e a elasticidade das imagens e dos sons apresentavam-se como recursos adequados (e poderosos) para retratar em profundidade essa língua em permanente movimento, e a miríade de possibilidades oferecidas pela tecnologia e pela flexibilidade dos signos permitiu criar diálogos inusitados entre conteúdos e abordagens. O uso de audiovisuais e dispositivos interativos variados, a imersão sonora, telas dos mais diversos tamanhos, projetores e lentes sofisticados ofereceram um verdadeiro arsenal de mídias à nossa disposição.

Foi realizada uma pesquisa ampla em grande número de acervos visuais e sonoros, em uma espécie de arqueologia de imagens e sons que viriam a constituir o material concreto a partir do qual seriam construídas as narrativas. Sabemos que, como afirmou Walter Benjamin, “as imagens são prenes de história”, e que elas contêm infinitas possibilidades de combinação e de entendimento. “A imagem é um cristal de tempo, aonde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago para formar uma constelação”, dizia ele (BENJAMIN, 2006, p. 409). Essa ideia abriu caminhos para um diálogo entre a imagem e o visitante – um vácuo a ser preenchido pela leitura de cada um.

A partir desses pressupostos, e numa espécie de garimpo realizado em variadas fontes de informação visual e sonora, foram selecionados trechos de filmes de arquivo, documentários, registros caseiros de imagens, jornais cinematográficos e trechos de filmes de ficção, documentos, fotos, pinturas, cartas que pudessem trazer elementos para a construção da narrativa que se desejava criar. Foram selecionados trechos de poemas, ensaios e canções, além de terem sido captados imagens e sons com registros da vida das pessoas, de suas atividades e seus fragmentos de memória. Foram gravados também depoimentos contextualizando e analisando essa mesma realidade cultural e linguística. Foi um trabalho árduo de estudos e pesquisa. O resultado foi a reunião de um amplo material que tematiza tradição e mudança.

A costura dos materiais em uma espécie de marchetaria de sons e imagens articulados e complementares – mesmo que, às vezes, dissonantes – gerou algo como um grande mosaico de histórias praticamente desconhecidas da maioria da população, contadas através de recursos até então inéditos. Mas também em relação a esse aspecto, havia diferentes pontos de vista sobre o que e o como fazer. Parte da equipe, seduzida pelas novidades oferecidas pelo mercado – grandemente vinculadas ao mundo da publicidade e do jornalismo –, e preocupada, antes de tudo, em agradar o maior número possível de visitantes, desejava que o Museu da Língua Portuguesa tivesse forte caráter midiático, com a utilização intensiva de tecnologia. Outra parte, mais interessada em dar ao tema da língua um tratamento mais nuançado, e atenta às armadilhas de excessos tecnológicos antes de tudo *novidadeiros*, preocupava-se prioritariamente com a complexa tessitura da narrativa e com a profundidade dos conceitos desenvolvidos. Aqui também as discussões foram muito intensas, com questionamentos de várias ordens que expressavam perspectivas conceituais, estéticas e ideológicas muito distintas e frequentemente inconciliáveis.

Vale lembrar que qualquer trabalho de criação coletiva multidisciplinar é uma espécie de campo de batalha com tensões de naturezas muito diversas, sejam conceituais, estéticas, ideológicas ou políticas. Se, por um lado, diferentes habilidades, repertórios e formações técnicas aportam contribuições complementares ao trabalho, por outro lado, essas mesmas diferenças podem gerar perspectivas às vezes opostas sobre o fazer. Por exemplo: a criação da *Praça da Língua*, instalação concebida por José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, espécie de

catedral na qual é celebrada a potência da criatividade no uso da língua portuguesa, seja popular, seja erudita.

A experiência – de certa forma a culminância da visita proposta – deveria propiciar uma imersão audiovisual na tessitura profunda da língua poética através da escuta concentrada de poemas e canções. Ela deveria solicitar a atenção máxima e a cumplicidade do visitante que, no espaço escuro do auditório em forma de arena, vivenciaria com todo o seu corpo um ritual coletivo de forte teor emocional e intelectual, em uma espécie de elevação espiritual através da arte.

O espaço escolhido para abrigar a experiência sugeria por si só uma ocupação diferenciada: tratava-se de uma grande sala da ala leste com pé direito altíssimo e imponente estrutura original de tesouras de madeira que evocavam a cúpula de uma catedral. Os primeiros esboços desenvolvidos à época pela equipe de museografia, no entanto, mostram uma perspectiva completamente diferente para a mesma demanda.

FIGURA 91 Maquete eletrônica de projeto (não realizado) para a Praça da Língua (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Ao invés da concentração e da entrega à vivência de uma aventura única, intensa, transformadora, só possível em um espaço de grandes dimensões minuciosamente concebido com o fim de ativar sentidos – arena, teatro, catedral –, diluição, espetáculo frio. Onde o mergulho na língua? Onde a celebração da singularidade e da riqueza da nossa língua? Apenas uma grande quantidade de telas e uma cacofonia de falares. Como já dissemos, nenhuma escolha é neutra, está sempre carregada de intenções, de possibilidades e de limitações. Há sempre que optar e deixar soluções de lado. Ao final, após inúmeros debates e propostas, a *Praça da Língua* ganhou seu desenho definitivo.

FIGURA 92 Praça da Língua (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Em vários momentos do processo, foi preciso exercitar a negociação, a argumentação e a contra-argumentação. No caso da *Praça da Língua*, prevaleceu uma solução que se mostrou muito eficaz e que, mesmo depois do incêndio e da reconstrução, segue emocionando milhares de visitantes. Mas naquele início, tudo era muito novo para todos, havia muitas incertezas e dúvidas sobre a adesão futura dos visitantes às ideias que se estavam desenvolvendo ali.

Há um outro exemplo, também relativo à *Praça da Língua*, do tipo de questões que se apresentavam cotidianamente na criação do museu. A experiência tinha como objetivo emocionar e provocar a inteligência do visitante através da imersão em trechos notáveis da literatura brasileira – como amostras representativas do melhor da criatividade e originalidade da língua portuguesa no Brasil. No dizer dos curadores da instalação Arthur Nestrovski e José Miguel Wisnik:

Os textos reunidos na *Praça da Língua* não têm, nem poderiam ter, qualquer pretensão de compor uma antologia “definitiva” de poesia e prosa em língua portuguesa. Longe dessa ambição, o objetivo aqui foi simplesmente o de reunir, do modo mais sintético e sugestivo possível, amostras representativas da nossa língua em seu estado de potência máxima. [...] “Penetra surdamente no reino das palavras”, adverte Drummond no verso que nos serve de abertura. “Surdamente”: quer dizer, em silêncio, atento, aberto para escutar o que se diz “no reino das palavras”. É o reino de todos nós, um patrimônio dos que falam a língua portuguesa e têm nela um meio como nenhum outro para compreender e renovar o mundo.

Dentre as “joias da língua” selecionadas pelos curadores da *Praça da Língua* estavam trechos do poema “Verdade, vergonha”, do poeta barroco baiano do século XVII Gregório de Matos Guerra. Na audição desenhada, ele sucederia a leitura do poema “Lira paulistana”, de Mário de Andrade, e antecederia o conjunto de poema e canção “Inventa línguas”, de Haroldo de Campos, e o “Coco”, de Caju e Castanha, que encerrariam a experiência. Não demoraram a surgir, porém, ressalvas e fortes restrições ao poema do Boca do Inferno que, para alguns membros da equipe do Museu da Língua Portuguesa, não seria compreensível e não teria apelo junto ao “grande público”. Alguns acreditavam que seria necessário “manter um nível bem mais baixo” na tentativa de alcançar o visitante médio (cujo perfil, aliás, era uma incógnita), e que um poema do século XVII seria inadequado e nunca absorvido. As discussões foram acaloradas e só estancadas quando surgiu a ideia de que o poema fosse lido em forma de *rap* por um *rapper* conhecido. Vale lembrar que fazia parte da proposta da instalação que, ainda segundo os curadores da instalação Arthur Nestrovski e José Miguel Wisnik:

Para cada texto, [fosse] escolhido um leitor ou leitora – cada um por um motivo especial. São leitores capazes não só de dar forma expressiva às palavras com a força da voz, mas também de sugerir vias de interpretação, pelo próprio vínculo que aqui se cria entre cada um deles e o texto lido. Em tudo isso – seja na construção dos módulos, seja nas locuções –, buscou-se ressaltar a vida em movimento desses poemas e prosas, que não cessam jamais de se recriar, à medida que vão sendo lidos, uns pelos outros e geração após geração.

Assim, ao longo dos mais de três anos de trabalho intensivo, foram sendo construídas soluções e apaziguados ânimos. No caso do poema “Verdade, vergonha”, recriado em forma de *rap* por MV Bill, o resultado funcionou magnificamente. O poema barroco, por si só atualíssimo, tornou-se um dos pontos altos da *Praça da Língua*, com adesão entusiástica dos visitantes. Mas nem todos os embates produziram soluções assim eficientes; uma operação envolvendo tal número de atores, cada qual com especialidades e repertórios muito diferentes, e incluindo-se ainda nesse rol instituições públicas e privadas com culturas próprias e problemas particulares, dificilmente escaparia de atravessar conflitos e dificuldades. E nem sempre o resultado final correspondeu exatamente às expectativas.

FIGURA 93 Praça da Língua (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

O espaço físico, por seu lado, também impunha limitações e condicionava parte das opções. Vale lembrar que o partido adotado pelo projeto arquitetônico foi gerado antes de serem definidos os conteúdos e as linguagens expositivas. Assim, as equipes de conteúdo e museografia tiveram que se deparar frequentemente com situações complexas, por exemplo espaços destinados à exibição de filmes serem, ao mesmo tempo, vias de passagem para o fluxo de visitantes, entre outras dificuldades. O que demonstra como a integração entre as equipes desde o início do processo sob a coordenação de uma curadoria que defina um ideário e participe ativamente de todas as mínimas etapas da realização é crucial para a qualidade do resultado.

FIGURA 94 Grande Galeria (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Criar um museu é fazer recortes e escolhas a cada gesto e, nesse processo, entram em conflito, disputa e negociação elementos de naturezas muito diferentes e gramáticas muitas vezes intraduzíveis. Mas é justamente o processo de *transcrição*, conforme cunhado por Haroldo de Campos (2013), e o processo de *tradução intersemiótica*, no dizer de Julio Plaza (1987), que permitem esse trânsito entre temas e linguagens, tempos e espaços – ponto focal desta tese. Nesse sentido, também foi crucial a presença, na equipe do Museu da Língua Portuguesa, de poetas e outros artistas que traduziram de forma livre muitos dos conceitos e conteúdos selecionados. Trataremos desse tema mais à frente.

E, apesar da estranheza em relação a tema tão impalpável, o Museu da Língua Portuguesa abriu suas portas em 2006 e atraiu milhões de visitantes que, durante quase dez anos, fizeram longas filas para mergulhar em um universo ao mesmo tempo íntimo e desconhecido.

A seguir, apresento de forma sumária os espaços do Museu da Língua Portuguesa em sua primeira versão conforme documento da época⁴⁵, e elenco algumas imagens ilustrativas. Na descrição do museu renovado, me estenderei mais detidamente.

4.1.1 Elevador: peça musical e *Árvore de palavras*

Os elevadores de acesso ao Museu da Língua Portuguesa e a *Árvore de palavras* instalada entre eles foram concebidos para criar surpresa no visitante através do contato com a variedade e riqueza de palavras, sons e fonemas característicos da língua portuguesa e das diferentes línguas do mundo. A *peça musical* concentra-se não na dimensão semântica da linguagem, mas na sua dimensão mais primitiva e fundamental: a fonética, com suas variáveis de som, ritmo, cadência e melodia. Em colaboração com Antonio Risério, o poeta e compositor Arnaldo Antunes concebeu uma trilha sonora, que – como uma espécie de mantra – entoa as palavras “língua” e “palavra” em vários idiomas. A *Árvore de palavras*, concebida pelo arquiteto e *designer* Rafic Farah, contém palavras da língua portuguesa do Brasil.

4.1.2 Grande Galeria (2º andar)

Tela de 106 metros de extensão exibe vídeos curtos com uma mostra dos *nossos fazeres e seus respectivos falares*. Trata-se de um retrato da língua portuguesa do Brasil atual sintetizado nos seguintes temas: carnavais; cotidiano; culinária; cultura; danças; festas; futebol; matriz lusa; música; natureza; relações humanas; e religião.

⁴⁵ MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Documento 1 – Edifício da Estação da Luz*. São Paulo: MLP, [s.d.]. p. 3. Disponível em: <https://bit.ly/3lv2S3b>. Acesso em: 24 fev. 2023.

Antonio Risério, Manuela Carneiro da Cunha e Marilza Oliveira escreveram os textos-base a partir dos quais Marcelo Macca, Marcos Pompéia e eu produzimos os roteiros. Os filmes têm a direção de Carlos Nader, Marcello Dantas e Victor Lopes.

4.1.3 História da língua portuguesa (2º andar)

Linha do tempo narra a história da língua portuguesa de maneira sucinta, desde a sua formação até os dias de hoje. Contempla também aspectos da história das culturas indígenas em território brasileiro, com destaque para os povos de língua tupi; e, por fim, momentos da história de algumas das culturas da África trazidas para o Brasil com escravizados. A instalação inclui também um *Mapa dos Falares*, que tematiza os vários sotaques do português do Brasil. Desenvolvida a partir de textos de especialistas como Alfredo Bosi, Ana Suely Arruda Cabral, Aryon Rodrigues, Ataliba Teixeira de Castilho e Yeda Pessoa de Castro, com roteiros de Ana Ligabue e Marcos Pompéia, a Linha é ilustrada por iconografia variada.

4.1.4 Palavras Cruzadas (2o andar)

Totens multimídia dedicados às principais influências das línguas e dos povos que contribuíram para formar o português do Brasil. São elas: línguas indígenas (tupinambá e outras línguas faladas hoje); línguas africanas (quicongo, quimbundo e umbundo, iorubá e évé-fon); espanhol; inglês e francês; línguas de imigrantes (italiano, alemão, árabe, chinês, hebraico, japonês); e o português no mundo. Criados a partir de textos dos especialistas Alberto da Costa e Silva, Aryon Rodrigues, Ataliba Teixeira de Castilho, Ieda Maria Alves, Ivo Castro, Mário Eduardo Viaro, Mirta Groppi, Yeda Pessoa de Castro, entre outros, com roteiros de Marcelo Macca.

4.1.5 Beco das Palavras (2o andar)

O diretor e roteirista Marcelo Tas, a partir de texto e assessoria do etimólogo Mário Eduardo Viaro, concebeu um jogo digital e interativo no qual os visitantes são desafiados a formar palavras, aprendendo qual a sua etimologia e significado.

4.1.6 Auditório (3º andar)

Audiovisual destaca o português dentre a multiplicidade das línguas do mundo. Trata da expansão marítima lusitana e da conseqüente disseminação da língua portuguesa nos vários países, bem como da especificidade da língua tropical e mestiça falada no Brasil. O argumento é de Antonio Risério, a direção de Tadeu Jungle a partir de roteiro de minha autoria.

4.1.7 Praça da Língua (3º andar)

Arthur Nestrovski e José Miguel Wisnik elaboraram uma seleção de textos e poemas da língua portuguesa reunindo-os em uma espécie de planetário da língua.

FIGURA 95 *Árvore da língua*, escultura de Rafic Farah (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 96 *Hall do 2º andar e Rua da Língua* (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 97 Palavras Cruzadas (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 98 Linha do tempo (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 99 Mapa dos Falares (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 100 Beco das Palavras (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 101 Hall do 3º andar (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 102 Auditório (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 103 Praça da Língua (2006)



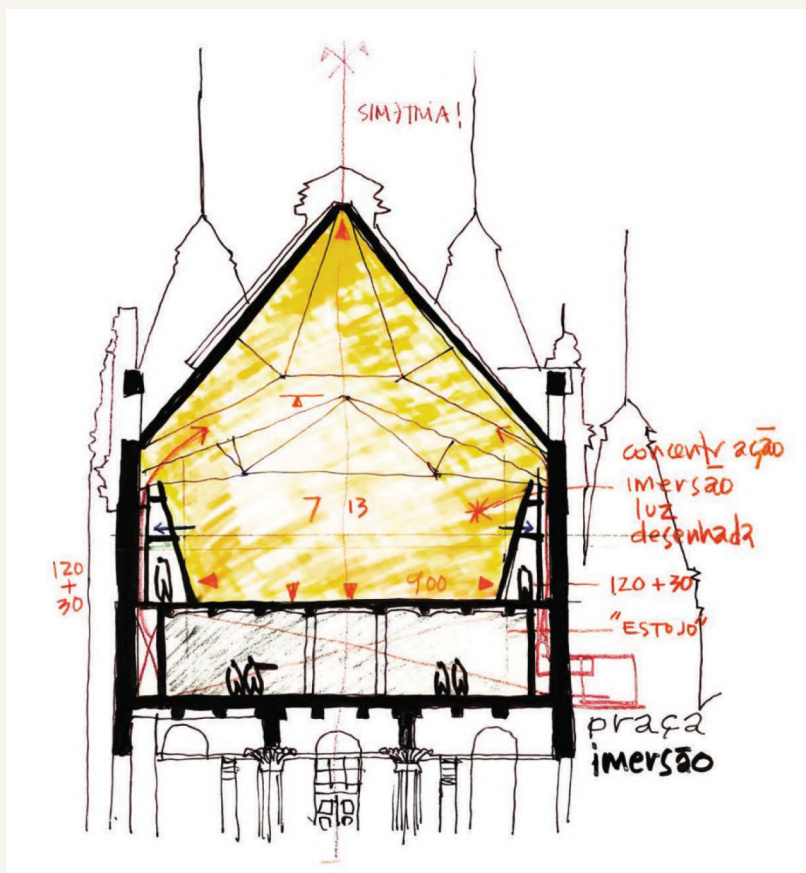
Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

4.2 FAZER E REFAZER UMA VIAGEM

Em 2015, após o incêndio que destruiu inteiramente o Museu da Língua Portuguesa, rapidamente foi tomada a decisão de reconstruí-lo. Em 2017, o governo do estado de São Paulo e a Fundação Roberto Marinho iniciaram os trabalhos de reconstrução do museu, em parceria com a iniciativa privada. Novamente, um pequeno grupo de profissionais foi reunido para pensar o que e como fazer. De minha parte, fui convidada para ser curadora do museu ao lado de Hugo Barreto.

Do ponto de vista da arquitetura e da engenharia, as novas tecnologias e uma forte preocupação com a sustentabilidade deram margem a uma série de modificações no projeto original. O arquiteto Pedro Mendes da Rocha assumiu a tarefa de rever e atualizar o projeto.

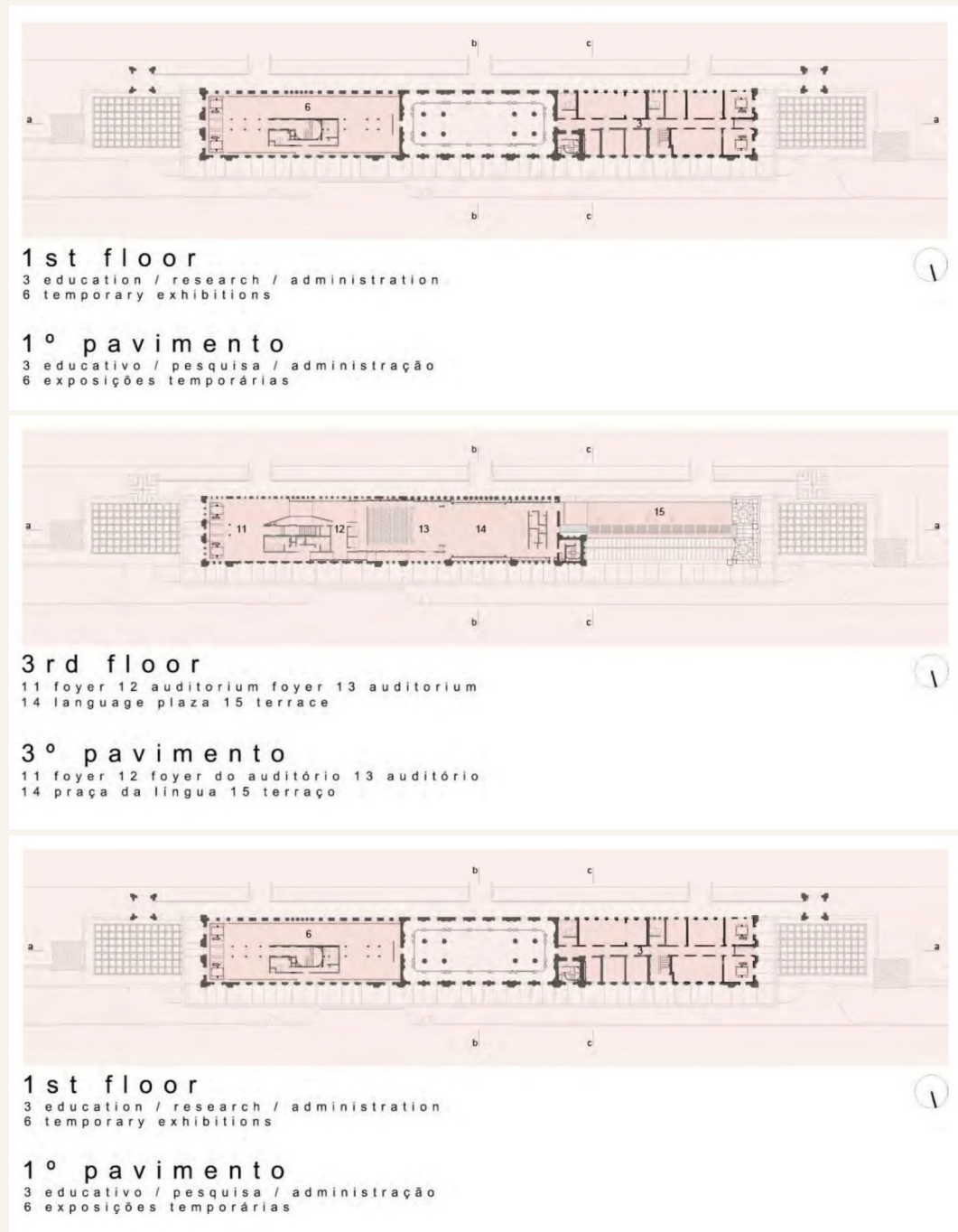
FIGURA 104 Desenho de Pedro Mendes da Rocha para a reconstrução do Museu da Língua Portuguesa



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

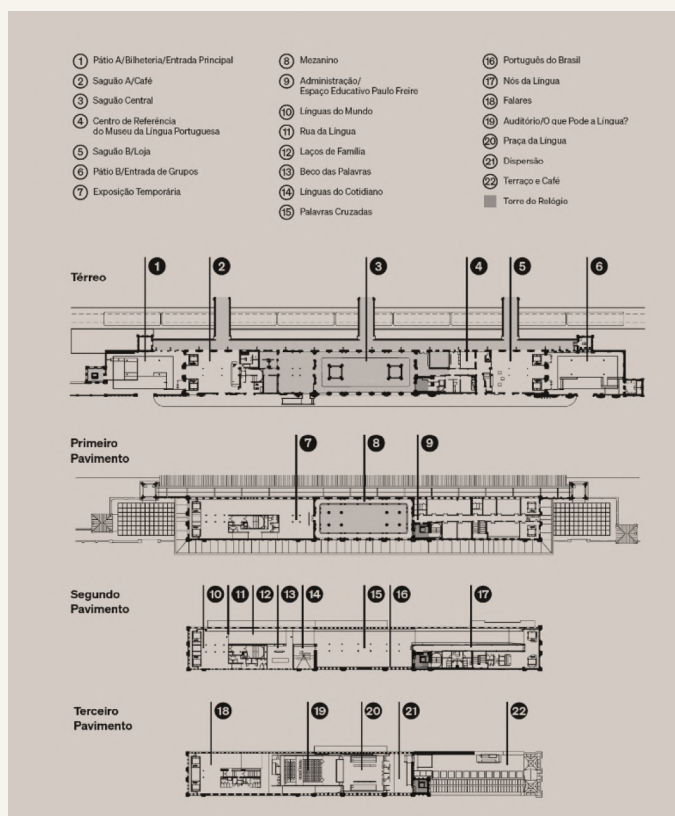
No térreo, o Museu da Língua Portuguesa se abriu generosamente à Estação da Luz, trazendo maior permeabilidade entre as estações de trem e de metrô, a rua e o Jardim da Luz. O conjunto ganhou um café e uma loja. Nos andares superiores, espaços foram otimizados, novos materiais foram introduzidos e o museu ganhou mais salas para suas instalações. Problemas de fluxo foram reequacionados. Foi aberta uma nova entrada para grupos e novos elevadores foram instalados para a circulação. No terceiro piso, foi criado um café com vista para o Jardim da Luz e para a torre do relógio. A seguir, apresentamos as plantas dos três andares do Museu da Língua Portuguesa em seus dois momentos: 2006 e 2020, respectivamente.

FIGURA 105 Planta do Museu da Língua Portuguesa (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 106 Planta dos espaços do novo museu (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Em relação aos conteúdos e às concepções museográficas, o primeiro passo foi fazer uma avaliação detalhada sobre a experiência do Museu da Língua Portuguesa nos seus dez anos de vida, suas virtudes e seus problemas. O que funcionou bem e o que não funcionou? Que instalações eram as mais procuradas e por quê? Quais eram as críticas feitas pelo público? Que conteúdos deveriam ser atualizados? O que poderia ser acrescentado?

Foram ouvidos muitos dos profissionais que estiveram na linha de frente do museu lidando com o público e realizando os trabalhos educativos. Estudamos os relatórios da monitoria, as teses acadêmicas e os artigos publicados, alguns dos quais com críticas à sua proposta arquitetônica e à museografia⁴⁶. E, depois de um longo período de avaliação e reflexão, chegamos a algumas conclusões sobre o que

⁴⁶ Houve críticas ao projeto de várias naturezas. Algumas diziam respeito a problemas de acessibilidade, de fluxos de deslocamentos, de sinalização dos espaços, de falta de sanitários no terceiro andar. Outras diziam respeito a problemas de áudio em algumas instalações. Outros ainda se referiam a lacunas na narrativa, tais como a pouca importância dada ao galego-português na formação da língua portuguesa ou a quase nenhuma atenção ao português falado hoje em vários países do mundo. Parte das críticas referiam-se à espetacularização do conhecimento atribuída ao uso excessivo de tecnologia. Que essa estratégia não permitiria ao visitante ter o tempo necessário para a reflexão e o aprofundamento da sua percepção, o que empobreceria a qualidade da experiência do museu.

fazer e como fazê-lo, sobre que histórias não havíamos contado e deveríamos contar, sobre que novas tecnologias poderiam otimizar as experiências do museu.

Também dessa vez o processo de recriação das instalações teve momentos de tensão. Parte do pequeno grupo de trabalho acreditava que o Museu da Língua Portuguesa deveria mudar completamente a sua perspectiva, dando muito menos relevo às questões históricas e antropológicas relativas à formação da língua portuguesa e muito mais espaço para as novas pautas identitárias. Chegou-se mesmo a propor que não houvesse a instalação que tematiza a história do português do Brasil, um dos pontos estruturantes da exposição. Alegava-se que ela tinha um caráter ultrapassado e autoritário na maneira de expor seus conteúdos, e que o museu deveria ser participativo e aberto às contribuições externas, refazendo-se sempre.

Outra parte do grupo, na qual eu me situava, reconhecia a pertinência e a atualidade dos eixos curatoriais que guiaram a concepção inicial do museu nos anos 2003-2006. Propunha que essas mesmas diretrizes guiassem o desenvolvimento dos novos conteúdos e instalações e sugeria que fossem incorporados mais tensionamentos entre diferentes pontos de vista ao longo de todos os espaços, estimulando o visitante a exercitar uma reflexão crítica sobre a realidade atual, seus conflitos e perspectivas. Assim foi feito.

Dentre as experiências, avaliamos que algumas deveriam ser mantidas tais como foram apresentadas em 2006. Outras deveriam ser atualizadas ou refeitas, seja do ponto de vista dos conteúdos e de seu tratamento, seja das tecnologias utilizadas. O reconhecimento de que temas cruciais para um mergulho na língua portuguesa não haviam sido trabalhados com a devida profundidade nos levou a conceber novas instalações e experiências. Por outro lado, dado que a língua sofreu alterações nos 15 anos que separavam o fazer do refazer, havia que atualizar algumas questões.

Também a tecnologia avançou muito nesses 15 anos, e esse fato trouxe implicações importantes na constituição dos novos espaços, e não apenas pela qualidade muito maior das imagens e áudios a serem exibidos. Uma grande sala do segundo andar do museu, que anteriormente reunia os equipamentos que tornavam possível toda a operação das instalações, deu lugar a duas novas e confortáveis salas de exposição. Também o grande corredor/tela de 106 metros que funcionava como o eixo central do museu ganhou alguns metros de largura em toda a sua extensão, dado que as novas lentes de projeção permitiriam aproximar os projetores da tela, evitando qualquer risco de interferência de sombras. Esse fato deu lugar a novas instalações inexistentes em 2006.

Mais uma vez, com a colaboração de arquitetos, escritores, artistas, linguistas, cineastas, roteiristas, pesquisadores, artistas gráficos e muitos outros profissionais, o trabalho se desenvolveu. Foram quase cinco anos de pesquisas, debates intensos, questionamentos, dúvidas, discordâncias, aprendizados, tensões e revisões.

Como da primeira vez, a colaboração de profissionais com domínio na difícil arte de transpor conteúdos de pesquisas científicas em linguagens expográficas,

como Helena Tassara e Marcelo Macca, foi essencial. Também o convite a artistas como Alê Siqueira, Arnaldo Antunes, Bebetto Abrantes, Carlos Nader, Daniel Melim, Guto Lacaz, José Miguel Wisnik, Leandro Lima, o Coletivo Projetemos, entre outros, para criarem obras que dialogassem com o todo, agregou inúmeras novas camadas de significado e emoção a esse fazer museográfico. A criatividade de cada um ampliando e aprofundando o todo em novas sínteses, e permitindo falar a mais pessoas através de outras linguagens. Pois, como diz Cassirer (2001), é da natureza da arte contribuir para uma relação aberta e multifacetada com as coisas.

A experiência estética é muito mais rica. Está prenhe de infinitas possibilidades que não são realizadas na experiência sensorial ordinária. Na obra do artista, essas possibilidades tornam-se realidades; são trazidas à luz e assumem uma forma definida. A revelação dessa inesgotabilidade dos aspectos das coisas é um dos grandes privilégios e um dos mais profundos encantos da arte (CASSIRER, 2001, p. 237-238).

A criação de um museu pode ser comparada a um canteiro de trabalho, um laboratório. Como já dissemos, cabe ao curador articular todas essas etapas e contribuições em um conjunto original, ao mesmo tempo uno e diverso. São diferentes saberes, diferentes linguagens que devem ser selecionadas, interpretadas e articuladas em um processo de tradução extremamente complexo e acidentado onde nada é seguro.

Mas finalmente o Museu da Língua Portuguesa reabriu suas portas na Estação da Luz. Ele é composto por dois grandes núcleos: de um lado, a exposição de longa duração; de outro lado, o espaço de pesquisa e formação, que se constitui em uma série de atividades conexas de caráter investigativo e educativo e nas exposições temporárias. A exposição de longa duração é o centro de uma rede de atividades e ações públicas do conjunto do museu. É a estrutura sólida e consistente que serve como suporte articulador de renovadas possibilidades de trabalhos integrados, com funções investigativa e educativa e grande responsabilidade social. Mais do que na sua existência anterior, o Museu da Língua Portuguesa tem procurado dar organicidade ao trabalho das equipes de seus diferentes núcleos, muito voltado agora para uma inter-relação mais atuante com o território que o rodeia.

O Museu da Língua Portuguesa segue centrado na valorização do português do Brasil, língua falada hoje em todo o país com suas variações linguísticas internas – variações geográficas, temporais e socioculturais que, na nova versão, ganharam muito mais destaque. Valorizar a língua portuguesa significa, por um lado, destacar aspectos da sua formação que são pouco conhecidos e que demonstram que ela tem uma longa história de encontros entre povos e culturas muito diversos. É tornar visível para o visitante o fato de que cada palavra que falamos hoje tem atrás de si um passado de deslocamentos, de contatos, de perdas e de aquisições. Por outro lado,

é deixar claro que o Brasil é um país plural, onde são faladas também mais de 180 línguas dos povos originários que habitam seu território há milhares de anos, e este é mais um componente da sua singularidade. Dessa forma, o Museu da Língua Portuguesa tem como objetivo dar um testemunho dessa experiência única no planeta, colocando o visitante em diálogo ativo com toda essa complexidade.

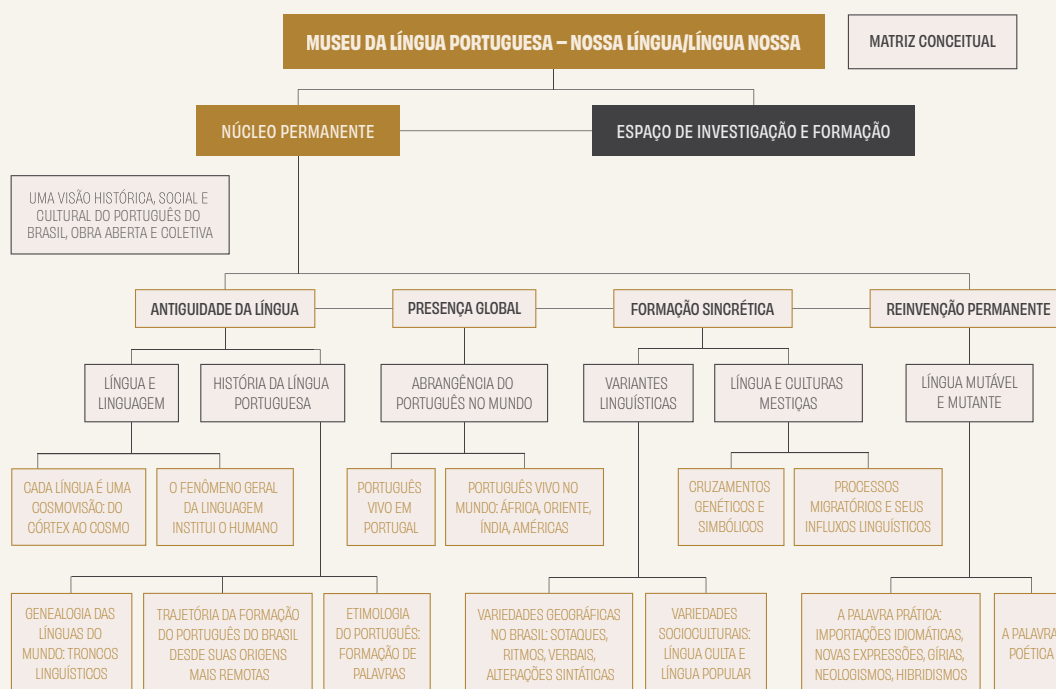
Ao mesmo tempo, valorizar a língua portuguesa é também captar os seus movimentos como um radar, acompanhando sua permanente reinvenção e as transformações que não param de ocorrer no Brasil e nos demais países de língua portuguesa. As variações regionais e socioculturais, as invenções e os contágios que quase diariamente alteram irremediavelmente essa língua que é fruto do contato genético e simbólico de culturas e línguas ancestrais. Nesse sentido, as exposições temporárias e as programações paralelas, tais como o Dia Internacional da Língua Portuguesa e os saraus literários, por exemplo, têm, muito mais que anteriormente, se debruçado sobre temas cruciais de nossos dias, tais como as línguas dos imigrantes do século XXI ou as línguas dos povos indígenas do Brasil.

Mas nessa sua *nova vida*, ganhou também grande destaque e muito maior profundidade a questão da presença global e a potência geopolítica da língua portuguesa mundo afora, com suas variantes, seus problemas, sua originalidade e riqueza. Para isso, com a colaboração de artistas de várias partes do mundo lusófono e em parceria com diversas instituições internacionais, foi realizada uma extensa pesquisa sobre a língua portuguesa viva hoje em Angola, Cabo Verde, Damão, Diu, Goa, Guiné Bissau, Guiné Equatorial, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, e Timor Leste.

Nova também foi a inclusão do tema da variedade linguística mundo afora. Fala-se hoje em torno de 7 mil línguas, cada qual com sua singularidade e riqueza, tema que tem interessado grandemente os visitantes do museu.

Vemos a seguir um diagrama criado pela curadoria que resume a matriz conceitual do Museu da Língua Portuguesa, desde os quatro eixos curatoriais que estão presentes de maneira transversal em todas as suas instalações e programações até os subtemas abordados em cada um dos seus espaços.

FIGURA 107 Matriz conceitual do Museu da Língua Portuguesa (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Essas ideias e perspectivas que fundamentam a exposição de longa duração que ocupa os dois andares do Museu da Língua Portuguesa e que orientam também todas as atividades paralelas que ocorrem no espaço do museu, procurando trazer, de maneira concentrada, um pouco da pulsação da língua em sua vitalidade, são complementadas ainda por mesas, aulas abertas, *shows* e *performances* que acontecem nos espaços do museu e na programação de suas redes. Elas querem refletir a criatividade brasileira no uso dessa língua, língua que nos desafia todo o tempo a pensar sobre nós mesmos e sobre o nosso país.

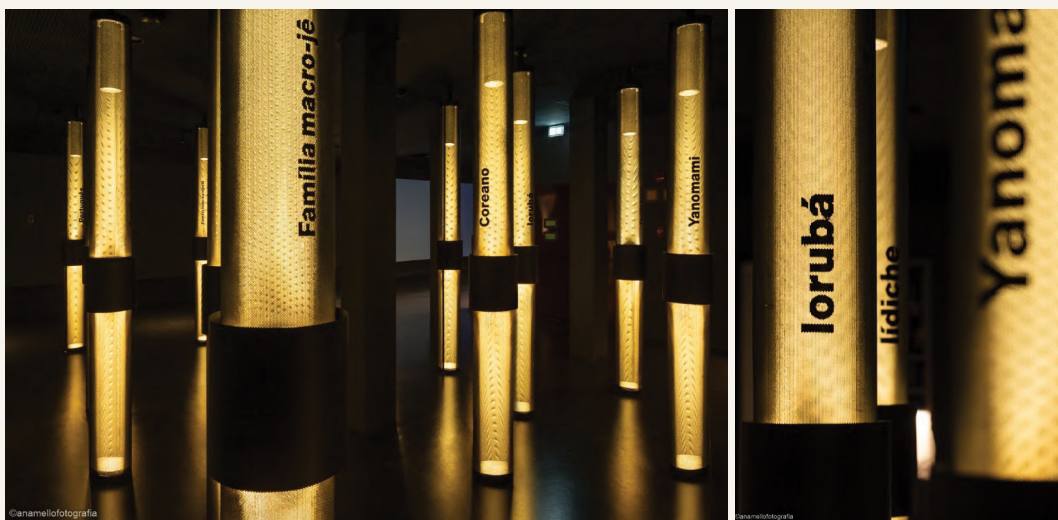
Ao adentrar no espaço do Museu da Língua Portuguesa, o visitante é imediatamente envolvido por elementos sensíveis estruturados em percursos e narrativas que recolocam essa longa história de maneira concentrada, e assim ele pode vivenciar experiências que atravessam tempos e espaços através dos seus próprios sentidos, com o seu corpo, os seus olhos e os seus ouvidos.

Já no elevador que leva o visitante aos três andares do museu, ouve-se a canção-mantra criada e entoada por Arnaldo Antunes a partir da palavra língua em vários idiomas. Aquele “rito de passagem” que o alerta para a entrada em um tempo-espaço diferente daquele da rua, com seus milhares de apelos, e que mobiliza sua atenção. Em seguida, tem início o longo passeio por instalações, em uma espécie de viagem pelo mundo das línguas e da língua portuguesa do Brasil. Essa viagem começa no segundo andar do museu, chamado justamente *Viagens da língua*. Ela parte de um passeio pela variedade das línguas do mundo e, paulatinamente, vai se aproximando do português do Brasil.

A instalação *Línguas do Mundo*, logo na chegada do visitante ao andar, mostra que existem hoje no mundo cerca de 7 mil línguas distintas entre si, cada qual com a sua sonoridade e o seu modo de organizar as palavras em sentenças. Sabe-se que nenhuma língua é superior ou inferior a outra e que cada uma delas permite que seus falantes se expressem sobre qualquer assunto e em qualquer situação. Cada língua também é única, pois representa uma maneira singular de ver o mundo. Os estudiosos reuniram essas milhares de línguas em grupos, que chamaram de “famílias”, de acordo com suas semelhanças e afinidades estruturais. Existe também uma centena de línguas isoladas, que não se encaixam em nenhum grupo.

Para dar conta dessa ideia abstrata, foram criados 23 mastros finos de chapa de metal furado de onde emanam sons e luzes, cada um representando uma língua. São, por exemplo, português, espanhol, alemão, francês, inglês, russo, hindi, farsi, árabe, mandarim, japonês, coreano, iorubá, quimbundo, quéchua, yanomami e basco. Ao se aproximar de cada mastro, o visitante ouve uma saudação na língua em questão: “O mundo fala hoje 7 mil línguas. Eu falo...”. Em seguida, ouve um pequeno trecho de texto, poema ou canção na língua do mastro.

FIGURA 108 Línguas do Mundo (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografias de Ana Mello.

Na sequência, *Laços de Família* mostra que, assim como a grande maioria das línguas que existem no mundo, a língua portuguesa tem seus antepassados e seus parentes. Suas línguas irmãs são aquelas que têm vocabulário e estrutura gramatical semelhantes, como o espanhol, o francês, o italiano, o catalão, o galego e o romeno. Todas elas pertencem ao *grupo* românico ou neolatino, pois descendem do latim, a língua que era falada no Império Romano cerca de 2 mil anos atrás. Mas as línguas também podem ser organizadas por semelhanças ainda mais remotas: são as *famílias linguísticas*. Assim, o grupo neolatino integra a grande família indo-europeia, surgida em algum ponto entre a Europa e a Ásia, há cerca de 5 mil anos, a partir de uma

língua ancestral. Faz parte dessa família um conjunto de mais de 400 línguas, que inclui o inglês, o alemão, o holandês, o russo e também a língua grega, o hindi, o farsi, entre outras.

FIGURA 109 Laços de Família (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Um diagrama animado mostra a evolução da *Família indo-europeia*, da qual o português faz parte. O diagrama cresce e se desenvolve aos olhos do visitante, revelando a relação e o parentesco entre suas dezenas de grupos linguísticos, destacando as línguas mais conhecidas. Ele deixará claro para o visitante o lugar da língua portuguesa dentro de sua extensa linhagem. Na mesma parede, ao final da instalação, duas telas exibem vídeos que permitem ao visitante se aprofundar no tema.

FIGURA 110 Laços de Família – vídeos de aprofundamento (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Na outra parede do extenso corredor que é o eixo central do museu, a *Rua da Língua*, grande tela de 106 metros de extensão, que cobre quase a altura total da parede, mostra que vivemos imersos em acontecimentos linguísticos: são conversas, notícias, propagandas, grafites, pichações, palavras, palavrinhas e palavrões emitidos pelas rádios, escritos nas mensagens dos aparelhos celulares, nas placas de trânsito,

nas portas das lojas, nos jornais espalhados pelas ruas de todo o país. Entre a capacidade de comunicar ideias e sentimentos, ligando indivíduos em comunidades, e a possibilidade de criar novas formas por meio da invenção poética, a língua portuguesa do Brasil pulsa de modo livre, solto e pleno em suas várias dimensões, luzes e matizes.

FIGURA 111 Rua da Língua (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

FIGURA 112 Rua da Língua (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Aqui, a tela é transformada em parede, muro, lousa, *outdoor*, *dazibao*, por onde circulam os *flashes* da fala, a poesia-relâmpago dos fragmentos verbais eruditos e populares. Como ruas das cidades, nessa rua a língua pulsa de modo livre, solto e pleno. São poemas, expressões, provérbios, pichações, propagandas, inscrições anônimas da grande urbe, apresentados em desenhos surpreendentes. A *Rua da Língua* se acende ora em trechos alternados, ora em toda a sua extensão. Uma trilha sonora original passeia entrelaçada às imagens por toda a extensão da grande rua.

FIGURA 113 Rua da Língua (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Um portal do extenso corredor convida o visitante para o *Beco das Palavras*, experiência herdada do museu de 2006, que é um conjunto de mesas interativas nas quais o visitante, ao juntar pedaços de palavras, entra em contato com o universo da etimologia delas. A etimologia, ciência que investiga a origem das palavras e as suas transformações, mostra que se pode aproveitar partes de uma palavra em outras, porque as palavras não são indivisíveis: elas são formadas por unidades menores, que contribuem com parcelas de significado. A instalação aponta para o fato de que a língua portuguesa é um universo de cerca de 500 mil palavras que não para de crescer, com a criação de novos vocábulos a partir de bases já existentes em nossa língua. Conhecer a origem das palavras do português revela-nos os mecanismos secretos com que nossa língua pode sempre se renovar.

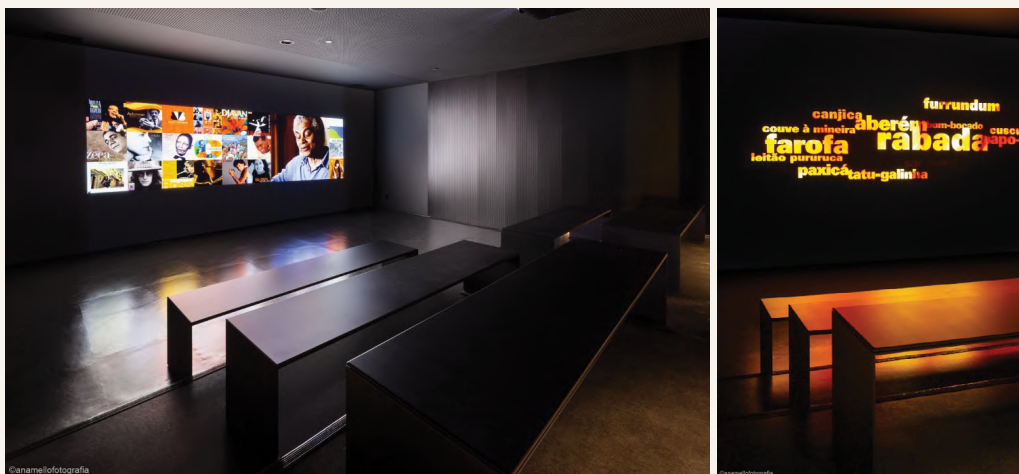
FIGURA 114 Beco das Palavras (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Outro portal conduz o visitante a um miniauditório no qual são exibidos vídeos sobre as *Línguas do Cotidiano*. É o mesmo conjunto de vídeos curtos que expressam artisticamente a variedade dos falares através do território brasileiro já presentes no antigo museu. O português, língua falada de uma ponta à outra do Brasil, é a forma de expressão de uma cultura diversa e multifacetada e é o código central que dá unidade a um país do tamanho de um continente. Seja no dia a dia do trabalho, nos afetos, na culinária, na música, nas festas, na religião, nas danças, no futebol ou na natureza, a língua portuguesa do Brasil é uma língua viva, que está em permanente movimento, sofrendo influências de outras línguas e refazendo-se, sem cessar, na boca de todos os seus falantes. Nossa língua é o nosso melhor retrato. É o modo que temos de carregar o mundo dentro de nós. Nessa versão, os vídeos são projetados em um novo auditório construído.

FIGURA 115 Línguas do Cotidiano, no pequeno auditório



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografias de Ana Mello.

A instalação *Português do Brasil* é uma linha do tempo que narra a história da formação da língua portuguesa do Brasil de maneira sucinta, desde a sua origem no Lácio até os dias de hoje. Trata-se de uma visão histórica, social e cultural da língua portuguesa, uma obra coletiva, que mostra que a história de uma língua é inseparável da história de seus falantes, daqueles que a herdaram, modificaram e recriaram ao longo do tempo. A língua portuguesa vem do latim que, levado pelos soldados romanos, ancorou em terras lusitanas. Ali se transformou e, a partir dali, com as grandes navegações, viajou pelo mundo, deixando marcas profundas por onde passou. Já em território hoje brasileiro, recebeu inúmeras contribuições das línguas indígenas e das línguas africanas – também elas muito antigas –, e de muitas outras línguas com as quais entrou em contato. Pouco a pouco, foi-se transformando e, em muitos aspectos, foi-se diferenciando do linguajar lusitano, constituindo a nossa própria realidade verbal e dando unidade ao nosso imenso país.

FIGURA 116 Português do Brasil (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Organicamente articulada à grande linha do tempo, a instalação *Palavras Cruzadas* é composta de oito totens interativos que expõem as influências das principais línguas e povos que contribuíram para formar o português do Brasil. Os totens tematizam as línguas tupinambá, as línguas indígenas hoje, o iorubá, o eve e o fon, o quicongo, o quimbundo e o umbundo, o inglês e o francês, o espanhol, as línguas de imigrantes e o português no mundo. Mostra como a língua portuguesa do Brasil foi gerada nas encruzilhadas dos encontros – voluntários ou compulsórios – entre europeus, em sua maioria portugueses, africanos, principalmente bantos, e índios, predominantemente tupis. Grupos de língua fon e iorubá, italianos, espanhóis, japoneses, ingleses, franceses, alemães, chineses, bolivianos, coreanos, judeus de diversas nacionalidades, entre outros, vieram mais tarde, em diferentes momentos. E também eles marcaram a nossa formação histórica, social e cultural, bem como a nossa língua.

FIGURA 117 Palavras Cruzadas (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografias de Ana Mello.

Encerrando o andar, *Nós da Língua Portuguesa* mostra a língua portuguesa em suas diversas variantes no mundo. O português é hoje a língua materna de mais de 260 milhões de pessoas. Nascido na Península Ibérica, enraizou-se em territórios geográficos e humanos vastos e diversos. Nesse processo de expansão, entrou em contato com dezenas de outras línguas e culturas e converteu-se em um caleidoscópio múltiplo, no qual se misturam também as várias línguas nativas e os crioulos. Hoje o português é a língua oficial de nove países espalhados pelos quatro continentes: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, e Timor-Leste. É falado também em Damão, Diu, Goa e Macau, e em pequenos focos espalhados pelo mundo. Nessa instalação, a língua portuguesa revela-se como a expressão social, cultural e política de alguns desses povos e nações, com suas especificidades e em permanente transformação.

FIGURA 118 Nós da Língua Portuguesa (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

O terceiro andar traz mais elementos sobre a língua viva e em movimento. No *hall*, a instalação *Falares* reúne nove grandes telas verticais que, distribuídas no espaço, formam uma espécie de “bosque” de falares. O visitante passeia por entre essas telas, vivenciando diferentes aspectos da língua portuguesa viva falada em todo o país. São as variações geográficas que ocorrem na enorme extensão territorial brasileira e as variações socioculturais, falares dos diferentes grupos sociais, com marcas de classes, de inserção urbana ou rural etc.

Em uma das paredes, uma estação multimídia permite aos visitantes aprofundar a pesquisa sobre as variações da língua portuguesa no Brasil (geográficas, socioculturais, temporais) ouvindo depoimentos com reflexões sobre a língua, a questão do certo e do errado na língua, a questão do “palavrão” etc.

FIGURA 119 Falares (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografias de Ana Mello.

No corredor que leva ao auditório, grande painel com grafite criado pelo artista Daniel Melim traz a frase “O que quer, o que pode esta língua?”, extraída da canção “Língua”, de Caetano Veloso.

FIGURA 120 “O que quer, o que pode esta língua?” (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Na outra parede do espaço/corredor, grande monitor de 75 polegadas exibe uma sequência de fotos de prédios espalhados pelo Brasil nos quais são projetadas palavras e frases com mensagens políticas e poéticas. O material foi produzido pelo Coletivo Projetemos, que reúne gente de todo o país.

FIGURA 121 Coletivo Projetemos, Salvador (BA)



Fonte: Coletivo Projetemos.

Ao final do corredor, a obra *Lute*, do artista plástico Rubens Gerchman.

FIGURA 122 Escultura *Lute*, de Rubens Gerchman



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

O grande auditório do Museu da Língua Portuguesa exibe um vídeo de 15 minutos, *O que pode a língua*, de autoria de Carlos Nader. Ele fala da capacidade humana de propagar ideias em registros vocais ou gráficos, a língua sendo um superpoder que nos distingue dos demais seres vivos.

FIGURA 123 *O que pode a língua*, no auditório



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografias de Ana Mello.

E, por fim, como a culminância da trajetória vivenciada no museu, a *Praça da Língua*, já comentada anteriormente.

FIGURA 124 Praça da Língua



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa. Fotografia de Ana Mello.

Como se vê nesse longo percurso que fizemos através dos espaços do Museu da Língua Portuguesa, sua narrativa é polissensorial, o que quer dizer que todos os recursos são acionados e todos os sentidos são ativados e dialogam entre si, provocando estranhamento e buscando despertar a participação do “leitor”. Esse procedimento que, como já vimos, se filia a uma tradição das vanguardas modernistas, renova-se com a incorporação de tecnologias digitais que vêm se somar a muitas outras estratégias expositivas. Nessa grande composição, cabe à curadoria articular ideias, linguagens, ritmos, dosagens, tons em um conjunto coerente.

Nos subitens seguintes, adentraremos com maior profundidade no fazer de duas grandes instalações do Museu da Língua Portuguesa para daí tentar extrair uma metodologia de análise. São elas *Português do Brasil* e a *Rua da Língua*.

4.3 UMA LINHA DO TEMPO ANIMADA

Um dos eixos determinantes que estruturam o Museu da Língua Portuguesa desde a sua origem em 2006 é uma grande linha do tempo, *Português do Brasil*, instalação que ocupa uma parede de mais de trinta metros de extensão no segundo andar do museu e que conta a história da língua portuguesa do Brasil desde sua origem no Lácio, em 200 a.E.C., até os dias de hoje. Ela está articulada a uma outra instalação que ocupa o espaço contíguo à parede, *Palavras Cruzadas*, que trata especificamente das influências de outras línguas na língua portuguesa do Brasil. Sua roteirização foi realizada por Helena Tassara e Marcelo Macca.

De maneira a evidenciar a complexa trama que está por trás de sua construção, vamos “destrinchar” essa instalação, dando mais um passo na direção apontada por Waldemar Cordeiro, quando afirma que “a forma não é somente o resultado final, mas o processo todo é forma”, citada na epígrafe acima. E nesse sentido, caminharemos considerando, como Jean Davallon (2000, p. 20), que:

A exposição define, circunscreve, constrói um espaço de linguagem distinto do mundo da realidade externa; mas, ao mesmo tempo, para isso, ela recorre a objetos pertencentes a essa mesma realidade externa e traz o visitante para o espaço da linguagem. Ela mantém (ou melhor, constrói) uma separação entre o mundo da linguagem e o mundo da realidade ao mesmo tempo em que assegura, organiza, opera passagens reguladas entre os dois mundos. O resultado – sua operatividade simbólica – está então disponível em três níveis. Em primeiro lugar, há a produção de um objeto de linguagem a partir do arranjo técnico, mas esse “todo significativo”, segundo a terminologia semiótica, também tem o estatuto de acontecimento. Então, os objetos expostos pertencentes à realidade sofrem uma transformação de *status* simbólico sem perder o de objetos e os visitantes concretos vivem uma experiência real singular ao mesmo tempo em que são inscritos em um funcionamento semiótico. Por fim, esses visitantes são colocados em relação com um universo simbólico ao se depararem com objetos concretos encenados por um produtor para fins de comunicação⁴⁷.

⁴⁷ No original: “L’exposition définit, circonscrit, construit un espace de langage distinct du monde de la réalité extérieure; mais en même temps, pour ce faire, elle a recours à des objets qui appartiennent à cette même réalité extérieure et elle fait entrer le visiteur dans l’espace du langage. Elle maintient (ou plutôt, elle construit) une séparation entre monde du langage et monde de la réalité tout en assurant, organisant, opérant des passages réglés entre les deux mondes. Le résultat – son opérativité symbolique – se décline alors sur trois niveaux. Tout d’abord, il y a la production d’un objet de langage à partir de l’agencement technique, mais cet ‘ensemble signifiant’, selon la terminologie sémiotique, a aussi le statut d’événement. Ensuite, les objets exposés appartenant à la réalité subissent une transformation de statut symbolique sans perdre celui d’objets et les visiteurs concrets vivent une expérience singulière réelle alors qu’ils sont enrôlés dans un fonctionnement sémiotique. Enfin, ces visiteurs sont mis en relation avec un univers symbolique alors qu’ils sont en face d’objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication”.

O conceito fundador da instalação *Português do Brasil* pode ser resumido como no seguinte texto de Antonio Risério escrito originalmente para o museu:

A história das estruturas e das formas de uma língua é inseparável da história de seus falantes. Da história daqueles que a herdaram, modificaram e recriaram ao longo do tempo. Logo, como disse um especialista, o estudo de uma língua é fundamentalmente “o estudo da cultura de que ela é a forma e o produto”. Assim, “estudar o português do Brasil é, em grande parte, estudar a história de nossa formação”. O “fazer-se” da língua portuguesa no Brasil é também o nosso “fazer-se” como povo e como país. Língua, história da língua e história da nação se confundem.

A ideia que guiava a equipe já em sua primeira versão em 2003 (cujos roteiros foram criados por Ana Ligabue e Marcos Pompeia) era construir uma linha do tempo que pudesse ser “vivenciada” pelo visitante. Isso queria dizer que não se tratava apenas de escolher datas e pontuar acontecimentos sem contextualizá-los. Tratava-se de trazer elementos que dessem a eles maior concretude, permitindo a qualquer visitante, mesmo aquele sem maior formação escolar, sentir/perceber como a trama da história envolvendo povos, culturas e tempos muito diversos foi se articulando através dos tempos e espaços até chegar no português que falamos contemporaneamente no Brasil.

Uma outra preocupação era demonstrar a enorme riqueza cultural e linguística dos povos que estão na base da nossa formação – indígenas, portugueses e africanos, para assim valorizá-los. Nesse sentido, toda a parte da instalação correspondente ao mundo pré-1500 E.C. foi narrada em três “andares” de texto e imagem que caminhavam paralelos, abordando os universos culturais e linguísticos dessas diferentes culturas. Em 1500, com a chegada dos portugueses ao Brasil, elas passavam a seguir um mesmo destino comum em um único “andar”, seguindo até os anos 2000 do século XXI.

FIGURA 125 Linha do tempo (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Para surpresa de muitos, a grande linha do tempo foi um enorme sucesso. Os visitantes se aglomeravam para ler os textos, ver os mapas e as imagens, decifrar as tabelas e ouvir os depoimentos.

Com o incêndio e a possibilidade de refazer a instalação, dessa vez com mais recursos tecnológicos disponíveis, resolvemos tornar a instalação ainda mais completa e complexa, estabelecendo diferentes hierarquias de informações que formariam um grande mosaico estruturalmente claro e visualmente estimulante.

Depois de inúmeros debates, definimos que essa longa história de deslocamentos, encontros e desencontros seria contada em 14 módulos de conteúdo, cada um dos quais abordando um período histórico diferente através da combinação de recursos expográficos variados. Foram incluídas diferentes linguagens expositivas ao longo de toda a extensão da parede, seguindo uma continuidade e uma lógica interna a cada uma delas: datas; grandes painéis em *backlights* com imagens icônicas de cada período; vitrines com objetos; textos; placas com palavras-chave e suas etimologias; mapas animados; e vídeos com depoimentos de especialistas, poemas, textos literários, canções e materiais de arquivo. Além disso, a linha do tempo convida o visitante a dirigir-se à instalação *Palavras Cruzadas* por meio de indicações visuais explícitas.

Cada decisão tomada na construção dessa experiência exigiu muita discussão. Havia discordâncias sobre praticamente tudo, até mesmo, inicialmente, sobre o sentido de haver uma instalação como essa em um museu contemporâneo que se pretendia atual e moderno. Como adiantei acima, alegava-se que não haveria interesse do público em conhecer o passado. Mas houve debates também sobre o tamanho das letras, a natureza e as dificuldades de compreensão dos textos; sobre o sentido e a viabilidade de expor objetos reais; sobre os objetivos e sobre o formato dos vídeos; sobre as cores utilizadas para os textos de naturezas diferentes, e assim por diante.

Do ponto de vista metodológico, a utilização combinada de diferentes mídias e a hierarquização das informações nos permitiram problematizar as questões cruciais, apresentando lado a lado diferentes perspectivas sobre os fatos e seus conflitos e fazendo recortes que conectam o passado e o presente.

Assim, por exemplo, quando a linha atinge os primeiros anos do século XVI, vê-se no item “O enfrentamento dos mundos” a seguinte composição de elementos colocados lado a lado: uma vitrine que exhibe o original de uma tigela ritual tupinambá datada de 1500 (pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de São Paulo [MAE-USP] e emprestada ao Museu da Língua Portuguesa em comodato); um depoimento gravado em vídeo no qual o xamã e líder indígena Davi Kopenawa fala em língua yanomami que, para o seu povo, a chegada dos portugueses foi, em verdade, uma invasão; uma grande foto colorida de Maureen Bisilliat retratando um belo indígena do Xingu enfeitado com suas tintas e penas; uma outra foto que mostra indígena em posição de combate apontando seu arco em direção ao Congresso Nacional, em Brasília; o poema “Erro de português”, de Oswald

de Andrade; e o depoimento de Manuela Carneiro da Cunha comentando o sentido da antropofagia e da guerra entre os tupinambás. Tudo isso colocado bem ao lado de um fac-símile da Carta de Pero Vaz de Caminha narrando ao Rei de Portugal as belezas da terra e da pacífica gente do lugar.

Trata-se de uma trama que articula diferentes recursos expográficos que exibem conteúdos e permitem que cada visitante construa com liberdade, e dentro de suas possibilidades, uma leitura – a sua própria leitura –, aprofundando-se mais ou menos de acordo com seu interesse e suas possibilidades. Essa é a gramática de toda a instalação, como se vê a seguir.

FIGURA 126 Maquete eletrônica de *Português do Brasil* (2020)



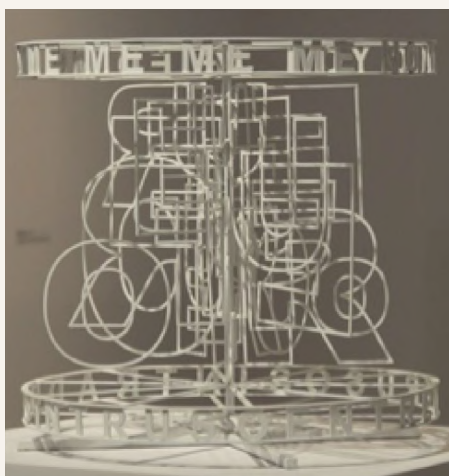
Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Houve um considerável salto qualitativo nessa nova versão da instalação que só foi possível por ter havido a primeira versão de 2006. Ela está mais dinâmica, mais complexa e mais “viva”, mas os fundamentos e principais recortes foram feitos anteriormente. É importante frisar que essa foi, dentre todas as experiências do museu, talvez a mais difícil de decifrar e realizar. E ela só foi possível pela qualidade e riqueza dos conteúdos selecionados pelos especialistas que fundamentaram e revisaram as inúmeras versões de cada informação ali contida.

O texto que encerra essa longa linha do tempo traz as seguintes palavras de Antonio Risério, acompanhadas de uma escultura em movimento criada pelo poeta Arnaldo Antunes:

A língua portuguesa é hoje uma das línguas mais faladas em todo o mundo. É falada em terras europeias, asiáticas, africanas e americanas. Portugal foi o berço, o nascedouro, a origem. Foi o espaço humano e cultural em que o latim dos romanos se transfigurou de uma vez e para sempre, gerando uma nova língua. Uma língua que, na era das grandes navegações e das grandes descobertas, foi levada aos quatro cantos do mundo. E a língua portuguesa, imiscuindo-se em novos lugares, foi-se transformando, foi-se matizando, foi adquirindo características e cores próprias em cada um desses novos espaços em que, de forma sempre aberta e inventiva, se implantou. O idioma que um dia foi de D. Dinis e Camões é hoje o idioma que reinventamos em nossas esquinas, em nossas ruas, em nossas praças, em nossas favelas, em nossos poemas e em nossas canções. Língua que falamos – língua que nos fala.

FIGURA 127 Escultura *Euro*, de Arnaldo Antunes, na instalação *O Português no Mundo* (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Cabe uma palavra sobre a escultura acima citada. Cada um dos 14 módulos da linha do tempo contém uma vitrine com um objeto icônico que compõe, ao lado dos demais elementos, um momento da história narrada. A vitrine com um objeto real (em alguns casos uma réplica de alta qualidade dada a impossibilidade de termos o original) tem uma *aura* (BENJAMIN, 1969) que atrai o visitante: a tigela tupinambá com mais de 500 anos, o fac-símile de um livro antiquíssimo em latim, a réplica de uma inscrição moçárabe em muro de pedra português, um alaúde, uma escultura banta em madeira, uma joia de crioula do século XIX, um prato do jogo do Ifá, uma mala de imigrante, um rádio antigo, uma tv portátil... Que objeto poderia ocupar a última vitrine, aquela que fala do hoje?

Uma exposição de longa duração como essa que reinaugurou o Museu da Língua Portuguesa demandou investimentos de uma soma de dinheiro bastante vultosa e foi realizada com vistas a ter uma vida útil de ao menos cinco anos. Que objeto representaria legitimamente o presente, com suas velozes transformações tecnológicas e culturais, sem envelhecer mal em cinco anos? A solução pensada foi colocar nessa vitrine uma obra de arte que tematizasse exatamente a língua em movimento – a mais importante mensagem do museu expressa nessa instalação: os tempos se imbricam de forma complexa em uma espécie de “dança da história” (DIDI-HUBERMAN, 2017), em que sobrevivências e memórias constroem o que somos e o que podemos ser.

A escultura *Eutro*, criada por Arnaldo Antunes e feita de palavras escritas em metal inscritas em um círculo vazado, adequava-se muito bem a essa ideia. Acrescentamos a ela um motor que faz a escultura girar e cobrimos as três faces da vitrine com espelhos que refletem o visitante. A ideia que está por trás dessa solução expográfica quer dizer ao visitante: a língua está em movimento, sendo transformada por cada um de seus falantes, como você. Todos somos seus autores. Ninguém sabe como se dará o processo interpretativo concreto de cada visitante diante do “texto” criado em uma exposição. O desejo de comunicar certas ideias através de determinados recursos organizados de uma certa maneira por si só não garante absolutamente nada. Uma exposição tem vida independente, é autônoma. Como diz Davallon (2010, p. 236), que mais uma vez cito aqui:

Na exposição, como em um jogo, o visitante elabora o sentido final por meio da interação que tem com os elementos que lhe são oferecidos. É obviamente o caso da viagem como interação do visitante com o espaço, o que significa que a organização dos conteúdos previstos pelo enquadramento narrativo é recomposta, e até parcialmente destruída, durante a visita. Assim, cada visita, para visitantes diferentes ou para o mesmo visitante, produz de facto uma encenação particular para esta visita – uma cenografia. Projetar cenários é antecipar os cenários potenciais desejados... (tradução nossa)⁴⁸.

Criar uma exposição não deixa de ser um lance de dados que nunca abolirá o acaso (MALLARMÉ, 2013, p. 83). De toda maneira, o que separa o desejo de um conjunto de pessoas de comunicar ideias e sentimentos, por um lado, e a experiência

⁴⁸ No original. “Dans l'exposition, comme dans un jeu, le visiteur élabore la signification finale à travers l'interaction qu'il a avec les éléments qui lui sont proposés. C'est à l'évidence le cas du parcours comme l'interaction du visiteur avec l'espace qui fait que l'organisation du contenu prévu par la trame narrative est recomposée, et même partiellement détruite, au cours de la visite. Par conséquent, chaque visite, pour des visiteurs différents ou pour un même visiteur, produit *de facto* une mise en scène particulière à cette visite – une *scénation*. La fonction du schéma scénationnel est d'anticiper les *scénations* potentielles souhaitées...”.

vivenciada física, emocional e intelectualmente por um outro sujeito concreto em seu percurso por um museu, por outro lado, é constituído por milhares de pequenas operações técnicas, estéticas que, todas, têm um fundo ético e político.

4.4 UMA RUA DA LÍNGUA

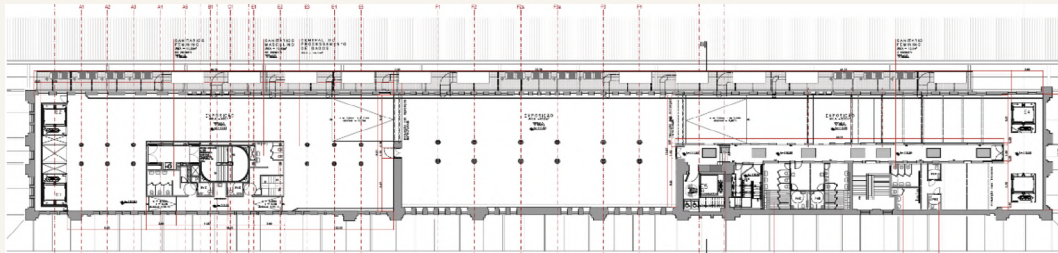
Se a concepção e a realização da instalação *Português do Brasil* apresentaram grandes dificuldades por abrangerem um arco de tempo muito amplo e por abordarem questões históricas, antropológicas e linguísticas complexas, a *Rua da Língua* colocou problemas de outra natureza.

Originalmente, na versão do Museu da Língua Portuguesa de 2006, o corredor de 106 metros criado por Paulo Mendes da Rocha e Pedro Mendes da Rocha no segundo andar do edifício transformou-se em uma enorme sala de projeção. Ao longo da extensa parede transformada em tela, eram exibidos simultaneamente 12 filmes curtos que traziam, de maneira bastante lúdica, reflexões sobre a língua portuguesa no cotidiano dos brasileiros, seja na música, na culinária, no futebol, na dança, nas festas, nas relações humanas etc. Na parede oposta à tela, um longo banco permitia que os visitantes se sentassem para assisti-los. Caixas acústicas estrategicamente penduradas no teto emitiam as músicas e narrações dos filmes.

Utilizando farto material de arquivo e narrados por vozes de artistas conhecidos, os filmes, criados por roteiristas e cineastas⁴⁹ a partir de textos básicos dos antropólogos Antonio Risério e Manuela Carneiro da Cunha, eram projetados ao longo de toda a extensão da tela, ocupando praticamente a altura total da parede. Ao término de seus cinco minutos de duração, e de maneira sempre surpreendente, imagens únicas de grande efeito visual ocupavam toda a extensão da tela. Por exemplo, a súbita entrada de um grande trem de onde saíam centenas de pessoas em tamanho natural. Em seguida o trem partia e novamente a tela era tomada pelos 12 filmes, em um fluxo constante e divertido.

⁴⁹ Os roteiristas foram Marcos Pompeia, Marcelo Macca e eu. Os cineastas convidados foram Carlos Nader e Victor Lopes.

FIGURA 128 Planta do 2º andar do Museu da Língua Portuguesa (2006)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Os filmes foram pensados para serem exibidos simultaneamente ao longo do corredor. Logo, porém, vários problemas ficaram evidentes. Em primeiro lugar, o corredor/tela era o único caminho que os visitantes tinham para percorrer a exposição do andar. Quem chegasse pelos elevadores ou pelas escadas necessariamente teria que se deslocar pela “rua” formada entre a tela e o banco, num vaivém contínuo que atrapalhava a visão e o entendimento dos filmes. Quando o Museu da Língua Portuguesa estava cheio – fato muito comum ao longo dos seus dez primeiros anos de funcionamento, era praticamente impossível acompanhar as narrativas desenhadas ali.

Por outro lado, apesar de terem sido contratados os melhores profissionais para equacionar o problema de sobreposição dos áudios dos filmes e de terem sido instalados equipamentos de som bastante sofisticados, a então chamada “Grande Galeria” transformou-se numa verdadeira algaravia. Os sons dos diferentes filmes se sobrepunham e confundiam. Várias tentativas de atenuar o problema foram sendo feitas, mas nunca se chegou a uma solução realmente efetiva.

Nas avaliações realizadas logo no início dos trabalhos de reconstrução do Museu da Língua Portuguesa, a questão da Grande Galeria foi uma das primeiras a ser abordada. Era clara a inadequação do espaço para a projeção de filmes com narrativas lineares que exigissem atenção e continuidade. Assim, parecia imperativo retirá-los dali. Ao mesmo tempo, era necessário repensar o uso daquele que era o espaço mais importante e icônico do museu, eixo monumental que se tornara uma marca forte do Museu da Língua Portuguesa. Como os filmes eram de ótima qualidade e cumpriam uma função importante na trama dos conteúdos e conceitos definidos, tínhamos dois problemas a resolver: como substituí-los e onde exibi-los.

Surgiu então a ideia de assumir que aquele extenso corredor era de fato um lugar de passagem, fazendo dele uma verdadeira *Rua da Língua*, na qual seriam exibidos eventos rápidos, pílulas de conteúdo fugidias projetadas na tela. Mas não eventos quaisquer, e sim eventos linguísticos tratados graficamente, como se o visitante estivesse passando diante de muros de uma cidade com escritos, cartazes, *outdoors*, pichações. Repetindo o efeito já experimentado anteriormente, pensamos que de tempos em tempos deveriam acontecer eventos únicos de forte impacto visual que atravessassem toda a tela atraindo o olhar dos visitantes em uma experiência vivida simultaneamente por todos os visitantes da rua.

Como sempre, entre a primeira ideia e a sua resolução final houve um longo percurso de trabalho, discussões intermináveis, tentativas e erros, inseguranças, idas e vindas. Inicialmente, porque de fato não era fácil visualizar como tudo isso poderia acontecer. O que seriam esses eventos? De que natureza? Apenas grafismos ou também imagens reais de coisas e pessoas? Haveria som? As imagens seriam coloridas ou não? Como solucionar as entradas e saídas de eventos tão diversos? E em que ritmo? Como resolver tecnicamente a reunião de tantos eventos simultâneos nas projeções de maneira orgânica?

Após diversas conversas entre Antonio Risério, Carlos Nader, José Miguel Wisnik, Leandro Lima e eu, Wisnik assim resumiu os caminhos a trilhar:

De maneira a mais sintética possível, podemos dizer que a [*Rua da Língua*] trabalhará com a exploração visual de *acontecimentos linguísticos* – *flashes* de fala, fragmentos verbais – num ritmo e numa amplitude que correspondem aos dos estímulos visuais das ruas. Essa exploração tem como ponto de partida duas frentes opostas: a invenção poético-imagística e as expressões que fazem parte da memória coletiva, em especial ditos e provérbios. Videopoemas, videoclipes poéticos, concebidos como tais, por um lado, e ditos populares, expressões conhecidas e consagradas. [...] A [*Rua da Língua*] deve ser composta sinfonicamente, já que envolverá uma grande quantidade de acontecimentos linguísticos diferentes, que serão reunidos formando lampejos de descobertas, contrapontos significativos e reveladores, eventos pontuais a serem guiados, no entanto, por eixos condutores que garantam unidade ao conjunto.

Era o primeiro passo. Mas como fazer? Diante da equipe abria-se uma infinidade de possibilidades, com a utilização combinada de linguagens.

O grupo optou por convidar artistas com obras que utilizassem diferentes linguagens gráficas que tivessem a palavra como protagonista para, a partir de seu trabalhos, criar peças que funcionassem como a base das animações a serem realizadas. José Miguel Wisnik selecionou os “acontecimentos linguísticos” e o videoartista Leandro Lima concebeu soluções criativas e técnicas para as animações, além de reger a orquestração do conjunto, em interlocução com o diretor artístico Carlos Nader. Convidamos Arnaldo Antunes, Guto Lacaz, Fabio Moraes, Filipe Grimaldi, Mana Bernardes e GG Sustos para criarem ou selecionarem obras a partir de uma encomenda clara. Wisnik selecionou também poemas de autores como Paulo Leminski e palíndromos de Marina Wisnik para serem animados por Leandro Lima. Posteriormente foi criada uma outra camada de sentidos com a incorporação de trilha sonora original concebida por Alê Siqueira que compunha as diferentes animações.

Em relação às imagens únicas que ocupariam toda a tela, houve desde o primeiro momento o forte desejo de termos o poema “Cidade, city, cité”, de Augusto de Campos, como uma espécie de síntese perfeita para a nossa *Rua da Língua*. No dizer de Wisnik:

Sua forma é isomórfica à grande tela, que a linha do poema pode ocupar e atravessar de começo ao fim. Mas como tornar inteligível uma palavra tão grande numa tela tão grande – palavra que só se revela no fim, carregando tantas palavras dentro dela? É importante fazer saltar visualmente, em algum momento, as palavras de que a grande palavra é feita, e que podem ser ordenadas numa série de adjetivos que, todos, nomeiam virtualmente essa entidade multiforme que é a *cidade*. Mas, além de ser um substantivo, o elemento linguístico *cidade* é um sufixo, isto é, uma modulação morfológica que transforma os adjetivos em substantivos de sentido geral: *atrocidade, caducidade, causticidade, cumplicidade* etc., designando qualidades e propriedades inerentes à metrópole, todas acopladas num jorro babélico-cosmopolita. Num lance a mais de sons e sentidos, todas as palavras existem ainda em inglês e francês, línguas em que *city* e *city* significam cidade e funcionam também como sufixos generalizantes. [...] material riquíssimo em possibilidades de concentração e de explosão visual, de contração e de expansão, que dizem a cidade e ao mesmo tempo a língua e a linguagem.

Era, de certa forma, a mais perfeita concretização visual de uma ideia de Museu da Língua Portuguesa cravado em meio à metrópole do século XXI. O Coletivo Bijari foi convidado para criar a peça visual, que tem ainda uma composição sonora criada por Cid Campos a partir da leitura do poema feita pelo próprio poeta Augusto de Campos.

A orquestração de todos esses eventos linguísticos, sejam da língua prática, sejam da língua poética, no vídeo que atravessa a longa *Rua da Língua* é um dos pontos altos do museu reinaugurado. O uso dos modernos recursos disponibilizados pela tecnologia audiovisual possibilitou que poesia concreta de vanguarda dialogasse com escritos retirados de placas de caminhão, com palavrinhas e palavrões, placas de ruas, poemas encarnados no corpo e na voz do poeta Ricardo Aleixo, misturando tempos e linguagens. Esse conjunto, projetado sobre a grande tela forrada com papel de lambe-lambe para causar uma impressão mais próxima a um muro de cidade, tem duração de 40 minutos e é exibido ininterruptamente em *loop*. Uma cidade que não para nunca, sempre em movimento como a língua.

FIGURA 129 Rua da Língua (2020)



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

5

CONCLUSÕES:
DIZER É RENOVAR

5.1 EXPOSIÇÕES DIALÓGICAS E TRANSFORMADORAS

Para concluir, volto à epígrafe do Capítulo 2, retirada de um texto do poeta Fernando Pessoa. Ela diz muito sobre o tema central que perpassa esta tese: a representação ou a *transcrição*.

Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstrata das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se [...]. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstrata. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma (PESSOA, 2006, p. 140).

“Dizer é renovar”, diz Pessoa, demonstrando mais uma vez como a poesia, em sua completude, alcança sínteses notáveis e amplia o imaginário de quem a lê. Criar um museu é também renovar, no sentido utilizado pelo poeta, encontrando pacientemente diferentes soluções para traduzir ideias e conceitos em espaços simbólicos, em narrativas e em elementos sensíveis. Foi o que se procurou demonstrar ao longo deste trabalho.

Através da análise de dois museus, discutimos a hipótese de que aquilo que é visto e vivido em um espaço museográfico é a expressão concreta da combinação de elementos de naturezas diversas: uma concepção conceitual sobre o que é um museu e sobre qual é o seu papel na sociedade; uma visão espacial e estética; uma perspectiva de mundo, uma ética. Esses elementos atravessam de forma transversal todo e qualquer museu e orientam, mesmo que implicitamente, suas ações desde o momento em que são concebidos, definindo assim sua personalidade.

A construção de um museu é um trabalho coletivo e multidisciplinar que exige diferentes e sucessivas operações de tradução ao longo do tempo. É um longo processo de “produção de sentido e significação” (PLAZA, 1987, p. 23) que se dá a partir de um “trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 1987, p. 209).

Para ter coesão e unidade, o processo não pode prescindir do trabalho de um curador, uma espécie de “maestro” que concebe, seleciona e articula os vários elementos e contribuições para garantir que a comunicação desejada se transforme em uma *obra* a ocupar um lugar físico e simbólico na sociedade.

Ao mapear e decifrar momentos do *fazer museográfico* do Cais do Sertão, em Recife, e do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, expondo seus “canteiros de trabalho”, procuramos trazer à luz aspectos do processo não visível de sua concepção e realização. O intuito foi ampliar a compreensão da relação interna entre

os elementos constitutivos de suas narrativas museográficas, buscando decifrar seus “processos de escritura”.

Procuramos mostrar que desenvolver o projeto desses dois museus, dos quais fui curadora, implicou transitar entre diferentes línguas, linguagens, tempos e espaços, e que a maneira singular de articular as etapas e o trabalho dos profissionais das várias disciplinas e *expertises* convocados para participar criativamente desse *fazer museográfico* definiu a personalidade única de cada um dos museus.

5.1.1 A transcrição e o papel do curador

Cais do Sertão e Museu da Língua Portuguesa são museus muito dessemelhantes entre si em seus resultados, apesar de o processo de construção ter partido de premissas essencialmente semelhantes e de ambos terem sido curados por mim. Ambos têm caráter formativo e buscam alcançar um grande número de pessoas de idades e experiências de vida muito heterogêneas; ambos desejam construir uma visão histórica, social e cultural de aspectos da vida brasileira, visando a uma ampliação do repertório crítico sobre o país; ambos partiram de uma base sólida de conteúdos científicos selecionados por estudiosos qualificados; ambos se pretenderam dialógicos, acreditando na sensibilidade e na inteligência de todos e de qualquer um e na sua capacidade de reinterpretar o que vê; ambos utilizaram variados recursos e linguagens que interagem entre si e com o espaço com a intenção de propiciar experiências inéditas e transformadoras.

Ao que se deve, então, tamanha diferença entre as tessituras desses museus, mesmo sabendo-se que parte de suas equipes foi constituída pelas mesmas pessoas? Refiro-me aqui a alguns dos atores fundamentais nos dois processos, como foram Antonio Risério, Carlos Nader, Helena Tassara, José Miguel Wisnik e Marcelo Macca.

Para além dos temas bastante dessemelhantes – o sertão de Luiz Gonzaga e a língua portuguesa do Brasil –, o processo do fazer, a “escritura” desses museus, deu-se em contextos muito diferentes, envolvendo aspectos técnicos, gerenciais, organizacionais, políticos e financeiros muito diversos. Todos esses fatores impactaram nos museus como eles de fato estão constituídos, sem dúvida. No entanto, talvez o fator essencial responsável pela singularidade de cada um dos museus tenha sido a participação no processo de artistas e outros profissionais convidados que, com suas criações originais, contribuíram de maneiras muito próprias para dar a cada um dos conjuntos um colorido particular. Falo de criadores: arquitetos, profissionais de expografia, artistas plásticos e gráficos, cineastas, dentre outros, que participaram dos processos trazendo suas bagagens individuais, seus repertórios e talentos específicos. E aqui destaco um dos temas centrais desta tese: o trabalho colaborativo e o papel do curador. Vamos a alguns exemplos concretos do que quero dizer.

A instalação *Línguas do Sertão* do Cais do Sertão, por exemplo. Ela nasceu do desejo de revelar a complexidade e a sofisticação de uma certa poética sertaneja, destacando a expressão literária publicada em livro, a poesia oral, declamada ou cantada, a música popular urbana baseada na tradição sertaneja e os falares nordestinos com suas gramáticas, sintaxes, prosódias e poéticas.

FIGURA 130 Línguas do Sertão



Fonte: Acervo Cais do Sertão.

Não teria sido possível realizar essa instalação tal qual ela é apresentada hoje no museu, e com o forte impacto que causa nos visitantes, sem a seleção de poemas e textos realizada pelo ensaísta e compositor José Miguel Wisnik⁵⁰ (e, vale observar, sua participação crítica em todo o processo de criação); sem a paciente e inspirada construção visual do videoartista Leandro Lima, que encontrou soluções originais para revelar em detalhes as articulações entre vozes, palavras e versos, criando animações que surgem na tela e transformam-se, revelando as características literárias que se desejava destacar; sem as sensíveis e rigorosas gravações das leituras dos poemas realizadas por artistas e populares, as edições e construções sonoras de Alê Siqueira, que imprimiram o ritmo do audiovisual; e sem a projeção dessa peça na grande tela quadrada que ocupa toda a parede da *Caixa de poesias* e que é refletida no chão espelhado da sala, duplicando a sua potência audiovisual, criada pelos arquitetos do escritório Brasil Arquitetura. Não teria sido possível.

O trabalho integrado desses profissionais em uma série de etapas sucessivas de traduções intersemióticas alcançou um resultado tal que, por si só, faria de *Línguas do Sertão* uma obra extremamente relevante. No museu, porém, a instalação ganha ainda um significado mais interessante porque, no desenho geral do Cais

⁵⁰ *Línguas do Sertão* tem início com o poema “Sertão”, de Ascenso Ferreira, na voz do próprio autor, e é seguida de repente cujas sofisticadas técnicas, como a estrutura das estrofes e dos ritmos, pode-se visualizar à medida que acontecem. Há também embolada, coco e cordel, uma antologia da cantoria, e a canção de Luiz Gonzaga sobre “Cego Aderaldo”, além da leitura do poema “O sertanejo falando”, de João Cabral de Melo Neto, por habitantes do interior da Bahia e de Pernambuco.

do Sertão, ela se articula a várias outras vivências que permitem observar facetas diversas dessa poesia sertaneja em contexto. Em primeiro lugar, e de maneira mais óbvia, relacionando-a à vida e obra de Luiz Gonzaga, apresentadas em várias instalações do museu tais como o *DNA do Baião* e o *Todo Gonzaga*; com o *Jogo da Seca*, instalação interativa que pede decisões do visitante diante do diálogo cantado por dois repentistas (com a condução de Tom Zé) sobre as dificuldades da vida na caatinga; articula-se também, e de maneira intensa, com a estação interativa *A civilização do couro*, do *Território do Ocupar*, que apresenta aspectos estruturais da cultura sertaneja e de sua matriz medieval; além de outras vivências propostas no museu.

Tudo está entrelaçado no Cais do Sertão, demonstrando que em sua concepção há não apenas uma intencionalidade, mas também uma lógica que estrutura o museu em eixos organizadores. Suas instalações, formas concretas através das quais as premissas lançadas inicialmente encontram, após longo processo, os visitantes, têm, portanto, um sentido claro dentro da estrutura geral e não estão no museu por acaso. O curador organiza os movimentos.

A visita a um museu é uma espécie de viagem através de mundos desconhecidos ou pouco explorados. Ela solicita do visitante a ativação de todos os sentidos: o corpo entra no espaço e todo ele é acionado a interagir de algum modo com o ambiente e seus desafios. Como já foi dito, trata-se de experiência polissensorial de natureza muito diferente daquela realizada em uma pesquisa bibliográfica ou pela internet sobre esses mesmos temas.

Um outro exemplo do que quero dizer sobre o trabalho colaborativo pode ser apreciado na instalação *Português do Brasil*, do Museu da Língua Portuguesa. Não teria sido possível fazer ver e sentir, nessa linha do tempo animada, as transformações pelas quais a língua portuguesa passou desde sua origem no Lácio até as pichações dos muros das metrópoles brasileiras de hoje, sem o trabalho exaustivo de uma série de atores: dos historiadores, antropólogos e linguistas que selecionaram e fundamentaram elementos dessa longa história em determinadas sequências (e acompanharam a tradução intersemiótica desses conteúdos até o final do processo); dos pesquisadores que, com seus repertórios individuais, mergulharam em acervos variados e encontraram imagens e textos, além de objetos, que deram materialidade às ideias; dos roteiristas que articularam todo esse material em hierarquias, narrativas e combinações de elementos expressivos e produziram os textos finais dos painéis; dos artistas gráficos que desenharam a forma, as cores, as vitrines de objetos, as hierarquias gráficas dos conteúdos na grande parede de 30 metros de extensão; dos cineastas que realizaram cada um dos vídeos; dos intelectuais e artistas que deram depoimentos nesses mesmos vídeos; dos arquitetos de luz que iluminaram a grande parede de uma certa maneira; dos profissionais de áudio que equalizaram os sons dos vídeos e de muitos outros profissionais implicados nesse processo. Não teria sido possível, e o resultado não seria o que está na parede do museu.

Foi do trabalho desse conjunto de profissionais que resultou a instalação, um dos pontos altos do museu. Vale dizer que, apesar da grande quantidade de informações textuais, visuais e audiovisuais sobre assuntos tão complexos como as canções de amigo galego-portuguesas ou a influência linguístico-cultural dos povos iorubá na vida brasileira, os visitantes têm demonstrado muito interesse pela instalação, detendo-se na leitura dos textos, na observação dos objetos e imagens, na visualização dos vídeos com entrevistas e canções.

FIGURA 131 Português do Brasil



Fonte: Acervo Museu da Língua Portuguesa.

Mas o longo e difícil trabalho de construção dessa instalação – que nasceu com a intenção de ser uma linha do tempo viva e dinâmica que pudesse se constituir ela mesma como a representação do tempo passando e da língua se transformando – só foi possível porque havia desde o início uma ideia forte, uma perspectiva clara sobre o sentido da sua existência no todo do museu: ela deveria apresentar uma perspectiva histórica, antropológica e social da constituição da língua portuguesa do Brasil, língua como uma construção humana coletiva em permanente movimento e transformação, obra aberta e coletiva. Além disso, deveria demonstrar que essa longa história não é linear, tendo atravessamentos e implicações cruzadas que repercutem no que somos hoje.

Essas questões que a linha do tempo levanta são estruturantes do Museu da Língua Portuguesa e reaparecem de várias maneiras em todas as demais instalações. De forma clara, ela funciona como uma base sólida que ancora todas as demais experiências, e dá sentido e unidade ao conjunto, permitindo, por exemplo, que a *Rua da Língua* e a *Praça da Língua*, assim como as outras instalações de natureza mais poética, “devaneiem” livremente. Também aqui fica claro o papel da curadoria que, com uma visão global, articula experimentos únicos que utilizam diversas linguagens expressivas em uma unidade coerente e consistente, de forma que dialoguem entre si e se complementem, com suas tensões e paradoxos.

Aqui abro um parêntese para tecer um comentário que me parece relevante: a existência da linha do tempo não foi uma unanimidade entre as equipes envolvidas na concepção do Museu da Língua Portuguesa quando da sua reconstrução após o incêndio. Houve debates intensos entre membros da equipe que defendiam pontos de vista muito diferentes sobre o que deveria ser o museu renovado e sobre qual seria o seu papel em um mundo altamente tecnológico e fragmentado, no qual as informações circulam em ritmo frenético. Havia pessoas que a consideravam desinteressante e dispensável, carregada de um didatismo ultrapassado. Defendiam que o museu não deveria apresentar nenhum ponto de vista claro sobre como se deu a formação sociocultural e linguística do país. Propunham que fosse um espaço aberto ao território e a todas as eventuais contribuições do público, sem eixos curatoriais, a não ser a absoluta liberdade de circulação de opiniões e perspectivas.

No decorrer do processo, houve também propostas de soluções expográficas para a linha do tempo muito menos complexas do que aquelas encontradas, sob a argumentação de que seriam muito mais atraentes para o público exatamente por sua simplicidade. Por exemplo, para garantir a “interatividade”⁵¹, que houvesse caixas giratórias com perguntas que o visitante deveria mover para obter respostas sobre temas da história da língua. Como se a interatividade fosse uma questão física e não mental.

Foram muitas as discussões e tensões, em parte advindas de repertórios e prioridades muito diversos de elementos das equipes, que priorizavam certos aspectos em detrimento de outros. No Museu da Língua Portuguesa, o processo não foi pacífico e o resultado poderia ter sido completamente diferente a depender de como os fatos tivessem evoluído. Um trabalho de equipe é também um jogo de forças conflitantes.

5.1.2 O convite a artistas

Convidar artistas para comporem a equipe de criação de um museu formativo, procedimento utilizado com frequência tanto no Cais do Sertão quanto no Museu da Língua Portuguesa, teve uma razão muito clara. Tratava-se de convocar outras linguagens com suas potencialidades intrínsecas para acrescentar ao conjunto da narrativa outras possibilidades de ativação da percepção e, assim, alcançar outros imaginários. Pontos de vista diferentes e complementares a favor de uma experiência dos sentidos e da inteligência. “Na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já preexistentes

⁵¹ O conceito de interatividade tem sido frequentemente associado a uma interação física do visitante com algum dispositivo. Esquece-se que, num diálogo, o que importa realmente é a capacidade de produzir questionamentos e reflexões, em um processo de desconstruções e reconstruções que é essencialmente mental.

em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo” (PIGNATARI, 1975, p. 161).

A arte é uma linguagem capaz de captar coisas que não cabem nas demais linguagens que produzimos: há informações que só cabem numa equação matemática, outras que só cabem numa canção. A arte, em suas diferentes manifestações, tem seus próprios meios e procedimentos. Como afirma Ernst Cassirer, “a linguagem e a ciência são uma abreviação da realidade; a arte é uma intensificação dessa realidade. A linguagem e a ciência dependem de um único e mesmo processo de abstração; a arte pode ser descrita como um processo contínuo de concreção” (CASSIRER, 2001, p. 236). E cada artista à sua maneira, com sua sensibilidade, seu instrumental e seu repertório, em diálogo com a tradição artística e com o seu tempo, constrói um universo.

Mas o ato criador não é executado apenas pelo artista. Além de dar novos sentidos à produção de linguagens de outros artistas, seu trabalho só se realiza integralmente com a cumplicidade daquele que o indaga. A sua imaginação concretizada em linguagem é o ponto de partida para o encontro com a percepção e a imaginação de outro sujeito. Como afirma o artista Marcel Duchamp, um dos pioneiros das vanguardas artísticas do início do século XX, “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato” (CASSIRER, 2001, p. 276).

Nos casos que estamos analisando, esperava-se que, em seu diálogo com outras instalações e outros elementos (arquitetônicos, textuais, sonoros, visuais etc.), as obras de arte produzidas pudessem destacar, potencializar, tensionar, questionar, fazendo vibrar notas diferentes e a descoberta de novas realidades. E isso de fato ocorreu em ambos os museus, com a contribuição de cineastas, escultores, fotógrafos, poetas e músicos⁵².

Vimos, porém, que o trabalho cooperativo em um processo de criação tem muitas implicações e muitos imprevistos. É evidente que a adequação das obras criadas pelos artistas e apresentadas ao curador depende em parte da clareza das encomendas feitas, mas sabemos também que o resultado desse diálogo será sempre uma incógnita e que será necessário haver desprendimento e disposição para o debate diante do que poderá acontecer. Por um lado, é evidente que o artista necessita de liberdade para criar, pois, do contrário, a sua obra não acrescentará as camadas de frescor e intensidade que se almeja ao fazer um convite dessa natureza. Por outro, a obra de um artista em um museu formativo estará necessariamente inserida em um todo que é maior que ela, um todo que é conhecido em sua inteireza apenas pelo curador. Assim, é muito frequente que haja tensões.

⁵² Sabemos que o tema das especificidades das diferentes linguagens é vastíssimo, com inúmeras leituras e desafios. O objeto central desta tese, porém, é a articulação coerente de toda esta polifonia pelo curador, o orquestrador do processo.

Mas esse processo, por outro lado, é dialético e, se for verdadeiramente dialógico, também a visão do curador será transformada pelas contribuições dos demais atores envolvidos, principalmente dos artistas. A abertura para mudanças é fundamental e sempre bem-vinda. Se essas contribuições são incorporadas, elas se tornam parte da construção total da narrativa do museu, parte da carnadura concreta desse museu e não de um outro. Elas deixam de ser a obra desse ou daquele artista – sem deixar de sê-lo, é claro –, para ser parte da trama articulada no museu. Um museu não é uma somatória de elementos, de experimentos únicos que compartilham um espaço; são as suas articulações e sínteses que terminam por dar a sua personalidade singular e transmitem os pontos de vista da curadoria.

O curador deve ter clareza sobre o que busca, mas ninguém nunca sabe exatamente o que busca até encontrar. A criação de um museu é sempre um processo transitório e mutante. Como bem indica Fernando Pessoa com a sua “cobra sem cobra”, é no processo que a tradução intersemiótica se faz, sempre de maneira crítica e criativa. O recado final é uma construção coletiva. E, assim, a “língua de museus” – que de fato não existe – é sempre móvel, transitória, como uma obra poética que trata de questões eticamente relevantes e tem responsabilidade social.

Há muitos outros aspectos correlacionados ao tema, ainda que não enquadrados nesta tese, para uma compreensão mais ampla sobre o potencial de um museu formativo em um país como o Brasil. Por exemplo, as relações do museu com os territórios circunvizinhos, o trabalho das equipes do educativo, as programações complementares oferecidas, o uso dos novos recursos oferecidos pela tecnologia para a comunicação com o público, a produção de catálogos e materiais didáticos, as parcerias com instituições públicas e privadas, o complexo universo da gestão e dos financiamentos etc. Gostaria de destacar dentre eles um ponto que me parece crucial em um país cujas desigualdades acabam por promover experiências educacionais muito distintas entre as diferentes classes.

Todos os esforços humanos empreendidos na criação de um museu; toda a energia intelectual e afetiva, assim como os longos processos de superação de dilemas, crises e tensões que ocorrem inevitavelmente; todos os recursos financeiros empregados; todo o sucesso eventualmente alcançado, tudo isso pode se perder rapidamente se não houver o desejo político de que a instituição seja preservada adequadamente e incentivada a prosseguir e se renovar.

Ao longo dos muitos anos de trabalho na área dos museus, pude observar o fracasso retumbante de instituições sérias por falta de cuidados e de recursos, por mudanças de rota sem a adequada consistência e por uma diluição quase programática de seus princípios fundadores. Também a manutenção dos espaços e equipamentos, e uma gestão competente, afinada com os princípios e objetivos propostos, é absolutamente vital para o seu destino.

5.2 DIZER É RENOVAR: COLOCAR OS SABERES DO TEMPO NO TEMPO

Como dissemos no início desta tese, os museus têm desejado ser cada vez mais lugares de crítica, reflexão e interrogação sobre passados, presentes e futuros, no plural. “Lugares de anúncio de um discurso crítico e educativo, onde, idealmente, as exposições [...] se articulariam para confrontar e desafiar o olhar e a inteligência do público, e não apenas para mostrar aquilo que já é estabelecido, o que é convencional” (ANJOS, 2011, p. 146). Ao mesmo tempo, as profundas e rápidas alterações nas linguagens expressivas e a introdução de novos meios, novos instrumentos de comunicação e reprodução da era tecnológica abrem imensas possibilidades de novas articulações e de produção de novos significados. Assuntos e meios de abordá-los são inúmeros.

A sociedade atual, por outro lado, tem apresentado a cada dia novos desafios, mais e mais complexos. As distorções sociais, éticas e estéticas em meio às quais vivemos hoje e que nos apresentam, dia a dia, o lado violento e sombrio do país, fazem questionar qual o papel dos museus na nossa sociedade e se efetivamente vale a pena prosseguir empenhando tantos esforços na sua criação.

Procuramos demonstrar aqui que a reflexão e o prazer de descobrir podem recolocar de maneiras sempre ressignificadas saberes do tempo no tempo atual. As ideias já repetidas inúmeras vezes de que o Brasil não conhece o Brasil e de que a educação, o conhecimento profundo sobre a singularidade da sua formação sociocultural e a mobilização autônoma do pensamento são as chaves para toda e qualquer transformação nos levam a acreditar que sim, criar espaços para fazer pensar sobre tudo isso segue sendo cada vez mais importante.

Como acreditamos que renovar não é ser *novidadeiro*, e que para conhecer a sociedade brasileira com suas riquezas e tensões acumuladas é inescapável recorrer a uma espécie de arqueologia dos saberes de autores que, ao longo do tempo, têm se dedicado a decifrar o país, entendemos que os museus podem ser espaço para revisitar o passado com olhos no presente. Nesse sentido, são muitos os intérpretes do Brasil que podem iluminar essa tarefa, sejam eles historiadores, antropólogos, ensaístas, pensadores, poetas ou artistas do calibre de um Gilberto Freyre, Guimarães Rosa ou Glauber Rocha. Capturar momentos seminais do pensamento sobre o Brasil extraídos dessa longa tradição e recolocá-los hoje, com as linguagens de hoje, sem nostalgia, para todos, traz uma dimensão sempre renovada às nossas leituras e propostas.

Se acreditamos que os museus não são mais, como no passado, depósitos de objetos, por respeitáveis que esses objetos possam ser, nem meros mostruários de novidades tecnológicas de última geração, frequentemente vazios de significados e de propostas transformadoras – como tem acontecido com frequência –, e se concordarmos que as lacunas e fissuras sociais e educacionais são no Brasil verdadeiros abismos entre classes e pessoas, podemos antever para os museus do país um amplíssimo campo aberto de trabalho no universo da representação com fins formativos.

REFERÊNCIAS⁵³

- AB'SÁBER, Aziz. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABREU, João Capistrano. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. 4. ed. rev. José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro: Briguiet, 1954.
- ANJOS, Moacir. Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI. *In*: GROSSMAN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 143-170.
- ARAÚJO, Marcelo. Museu ideal. *In*: GROSSMAN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 127-142.
- ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina. *In*: WISNIK, José Miguel; FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Luz da língua*. São Paulo: FRM; BEI, 2020.
- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.
- ASSMAN, Aleida. Memória funcional e memória cumulativa: dois modos de recordação. *In*: ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 143-160.

⁵³ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARDI, Lina Bo. Cultura e não cultura. *Diário de Notícias*, Salvador, 7 set. 1958.
- BARDI, Lina Bo. *Exposição Bahia* [catálogo]. São Paulo, 1959.
- BARDI, Lina Bo. *Nordeste* [folder da exposição]. Bahia: Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, 1963.
- BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. Rio de Janeiro: Difel, 1973.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Teoria da cultura de massas*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale; UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIENAL DE SÃO PAULO. *Cartaz da 5ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959. Disponível em: <http://bit.ly/3Y9br9S>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- BORGES, Jorge Luis. O congresso. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-42.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir e trovar*. São Paulo: Papyrus, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et al. (org.). *Papel da memória*. Tradução: José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 1999a. p. 23-37.
- DAVALLON, Jean. L'écriture de l'exposition: expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, n. 16, p. 229-238, 2010.
- DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- DAVALLON, Jean. *Le don de la patrimonialisation*. Paris: L'Harmattan, 1999b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Faits d'affects* [Palestra]. Paris: Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3xSxTJD>. Acesso em: 27 fev. 2023.

DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi. Caminhando pelo passado dos outros. In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sara; KÜHL, Beatriz. *Patrimônio cultural, memória e intervenção urbana*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2017.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

DURAND, Gilbert. Prefácio. *Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Campinas: Papirus, 1994.

ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros*. Asunción: Servilibro, 2012.

ESCOBAR, Ticio. Los desafíos del museo: el caso del Museo del Barro, Paraguay. In: BELLIDO GANT, María Luisa. *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. [S. l.]: Trea, 2007.

ESCOBAR, Ticio. Os outros espaços do museu. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: Masp, 2016. p. 94-99.

FERRAZ, Isa Grinspum (org.); SUZUKI, Marcelo (coord.). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

FERRAZ, Marcelo; FANUCCI, Francisco. Cais do Sertão. *Vitruvius*, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3kuTDle>. Acesso em: 27 fev. 2023.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

FERRO, Marc. *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. Darcy Ribeiro e o Museu do Índio. *Museu do Índio*, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/41DjYVx>. Acesso em: 25 fev. 2023.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Asa-branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: GONZAGA, Luiz. *Vou pra roça*. [S. l.]: [S. n.], 1947. 3 min.

GRAMSCI, Antonio. *Intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOFFMANN, Bruno. Darcy Ribeiro: explicador do povo brasileiro. *O Meu Lugar*, 2014. Disponível em: <http://bit.ly/3IU5dpW>. Acesso em: 25 fev. 2023.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus. *O que é museu?* Brasília, c2009.

MACHADO, Lourival Gomes. Introdução. *Catálogo da V Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 29, p. 1-34, 2021.

MAGALHÃES, Ana. A era das “galerias-museus”. *Select.Art.Br*, ed. 33, p. 42-43, 2017.

MALLARME, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. Recife: Cepe, 2021.

- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural*, Ouro Preto, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores.)
- MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2000.
- MOTTA, Flávio. A arte e a vida urbana no Brasil. In: MOTTA, Flávio. *Textos informes*. 2. ed. São Paulo: FAU-USP, 1973.
- NOVAES, Adauto. Experiência e destino. *Artepensamento IMS*, 1998. Disponível em: <http://bit.ly/3SvOkeV>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Versátil, 2000.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.
- PAGANO, Giuseppe. Documenti di Architettura Rurale. *Casabella*, v. 95, p. 18-25, 1935.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. São Paulo, 1970.
- PÉRET, Benjamin. L'art populaire du Brésil. *Marc Polo*, n. 23, 1956.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: [S. n.], 1975.
- PINHO, Roberto Costa (org.). *O Brasil renasce onde nasce*. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. São Paulo: Global, 2016.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. *Vida, minha vida*. Brasília: UnB, 2010.
- RISÉRIO, Antonio. Andanças pela praia de amar a Lina. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro*. São Paulo: MASP, 2016. p. 59-64.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi, uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. Luz da língua. In: WISNIK, José Miguel; FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Luz da língua*. São Paulo: FRM; BEI, 2020.
- RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.
- ROCHA, João Augusto de Lima (org.). *Anísio em movimento*. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2002.

- SILVA, Agostinho. *Cultura e literatura portuguesa e brasileira*. Lisboa: Âncora, 2001.
- SILVA, Agostinho; BORGES, Paulo Alexandre Esteves. *Dispersos*. Lisboa: Instituto de Cultura da Língua Portuguesa; Ministério da Educação, 1988.
- SIMIELLI, Maria Eugenia. *Geoatlas*. São Paulo: Ática, [s.d.].
- VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris: [S. n.], 1934.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WAGENSBERG, Jorge. *Cosmocaixa: el museo total por conversación entre arquitectos y museólogos*. Madrid: Sacyr, 2006.
- WISNIK, Guilherme. A cidade e a fala diária das pessoas: um museu na Estação da Luz. In: WISNIK, José Miguel; FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Luz da língua*. São Paulo: FRM; BEI, 2020. p. 110-125.
- WISNIK, José Miguel. In: FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Utopia brasileira: Darcy Ribeiro – 100 anos*. São Paulo: Sesc, c2023. (No prelo.)
- WISNIK, José Miguel. Recados na língua da poesia. In: WISNIK, José Miguel; FERRAZ, Isa Grinspum (org.). *Luz da língua*. São Paulo: FRM; BEI, 2020. p. 44-55.