



MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE EM 40 OBJETOS

Henrique de Vasconcelos Cruz
Marília Bivar (Orgs.)

**MUSEU
DO HOMEM
DO NORDESTE
EM 40 OBJETOS**

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE EM 40 OBJETOS



Organização
Henrique de Vasconcelos Cruz
Marília Bivar

ISBN 978-65-5737-024-7
© 2023 Dos autores

Reservados todos os direitos desta edição. Reprodução proibida, mesmo parcialmente,
sem autorização da Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco.

Fundação Joaquim Nabuco | www.fundaj.gov.br
Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte (Dimeca) – Rua Henrique Dias, 609 – Ed. Ulysses Pernambucano – Derby
Recife-PE | CEP 52010-100 | Telefone (81) 3073.6767 – Editora Massangana | Telefone (81) 3073.6321

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Camilo Santana

PRESIDENTA DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

Márcia Angela da Silva Aguiar

DIRETOR DE MEMÓRIA, EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTE

Túlio Augusto Velho Barreto de Araújo

COORDENADOR-GERAL DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE (MUHNE)

Moacir dos Anjos

COORDENADORA DA EDITORA MASSANGANA

Elizabeth Mattos

ORGANIZAÇÃO DO LIVRO

Henrique de Vasconcelos Cruz e Marília Bivar

EDIÇÃO FINAL

Antonio Carlos Montenegro, com a colaboração de Albino Oliveira, Cláudia Braga,

Henrique de Vasconcelos Cruz, Silvana Araujo e Sílvia Paes Barreto

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Marcelo Abreu

REVISÃO

Pedro Barros / Tikinet

PROJETO GRÁFICO DA CAPA

Antonio Carlos Montenegro, Antonio Laurentino e Leonardo Ferreira

DIAGRAMAÇÃO – SETOR DE EDITORAÇÃO DA EDITORA MASSANGANA

Antonio Laurentino

TEXTO DA CONTRACAPA

Sílvia Paes Barreto

FOTOGRAFIAS

Dudu Schnaider

Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra)

Foi feito o depósito legal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Fundação Joaquim Nabuco – Biblioteca)

C983M Cruz, Henrique de Vasconcelos; Bivar, Marília (Orgs.)

Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos / Henrique de Vasconcelos Cruz e Marília Bivar.

Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2023.

256 p. il:

Versão digital atualizada

ISBN 978-65-5737-024-7

1. Museu do Homem do Nordeste. 2. Acervo. I. Título.

CDU: 069.14 (812/814)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO FREDERICO FARIA NEVES ALMEIDA	9
SOBRE COISAS DESPREZADAS TORNADAS APRAZÍVEIS José Neves Bittencourt	13
PREFÁCIO FERNANDA CAVALCANTI GUIMARÃES	33
INTRODUÇÃO HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ MARÍLIA BIVAR	35
BREVE HISTÓRICO DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE SILVANA ARAUJO	41
CORAÇÃO (EX-VOTO) SILVANA ARAUJO	51
MENINO DE AZUL JEFFERSON SOUSA MARÍLIA BIVAR LUIGI MIRANDA	57
EQUILIBRISTA ALBINO OLIVEIRA GELIANE BARACHO SUZIANNE FRANÇA	61
MEDALHA COMEMORATIVA DA TOMADA DO ARRAIAL DO BOM JESUS E DA BATALHA DE MATA REDONDA HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ	65
A HORA DE FAZER PROMESSA ALBINO OLIVEIRA SUZIANNE FRANÇA	69
FIGURA COM MÁSCARA DE ELEFANTE EDUARDO CASTRO	73
FOICE SÍLVIA PAES BARRETO	77
CÁGADO CULTURAL SILVANA ARAUJO	83
PRAIÁ EDNA MARIA DA SILVA ELIDA NATHALIA OLIMPIO DA SILVA	87
URNA FUNERÁRIA INDÍGENA ROSILENE GOMES FARIAS	91
AÇUCAREIRO MARIA REGINA BATISTA E SILVA	97

VIRA-MUNDO	103	BONECA DE PANO	147
CIBELE BARBOSA		ROSILENE GOMES FARIAS	
ABC DA CANA	107	UNIFORME MILITAR DA GUERRA	151
MOACIR DOS ANJOS JÚNIOR		DE CANUDOS	
CAZUMBA	111	HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ	
RITA DE CÁSSIA BARBOSA DE ARAÚJO		CACHAÇA SENZALA	155
CARRINHO DE CAFÉ	117	JOSÉ LUIZ GOMES DA SILVA	
MAURÍCIO ANTUNES TAVARES		CANDEIRO DELÍCIA	159
JOIAS DE FIOS DE CABELO,	123	SUZIANNE FRANÇA	
OURO E PÉROLA		ALMOFADA DE BILRO	163
CIBELE BARBOSA		ROSILENE GOMES FARIAS	
BACIA DE BARBEAR	127	SANTA LUZIA	169
ALISSON HENRIQUE DE ALMEIDA PEREIRA		JAMILLE BARROS	
PAINEL DE AZULEJOS	131	NAYARA PASSOS	
FREDERICO FARIA NEVES ALMEIDA		SANTA INÊS	173
AUTORRETRATO	137	OLGA FERNANDES	
HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ		DA LAMA AO CAOS	177
BUSTO DE D. PEDRO II	143	SILVANA ARAUJO	
E TERESA CRISTINA		CALUNGA DONA EMÍLIA	181
CIEMA SILVA DE MELLO		EDUARDO CASTRO	

CETRO DO MARACATU	185	MAMULENGO DE VARA	217
NAÇÃO ELEFANTE		CLEYTON NÓBREGA	
DANIEL VICENTE SANTIAGO			
ASSENTAMENTO DE EXU	191	BARCO RABELO	221
CLÁUDIA BRAGA		MARÍLIA BIVAR	
INDUMENTÁRIA DE OXALÁ	197	LUIGI MIRANDA	
JEFFERSON SOUZA			
APITO DO MILÉSIMO GOL DE PELÉ	201	MOENDA BOLANDEIRA	225
JOSÉ LUIZ GOMES DA SILVA		ENERSON ANTÔNIO SILVA	
LUIGI MIRANDA			
MÚSICOS	205	JANGADA JOSÉ LIMA VERDE	229
VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA		HENRIQUE DE VASCONCELOS CRUZ	
PÍFANO	209	ISABEL BEZERRA	
ENERSON ANTÔNIO SILVA		MARÍLIA BIVAR	
LUIGI MIRANDA			
PARAMPALHO	213	ENGENHO MASSANGANA	237
CLÁUDIA BRAGA		ANTONIO CARLOS MONTENEGRO	
ALBINO OLIVEIRA			
		EDIFÍCIO GIL MARANHÃO	245
		ANTONIO CARLOS MONTENEGRO	
		SOBRE OS AUTORES	251

APRESENTAÇÃO

Este livro celebra o Museu do Homem do Nordeste por meio do que há de mais precioso para a instituição: o seu acervo. Não propõe fazer a cronologia das mais de quatro décadas de existência de um museu que se notabilizou pelo pioneirismo e inovação, mas, antes, louvar as 16 mil peças reunidas ao longo desse tempo. Num processo cujo início se dá na fusão de três grandes museus pernambucanos, envolvendo incorporações, doações e aquisições, que resulta em um representativo acervo de objetos históricos, antropológicos e artísticos, testemunhos da vida cotidiana, da arte e do espírito de um povo.

Quarenta peças selecionadas para representar a diversidade desse acervo foram descritas e analisadas pelo corpo de colaboradores da Fundação Joaquim Nabuco. São objetos que fizeram parte da vida urbana e rural das populações da região Nordeste, desde a concentração de riqueza vista em objetos como o *Açucareiro de ouro*, ou no conflito materializado numa *Farda militar da guerra de Canudos*, ou pela *Foice*, um instrumento utilizado pelos trabalhadores da cana, mas que incorpora significados relacionados a momentos de enfrentamentos e conquistas.

A *Medalha comemorativa da tomada do Arraial do Bom Jesus*, embora registro de uma *derrota* dos brasileiros frente ao invasor holandês, pode, juntamente com outros objetos de origem indígena, europeia ou africana ser a representação das influências dos vários povos das diversas naciona-

lidades que ajudaram a constituir raças, a moldar e modificar costumes e crenças. Em contraste com o tipo de moradia da casa grande de um histórico engenho de açúcar, o Engenho Massangana, a escultura *Palafitas*, criação da artista Elizângela Maria do Nascimento, um eloquente exemplar da arte popular da região, se converte numa espécie de convite à reflexão sobre as atuais condições de vida e de moradia de boa parte da população.

A religiosidade, talvez o tema mais frequente na exposição permanente do Muhne, também encontra-se fortemente presente neste livro. A imagem de *Santa Inês*, a escultura *Exu*, a *Indumentária de Oxalá*, o *Praiá* formam um caleidoscópio, no qual as raízes étnicas e culturais se mesclam para esboçar um rosto, um perfil identitário em constante processo de construção e transformação. Uma forma para o que é, essencialmente, etéreo e espiritual.

A criatividade nordestina, como não poderia deixar de ser, também está bem representada neste livro-homenagem. Vários objetos de arte – esculturas, utensílios domésticos, brinquedos – foram selecionados. Peças de artistas renomados como Vitalino, Nino, Cunha, Nhô Caboclo e Jonathas de Andrade se juntam a obras de anônimos, artistas cuja identidade se perdeu nos caminhos da sobrevivência.

O instrumento de suplício *Vira-mundo*, depoente da violência histórica a que foram submetidas as populações negras escravizadas, de algum modo se relaciona com objetos tão díspares como o carrinho de um vendedor ambulante de café, ou com as ferramentas de trabalho – a *Almofada de bilros* – de uma anônima mulher rendeira, e, ainda com a *Jangada*, que incorporou o nome de seu proprietário, José de Lima Verde. Todos são dignos representantes do que se tornou uma marca, uma característica inde-

lível dessas populações nordestinas: coragem, tenacidade e criatividade associadas na sempre difícil tarefa de enfrentamento de um cotidiano desafiador e, por vezes, implacável.

Mas é com uma menção ao ex-voto *Coração*, símbolo da fé pura das pessoas simples, a peça que abre os livros de tombo do Museu, e que, não por acaso, também abre a seleção de objetos deste livro, que desejo encerrar este texto. Para mim, esta peça se faz também tradução do amor e da dedicação com que a equipe do Museu do Homem do Nordeste realiza rotineiramente o seu trabalho. Não apenas os que se encontram, nesse momento, nas linhas de frente, mas todos os que, ao longo de mais de 40 anos, contribuíram para tornar o Muhne um dos museus referenciais do Brasil.

Frederico Faria Neves Almeida
Ex-coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste (2018-2020)

SOBRE COISAS DESPREZADAS TORNADAS APRAZÍVEIS

O Museu do Homem do Nordeste comemorou 40 anos. Trata-se, pois, de um museu relativamente jovem, embora sua tradição remonte à infância de Joaquim Nabuco, passada no Engenho Massangana, antigo engenho de açúcar, hoje sítio histórico, cujas origens remontam ao século XVI, ou seja, ao início da colonização das terras americanas pelos portugueses. Como forma de incorporar às comemorações dessa data “cheia” ao acervo do Muhne, a equipe técnica da instituição propôs uma solução aparentemente “fácil”: este livro. Mas a palavra “fácil” só pode estar entre aspas. O Museu, ao longo de sua trajetória, formou coleções que totalizam mais de 16 mil objetos, reunidos a partir de três outros museus. Como a história do Muhne estará muito bem contada, ao longo das páginas que se seguem, pela equipe do museu, não me meterei com ela. Ficarei às voltas, primeiro, com uma moda atual, a tal solução “fácil” divisada pela equipe técnica – que, imagino, deve ter dado um trabalho imenso –, e, em seguida, com algumas das lógicas que podem ter orientado a formação da pequena exposição dos “40 objetos”. E este é o terceiro tópico em torno do qual irei passear: o livro se trata, de fato, de uma exposição comemorativa. Será esta minha contribuição à festa do museu.

As “listas de objetos” se tornaram comuns, ao longo dos últimos dez anos, desde que o British Museum (Museu Britânico) lançou o projeto *A his-*

tory of the world in 100 objects,¹ que se iniciou com um programa de rádio lançado conjuntamente pela instituição e pela BBC Radio 4. O programa, exibido a partir de 18 de janeiro de 2010, ficou no ar por 20 semanas. Durante esse tempo, uma centena de objetos selecionados pela equipe do museu, então chefiada pelo historiador e crítico de arte Neil McGregor, explicava o trajeto da humanidade desde 2 milhões de anos atrás até 2010. O sucesso do programa foi tamanho, que, logo ao final do projeto, as exposições permanentes do museu foram adaptadas para destacar os “100 objetos” e um livro com o mesmo título foi lançado e se mostrou, desde logo, um grande sucesso editorial. Entre 2016 e 2017, uma exposição itinerante, reunindo parte dos objetos apresentados no projeto, percorreu vários países, inclusive Austrália, Japão, Emirados Árabes Unidos, Taiwan e China.

Desde então, não foram poucas as “listas de objetos” que contavam “a história” de um tema qualquer. A relação é longa, e já rendeu até mesmo uma piada sobre o assunto.² Uma rápida conferida na internet pode até sugerir que, num futuro próximo, poderá aparecer um livro intitulado “Cem livros com 100 objetos”. Mas, gozação à parte, é lícito supor que o diretor

¹ Sobre o projeto, a melhor indicação é uma consulta ao livro: MCGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. London: Penguin, 2010. 614 p. A série radiofônica (em inglês) também está disponível para download em: <https://bbc.in/2S0pHD5>; para uma interessante resenha do projeto, cf. REYNOLDS, Gillian. “A history of the world in 100 objects. Radio 4, review: a history of the world in 100 objects, Radio 4’s new landmark history series presented by Neil MacGregor”. *The Daily Telegraph*, London, 18 jan. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2PraeKH>. Acesso em: 16 dez. 2019.

² A gracinha, feita pelo editor da revista digital *Slate*, rendeu um texto na própria revista, cf. WICKMAN, Forrest. “A history of publishing’s new favorite gimmick in 100 objects”. *Slate*, Washington, DF, 30 abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/34pWrZ9>. Acesso em: 16 dez. 2019; a história da Alemanha também rendeu um projeto do gênero, engendrado pela empresa pública alemã de radiodifusão Deutsche Welle, cf. KALUS, Ruben. “German History in 100 objects”. *Deutsche Welle*, Berlin, 23 nov. 2015. Diponível em: <https://p.dw.com/p/1H9bj>. Acesso em: 16 dez. 2019.

visava a uma exposição, ainda que sobre um suporte absolutamente inusitado. Menos fácil de estabelecer é que o projeto imaginado por McGregor tenha o objetivo de comemorar alguma data, ou algum evento. Algumas pistas indicam que o alvo da comemoração fosse o próprio museu: a frase que abre o “Prefácio” – portanto, o livro – estabelece: “Os museus servem para contar histórias através de coisas”.³ E a frase seguinte deixa mais claro o caráter comemorativo: “Porque o British Museum tem, por mais de 250 anos, colecionado coisas ao redor do mundo, *não é um mau lugar para começar*, se queremos usar objetos para contar a história do mundo”.⁴ O British Museum ganha, assim, uma exposição comemorativa que marca, de modo indubitável, seu caráter de colecionador, desde sua fundação, em 1753. Já o livro, claramente, visava comemorar o sucesso do projeto *100 objects*, e tornou-se, quase instantaneamente, um “lugar de memória” na esfera pública,⁵ uma espécie de monumento ao sucesso da iniciativa museal. Mas se o caráter comemorativo da exposição fica um tanto oculto no programa de rádio, talvez tenha sido pelo aspecto de desafio que, segundo o diretor, o marcou desde o começo. Esse aspecto é bastante frisado, tanto no “Prefácio” quanto na “Introdução”, principalmente no que tange ao fato de que, nessa exposição, os objetos não seriam *vistos*, mas *ouvidos*. Teriam de ser imaginados. No que me tange, achei essa uma característica particularmente brilhante da iniciativa e veremos mais adiante por quê. Ao fim e ao cabo, temos de admitir: foi um projeto muito bem-sucedido.

³ MCGREGOR, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, grifo nosso.

⁵ Refiro-me, como é claro, às formulações do antropólogo francês Pierre Nora, já absolutamente consolidadas nas Ciências Sociais e Históricas, de modo que não me aprofundarei mais. Para o interessado no tema, sugiro o clássico de Nora: NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

Assim, não é estranho que a ideia tenha chegado até nós. É uma boa ideia, dentre outros motivos, por remeter a uma das instituições mais significativas dentre as inúmeras engendradas pela cultura ocidental: o museu. Plantado sobre algumas características fundantes do homem como inventor de si mesmo,⁶ o museu se faz com objetos. Claro que existem críticos dessa proposição, de modo que não irei aprofundar-me nela – não quero brigar com ninguém no momento da festa –, mas poderia fazer sua defesa dizendo que, se todo artefato é um objeto, nem todo objeto é um artefato. “Objeto” é, basicamente, uma coisa mental, algo sobre o qual converge o pensamento, um sentimento ou uma ação. Essa “coisa mental” pode ter um “duplo” na realidade objetiva, e muitas vezes esse “duplo” é um artefato, de modo que criar imagens mentais de coisas materiais, existentes ou não, é característica humana. Dessa capacidade se desdobram os museus.

Vamos um pouco mais longe: como nos explica David Gelernter, um interessado em beleza, “nossa sensibilidade à beleza funciona como um diapasão que vibra em nossos cérebros quando deparamos com alguma coisa bela”.⁷ Muitos poetas concordariam com esse engenheiro de sistemas norte-americano, porque é indubitável que tal coisa acontece, estejamos falando de pessoas, flores, um céu profundamente azul ou artefatos – todas essas coisas, objetos, pois existem na realidade objetiva e em nossa mente, *simultaneamente*. “Belo” não é algo natural, mas uma categoria estabele-

⁶ Visto ser este um ensaio, não chegarei a referenciar precisamente todos os conceitos que aparecem ao longo das páginas. Essa instigante ideia surgiu-me a partir da espiada, em uma livraria, da autobiografia do poeta brasileiro Manoel de Barros: BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2010. Poucas vezes li alguma coisa que definisse tão bem o povo que habita os museus.

⁷ GELERNTER, David. *A beleza das máquinas: a elegância e o cerne da tecnologia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

cida socialmente, e que, como todas as outras, tem história. O “diapasão” de que fala Gelernter vibra junto com diversos outros, na mesma frequência. O “sentido do belo”, o tal diapasão, pode ser universal, a frequência em que ele vibra, não. Essa “sensibilidade à beleza” é uma das características de nossa humanidade. O homem busca o belo, e sendo, por excelência, “fabricador” de artefatos, certamente tenta fazê-los belos, e não apenas bonitos.

Cabe, por outro lado, desde logo advertir que, se a sensibilidade define o humano, fabricar artefatos talvez nem tanto. Afinal, existe concordância no interior de determinadas especialidades científicas sobre o fato de que diversas espécies de animais usam coisas que podem ser entendidas (pelos humanos, claro) como artefatos.⁸

O que o define como humano é a capacidade de imaginar artefatos – passados, presentes e futuros –, coisa que nenhum animal, até onde saíbamos, consegue fazer. O antropólogo Daniel Miller, lidando com questões relativas à cultura material, afirmou, certa vez, que a “(...) instância da materialidade (...) continua sendo uma força propulsora por detrás das tentativas da humanidade em transformar o mundo de acordo com as próprias crenças sobre como ele deveria ser”.⁹ Pois é: eis aí uma coisa que fazemos diferente de nossos companheiros animais: pegamos o mero material e o transformamos num universo que nos contém. Numa cultura. Numa cultura material.

⁸ Nessa direção, se fossemos capazes de construir como os cupins fazem, nossas cidades estariam cheias de prédios de 4 km de altura, dotados de sistemas de refrigeração e de aproveitamento de dejetos autossustentáveis. Para quem se interessar pelo assunto, uma boa introdução pode ser encontrada no primeiro capítulo de GOULD, James L.; GOULD, Carol Grant. *Animal architects: building and the evolution of intelligence*. New York: Basic Books, 2007.

⁹ MILLER, Daniel. “Materiality: an introduction”. In: MILLER, Daniel (org.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 2.

Nesse momento, vale introduzir uma definição tão curta quanto brilhante, engendrada por uma arqueóloga,¹⁰ definição que, acho eu, alcança, mais do que a arqueologia, os próprios estudos de cultura material: “A arqueologia é o estudo do comportamento humano por meio da cultura material”. Tudo se define pelo comportamento humano, essa complicada teia de ação e significação, que resume nossa humanidade. O comportamento humano se imbrica nos objetos, tanto os que são artefatos como os que *não são*.¹¹ Anos atrás, me referi, num estudo sobre coleções,¹² à “biografia dos objetos”. A biografia é um objeto que não é um artefato, que necessariamente fala sobre outro objeto que não é um artefato – a vida. Mas os objetos que são artefatos também têm uma “vida”, e, assim, podem, como qualquer um de nós, vir a ter uma biografia. No caso dos artefatos, estes geralmente têm sua biografia escrita em um momento em que sua vida ativa se encerra e o coloca em nova condição, a de objeto de museu. Trata-se, de fato, de uma “segunda vida”, que hoje em dia não hesito em classificar como um “renascimento”. No ato desse “renascer”, o objeto é encapado por uma nova condição, a de “objeto museológico”, na qual passa a ser um suporte de informações sobre si mesmo, quer dizer - um documento de si. Mas a “segunda vida” adquirida pelo objeto é quase uma maldição: uma vida suspensa. O objeto estará congelado num tempo artificial, pois não é mais o seu, mas o dos homens que, em algum momento, o criaram

¹⁰ PLENS, Cláudia Regina. “O mistério dos objetos”. *Arqueologia Pública*, Campinas: Unicamp, v. 10, n. 1, p. 109-13, mar. 2016. p. 109.

¹¹ Na direção do cruzamento entre ação e significação, acho particularmente fascinante o item 1 da exposição 40 Objetos, o *Coração (ex-voto)*. O autor, artífice não identificado, mostrou capacidade de imaginar algo que existe, mas é invisível aos olhos, e representá-lo em um material disponível.

¹² BITTENCOURT, José Neves. “A tangente e a secante: cultura material, museus e uma proposta cautelar para o patrimônio histórico musealizado do Brasil”. *Perspectiva Histórica*, Salvador, n. 4, p. 11-28, 2013. p. 14.

e usaram, talvez em uma função que não mais existe. De fato, no museu, o objeto representa uma humanidade e uma temporalidade desaparecidas. No museu, o objeto não pode ser mais que um documento de si mesmo.

De fato, Ulpiano Meneses já bosquejou esse tema, anos atrás.¹³ No texto a que me refiro, diz o teórico que os artefatos, em si mesmos (por exemplo, o computador em que escrevo este texto ou livro que permitirá sua leitura), incluem apenas “propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza, etc., etc.” Nenhum objeto traz gravado seu sentido em sua fatura. Claro, o fabricador, em algum momento, sonhou com a função de sua criação, ele anteviu a função daquilo que criava. Todo objeto traz em si uma funcionalidade básica, primária, mas esta é instável – pode desaparecer do objeto, dependendo do contexto em que esteja este inserido –, seja esse contexto um sítio arqueológico, uma página de manuscrito, o porão de uma casa antiga ou um museu. A funcionalidade depende de uma cadeia de sentidos que só pode ser social, pois de que vale um artefato que ninguém sabe usar? Da mesma forma, muitos artefatos morrem junto com a sociedade que lhes deu origem. Como diz Meneses, “os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos [que] selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre [o mesmo]”¹⁴. Os materiais e a tecnologia que caracterizam o objeto, as características da cadeia produtiva, os aspectos funcionais e semânticos se tornam base para inferência de dados essenciais sobre a

¹³ Cf. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998. p. 90.

¹⁴ MENESES, *op. cit.*, p. 91.

sociedade que o gerou, em seus aspectos sociais e históricos. Se tudo isso desaparecer, desaparece a possibilidade de se interpretar o objeto contra essa cadeia de sentidos.

Existe um “causo” que gosto muito de citar para exemplificar esse fenômeno. Vou adaptá-lo ao contexto em que agora me encontro; essa adaptação ficará clara mais adiante. Roupas são artefatos que abundam na esfera material, de modo que desde a primeira infância aprendemos a lidar com categorias dentro dessa classe de artefatos, talvez tão velhos quanto a humanidade. Independente da qualidade alta ou baixa da “fatura”, a funcionalidade desses itens parece evidente. Existem museus inteiros voltados para a “indumentária”, e todo museu tem uma peça ou outra desses artefatos. Mas não por sua funcionalidade primária, porque, por vezes, a funcionalidade primária pode ser o que menos importa. E diria mais: nenhum objeto, em princípio, está em um museu por essa característica. Para além dela, uma roupa pode ser sinal inequívoco de miséria ou de riqueza – neste último caso, é significativo o “culto da etiqueta”, que, inclusive, mudou a utilização desse elemento componente das roupas. Em muitos casos – Gucci, Armani, Ralph Lauren, e por aí vai –, a etiqueta passou de uma posição discreta, escondida no interior da roupa e destinada apenas a identificar o fabricante e certos dados técnicos, para uma posição externa, bem visível. A marca tornou-se o que importa. Mas e se a roupa toda for uma enorme etiqueta? E se forem acrescentados a ela tecidos de seda, bordados de ouro, um par de sapatos também com brocados de metal precioso, um manto de veludo com aplicações de ouro, complementado por uma murça de penas de galinho-da-serra, um cetro dourado, uma coroa de diamantes? Se formos especialistas (eu, por exemplo, não sou), saberemos que essa roupa é um

“traje de aparato”, para ser vestida em certas situações, pelos reis. Através dos sinais incorporados ao artefato, até mesmo o contexto onde ele estará imbricado poderá ser parcialmente lido. Ainda assim, essa roupa continua sendo, pelo menos na tal funcionalidade primária, uma *peça de indumentária*, embora ninguém que não seja um especialista pense nela como tal. Só que uma roupa qualquer e um “traje de aparato”, ainda que aquela seja de alto padrão (uma daquelas grifes citadas, por exemplo), se distanciam de modo abissal pelas funções que lhes são atribuídas para além da funcionalidade primária: o “traje de aparato” veste o monarca (repito – é *uma roupa*), mas, sobretudo, representa quem o veste – que não é propriamente uma pessoa, mas a autoridade do Estado.¹⁵ Qualquer roupa serve exatamente para vestir pessoas, mas essa roupa não veste qualquer um. Quem já viu um visitante do Museu Imperial (em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro) diante do “traje de aparato de D. Pedro II”, perceberá que dificilmente o visitante dirá, caso perguntado, que aquilo é “uma roupa”.

Resumo do “causo”: *sim* – uma roupa qualquer e um “traje de aparato” são artefatos com a mesma funcionalidade primária; *não* – essa característica, num museu, dificilmente será frisada, e não porque esteja evidente. É que, em certos casos, a funcionalidade primária abastarda os artefatos. Assim, da mesma forma que um “traje de aparato” é uma roupa carregada de atributos simbólicos que acabam encapando a funcionalidade primária, não é estranho que, num museu, os objetos adquiram outros significados. Inclusive o de representar o museu.

¹⁵ No filme *Casanova e a revolução* (*La nuit de Varennes*, 1982), de Ettore Scola, há uma cena simplesmente magistral que reproduz, de modo espetacularmente didático, tudo que foi dito até aqui.

Essa pode ser pensada como a “função primária” de um “objeto museológico”. Essa classe de objetos, de certa forma, cria o contexto museal. Claro, um museu precisa ser instituído por um ato formal, mas tal ato não cria o contexto museal – o que o faz é a existência de objetos museológicos, sejam lá quais eles forem. Este não é um conceito novo, desdobrado da ideia de “musealidade”, formulada e aperfeiçoada, desde 1965, por teóricos como Zbynek Stránsky, Ivo Maroevic e Peter van Mensch, dentre outros. O conceito em si foi criado por Stránsky,¹⁶ e diz respeito à transferência de um objeto para um contexto museológico, que constituiria uma segunda realidade na qual o tal objeto passaria a documentar e representar a realidade originária da qual é proveniente. Através desse conceito, podemos colocar os acervos de museus no circuito da preservação e difusão de informação e a museologia, decididamente, como uma ciência. Essa nova relação, característica do contexto museológico, é denominada, pelo teórico, “musealidade”¹⁷ Van Mensch, seguindo na esteira de Stránsky, aponta para a necessidade de que o “objeto de museu” seja separado de seu contexto original (que ele chama de “primário”) para que se dê uma plena passagem para um novo contexto, “uma nova realidade”. Nessa nova realidade, a função do objeto passa a ser “documentar a realidade da qual foi separado”. O “objeto de museu”, nessa concepção, é suporte de informações, ou seja, é documento.

¹⁶ Para quem estiver interessado em aprofundar-se no tema, sugiro, como introdução, a leitura de BRULON, Bruno. “Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránsky e a Escola de Brno”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403-425, 2017.

¹⁷ STRÁNSKY, Zbynek *apud* MENSCH, Peter van. “Methodological museology, or towards a theory of museum practice”. In: PEARCE, Susan (ed.). *Objects of knowledge*. London: Athlone, 1990. p. 145.

Ainda segundo van Mensch, o “objeto de museu não é só um objeto em um museu. Ele é um objeto coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado, tornando-se fonte de pesquisa ou de exposição”.¹⁸ Dizendo de outra maneira: transformado em documento museal, o artefato tem de ter todas as suas características levantadas e exploradas, inclusive as mais básicas, aquelas que remetem aos aspectos mais intrínsecos do artefato. O “objeto de museu” passa, inclusive, a referir o próprio museu, como instituição, e o museu em particular onde se encontra depositado.

Penso que seja por esse motivo que projetos do tipo de *A history of the world in 100 objects* e dos 40 objetos serão sempre bem-sucedidos. Em primeiro lugar, por aquele motivo citado mais atrás: as pessoas gostam de coisas belas, ainda que a beleza possa provocar estranhamento por estar evidente. A beleza pode estar, como diz o engenheiro Gelernter, “no casamento harmonioso entre simplicidade e eficiência, onde eficiência significa capacidade de executar uma grande variedade de tarefas, de fazer muitas coisas”.¹⁹ E artefatos, geralmente, fazem muitas coisas, inclusive serem imaginados.

E representar o museu que os alberga, a ponto de muitas pessoas (eu inclusive) associarem um museu a um objeto²⁰ – aí está uma das características

¹⁸ MENSCH, *op cit.*, p. 146.

¹⁹ GELERNTER, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ Não resisto a contar um “causo”. Enquanto escrevia este texto, fiz frequentes telefonemas ao museólogo Henrique de Vasconcellos Cruz, da equipe do Muhne, um dos organizadores do livro. Num deles me referi a um “brinquedo”, miniatura de um juncos chinês (na verdade, o palácio flutuante de um dos últimos imperadores da China), de corda, detalhada fatura em marfim, que teria pertencido a D. Pedro I. Esse objeto, musealizado desde o século XIX, é, desde os anos 1920, parte do acervo do Museu Histórico Nacional e sempre esteve nas exposições permanentes. Embora resida e trabalhe no Recife, Henrique imediatamente lembrou-se do objeto, e chegou até mesmo a descrevê-lo com alguns detalhes. Como, por sinal, já ouvi dezenas de outras pessoas fazerem.

do “contexto museal” que considero mais brilhantes. Alguns casos exemplares: o Museu Nacional tem a “múmia da jovem princesa Kherima”, morta com cerca de 20 anos de idade, na região de Tebas – mesmo que não se saiba se aquele artefato foi realmente uma princesa; o Museu Histórico Nacional tem a “forca de Tiradentes” – ainda que haja fortes dúvidas sobre se Tiradentes foi realmente enforcado nela; o Museu Imperial tem a “coroa dos diamantes”, parte do “traje de aparato” usado por D. Pedro II na abertura dos trabalhos da Assembleia Geral; o Museu da República tem o “ pijama do suicídio de Getúlio Vargas”; o Museu Paulista tem o quadro *Independência ou morte*, de Pedro Américo, objeto de um verdadeiro culto civil, que tem sua data e sua festa dentro de outra maior, o Sete de Setembro. Certamente poderia ser composta uma longa lista de objetos (cem objetos?) desse gênero, os que se tornaram “favoritos do público”. É interessante observar que essa “segunda vida” adquirida no museu, pelos objetos, parece ser percebida pelo público, que cria um vínculo afetivo com certos artefatos alocados nas exposições.

Esse aspecto foi um dentre os levados em consideração pela equipe que elaborou o projeto *40 Objetos*. Mas, segundo a equipe técnica do Muhne, no caso de seus acervos, é particularmente significativa a *Indumentária de Oxalá*, o item 32 da exposição, que, desde 1979, tem integrado as diversas exposições de longa duração da instituição. É um *axó*, um tipo de “traje de aparato”, como o que foi apresentado mais atrás, cuja funcionalidade primária é a mesma de uma roupa de uso diário ou do “traje de aparato de D. Pedro II” – vestir alguém. Só que não qualquer “alguém”, mas que só pode ser vestido por “alguém” qualificado. O interessante desse objeto é que foi concebido para ser um “objeto museológico”, ou seja, não teve uma “realidade originária” e surgiu como documento de uma realidade à qual

nunca pertenceu. É certo que o Museu solicitou que fosse confeccionado por um babalorixá, que o fez seguindo as regras do culto.

Trata-se de outra forma de dizer que o objeto, no contexto museal, só pode ser uma representação de si mesmo, então por que não criar objetos que tenham exclusivamente tal função? Artefatos duplos de si mesmos, com a função de organizar as informações que aqueles que existem na “realidade primária”, direta ou indiretamente, carregam. Mas o objeto, seja artefato ou não, não gera sua própria interpretação nem os suportes sobre os quais serão apostas as informações decorrentes dos dados inferidos. As teorias, os métodos e as tecnologias de armazenamento e recuperação são gerados fora dos artefatos (embora sejam, eles mesmos, artefatos). Assim, o objeto museológico *Indumentária de Oxalá* é, sobretudo, uma tecnologia de informação que, totalmente à parte da realidade primária que gera objetos daquela categoria, criou um duplo perfeito de seu original.

Esse “duplo” carrega as informações que um original carregaria? Nesse sentido, a tecnologia pode ser considerada perfeita: qualquer pessoa poderia confeccionar um traje do tipo, mas só um babalorixá conseguiria interpretá-lo. Isso porque os artefatos se encaixam em cadeias de sentido que são produzidas social e historicamente, e só nessas cadeias se explicam os processos que criaram os artefatos e os levaram a ser o que são. Assim, se o babalorixá pode interpretar tão perfeitamente o artefato, o museu poderá interpretar perfeitamente o artefato “objeto museal”, a ponto de dispensar o artefato em sua primeira vida.

O mesmo se poderia dizer da exposição comemorativa dos 40 anos, que é retirada do contexto expositivo, digamos, convencional, e ganha

uma ambiência totalmente inusitada, mas, mesmo assim, sem fugir da musealidade: um livro. Uma tecnologia que continuará armazenando e recuperando informação (que, em última análise, é o que é a exposição museológica), e algo que será alcançado pela visão, embora perdendo um dos mais atraentes atributos da exposição museal: a tridimensionalidade. O livro é, por sua natureza, bidimensional, mas, como qualquer exposição, é apropriado pela visão.

A cultura material – da qual, a rigor, a cultura visual poderia ser considerada uma subcategoria – teria que ser estudada não como o conjunto de coisas e contextos materiais de que se serve o homem na sua vida social, mas como a dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social (o uso do termo “cultura” aqui também pressupõe mediação de significados e valores).²¹

E, acrescento eu, os museus certamente são, por excelência, os laboratórios dessa dimensão, que tem sido chamada de *materialidade*. Certamente a materialidade, ou seja, a qualidade do que é material apropriado pela esfera da cultura, na forma de bens de consumo, tecnologias de comunicação, obras de arte, mesmo de espaços urbanos e objetos museológicos. Trata-se de uma dimensão suficientemente poderosa para ignorar as deficiências de um dado contexto material (o livro) e, através das informações acrescentadas, alcançar a reprodução social em seus aspectos físicos, empíricos, sensoriais e corporais. A materialidade encapa os contextos materiais, a ponto de o artefato “exposição” não apenas incorporar o artefato “livro”, como lhe dar uma outra dimensão.

²¹ MENESES, Ulpiano T. B. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. p. 11.

Inclusive expondo artefatos que estão na reserva técnica do Muhne e incorporando artefatos que, de outra forma, não seriam pensados enquanto tais. Mais de quatro décadas atrás, o arqueólogo James Deetz²² reclamava dos limites estreitos em que transitavam os profissionais da área, que abordavam “o vasto universo de objetos usados pela humanidade para lidar com o mundo físico”. Seu incômodo chegou ao ponto de levá-lo a buscar uma definição mais ampla da cultura material, e chegou à seguinte: “a parte do meio físico que modificamos através de nosso comportamento culturalmente determinado, [...] resultado de nossos pensamentos. Essa definição inclui todos os artefatos, dos mais simples, como um alfinete, até os mais complexos, como um veículo interplanetário”. E prossegue o autor com um inventário surpreendente de coisas que, segundo ele, deveriam ser incorporadas pela cultura material: formas de cortar carne e descarnar animais; campos arados e raças de animais de tiro, e daí por diante.²³ Sinto-me tentado a acrescentar: os museus e as exposições museais, estando elas ou não situadas em contextos museais que seriam indicados como “convencionais”.

Mas vale esclarecer que, nos últimos tempos, diversas disciplinas têm olhado de forma diversa para determinadas inserções encontradas no meio ambiente criado pelo homem – por exemplo: edificações e paisagens. No âmbito da cultura material, já existe, há uns quarenta anos, a categoria de “superartefato”, que considera não apenas edificações, em todas as suas características, mas também os territórios que as contêm e as relações esta-

²² DEETZ, James. *Small things forgotten: the archaeology of early American life*. New York: Doubleday, 1977. p. 24-25.

²³ Cf. DEETZ, James. *Idem, Ibidem*. Os trechos aspeados podem ser lidos na p. 24.

belecidas com seus idealizadores e usuários.²⁴ O conceito não parece, caso consideremos a bibliografia, lá muito consolidado, mas, de toda forma, já existem inserções interessantes que permitem certa reflexão. Como disse uma especialista...

*[aqui] será dado destaque à relação existente entre a materialidade do edifício das igrejas jesuíticas pesquisadas e suas funções simbólicas sob a ótica da Arqueologia Histórica, enquanto campo de conhecimento necessariamente interdisciplinar. Nesse sentido, foram estabelecidos diálogos com a Geografia, a Arquitetura, a Semiótica e a História da Arte.*²⁵

Desde os anos 1960, pelo menos, a museologia lida com certos conceitos que permitem tratar o ambiente como objeto de intervenção museal – a noção, já plenamente consolidada, de “museu de território”, sobre a qual existe ampla bibliografia. Dentro dessa noção, parece possível aproximar os “superartefatos”, em particular comunidades e paisagens, suas práticas e o território que as contêm das práticas museológicas. O território passa a ser concebido como um museu, a partir das perspectivas abertas pela “Nova Museologia”, movimento inaugurado em 1964. A partir dessa proposta, a instituição amplia seu alcance, propondo a musealização como estratégia de administração da memória e instrumento de desenvolvimento social, além de buscar despertar nos indivíduos conhecimento crítico e estimular a ação transformadora da sociedade. Essa estratégia de museali-

²⁴ Sobre o tema, cf. NAJJAR, Rosana. “Para além dos cacos: a Arqueologia Histórica a partir de três superartefatos (estudo de caso de três igrejas jesuíticas)”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 6, n. 1, p. 71-91, 2011. Para uma abordagem mais aprofundada, cf. LEONE, Mark P.; POTTER JUNIOR., Parker B. *The recovery of meaning: historical archaeology in eastern United States*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1988. 490 p.

²⁵ NAJJAR, *op. cit.*, p. 72.

zação opera um conceito de espacialidade e temporalidade que considera incorporar práticas sociais ainda ativas.²⁶

Cabe aqui apenas perguntar se um museu pode ser musealizado em suas estruturas materiais – prédio, exposições, reservas técnicas, laboratórios, métodos e programas. Nesse conjunto estariam incluídas a materialidade do museu e a corporalidade de seus especialistas e público como itens constitutivos de um “superobjeto museal”. Não tenho aqui espaço para refletir sobre esse processo, mas posso sugerir as indicações da arqueóloga autora do texto de belo título, cujo trecho citei acima: a constituição desse “superobjeto museal” implicaria mobilizar, em sua interpretação, diversas disciplinas. Mas posso dizer, sem maiores dúvidas: se isso for realmente possível, o Muhne poderia constituir um tremendo superartefato.

Dois foram relacionados para serem inseridos no livro-exposição – a esta altura, melhor tratar o projeto dessa forma – *40 Objetos*. Um deles, o Edifício Gil Maranhão, sede do Muhne; o outro, o Engenho Massangana.

São dois “superartefatos” bastante significativos na trajetória do Museu, e o primeiro deles, inaugurado em 1963, é considerado, pela equipe, de particular importância, por ter sido o primeiro prédio construído, no Brasil, especificamente para ser museu.²⁷ O prédio, uma edificação de

²⁶ Sobre o assunto, ver: BARBUY, Heloisa. “A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 209-236, 1995; OLIVEIRA, Carlos Augusto de. “A musealização do território como estratégia de gestão do patrimônio e administração da memória”. *Revista Memorare*, Tubarão, v. 2, n. 2, p. 34-51, 2015.

²⁷ Essa informação pode ser controversa, visto que existem alguns prédios no país que foram construídos para “ser museu” antes do edifício do Muhne: a Galeria Maria Amália, edificação integrante do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, projetada por Rodolfo Bernardelli e inaugurada em 1921, e o Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy, inaugurado provisoriamente em 1958.

programa modernista, recebeu o Muhne em 1979, e é tido como marco da arquitetura modernista em Pernambuco. É significativo que as qualidades monumentais da edificação sejam bastante enfatizadas pelos textos institucionais, o que a torna peça de articulação para as atividades institucionais. Embora não seja oficialmente registrada nas bases de dados institucionais, fica bastante claro que a edificação é considerada pela equipe como objeto museal, tanto que foi relacionada no livro-exposição. Não me aprofundarei sobre o Museu, visto estar ele bem referenciado. Mas não deixa de ser uma proposta comemorativa interessante inscrever a edificação como “Acervo Muhne peça nº 1.3.2.1”.²⁸

Já o Engenho Massangana é uma unidade de produção de açúcar que remonta aos primeiros tempos da ocupação da costa brasileira pelos colonizadores. Essa unidade produtiva atravessou toda a história brasileira, tendo sido, inclusive, local onde Joaquim Nabuco passou parte considerável da infância. No final do século XVI, era uma propriedade gigantesca, que ocupou enorme área paulatinamente desmatada. Seu nome já é uma importante referência cultural: “Massangana” é palavra de origem talvez angolana: “(...) na sua forma masculina *massangano* (*massanganu*), significa ‘confluência; foz; lugar onde dois rios se juntam num só’, uma designação apropriada para a localização do engenho, em cujas terras

²⁸ Trata-se de uma “classificação de fantasia”, formulada segundo o método desenvolvido por Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, trabalho pioneiro desenvolvido no Museu Histórico Nacional. A primeira edição remonta a 1987, lançada em dois volumes impressos como *Thesaurus para acervos museológicos*. Foi também o ano em que ingressei no Iphan, como colega e aprendiz dessas duas técnicas referenciais para a museologia em nosso país. Cf. FERREZ, Helena Dodd. *Tesauro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural; Fazer Arte, 2014.

se unem os riachos *Massangano* e *Algodoais*".²⁹ Sua longa trajetória termina como sede de um museu, repassado em 1983 à Fundação Joaquim Nabuco. Certamente será possível lançar mão da fórmula elaborada no texto sobre superartefatos em guia: "(...) por trás da materialidade da arquitetura religiosa, há toda uma simbologia. Isto não quer dizer que as igrejas atuais possuam, necessariamente, as mesmas funções, nem a mesma espacialidade ou territorialidade das igrejas de séculos atrás."³⁰ Pode-se dizer o mesmo de engenhos e também de museus: por trás da materialidade da arquitetura patrimonializada há toda uma simbologia. A junção dos dois "superartefatos" e do acervo de objetos (que, considero pelo menos de forma inicial, também poderia ser categorizado como "superartefato") certamente criaria um "superobjeto museal", conforme sugeri anteriormente, pleno de possibilidades científicas e patrimoniais. Os profissionais de museus as constroem – e depois interpretam.

E comemoram. Em três décadas transitando entre museus e patrimônios, já vi muitas comemorações: os 75, e depois, os 80 e os 90 anos do Museu Histórico Nacional, os 80 anos do Iphan, os 60 anos do Museu Histórico de Belo Horizonte, os 80 anos do Museu Nacional de Belas Artes. E agora, no fim de minha carreira oficial, tenho a satisfação de ver outro museu comemorar uma data cheia com um projeto cheio de possibilidades. Os acervos em torno dos quais os museus são construídos e seguem a vida são formados por objetos selecionados em detrimento de bilhões de outros (diria eu, sem medo de exagerar) que desaparecem de forma irremediável.

²⁹ GASPAR, Lúcia. Engenho "Massagana". In: *Pesquisa Escolar online*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/34pW4Of>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

³⁰ NAJJAR, op. cit., p. 90.

São esses os objetos “desprezíveis” de que falou o poeta, que os via ao caminhar pelas ruas olhando para o chão. E se esmerava, através da poesia, em os fazer aprazíveis.

Penso que seja isso mesmo que os profissionais de museu fazem, seja no Muhne, seja em qualquer outro museu. Ao comemorar objetos aprazíveis, faz-se uma homenagem a todos os desprezíveis que já passaram por nosso universo material e nele não deixaram lembrança.

José Neves Bittencourt

PREFÁCIO

Os museus possuem um significado extremamente relevante na preservação da memória cultural de um povo, por manterem viva e ao alcance da população a sua identidade e história.

Como é sabido, por meio da reunião dos museus de Antropologia, de Arte Popular de Pernambuco e do Açúcar, o Museu do Homem do Nordeste nasce como síntese do passado, da vida e cultura do homem do Nordeste brasileiro. De todas as suas formas de representação, da sua religião, habitação, vestuário, alimentação, arte, festeos, brincadeiras, pensamento, crenças e criações.

O Museu do Homem do Nordeste não é apenas mais um museu. É um museu antropológico brasileiro, que tem compromisso de representar as diversas culturas e identidades do homem e da mulher do Nordeste, destacando-se, no cenário da museologia nacional, por ser o único museu assumidamente culturalista do país, mantendo-se fiel à ideia do seu criador Gilberto Freyre, de que os homens são os artífices da condição humana, de que os homens são o produto da sua cultura. Eis a razão pela qual o Muhne coleciona exclusivamente artefatos entendidos como prolongamento de seus artífices, praticando a museologia do sujeito, por oposição à museologia do objeto.

Quando a edição deste livro *Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos* estava em andamento, cheguei à coordenação-geral do Muhne com a mente e o coração abertos, e feliz por contribuir para a sua realização.

Entendo que um bom museu é um museu que tem acervo, publicações, que estuda as peças e que exerce papel de grande relevância no âmbito de pesquisa, preservação e difusão cultural.

Assim vejo o Museu do Homem do Nordeste, autenticamente nordestino e detentor de um rico acervo. Foram escolhidas 40 peças emblemáticas do Museu para compor este livro, buscando representar todo o seu período de existência, trabalho este que contou com a colaboração de funcionários de todas as coordenações do museu para a sua elaboração, desde a escolha das peças, até a produção desta publicação.

Dentre as 40 obras deste livro, escolho uma, *Autorretrato*, de Mestre Vitalino, escultor pernambucano, da cidade de Caruaru. A obra representa um ex-voto deixado na capela de Santa Quitéria de Frexeiras, em Garanhuns. Não faço essa escolha apenas pela obra em si, mas pela importância de Vitalino como artista nordestino. Sua influência na arte pernambucana é tão notória que se percebem traços de sua linha figurativa em obras dos mais variados artesãos, até os dias de hoje, passando a ser de interesse de pesquisadores e colecionadores e, consequentemente, sendo expostas em museus do país.

Toda obra nasce de um sonho, e este sonho restou brilhantemente realizado. O Muhne, durante toda a sua existência, pesquisou, coletou, adquiriu e preservou a história da mulher e do homem nordestino. Devemos esse presente ao visionário, sociólogo, culturalista Gilberto Freyre, que o idealizou e realizou.

Fernanda Cavalcanti Guimarães
Ex-coordenadora-geral do Museu do Homem do Nordeste (2020-2023)

INTRODUÇÃO

Inicialmente pensado pela equipe da Divisão de Estudos Museais e Ações Comunitárias do Museu do Homem do Nordeste para as celebrações dos 40 anos da instituição em 2019 – foram também realizadas uma exposição e um seminário –, este livro-homenagem contou com a participação de funcionários de todas as coordenações do museu, desde a escolha das peças a serem estudadas e analisadas até a produção desta publicação.

A publicação teve como ponto de partida uma ideia muito simples: reverenciar os 40 anos do Muhne, buscando representar todo o período de existência do museu em 40 objetos considerados, por sua equipe técnica, significativos e de destaque, construindo, assim, uma narrativa possível dessa trajetória.

O projeto inicial, além do objetivo primário de reverenciar a importante efeméride, buscava valorizar as atividades desenvolvidas pelo Arquivo Institucional do Muhne, fortalecendo a relação de parceria com outros setores do Museu, demonstrando a importância dos processos relativos à construção colaborativa de uma memória institucional. Ademais, abrangeia informações acerca do acervo tridimensional e arquivístico, produzindo resultados que, literalmente, contam com a colaboração de todos os que fazem o Muhne.

Espera-se que o resultado alcançado se desdobre em muitos outros: ampliação do diálogo com o público e pesquisadores; valorização dos trabalhos de pesquisas externas e internas; aumento da visibilidade do

acervo, demonstrando e fortalecendo as relações entre a exposição de longa duração e as coleções em reserva técnica; ampliação do conhecimento sobre o acervo, através do diálogo entre os diversos saberes presentes nos setores do Museu.

A escolha das 40 peças foi definida coletivamente, por uma comissão com integrantes das coordenações do Muhne, a partir de uma lista inicial proposta por todos os seus funcionários e estagiários. A comissão chegou ao número buscado de 40 peças, lançando mão, prioritariamente, de um critério bastante subjetivo, mas que se mostrou, após muitos debates, suficiente: a representatividade de cada uma das peças para o que entendemos ser o Museu do Homem do Nordeste.

A partir de pesquisas realizadas por uma equipe formada por funcionários e ex-funcionários do Muhne, funcionários de outros setores da Fundaj, estagiários e colaboradores – todos academicamente ligados às variadas temáticas suscitadas pelas peças –, foram produzidos os textos presentes neste livro. São textos que incorporam a visão de cada um, de acordo, por um lado, com sua formação acadêmica e sua vivência e, por outro lado, com a carga cultural e informacional inerente a cada objeto.

Além das 40 peças do Museu do Homem do Nordeste, incluem-se mais duas: o Edifício Gil Maranhão, que abriga o museu, e o Engenho Massangana, um conjunto arquitetônico rural do século XIX, localizado na cidade do Cabo de Santo Agostinho, região metropolitana do Recife, outro espaço cultural vinculado à Fundaj, cuja gestão está a cargo do Muhne.

Podemos afirmar que esta publicação é, em si, um espelho do outro produto do projeto comemorativo, a exposição *40 Anos 40 Peças*. Na mostra,

entretanto, graças a uma particularidade que nos parece importante, foi possível ver as peças selecionadas e estudadas no ambiente próprio dos salões de exibições de longa duração do Muhne. Ver os objetos selecionados lado a lado com outros a eles relacionados, constitui, para o bom observador, uma qualidade que só a linguagem expográfica – a linguagem própria dos museus – é capaz de alcançar.

Maria Margaret Lopes,¹ em seu estudo sobre trajetória de coleções museológicas, apresenta a proposta de Samuel Alberti, que analisa a história dos museus por meio dos objetos em três fases de suas trajetórias: 1^a) a coleta e sua proveniência – momento em que o coletor confere ao objeto um significado relativamente estável que o acompanhará em sua carreira através do museu; 2^a) a vida da coleção, que se inicia com a incorporação do objeto na coleção; 3^a) visão do objeto, na qual o significado de um objeto varia não só no tempo e no espaço, mas também de acordo com quem o vê, de modo que as relações que se estabelecem entre coletores, curadores e objetos se ampliam para as audiências quando esses objetos são expostos. Para a autora, os objetos são centrais para as culturas dos museus, e traçar suas biografias, remontando o percurso de suas trajetórias dentro dos museus, é um instrumento de análise poderoso. Esses princípios sobre a biografia dos objetos e das coleções direcionaram a forma de olhar o acervo do Museu do Homem do Nordeste.

No entanto, este livro hoje não se prende apenas à efemeride, mas sobretudo às 40, ou melhor, 42 pesquisas realizadas pelos diversos autores

¹ LOPES, Maria Margaret. "Trajetórias museológicas, biografias de objetos, percursos metodológicos". In: ALMEIDA, Martha de; VERGARA, Moema de R. (org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: Mast, 2008.

convidados para escrever sobre temas e objetos que lhes eram caros, cada qual com seu afeto ou identificação intelectual. Certamente, nas próximas datas festivas que só o futuro poderá definir, outros olhares, outras abordagens – outras peças, certamente! – poderão ser produzidas, ampliando e renovando possibilidades e perspectivas.

*Henrique de Vasconcelos Cruz
Marília Bivar*



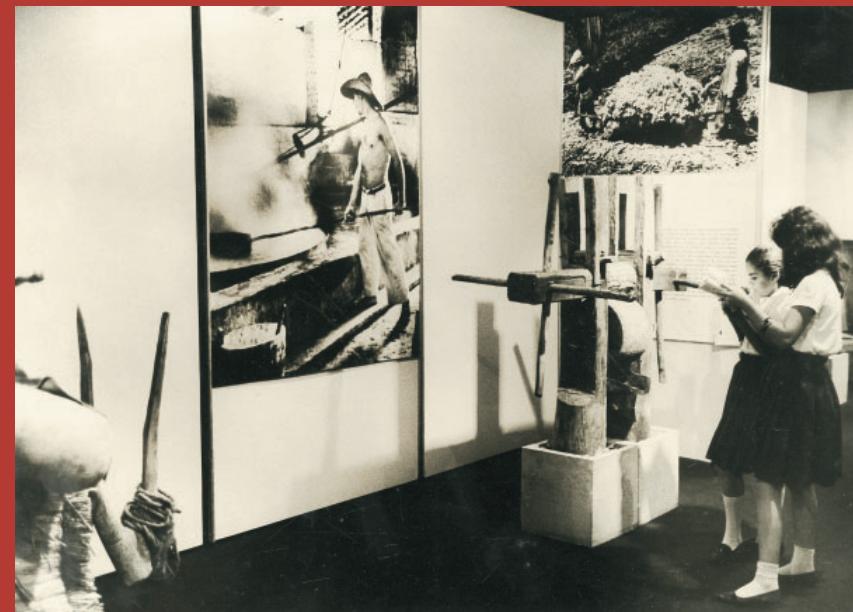
Edifício do Museu do Açúcar no ano de sua inauguração, outubro de 1963.

Fernando da Cruz Gouveia, diretor do Museu do Açúcar, Gil Maranhão, representante do Instituto do Açúcar e do Álcool, e Aloisio Magalhães, designer responsável pela exposição *O Açúcar e o Homem*. 1963.

Estudantes ao lado da Pedra Mó do Engenho Vila da Rainha, fundado em 1545, no território do atual município de São João da Barra, Rio de Janeiro. 1963.

Fotos de autoria não identificada.

Acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra/Fundaj).



Salas da exposição *O açúcar e o homem*, de autoria de Aloisio Magalhães e Armando de Holanda Cavalcanti, inaugurada no Museu do Açúcar em outubro de 1963.

Fotos de autoria não identificada.

Acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra/Fundaj).

BREVE HISTÓRICO DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE

A Fundação Joaquim Nabuco é uma instituição federal ligada ao Ministério da Educação. Foi criada após proposta do escritor e sociólogo Gilberto Freyre, então deputado federal, através da Lei nº 770, de 21 de julho de 1949, ainda com a denominação Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

No projeto de lei aprovado em plenário, Freyre propunha a criação, na cidade do Recife, de um instituto de pesquisas que levasse o nome do abolicionista Joaquim Nabuco, assinalando, assim, o centenário do nascimento do político, embaixador e intelectual pernambucano. O instituto seria dedicado ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

A transformação de instituto em fundação só se deu em 15 de março de 1980, pelo Decreto nº 84.561, no governo de João Batista Figueiredo, quando a instituição já completava 30 anos de existência.

O Museu do Homem do Nordeste, fruto da imaginação museal de Gilberto Freyre, resulta da fusão de três outros museus: o Museu de Antropologia, o Museu de Arte Popular e o Museu do Açúcar. O Muhne carrega em si, portanto, o DNA, as memórias e o espírito dessas instituições.

Museu de Antropologia

Logo após a instalação do ainda Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Gilberto Freyre começou a pensar num museu que se ocupasse da pesquisa e da documentação da cultura do lavrador e do trabalhador rural do Norte agrário do país, aberto a estudiosos e ao público em geral. No dizer de Freyre:

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com sede no Recife e destinado ao estudo do Norte agrário do País – da Bahia ao Amazonas – não estaria completo em sua organização básica, enquanto não abrisse aos estudiosos, em particular, e ao público, em geral, um museu que fosse uma documentação viva da cultura do lavrador e do trabalhador rural da mesma região: da sua habitação, dos seus tipos mais característicos de vestuário, de móvel, de louças, de cerâmica, de cesta, de transporte, de calçados; do seu vasilhame de cozinha; da sua arte; da sua técnica de trabalho agrário; dos seus brinquedos e jogos; dos seus cachimbos, das suas facas de ponta; das suas cuias de madeira; das suas esculturas de santos; das suas promessas e dos seus ex-votos ligados à sua vida agrária; dos seus arreios, das suas esporas, dos seus adornos de animais. Mil e um aspectos de vida agrária dão originalidade à cultura da região que constitui o objeto principal de estudos da parte dos pesquisadores do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.¹

O primeiro Museu da Fundação Joaquim Nabuco, quando ainda Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – IJNPS, foi o Museu de Antro-

¹ FREYRE, Gilberto. "Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil". (Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 dez. 1948). In: ARAUJO, Silvana Barbosa Lira de. *Guardiões, memórias e fronteiras: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste*. (Dissertação em Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste).

pologia, inaugurado em 1961. O acervo do Museu começou a ser coletado e organizado desde 1959, pelos pesquisadores René Ribeiro, Waldemar Valente e pelo próprio Gilberto Freyre. Inicialmente exposto em uma sala do Departamento de Antropologia do IJNPS, o acervo era constituído por objetos indígenas, afro-brasileiros, materiais utilizados na construção das habitações da zona rural do Nordeste dos séculos XVIII e XIX – telhas, pregos, tijolos, dobradiças –, além de ex-votos e da importante Coleção do Maracatu Elefante, da lendária Rainha Dona Santa.

O acervo chamava atenção pelo seu significado antropológico, tornando-se importante espaço de estudo e pesquisa acerca de assuntos regionais. Como já foi dito, o acervo foi, prioritariamente, formado por pesquisadores da casa e por doação de coleções particulares.²

Não podemos deixar de visitar a obra *Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, publicada em 1960 por Gilberto Freyre, se quisermos entender a motivação e conceituação proposta para o Museu de Antropologia do IJNPS. Nesta publicação, Freyre discorre sobre museus antropológicos e etnográficos no Brasil e em outros países, analisando seus acervos em exposição, estudos desenvolvidos e suas publicações. Afirma que, naquele período, nenhum dos museus brasileiros realizava as funções propostas pelo Museu do Instituto Joaquim Nabuco.³

² JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 1991, pp. 114-116

³ FREYRE, Gilberto. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Imprensa Universitária, 1960. Disponível em http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/sugestoes_torno_museu.htm. Acessado em 20 de abril de 2013.

O Museu de Antropologia foi montado no primeiro andar de um antigo solar do século XIX que pertenceu ao comissário do açúcar Francisco Ribeiro Pinto Guimarães, situado na Avenida 17 de Agosto, 2187, hoje sede da Fundação Joaquim Nabuco.

Museu de Arte Popular de Pernambuco

O Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAP), ligado ao governo do estado de Pernambuco, foi inaugurado em 1955, no Horto de Dois Irmãos, no bairro de Dois Irmãos, Recife. Sua organização foi confiada ao colecionador Abelardo Rodrigues, que sugeriu ser o museu instalado no Horto de Dois Irmãos por ser um espaço frequentado por turistas, estudantes e a sociedade em geral, propiciando, assim, uma maior visibilidade ao acervo.⁴

O MAP permaneceu em funcionamento por apenas um ano. Após longos dez anos fechado, o governo do estado transferiu o museu para o IJNPS em 1966. Um ano depois, o MAP é reaberto ainda no Horto, para depois ser transferido para um casarão do século XIX, no bairro próximo de Apipucos. Pertenciam ao seu acervo obras de ceramistas populares como Vitalino, Zé Caboclo, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém e outros, ex-votos provenientes da Igreja Santa Quitéria,⁵ santuário situado no município de São João, Pernambuco, brinquedos populares, além de outras peças não menos importantes para o patrimônio cultural da região.

⁴ Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística (Deca), da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura de Pernambuco, Recife, Ano 1, 1959, p. 71.

⁵ O Santuário Santa Quitéria das Frexeiras é localizado no vilarejo de Frexeiras, município de São João, Pernambuco. A festa e romaria acontecem durante o mês de setembro, a despeito do dia de Santa Quitéria ser comemorado em 22 de maio. O santuário é de propriedade particular da família Guilherme da Rocha, sem vínculo com a Igreja Católica, e durante todo o ano recebe milhares de fiéis para pagamento de promessas.

Museu do Açúcar

Idealizado por Gil de Methódio Maranhão, foi criado em agosto de 1960 através da Resolução 1745 do Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA), com o “objetivo de pesquisar reunir, organizar e divulgar os elementos sociais, artísticos e técnicos mais representativos da agroindústria açucareira no Brasil”.⁶

Sua primeira exposição aconteceu na sede do IAA no Rio de Janeiro. Em 1963 o Museu do Açúcar foi transferido para o Recife, ganhando sede própria, um edifício especialmente projetado pelo arquiteto Carlos Antônio Correia Lima, situado no bairro de Casa Forte, ao lado do IJNPS, abrindo ao público com a exposição *O açúcar e o homem*, uma curadoria do designer e artista plástico pernambucano Aloísio Magalhães.

O Museu do Açúcar possuía um acervo representativo da cultura canavieira e da história das famílias dos engenhos e usinas de açúcar da Região Nordeste: maquetes de usinas, de aparelhos de moagem da cana-de-açúcar, selos, cristais, açucareiros antigos, colheres, cerâmica popular, moedas, quadros, instrumentos de suplício escravo, fotografias, rótulos de cachaça e uma coleção de moedas relativas ao período da dominação holandesa (1630-1654). Contava, ainda, com uma biblioteca com cerca de 6 mil títulos, entre livros, folhetos e periódicos.⁷

Em 1977, através da Lei nº 6.456, de 26 de outubro, o Museu do Açúcar é transferido para o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com todo seu acervo e patrimônio, inclusive o imóvel em que estava insta-

⁶ GASPAR, Lúcia. *Museu do Açúcar*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

⁷ Arquivo Administrativo do Museu do Homem do Nordeste.

lado.⁸ No ano seguinte, através da Portaria nº 38, de 22 de fevereiro 1978,⁹ assinada pelo presidente da Diretoria Executiva do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Fernando de Mello Freyre, fica determinado que o edifício que abrigava o Museu do Açúcar e que se tornaria a sede do Museu do Homem do Nordeste seria nomeado de Edifício Gil Maranhão, homenageando um dos fundadores do Museu do Açúcar.

Museu do Homem do Nordeste

O Museu do Homem do Nordeste é inaugurado, em 1979, com a reunião dos acervos desses três museus, ocasião em que o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais completava 30 anos, e, no ano seguinte, receberia a denominação de Fundação Joaquim Nabuco. Já à época da criação do Museu de Antropologia, Freyre aspirava um museu aos moldes do que viria a ser o Museu do Homem do Nordeste: “É claro que tal instituto deverá ter o seu museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira.”¹⁰

O Museu do Homem do Nordeste nasce, assim, da ideia e da determinação de Gilberto Freyre e com a responsabilidade de dar continuidade e ressonância a esses três importantes museus, buscando compreender as populações do Nordeste brasileiro em todas as formas de expressão da sua cultura: da religião, dos hábitos de habitação e de alimentação, dos festejos e brincadeiras, do pensamento e das criações artísticas.

⁸ *Diário Oficial da União*, Seção I, Parte I, publicado no dia 27 de outubro de 1977. Arquivo Institucional da Fundação Joaquim Nabuco.

⁹ Arquivo Institucional da Fundação Joaquim Nabuco. Pasta “Edifício Gil Maranhão”.

¹⁰ FREYRE, Gilberto. “Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil”. (Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro), 4 dez. 1948. In: <http://bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/discurospalestras/necessidade.htm>. Acesso em: 9/05/2012.

Com um acervo que hoje conta com cerca de 16 mil peças, tipologicamente diversificado, o museu descontina esse homem nordestino da casa-grande à senzala, do urbano ao rural, do popular ao erudito, do mar ao Sertão, da opulência das elites açucareiras da região aos sem-terra, dos negros, dos brancos, dos índios e de todas as etnias que compuseram e compõem a diversidade de cores e culturas do Nordeste brasileiro.¹¹

O primeiro diretor do Muhne foi o museólogo Aécio de Oliveira.¹² Sob sua coordenação, a equipe trabalhou dentro do conceito da antropologia cultural objeto-sujeito e, já naquele momento, estabeleceu o inter-relacionamento de um objeto com outro e do homem com esses objetos, tratando o objeto¹³ como prolongamento do sujeito.¹⁴

A expografia dessa mostra inaugural foi de Aécio de Oliveira, numa concepção inovadora por ele mesmo denominada “museologia morena”. Criada sob a influência de Gilberto Freyre acerca do que deveria ser um museu voltado para a representação do homem nordestino, a mostra colocou os objetos dentro do contexto social em que foram produzidos e circularam, antes de chegarem à condição de objetos musealizados, respeitando sua função simbólica cotidiana.

¹¹ FREYRE, Gilberto. *Ciência do homem e museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife, IJNPS, 1979, p. 26.

¹² Aécio de Oliveira entrou no então IJNPS em 1964 e foi o primeiro museólogo da Fundação Joaquim Nabuco. Sua primeira concepção museológica para o Museu do Homem do Nordeste foi mantida, sofrendo apenas pequenas reformulações e introduções de novos acervos, até 2004. Faleceu no Recife, no dia 22 de maio de 2012.

¹³ Aqui falamos de objeto material que, quando transportado para o espaço museal, adquire o poder de signo, de representação simbólica de uma determinada cultura.

¹⁴ Ser (nós e o outro) representado em espaços museais através de objetos materiais investidos de simbologia.

O Museu do Homem do Nordeste, desde os seus primórdios, bebe da fonte dos principais pensadores de museus e, através de estudos e pesquisas, busca fortalecer e enriquecer seu discurso museológico, ampliando sua atuação e influência na região, tornando-se referência como equipamento cultural voltado para a preservação da memória e do patrimônio histórico-cultural dos vários Nordestes brasileiros.

Silvana Araujo

SUIM
13NPS



CORAÇÃO (EX-VOTO)

Autoria não identificada. Madeira, século XX.

Quebrangulo, AL.

3,7 x 6,0 x 3,5 cm.

EX-VOTO CORAÇÃO

Do latim *ex-voto suscepto* (o voto realizado), ex-voto é o termo que nomina objetos doados aos santos de particular devoção, por alguém que obteve uma graça ou milagre, como um testemunho público de gratidão. Os motivos do presente votivo são os mais variados: problemas financeiros, de saúde, amorosos; necessidade de emprego, moradia; desejos concretizados como passar no vestibular, terminar a faculdade, fazer a viagem dos sonhos, entre inúmeras outras graças alcançadas.¹

Geralmente depositados em igrejas ou santuários católicos, cemitérios, cruzeiros, os ex-votos são objetos que podem adquirir diversas formas, a depender do milagre alcançado, informando, quase sempre artisticamente, o motivo do agradecimento. Apresentam-se como esculturas ou pinturas que representam corpos ou partes do corpo humano ou de animais, miniaturas de casas ou outros bens materiais, utilizando-se diversos materiais como madeira, barro, tecido, cera, flandres e outros; ou como objetos reais relacionados à graça desejada e alcançada: véus e vestidos de noiva, bilhetes, placas, cartas, mechas de cabelo, carteiras de trabalho, fardamentos, bengalas, muletas, fotografias, maços de cigarro, garrafas de bebida. O ex-voto confere concretude a um agradecimento à cura, à solução de um problema ou ao fim de um vício. Quase sempre se vê uma pequena narra-

¹ Ex-voto. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2RW0YQn>. Acesso em: 4 set. 2019.

tiva gravada na peça, com a identificação do agraciado e do santo que concedeu a graça. No Brasil, o ritual religioso votivo dos ex-votos é praticado até hoje, mantendo uma cultura que remonta ao século XVIII.

É objeto digno de estudos e pesquisas, interessando, principalmente, às áreas das Ciências Sociais, a exemplo de Comunicação, História, Arte, Religião, Antropologia, Psicologia, Letras, Museologia e outras, o que resultou em diversas dissertações e teses de mestrado e doutorado nas quais se analisa o poder comunicacional, histórico, comportamental, cultural e estético dos ex-votos, e desvendam-se sua origem, evolução e disseminação pelos continentes. Muitos desses presentes votivos estão musealizados em “salas de milagres” dos santuários e igrejas, ou em museus onde, documentados, estudados, expostos e fruídos, possibilitam o conhecimento histórico-antropológico de cada peça.

O Museu do Homem do Nordeste possui uma *Coleção de ex-votos* composta de 513 peças, adquiridas, na sua grande maioria, por meio de doações ao então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais entre os anos 1950 e 1970, antes, portanto, de os acervos do Museu de Antropologia, Museu de Arte Popular, ambos do IJNPS, e do Museu do Açúcar, do Instituto do Açúcar e do Álcool, serem unificados em 1979 para dar origem ao Muhne.

A coleção possui ex-votos datados do século XVIII, raros, pintados sobre madeira, verdadeiras obras de arte. Os autores não são identificados, mas se sabe que era comum à época, desde o século XVI, a prática de artistas renomados serem convocados para pintar esse tipo de oferenda, quase sempre encomendadas por famílias abastadas, e expostas em santuários de grande circulação religiosa. Com a popularização da prática

votiva, os ex-votos passam a ser confeccionados por artesãos, pintores e escultores populares.²

Os estudiosos denominam esculturas antropomorfas aqueles ex-votos representados por réplicas da parte do corpo humano atingida por doença, motivo da graça alcançada, sendo este o caso deste ex-voto *Coração*. Esculpida em madeira de camaçari, em bloco único, por autor desconhecido, a peça provavelmente foi devotada em agradecimento à cura de uma enfermidade cardíaca, ou, com um olhar mais romântico, à cura da dor de um amor perdido. Quem sabe? Foi doada ao então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, hoje Fundação Joaquim Nabuco, em 1951, junto com outros dois ex-votos, procedentes de Quebrangulo, Alagoas.

E por que, dentre tantos outros exemplares muito mais valiosos e representativos constantes do acervo, o Muhne, ao celebrar seus 40 anos, escolheu a peça *Coração* para representar a *Coleção de ex-votos*?

Acontece que, quando da inauguração do Museu do Homem do Nordeste em 1979, com a reunião dos acervos dos três museus acima citados, o ex-voto *Coração* foi a primeira peça catalogada como acervo do novo museu, recebendo o número 51.1.1 em sua documentação museológica. A primeira das cerca de 16 mil peças que compõem o acervo do Muhne.

Em 2008, a exposição de longa duração do Muhne passou por grande reforma estrutural e conceitual. Para divulgação da reabertura, com a exposição intitulada *Nordestes: Territórios plurais, culturais e direitos coletivos*,

² FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Base de dados do acervo do Museu do Homem do Nordeste*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/museu>>.

o *Coração* foi escolhido para estampar todas as peças publicitárias – cartaz, convite, camisa, vinhetas – com a chamada: “Bate, *coração*, em todos os ritmos do *Nordeste*”. Assim mesmo, com as palavras “coração” e “Nordeste” grifadas. Mais uma vez o ex-voto cumpria o seu papel votivo, em agradecimento pela nova exposição de longa duração.

E nós, que fazemos o Museu do Homem do Nordeste, após 68 anos sob os cuidados da Fundaj – primeiro no Museu de Antropologia e, depois, no Muhne –, sem nunca deixar de estar exposto, colocamos o *Coração* em lugar de destaque na exposição, neste livro-homenagem e na nossa memória afetiva.

Silvana Araujo



MENINO DE AZUL

Nino – João Cosmo Felix (1920-2002).

Madeira policromada, sem data.

Juazeiro do Norte, CE.

44 x 18 x 10 cm.



MENINO DE AZUL

A escultura é uma técnica milenar utilizada na elaboração de instrumentos e utensílios, na representação de animais, pessoas ou seres imaginários, com fins utilitários ou religiosos. A característica da escultura é a tridimensionalidade, mesmo que parcial, enquanto o desenho e a pintura são representações bidimensionais. A escultura engloba algumas técnicas específicas, como talhar ou esculpir, moldar e agregar. Nas primeiras, o desafio é retirar do bloco de madeira ou de pedra o que não é escultura (a forma que se deseja); na segunda, a dificuldade está em dar forma a um material maleável, moldável, como o barro ou o gesso; a terceira consiste em reunir objetos e materiais diversos, agregando-os numa nova forma.¹

No Brasil colonial, a escultura em madeira foi muito utilizada na representação dos santos católicos presentes nas capelas e igrejas espalhadas pelo território. A técnica utilizada, herdada dos colonizadores portugueses, era a madeira policromada, na qual a superfície da madeira recebia, na maioria das vezes, tratamento pictórico na tentativa de reproduzir a cor da pele, dos tecidos e de outros elementos representados.² São muitas as técnicas para a execução da policromia, entre elas, a têmpera e a pintura a óleo.

¹ O QUE É ESCULTURA. Disponível em: <<https://www.historiad dasartes.com/sala-dos-professores/o-que-e-escultura-e-o-que-apreciar-nela/>>.

² GLOSSÁRIO de técnicas artísticas. Porto Alegre: URRGS, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Z1Dye1>>. Acesso em: 1 out. 2019.

A peça em referência, *Menino de azul*, exemplifica o uso do policromado pelo escultor João Cosmo Félix, conhecido como Nino (1920-2002). Nascido em Juazeiro do Norte, no Cariri cearense, foi cortador de cana durante muitos anos e trabalhou como ferreiro antes de se dedicar à escultura em madeira. Em nenhum momento da vida recebeu educação artística. Começando na arte fazendo brinquedos, passou, mais tarde, a retratar animais e pessoas, em peças articuladas, a exemplo dos seus famosos macacos. Registros como casamentos, o dia a dia na feira de seu bairro e pessoas em situações diversas eram sempre esculpidos de forma magistral por ele com uso e inovação de cores, em peças que podiam ultrapassar um metro de altura.

Em 1980, Nino se afilia a uma cooperativa de artistas, o que ampliou e diversificou a demanda por suas obras. Pouco tempo depois, em 1987, Nino participava de sua primeira exposição coletiva internacional, *a Brésil arts populaires*, em Paris. Realizou e participou de exposições individuais e coletivas no Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo e em vários países. Sua obra, que está presente nos acervos de importantes instituições museais do Brasil e do exterior, é composta principalmente por esculturas de madeira (imbiruba ou timbaú), talhadas de maneira simples, sem detalhes, pintadas com cores vívidas e contrastantes de tinta à base de óleo ou de água.

Menino de Azul é uma obra que foi adquirida por meio de compra, conforme processo datado de 29 de dezembro de 2011, e nos remete aos aspectos lúdicos das imagens simbólicas e da expressão da linguagem figurada, o que estabelece uma relação de intertextualidade e nos possibilita uma construção de sentido daquilo que uma imagem pode passar. Nessa perspectiva,

nos ancoramos no pensamento de Confúcio (552 a 479 a.C), filósofo chinês, ao afirmar que “uma imagem vale mais que mil palavras”.

A relação de intertextualidade atinente à peça *Menino de azul* se alinha com a noção trazida por Maingueneau³ ao distinguir a intertextualidade interna, que acontece entre discursos do mesmo campo discursivo, de intertextualidade externa, que ocorre com discursos de campos discursivos distintos, este sendo o dispositivo contemplado pela obra em alusão, que compõe a exposição *40 Anos, 40 Peças*.

Ocorre que, ao trazer o universo infantil de maneira lúdica na figura do menino e por não ter um nome próprio, *Menino de azul* simboliza todas as crianças, que ora brincam de pula-pula, de amarelinha, com *games*, ora se encontram em situação de risco, de vulnerabilidade social. O simbolismo da cor azul leva-nos a pensar e a olhar para o infinito, para o céu, para o mar, ou ainda para o infinito como sendo o imaginário coletivo infantil. Os traços rudes na figura do menino esculpido em madeira reportam-nos à força do povo nordestino, em especial do povo do sertão, habitantes de onde “até mesmo a asa-branca bateu asas”, segundo o mestre Luiz Gonzaga.

*Jefferson Sousa
Marília Bivar
Luigi Miranda*

³ MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.



EQUILIBRISTA

Nhô Caboclo – Manuel Fontoura (?-1976).
Madeira, tecido, metal e penas, sem data.
Águas Belas, PE.
50 x 30 x 13 cm.



EQUILIBRISTA

Tão enigmático quanto sua obra, Nhô Caboclo, nascido Manuel Fontoura, é natural da cidade de Águas Belas, sertão do estado de Pernambuco. Artista de hábitos singulares, grande contador de histórias, falava “não sei certo meus anos porque nunca marquei minha idade”, fato que colaborou para o desconhecimento da data de seu nascimento.

Ainda jovem, mostrava ter inclinação artística trabalhando com o barro, técnica que logo abandonou em troca da utilização de materiais menos ortodoxos que se alinhavam mais ao seu universo criativo, à sua forte personalidade e à sua grande sabedoria.

Suas esculturas, assim como seus instrumentos de trabalho, são fruto da imaginação e revelam uma espécie de mundo particular, em que ele externa a sua identidade através do incomum, da subjetividade traçada nas suas mais variadas formas. Suas peças são quase monocromáticas, usando o vermelho sobre o predominante preto. As penas de aves são ornamentos em seus homens do mar, escravos, caboclos e índios, personagens mais frequentes de suas criações.

Recém-chegado ao Recife, começou a vender suas peças no tradicional e popular bairro de Casa Amarela, na Rua Padre Lemos. Segundo Nhô Caboclo, em depoimento dado para o clássico livro *O reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*, “eram seis meses de verão sem arredar dali,

fazendo equilibrista, sinaleiro, lutador de espada, toré, aricuri, girador, ro-dante, escravidão, vendedor de arroz, esqueleto, caveira". Depois, na tentativa de atingir outros públicos, passou também a vender suas peças na beira-mar de Boa Viagem e nas imediações da Praça Maciel Pinheiro, ficando conhecido àquela época como o bonequeiro de Casa Amarela.

Nesse caminho de afirmação como artista destaca-se a contribuição de uma importante galeria de arte de Recife da década de 1970, a Galeria Nega Fulô, que contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do trabalho de Nhô Caboclo, pelo estímulo à sua produção e seu respectivo escoamento.

No ano de 1975, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, hoje Fundação Joaquim Nabuco, recebeu através de transferência o acervo do Museu de Arte Popular (MAP), constando de 353 peças, incluindo-se esculturas de Nhô Caboclo, entre as quais uma de suas figuras quase totêmicas: *Equilibrista*.

A peça, trabalhada em madeira e ferro, adornada com um cocar de pena e fitas vermelhas, o que confere leveza e movimento à figura, é complementada por uma pequena cabaça e um facão, elementos do cotidiano do trabalho do homem sertanejo, e compõem o conjunto da obra que se equilibra numa base de madeira.

O simbolismo presente no *Equilibrista* representa a ordem e a desordem referenciadas em todo o trabalho do artista, bem como a autenticidade das suas criações.

As obras de Nhô Caboclo (falecido em 1976) estão presentes em acervos de importantes museus e colecionadores particulares e integram

importantes mostras de arte no Brasil e no mundo. Exemplo disso foi a participação do *Equilibrista* na exposição *Les maîtres du désordre* (Os mestres da desordem), organizada pelo Musée du Quai Branly, em Paris, no ano de 2012, cujo tema era a desordem do mundo e os processos para combatê-la por meio das tradições e dos conhecimentos ancestrais, sobretudo das forças do xamanismo, dos rituais sagrados e das festas populares. Nesse sentido foram selecionados objetos de culto e adereços de diversos países nas mais variadas representações antropológicas e contemporâneas. A mostra seguiu ainda para Bonn, na Alemanha, e Madri, na Espanha, e *Equilibrista* retornou ao Museu do Homem do Nordeste no ano seguinte.

*Albino Oliveira
Geliane Baracho
Suzianne França*



MEDALHA COMEMORATIVA DA TOMADA DO ARRAIAL DO BOM JESUS

E DA BATALHA DE MATA REDONDA

Autoria não identificada.

Bronze, 1637.

Holanda.

0,6 x 0,5 cm.

MEDALHA COMEMORATIVA DA TOMADA DO ARRAIAL DO BOM JESUS E DA BATALHA DE MATA REDONDA

Esta medalha homenageia a tomada do Arraial do Bom Jesus pelas tropas comandadas pelo polonês Cristovão Artichofski Arciszewski. A batalha durou três meses. Um exemplar desta medalha foi oferecido pela Companhia das Índias Ocidentais a Cristóvão Arciszewski, pendente de uma corrente de ouro, depois do seu regresso à Holanda em 1637, como prova do reconhecimento pelos valiosos serviços prestados no Brasil.

O Forte Real do Bom Jesus (Arraial Velho) foi construído a quase uma légua do Recife e Olinda para impedir o acesso do inimigo às áreas produtivas da Capitania. O forte foi edificado em terra e resistiu cinco anos aos ataques das tropas holandesas (1630-1635). Após a rendição, foi totalmente destruído. Essa unidade de defesa foi considerada um marco da resistência luso-brasileira contra os batavos. Após a destruição do Forte Real do Bom Jesus, os portugueses continuaram resistindo à dominação holandesa. Hoje existe um sítio arqueológico no Sítio da Trindade, bairro de Casa Amarela, no Recife, demarcando parte da localização do forte.

O anverso da medalha apresenta à direita o mapa topográfico do Arraial do Bom Jesus e à esquerda a planta do campo de batalha de Mata Redonda. Essas imagens foram inspiradas em gravuras publicadas no livro

de Joannes de Laet, *Historie ofte laerlijck Verhael van de Verrichtinghen der Geocryeerde West-Indische Compagnie* (1664). No primeiro plano, um troféu de armas com o estudo português, que representava o monumento que a Companhia mandou erigir no Brasil em comemoração às ações de guerra do comandante polonês a seu serviço.

No verso, consta legenda em latim de treze linhas: "*Heroi / Generis Nobilitate / Armorum et Litterarum / Scientia Longe Praestantissimo / Christoph: Ab Artichau Arci / Szewiski Rebin Brasilia Pertrienni / Prudentiss Fortiss Feliciss Gestis / Societas Americana / Suae Gratitudinis et Ipsius / Fortitudinis ac Fidei. Hoc / Monumentum Esse Volvit / Anno a Chr. Nato / (I) I (XXXVII)*". (A Companhia Ocidental desejando homenagear o herói Cristovão Artichofski Arciszewski, muito ilustre pela nobreza de sua raça e pela sua profunda ciência na arte militar e nas belas letras, desejando também imortalizar os grandes feitos que durante três anos praticou no Brasil, com tanta felicidade, prudência e bravura, resolveu que isto ficasse como um monumento de sua gratidão como também do valor e da fidelidade deste grande capitão. Ano de nascimento de J. Cristo 1637).

A medalha foi doada ao Museu do Açúcar por José Ferraz Camargo, em 1960, e transferida ao Museu do Homem do Nordeste em 1979.

Henrique de Vasconcelos Cruz





MATRIZ DE XILOGRAVURA "A HORA DE FAZER PROMESSA"

Givanildo Francisco da Silva (1962).

Madeira, década de 1980.

Bezerros, PE.

3 x 19,5 x 45 cm.



A HORA DE FAZER PROMESSA

A hora de fazer promessa é uma matriz de xilogravura que retrata uma cena típica do sertão nordestino em que o devoto cumpre um juramento para alcançar a graça suplicada.

A xilogravura é uma técnica em que a matriz de madeira (xilo) é entalhada com a ajuda de um instrumento cortante (goiva), deixando a imagem a ser impressa em relevo, a qual, após ser coberta por tinta, é transferida para o papel ou outro suporte, como um carimbo, podendo ser reproduzida na quantidade desejada. Ao transferir essa imagem para o papel, toda a madeira que foi retirada da matriz se transformará em área branca e todo o resto que ficar será visto em preto, resultando numa imagem invertida. Chamado de gravação, o processo de transferência da imagem para o papel pode ser realizado de duas maneiras. Manualmente, pressionando suavemente o papel sobre a matriz entintada com o auxílio de um rolo ou espátula, e mecanicamente, com o auxílio de uma prensa. Para além das suas características específicas, o que expressa essa técnica é a forma como o artista interpreta e retrata a realidade em que vive, a expressão de suas ideias e de seus sentimentos.¹

Conhecida pelos chineses desde o século II, a xilogravura era utilizada como tipos móveis com caracteres do sistema de escrita chinês para

¹ PEREIRA, Ricardo A. B. *Canudos: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2M7cwwy>>.

impressão de textos e foi levada para a Europa no século XIV, muito provavelmente pelos árabes, servindo para a reprodução de imagens religiosas nos livros manuscritos produzidos nos mosteiros. Foi utilizada também nas ilustrações dos romances de cavalaria, obras de grande popularidade na Península Ibérica que relatavam grandes aventuras e atos de coragem dos cavaleiros medievais, inspiração para a nossa literatura de cordel.

No Brasil, até o ano de 1808, era proibida a instalação de oficinas tipográficas, incluindo as atividades de xilogravura. Com a mudança da Família Real portuguesa para o território brasileiro, a Impressão Régia foi estabelecida através de decreto, pondo fim à proibição e permitindo o desenvolvimento da técnica, que, na metade do século XIX, era largamente utilizada para ilustração de livros e periódicos, especialmente em anúncios.²

A partir da segunda metade do século XIX, a xilogravura começa a perder espaço para outras técnicas de ilustração de menor custo e maior rapidez, conforme as exigências do mercado de edição. Essa mudança traz reflexos na maneira de pensar dos artífices, que, gradativamente, passam a reconhecer a xilogravura como uma forma de expressão artística, livre das imposições e restrições impostas por seus clientes, traçando o rumo da sua arte. No Brasil, Oswaldo Goeldi (1895-1961)³ destaca-se como o pioneiro da xilogravura artística, sendo considerado uma das maiores expressões dessa técnica. Um dos mais destacados expoentes da técnica, o pernambucano Gilvan Samico (1928-2013) foi aluno de Goeldi.

² IMPRESSÃO Régia. In: *Dicionário da Administração Pública Brasileira: Período Colonial*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/38GKAt4>>.

³ RIBEIRO, Noemí Silva. *Oswaldo Goeldi: um auto-retrato*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

A literatura de cordel foi trazida para o Brasil pelos portugueses e tem na região Nordeste o seu berço cultural, nas histórias recitadas em versos de improviso, comuns nas feiras livres do nosso sertão. A história conta que o nome “literatura de cordel” faz referência ao fato de em Portugal serem vendidos pendurados em cordões. Xilogravura e cordel estão diretamente ligados, consolidados como uma das mais importantes manifestações da nossa cultura, em que o diálogo de linguagens confere uma identidade própria da representação do imaginário popular brasileiro.

O autor desta matriz, Givanildo Francisco da Silva, nasceu no município de Bezerros, no agreste pernambucano, em 8 de julho de 1962, iniciando-se no fazer artístico aos 13 anos com seu tio J. Borges, xilogravurista brasileiro reconhecido mundialmente.⁴ Com poucos incentivos para o desenvolvimento da sua arte, muitas vezes teve de recorrer ao trabalho de pedreiro para a complementação da renda familiar. Suas obras chegaram ao Museu do Homem do Nordeste através de uma proposta de aquisição apresentada pelo próprio artista em 1984, numa negociação concluída em 1985.⁵

Hoje, o acervo conta com 51 matrizes de sua autoria, compondo uma coleção que retrata aspectos de um cotidiano nordestino formado por vaqueiros, beatos e retirantes, estereótipos de uma cultura regional que, de certa forma, parece hostil às grandes mudanças pelas quais o mundo vem passando a partir dos efeitos da globalização.

*Albino Silva
Suzianne França*

⁴ XILOGRAVURA: J. Borges, Givanildo. *Arte e artesanato*, Recife, 12 jan. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/38K338g>>.

⁵ FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Processo nº 23101.001484/84-1: põe a venda arquivo de xilogravura*. Recife: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste, 1984.

FIGURA COM MÁSCARA DE ELEFANTE

Porfirio Faustino (?/1945).

Cerâmica, sem data.

Canhotinho, PE.

15 x 7,3 x 6,8 cm.



FIGURA COM MÁSCARA DE ELEFANTE

Artista intrigante, da excepcionalidade da obra produzida à história em que transcorre sua produção, passando pelo curioso desconhecimento de seu riquíssimo trabalho, Porfírio Faustino nasceu em Canhotinho, agreste pernambucano, no início do século passado e produziu – entre os anos de 1920 e 1940 – o que Lélia Coelho Frota (2005) afirmou serem “figuras isoladas, precursoras na mudança do repertório cerâmico da região”.¹

Faustino moldou o barro branco, fazendo figuras mascaradas, outras até com aspectos zoomórficos, como este, um homem com máscara de elefante ou um próprio homem-elefante? Classificada pela museologia do Museu do Homem do Nordeste como “Etnografia/cerâmica figurativa” e intitulado *Figura com máscara de elefante*, a peça tem 15,0 x 7,3 x 6,8 cm e não possui marcas.

Entre os poucos especialistas que o estudaram, o que se falou foi que o artista moldou “figuras de carnaval do interior e outros folguedos como ciranda”. Porém, o que encontramos no acervo Muhne vai além. Porfírio Faustino não poupou detalhes. As mulheres criadas por ele possuem vestidos coloridos e abotoados, cabelos ora compridos, ora em estilo Chanel, com os detalhes feitos à linha cirúrgica. A forma de moldar deu às obras um aspecto de movimento, como se as figuras estivessem dançando ou caminhando.

¹ FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

Uma querela a respeito da produção dessas obras se iniciou em 1969, com a publicação do livro *Cerâmica popular do Nordeste*,² produzido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e assinado por Abelardo Rodrigues e Hermilo Borba Filho. A pesquisa apontou que a autoria dessas obras pertencia a Vastir Faustino (ou Thilza de Canhotinho) e Israel Faustino, filhos de Porfírio, e ainda que o artista teria produzido apenas vasilhas para o uso na cozinha e a chamada louça de brincadeira – miniatura para crianças. O livro, que se assemelha mais a um mapeamento, não problematiza a fala dos depoentes. A entrevista também não é das mais elucidativas, com perguntas diretas e de pouca reflexão, deixando a questão em aberto.

Ao que consta, o Museu do Homem do Nordeste entende que essas obras pertencem ao pai; assim está registrada a coleção que também possui obras de Israel. Apenas de Porfírio Faustino, a coleção possui 169 peças, e começou a ser formada em 1966, quando foi assinado o convênio entre o estado de Pernambuco e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Com o convênio, foi incorporado ao Instituto um grande acervo de arte popular.

Em 1976, a coleção de obras doada pela família do fotógrafo Benício Dias completou o acervo de Porfírio Faustino, com 143 obras. É dessa doação a obra *Figura com máscara de elefante* (ou um próprio homem-elefante?). Importante registrar que nessa doação estavam presentes as únicas imagens fotográficas de Porfírio Faustino, realizadas por Benício Dias em 1942, na casa de Porfírio, em Canhotinho. Benício fotografou o artista em seu processo de criação. Encontramos nessas imagens, que hoje fazem parte da

² FILHO, Hermilo Borba; RODRIGUES, Abelardo. *Cerâmica popular no Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969.

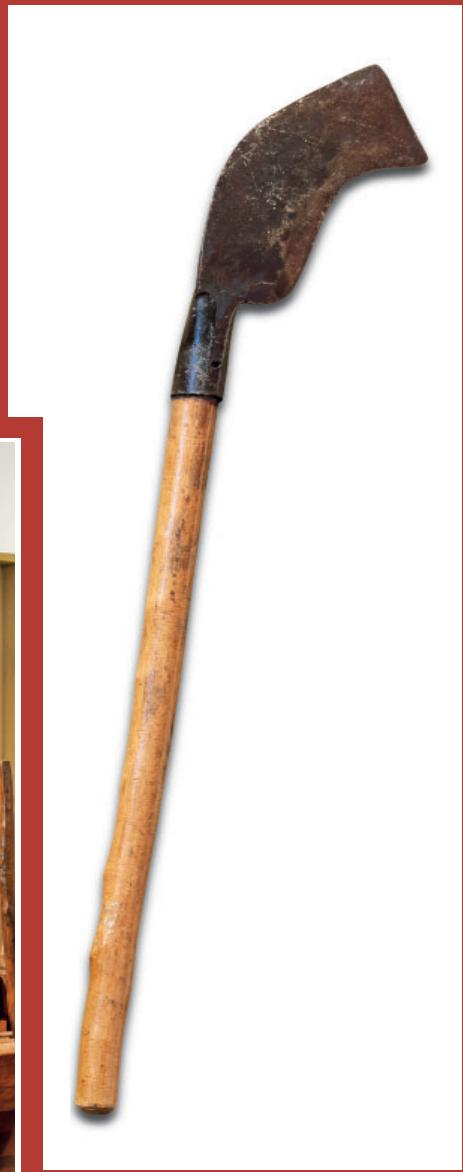
coleção da Fundação Joaquim Nabuco, fotos do ateliê, do forno e até da família de Porfírio Faustino.

Segundo levantamento de 1992, realizado pela equipe de museologia do Muhne e sob a coordenação de Virgínia Alves dos Santos, constatou-se que o Centro Cultural Benfica da Universidade Federal de Pernambuco era a única instituição a possuir também coleção do artista. Hoje sabemos que o Museu do Barro de Caruaru e a Fundação Gilberto Freyre também guardam obras do artista. Todavia, a pesquisa realizada em 1992 anexou cartas do Museu Histórico Nacional, do Museu de Belas Artes e do Instituto Brasileiro de Cultura, todas respondendo negativamente à pergunta da museóloga do Muhne se havia obras de Porfírio Faustino em seus acervos.

Ao longo dos 40 anos do Muhne, as figuras moldadas em barro branco de Porfírio Faustino estiveram presentes em diversas mostras, como a exposição *Voo da asa branca do Nordeste brasileiro*, que ocorreu em Zurique, Suíça, em 1992. Em 2016, essas obras ganharam uma exposição individual na Sala Mauro Mota. Intitulada *Porvir Faustino...*, a mostra buscou se afastar dos moldes mais corriqueiros de apresentação da arte popular, deixando de lado a cenografia da profusão excessiva, que sempre remete esses trabalhos aos espaços da feira popular. As obras foram espaçadas para que o espectador pudesse apreciar as figuras isoladas em seus detalhes. Como registrou Ângela Mascelani, “o melhor caminho para conhecer a arte popular e o pensamento dos artistas populares é através do contato direto com suas obras”³.

Eduardo Castro

³ MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad/Museu Casa do Pontal, 2002.



FOICE

Autoria não identificada.

Ferro e madeira, século XX.

Goiana, PE.

9,6 x 9,7 x 4,5 cm.



FOICE

A foice de cabo comprido está há 56 anos distanciada de sua função original como instrumento de trabalho na terra. Possui as marcas do uso e do tempo decorrido desde quando foi separada da vida para tornar-se objeto de museu. A foice entrou para a coleção do Museu do Açúcar em 1963, ano em que esse ilustre predecessor do Museu do Homem do Nordeste inaugurou sua sede definitiva no Recife, no edifício modernista projetado por Carlos Antônio Falcão que hoje é a sede do Muhne.

Criado em 1960, no Rio de Janeiro, pelo Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA), autarquia federal que promovia a indústria sucroalcooleira, o Museu do Açúcar tinha como finalidade recolher, classificar e expor objetos relacionados a elementos técnicos e aos aspectos sociais e artísticos que fossem representativos da cultura do açúcar, associada à presença perene da atividade econômica açucareira no Brasil.

A foice de cabo comprido foi exibida pela primeira vez na exposição inaugural deste museu, *O açúcar e o homem*, concebida por Aloisio Magalhães e Armando de Holanda Cavalcanti. Plasticamente bela e moderna, a exposição tinha por objetivo “estimular no visitante o interesse pelos problemas do homem e de sua relação com a monocultura da cana-de-açúcar”¹ escrevem seus autores no catálogo.

¹ MAGALHÃES, Aloisio; CAVALCANTI, Armando de Holanda. *O açúcar e o homem*. Recife: Museu do Açúcar, 1963. (Catálogo de exposição).

A exposição iniciava com a exibição das fases do cultivo da cana-de-açúcar e apresentava os instrumentos agrícolas de ferro empregados nas diferentes atividades, desde a preparação do solo, ao plantio e à colheita. O catálogo da exposição informava para que servia cada uma das ferramentas expostas: “o machado para a derrubada, a chibanca para o destocamento; a foice de cabo comprido e a estrovenga para a roçagem; a enxada de cabo comprido para a limpa”.² Informava também que o objeto que representava a atividade mais especializada e valorizada no processo, o ofício de cortador, era a foice de cortar cana de cabo lavrado, foice de cabo curto e marcado com inscrições e desenhos, também em exposição.

Além dos objetos, grandes painéis fotográficos traziam o tema a que se referia cada módulo. Ampliadas em grandes dimensões, as fotografias, de autoria de Lula Cardoso Ayres e Luiz Cordeiro, apresentavam horizontes amplos tomados por canaviais e os trabalhadores, integrados à paisagem, executando as atividades do cultivo manual da cana.

A paisagem da Zona da Mata veio sendo transformada ao longo de cinco séculos pela monocultura da cana-de-açúcar, que, cultivada em grandes extensões territoriais, praticamente dizimou a cobertura florestal, restando poucos resquícios da Mata Atlântica original. O empreendimento colonial combinou a monocultura extensiva voltada para o mercado externo com o monopólio da terra nas mãos de poucos proprietários e trabalho escravo. No período entre a abolição da escravidão e o surgimento do marco regulatório modernizador das relações de trabalho no campo, a prosperidade das atividades relacionadas à produção de cana-de-açúcar continuou contando com o contingente populacional que, não tendo acesso à terra,

² Ibid.

estava disponível para o trabalho extenuante na lavoura da cana. Esses trabalhadores sobreviviam em precárias condições de moradia, alimentação e saúde, morando próximo às plantações, na terra de seus empregadores.

Christine Dabat, em estudo sobre a evolução das relações de trabalho no campo, debruçou-se sobre o período em que, após a abolição, um contingente populacional permaneceu submetido à condição de moradores de engenho, sem direitos ou garantias à posse das terras onde viviam. Observando como grandes obras literárias brasileiras e várias correntes historiográficas significaram o episódio da “morada”, a autora confrontou a narrativa hegemônica da história oficial com os relatos dos próprios moradores de engenho e concluiu que:

(...) a “morada” não foi aquele período áureo das relações entre classes, marcada por benevolência e mesmo sentimentos afetivos recíprocos. Ela foi sim uma etapa brutal e desumana no itinerário da força de trabalho rural, na zona canavieira de Pernambuco, entre a escravidão e a precária e incompleta cidadania atual.³

O ano da inauguração do Museu do Açúcar, 1963, é também o ano em que o Estatuto do Trabalhador Rural emerge como marco da ampliação da regulação trabalhista ao campo, passando a abranger a proteção ao trabalhador rural, incluindo-o no sistema de justiça. O estatuto conferia ao empregado nas atividades agrícolas os mesmos direitos válidos para os trabalhadores da indústria e da cidade, com duas décadas de atraso, e acarretou mudanças significativas nas relações de trabalho tradicionais que ainda prevaleciam na zona canavieira.

³ DABAT, Christine Rufino. *Moradores de engenho: relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

Os autores de *O açúcar e o homem* certamente não estavam alheios a essas mudanças. Optaram por situar a narrativa da exposição no passado, resguardando a memória de antigos engenhos que a modernização tecnológica e a instalação das usinas de açúcar tornaram obsoletos, e de seus proprietários, aos quais restou o fornecimento de cana para a indústria em desenvolvimento. A não ser pela referência à pobreza e à precariedade em que vivia o morador de engenho nas já referidas imagens e na poesia de João Cabral de Melo Neto,⁴ a exposição de 1963 ecoava uma visão benevolente, idealizada, da relação de trabalho que envolvia senhor de engenho e morador.

A forma como a foice de cabo comprido é apresentada hoje na exposição *Nordestes: identidades plurais, culturais e direitos coletivos* difere muito daquela primeira. A presença incontornável da imagem de um cortejo fúnebre em que figura a bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra declara a posição do Muhne em trazer para a discussão a problemática histórica do acesso à terra e a dimensão do conflito inerente a esta. Hoje, a estrutura fundiária ainda muito concentrada permanece sendo uma das razões a perpetuar a chaga da desigualdade social no Brasil. A foice de cabo comprido não está obsoleta. Quem a vê junto a outros objetos pode erroneamente pensar que seu tempo já passou. A antiga cangalha, o arado de madeira, o cantil feito de cabaça foram substituídos por outros objetos, de formas mais eficientes ou feitos em materiais mais resistentes. As foices atuais diferem muito pouco daquela em exposição.

⁴ O cassaco de engenho/ Quando é criança:/ Parece cruzamento/ De caniço com cana./ O cassaco de engenho/ quando é mulher:/ É um saco vazio/ mas que se tem de pé// O cassaco de engenho/ De longe é de osso e carne/ De perto é que se vê/ Que de outra qualidade// O cassaco de engenho/ De longe é branco ou negro?/ De perto é que se vê/ Que é amarelo mesmo// O cassaco de engenho/ quando o carregam morto/ É um caixão vazio/ Metido dentro do outro.

Na Zona da Mata em Pernambuco, a topografia dificulta a mecanização, e o trabalho no cultivo da cana continua em boa medida sendo realizado manualmente. Nesse caso, o instrumento de trabalho é como uma prótese, uma extensão do corpo do trabalhador. As foices em exposição remetem não apenas aos trabalhadores de um tempo passado. Também nos fazem pensar naquelas pessoas que permanecem no presente empreendendo o esforço do manuseio desses instrumentos como empregados na agricultura da cana, numa ocupação muito estafante para a baixíssima remuneração que recebem,⁵ sujeitos ao desemprego sazonal e aos baixos índices de desenvolvimento humano nos seus locais de moradia, e que terão as condições de trabalho ainda mais precarizadas dadas as alterações recentes na legislação trabalhista.

Sílvia Paes Barreto

⁵ Segundo a Convenção Coletiva vigente em 2019, a diária é de R\$ 33,67. Disponível em: <<https://bit.ly/2Z0LcoY>>. Acesso em: 18 dez. 2019.



CÁGADO CULTURAL

Véio – Cícero Alves dos Santos (1947).

Madeira policromada, 2005.

Nossa Senhora da Glória, SE.

80 x 60 x 100 cm.

CÁGADO CULTURAL

O Museu do Homem do Nordeste realizou em 2005 o EcoFestival do Baixo São Francisco, na cidade de Piranhas, Alagoas, com patrocínio do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (Chesf). Dentre as várias ações promovidas no EcoFestival, foi montado o Salão de Arte Popular do São Francisco – Polo Xingó, que teve curadoria da museóloga Sílvia Brasileiro e do sociólogo Henrique Magalhães.

A mostra, que foi aberta de 30 de novembro de 2005, em Piranhas, e em seguida esteve no edifício-sede da Chesf, no Recife, contou com 71 peças dos diversos artesãos da região do baixo São Francisco, celeiro de rica produção na arte popular. O Muhne adquiriu, para compor seu acervo, todas as peças que fizeram parte do Salão. Na ocasião foram adquiridas duas obras de autoria do artista e escultor Cícero Alves dos Santos, o Véio; uma delas leva o título de *Cágado cultural*.

Cícero, o Véio, nasceu em Nossa Senhora da Glória, Sergipe, em 1948. O nome foi em homenagem ao Padre Cícero. O apelido, ele recebeu ainda criança por gostar de ouvir histórias dos mais idosos. Autodidata, em seu trabalho utiliza a madeira aproveitada da vegetação local, tirando partido das formas orgânicas nas quais são encontradas, para criar esculturas híbridas, pintadas em cores fortes e de diferentes dimensões, representando homens, mulheres, crianças, animais, que nos remetem ao seu universo cultural e imaginário fantástico.

No município de Feira Nova, Sergipe, vizinho a Nossa Senhora da Glória, Véio adquiriu uma pequena reserva de mata virgem, denominada Sítio Soarte, onde mora e tem seu ateliê. Lá criou o Museu do Sertão, reunindo um acervo de cerca de 17 mil obras, grande parte exibida a céu aberto, que contam e recontam os modos de vida do homem do sertão, preservando a cultura popular da região. É no Soarte que o artista colhe a matéria-prima para suas esculturas, mas não derruba árvores. Ao contrário, preserva: "Dou a vida a quem já está morto", diz.¹

Logo na entrada do sítio encontra-se um espaço denominado pelo artista de Universo das Artes, onde cada peça exposta tem sua história e função representativa no universo social e político de Véio. São representadas cenas como *O enterro da Cultura*, *O político em campanha e após a campanha* e *O cajueiro morto*, significando a velhice do ser humano, desprezado, esquecido, ignorado de toda sombra e frutos produzidos. As cenas nos dão conta do quanto o artista se utiliza da arte para denunciar as questões sociais e políticas com que depara.

O artista recebe quem visita o Sítio Soarte contando as incríveis histórias e as mensagens que deseja passar com cada peça ou grupo de peças, desde casais e tocadores forrozando num chão de terra batida até animais da fauna imaginária desse grande artista.

Encontramos obras de Véio em acervos de importantes museus do Brasil e no exterior, a exemplo do Museu de Arte Moderna (MAM) e Museu de Arte do Rio (MAR), ambos no Rio de Janeiro, da Pinacoteca do Estado e do Museu Afro Brasil, em São Paulo, e da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris.

¹ Depoimento de Cícero em: *Véio*. Direção: Adelina Pontual. Produção: João de Melo Vieira Júnior. São Paulo: Chá Cinematográfico: REC Produtores Associados, 2005.

O artista geralmente utiliza troncos de madeira de mulungu ou jurema para esculpir suas peças. Os personagens têm vida e movimento, e em geral retratam as alegrias e tristezas do sertanejo. Contudo, a exemplo da peça *Cágado cultural*, também carregam mensagens críticas e denúncias. Perguntado pela equipe do Muhne do porquê do nome, Véio respondeu: “É como anda a cultura no Brasil. Devagar como um cágado”.

A obra *Cágado cultural* é uma das peças do acervo escolhidas para assinalar os 40 anos do Muhne. Esculpida em um único tronco fechado² de madeira de mulungu, pintada com tinta industrial, de um colorido vivo, alegre, psicodélico, o artista faz a escultura tomar forma em todo pedaço de madeira. Apresenta a atividade cultural como um senhor engravatado, braços cruzados, pernas curtas, sentado em um grande cágado. Com essa escultura ele dá a dimensão, na sua visão, do quanto avança a passos lentos a cultura no Brasil, que segue engessada, burocratizada, pesada, lenta, como se carregada por um cágado, se arrastando.

Para o Museu do Homem do Nordeste, a peça *Cágado cultural* tem valor estético, cultural e antropológico, na medida em que Cícero Alves dos Santos, o Véio, nos traz toda a beleza de sua arte impactante, ao mesmo tempo que nos faz refletir sobre os problemas sociais e culturais pelos quais ainda passa grande parte do povo brasileiro. Quando deparamos com um artista que consegue transmitir, através de sua arte, o belo, o lúdico e, ainda, consegue nos emocionar e refletir com a mensagem, só podemos dar vivas.

Silvana Araujo

² VÉIO, op. cit. No documentário, o artista diz que “tronco fechado” não tem formato, o artista cria conforme sua imaginação. Já o “tronco aberto”, por seu formato, sugere uma representação.



PRAIÁ (povo Pankararé)
Cícero Marruá (?).
Fibra de caroá e penas, 2008.
Glória, BA.
190 x 60 cm.



PRAIÁ

Objetos têm o poder de evocar em quem os observa a curiosidade pelas histórias dos caminhos percorridos até chegar àquele momento, pelas pessoas que os fizeram ou que os tiveram em suas vidas. Com o praiá presente na exposição de longa duração *Nordestes: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, do Muhne, não é diferente. Desde crianças, em grupos escolares, até adultos, em visitas espontâneas, deparam e se encantam com o Praiá do povo Pankararé ao adentrarem o espaço dedicado aos povos indígenas do Nordeste, exposto juntamente com objetos oriundos de outras nações indígenas da região, como os Xucurus, os Fulni-ôs, os Trucás e mesmo de seus “primos”, os Pankararus.

Confeccionado em palha de caroá (planta também conhecida como croá) por um artesão especializado, este praiá foi adquirido em 2008 juntamente com outras 130 peças oriundas de oito nações indígenas nordestinas, especificamente dos estados de Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe, para compor o acervo do Muhne no contexto do planejamento da exposição que estava sendo concebida. Chama atenção o fato de que o objeto não possui grafismo da etnia a qual pertence, sendo isso justificado pelo fato de que a peça em questão não passou pelo ritual sagrado, tendo sido confeccionada com a finalidade de ser exposta ao público. Essencialmente, o praiá é uma veste ritual utilizada em religiões de diversos povos indígenas originários do Nordeste brasileiro e está relacionada diretamente ao Toré, ritual religioso

comum a alguns desses povos, como os Pankararus e Pankararés. O Toré mistura dança, luta e brincadeira, bem como envolve os Encantados, entidades espirituais dessas tradições indígenas cuja representação física é o praiá.¹

Composto por duas partes, a máscara ou casaco, chamado *tanam*, e a saia, seu objetivo é preservar a identidade e a personalidade do dançador, que, ao vesti-la sob determinados preceitos religiosos, se torna o próprio Encantado, entidade religiosa pankararé. A manutenção do segredo da identidade das pessoas que carregam os praiás é parte fundamental dos rituais, havendo riscos de penalidades que envolvem doenças ou mesmo a morte para aqueles que não respeitarem esse preceito e revelarem essas identidades.

O ato de consagração do praiá e do dançador é de responsabilidade do zelador, cujo papel religioso é fundamentalmente de orientação e preservação da tradição a partir da guarda das *sementes* que a eles foram transmitidas, bem como o contato com os Encantados e o cuidado das roupas dos praiás. O uso dos praiás é feito sobretudo por homens jovens, com força e resistência de “segurar” a dança ou brincadeira do Toré, que, a depender do ritual, acontece por horas seguidas e em alguns casos implica disputas corporais que exigem força e grande vigor físico.

Segundo as narrativas, o praiá enquanto entidade é responsável pela proteção da aldeia e é dotado de um dom “inexplicável” através do qual se pode sentir a presença do Encantado. É importante destacar que cada povo indígena se relaciona com a natureza de forma diferente, apresen-

¹ RÊGO, Liliane Sampaio. *O lugar encantado do croá no saber/fazer indígena Pankararé, Raso da Catarina, Bahia*. 2012. 208 f. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

tando modos de vida próprios de cada um, ainda que haja semelhanças entre algumas línguas e rituais religiosos, sobretudo devido a ancestrais comuns. Isso é o que ocorre, por exemplo, entre os Pankararus e os Pankararés, que possuem um “tronco velho” originário comum, sendo considerados “primos” e, portanto, possuindo uma cosmogonia religiosa semelhante materializada nos rituais dos Encantados. No que se refere à distribuição geográfica dessas populações, encontramos o povo Pankararé sobretudo na região de fronteira entre os estados de Pernambuco, Alagoas e Bahia, próximos à cidade de Paulo Afonso.

Compreender as especificidades e semelhanças dos povos indígenas do Nordeste e entendê-los a partir de sua própria maneira de se relacionar com a vida e com a natureza é parte fundamental do entendimento acerca da maneira que esses povos continuam presentes na região e como diferem da imagem que se tem comumente dos povos originários, questão essa que fundamenta os argumentos para a justificativa da aquisição das peças em 2008.² Quem visita o Museu e observa o praiá possivelmente sai com a curiosidade aguçada acerca do povo que originou aquele rico e importante objeto e quais os caminhos percorridos por ele até chegar ao Muhne.³

*Edna Maria da Silva
Elida Nathalia Olimpio da Silva*

² Processo Administrativo nº 23101002235/2008. Arquivo Museologia/Museu do Homem do Nordeste. Parecer técnico da Comissão de Aquisição e Descarte do Acervo do Museu do Homem do Nordeste instituída pela Portaria Presi n. 99, de 15 de agosto de 2007, analisando a proposta de aquisição de 131 objetos de povos indígenas do Nordeste da Sra. Maria Ana da Silva Santos, Índia Truká.

³ As informações contidas neste texto foram retiradas dos relatórios e pesquisas realizadas pela equipe do Museu em parceria com a Comissão dos Jovens Indígenas de Pernambuco (Cojipe) no contexto da reformulação da sala Povos Indígenas do Nordeste da exposição de longa duração do Muhne intitulada *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*.



URNA FUNERÁRIA
Autoria não identificada.
Argila, 1.500 anos (aproximadamente).
Bon Jardim, PE.
45 x 29 cm.

URNA FUNERÁRIA INDÍGENA

Viajantes de diversas nacionalidades estiveram no Brasil, entre os séculos XVI e XIX, e registraram em crônicas informações sobre a fauna, a flora e o modo de viver dos povos indígenas. Muitos desses relatos descrevem diferentes práticas funerárias por eles utilizadas e transmitidas através de gerações. Eram rituais fúnebres que variavam entre cavar uma cova e enterrar o morto, demonstrando preocupação com a posição do corpo e os objetos que compõem o sepultamento. Eles refletem as relações sociais existentes nos grupos, segundo suas crenças e tradições, e ajudam a criar e manter o senso de conexão entre esses povos.¹

Os enterramentos podiam ser primários ou secundários. Os primários diziam respeito ao primeiro ritual com o corpo, que consiste no acondicionamento em covas. Os secundários seriam um novo tratamento, com a retirada dos ossos do primeiro enterramento e colocação em outro espaço. Essa prática é identificada desde a pré-história e ocorre até os dias atuais, em muitas sociedades.²

Investigações arqueológicas demonstraram que diversos grupos ameríndios possuíam práticas funerárias com período longo de duração, estendendo-se por meses ou anos. Elas representavam aspectos da organização

¹ BERTRAND, Daniel. *Indícios de ocupação pré-histórica no município de Santana do Matos*. 2003. (Monografia – Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003. p. 51.

² CISNEIROS, Daniela. *Práticas funerárias na pré-história do Nordeste do Brasil*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. p. 25.

social e das questões simbólicas dessas populações. Do ponto de vista arqueológico, os sepultamentos em urnas propiciam a melhor preservação dos materiais depositados no seu interior, guardando maior quantidade de registros arqueológicos e permitindo o desenvolvimento de estudos sobre as tradições funerárias dos povos indígenas.³

A imagem retrata uma vasilha de cerâmica com tampa, que faz parte do acervo do Museu do Homem do Nordeste. Ela foi doada à instituição pelo professor Armand François Laroche, arqueólogo responsável pela escavação realizada nos anos de 1972 e 1973, na Fazenda Angico, município de Bom Jardim, Pernambuco. Trata-se de um artefato de procedência indígena, com idade aproximada de 1.600 anos, estimada em datação realizada com carbono 14. Foi coletado em um abrigo sob rocha, sendo utilizado como urna funerária em sepultamento secundário, num território “preferencialmente habitado por índios Cariris”.⁴

Pesquisas arqueológicas revelam que as urnas não eram confeccionadas originalmente para o uso funerário. Eram vasilhas para usos cotidianos, como preparar, servir e estocar alimentos ou água, e que, em seguida, eram utilizadas para sepultar os mortos. Isso explica o fato de as urnas não serem padronizadas, nem feitas sob medida para cada indivíduo. A confecção dessas grandes vasilhas de cerâmica era um processo demorado, o que as tornaria raras. Por isso, os indivíduos sepultados deveriam ter uma importância social maior, sendo normalmente homens adultos.⁵ Essas in-

³ *Ibid.*, p. 218-219.

⁴ LAROCHE, Armando. “Uma pesquisa de salvamento arqueológico na caverna funerária do Angico - PE”. *Universitas*, Salvador, n. 14, p. 99-120, 1973. p. 116.

⁵ CRISTANTE, Mariana Alves Pereira. “Arqueologia das práticas mortuárias de grupos Tupinambá e Guarani”. *Clio Arqueológica*, Recife, v. 33, n. 2, p. 184-245, Recife, 2018. p. 43.

formações diferem das características da urna pertencente ao acervo do Museu do Homem do Nordeste, pois as análises laboratoriais realizadas não detectaram sinais de uso culinário e fundamentaram a hipótese de ela conter restos mortais de um indivíduo do sexo feminino, com idade entre 40 e 45 anos. A diferença pode ser explicada ao se considerar que os enterramentos secundários podem sofrer variações, de acordo com a região onde ocorrem e dos hábitos de cada grupo indígena relacionado.⁶

O sepultamento em urnas possui uma carga simbólica, com elementos rituais que se relacionam com o universo religioso dos povos indígenas. As urnas seriam um meio de transposição para a consumação dos guerreiros pelos deuses, para que o morto se tornasse imortal. Elas tinham a função de aliviar o peso da terra sobre o morto, e suas tampas impediriam que a alma saísse do túmulo para perturbar os vivos.⁷

O heroísmo guerreiro possibilitava ao indivíduo honrarias na sepultura, demonstradas através da presença de outros elementos, como fogueiras, alimentos, objetos e adornos. A fogueira acesa próximo à sepultura e os alimentos e bebidas colocados sobre esta eram importantes elementos na relação entre os vivos e os mortos, tendo a finalidade de evitar a ação de seres sobrenaturais. Desse modo, os espíritos eram alimentados pela comida e afastados pelo fogo para que não se alimentassem do morto e não prejudicassem os vivos. A fogueira também auxiliaria o morto em sua jornada.⁸

⁶ LAROCHE, *op. cit.*, p. 110-111.

⁷ CRISTANTE, *op. cit.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 48.

Com o passar do tempo, cada vez mais grupos indígenas tiveram seus antigos costumes alterados, à medida que os povos deixavam de produzir cerâmica e mudanças provocadas pela colonização levavam à adoção de novas práticas. Apesar das alterações nos rituais funerários, alguns valores e hábitos ainda sobrevivem na atualidade.⁹

Rosilene Gomes Farias

⁹ CRISTANTE, *op. cit.*, p. 49.





AÇUCAREIRO

Autoria não identificada.

Ouro, rubis, brilhantes e safiras, sem data.

Birmânia.

10 x 16 cm.

AÇUCAREIRO

Como um açucareiro de ouro procedente da Birmânia, atual República da União de Mianmar, no Sudeste Asiático, foi parar no Museu do Homem do Nordeste, e qual é a sua relevância simbólica? São questões que trazemos neste breve comentário, para marcar os 40 anos do Museu.

Merece registro a vida de um objeto musealizado, por vezes trancado a sete chaves no cofre da sala onde ficava a querida colega Virgínia Santos, museóloga provisionada, responsável pela guarda dos objetos “sagrados” do Museu do Açúcar. Ela era o que poderíamos chamar de “guardiã” do patrimônio material daquele especialíssimo acervo museológico. Um objeto plasticamente refinado, que veio somar-se a outros açucareiros da coleção do Museu do Açúcar (1960-1977), criado como o primeiro do gênero no Brasil e organizado por Gil de Methódio Maranhão, encarregado do Serviço Especial de Documentação Histórica do IAA, coordenador da Comissão de Criação do Museu, ampliando o referencial que daria conta de um processo produtivo de extrema importância na região Nordeste. O seu trabalho e o dos demais responsáveis pelo cuidado técnico conferido ao Museu do Homem do Nordeste como um todo associa-se ao que, segundo Edmund Leach, compõe a comunicação humana por meio de “ações expressivas que funcionam como sinais, signos e símbolos”.¹ Podemos dizer que, nos

¹ LEACH, Edmund. “A lógica da conexão dos símbolos: perspectivas do homem”. In: LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1992. p. 19-28.

museus, exercemos semelhantes ações perceptíveis através de estudos dos objetos e coleções museológicas, buscando desvendar o seu discurso, o que lhe dá sentido, interpretando e gerando novos significados que passam à condição de signos e símbolos, traduzidos em mensagem comunicadas sob diferentes linguagens ao receptor/visitante do museu.

O açucareiro, peça de fina ourivesaria, contramarcado *Solid gold from Burmah*, cravejado de pedras preciosas, rubis, safiras e brilhantes, adornado com elementos zoomorfos (tartarugas e serpentes), fitomorfos (folhagens, ramagens e palmas) e arabescos, decorado em reservas laterais com as seis fases da extração, produção e comercialização do açúcar, retirado da seiva da palmeira india (*Arenga pinnata*), denota a sua origem asiática e a quem pertenceu: possivelmente a um rico produtor de açúcar, talvez um nobre birmanês. O açúcar não refinado (*jaggerygur*) é granulado e de cor marrom, parecido com o nosso melaço. São seis reservas em alto-relevo: a principal tem um figura principal de pé, possivelmente um humano, em posição de reverência, muito comum no budismo da corrente *teravada*, uma das religiões praticadas na Birmânia, representado com indumentária de uso ceremonial, ataviado com adornos de cabeça, o que atesta a sua condição social. Também pode ser um deus. A conferir. Aos seus pés, uma figura sentada, tendo ao lado uma serpente, naja, muito comum nessa região, em posição de ataque, símbolo da sabedoria no budismo. Uma curiosidade: todas as outras figuras masculinas usam como traje o *olongyi*, vestimenta tradicional feita com metros de pano enrolado e dobrado na cintura, espécie de sarongue. A extensa e detalhada descrição do açucareiro nada mais é do que a história da economia – extração,

produção e comercialização do açúcar e da cultura da Birmânia, ainda passível de datação, escrita em ouro.

O açucareiro de ouro, adquirido ao colecionador Alceu Santana de Oliveira, no Rio de Janeiro, uniu dois mundos, duas culturas distintas, sob um mesmo tema: o açúcar no Brasil e no mundo. Confeccionado muito mais como símbolo de poder e riqueza, mas destituído da sua função de recipiente destinado ao serviço de chá na Birmânia, foi ao longo do tempo adquirindo novos conteúdos interpretativos, tanto como testemunho de uma produção humana e documento quanto “índice de si mesmo, ou da sua categoria”, no dizer de Bittencourt (1990).² No contexto do Museu do Açúcar, fazia sentido ir à busca do “raro e precioso”, agregado ao fato de que a coleta dos objetos deveria ressaltar “a importância do açúcar na formação econômica, social e cultural da sociedade nordestina desde o século XVII, expondo elementos representativos da agroindústria em outros países produtores de açúcar”.³

Para encerrar, lembro que a condição para expor a “joia da coroa” da coleção de açucareiros era a segurança das vitrines, vigilância nas salas de exposições e visitas acompanhadas por monitores, segundo protocolo de transferência das coleções do Museu do Açúcar para o Instituto Joaquim Nabuco. Como todo acervo museológico precisa ser desvelado, revelado e comunicado, o açucareiro de ouro foi a peça de destaque na exposição de inauguração do Museu do Homem do Nordeste, em 1979.

² BITTENCOURT, José Neves. “Sobre uma política de aquisição para o futuro”. *Cadernos Museológicos*, Brasília, DF, n. 3, p. 29-37, 1990.

³ PASSOS, Marlene Muniz; PASSO, Lúcia Cysneiros. “Museu do Açúcar”. *Revista do Museu do Açúcar*, Recife, ano 5, v. 1, n. 7, p. 93-95, 1972.

Tudo leva a crer que este precioso açucareiro sempre será um objeto que carrega a sua própria autonomia, pelo DNA de origem e singularidade, não importa onde for ou no contexto em que se apresente: será sempre o açucareiro de ouro da Birmânia.

Maria Regina Batista e Silva





VIRA-MUNDO
Autoria não identificada.
Ferro fundido, século XIX.
Origem não identificada.
17,5 x 49 x 8,5 cm.



VIRA-MUNDO

O vira-mundo é um instrumento de imobilização e tortura, usado nos tempos da escravidão, uma espécie de grilhão pesado, cuja finalidade era prender mãos e pés das vítimas que recebiam o castigo. Produzido em ferro, normalmente era usado de maneira que a mão direita era prendida ao pé esquerdo e vice-versa. Assim como o tronco, esse tipo de instrumento de punição física, que media aproximadamente 50 cm de comprimento e 18 cm de altura, era mais aplicado em locais onde havia grandes residências, geralmente em propriedades espaçosas com locais mais isolados, como barracões ou cômodos de pouco uso, nos quais homens e mulheres escravizados ficavam imobilizados por longos períodos. Dessa forma, era mais comum serem encontrados em propriedades rurais, como engenhos e chácaras, ou em grandes sobradinhos.

Arthur Ramos, um dos primeiros a sistematizar os tipos de instrumentos de castigo de homens e mulheres em condição de escravidão, classificou-o como um dos instrumentos de contenção e captura. No entanto, o vira-mundo é também um instrumento de aviltamento e constrangimento físico. As longas horas nas quais o indivíduo ficava imóvel, sem poder se defender de insetos e intempéries, muitas vezes com feridas derivadas de outras formas de castigo, como navalhadas e chicotadas, em posição desconfortável e dolorosa, tornavam essa prática, para o escravizado, um verdadeiro suplício.

No livro *Crime e escravidão*, Maria Helena Machado¹ narra os casos de Roberto Novo e Sabino, homens na situação de escravidão, que foram punidos com queimaduras no rosto e nas barbas e em seguida colocados no vira-mundo cobertos de mel. Exemplos como esse apontam que esses instrumentos serviam não apenas para captura, mas para ampliação e intensificação dos sofrimentos físicos infligidos aos negros escravizados.

Como Gilberto Freyre observa em seu livro *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*,² esses instrumentos não figuravam nos anúncios de venda dos jornais da época, o que pode ser um indício de que eram fabricados a mando dos próprios senhores nas fazendas. Nessa artesania da tortura produzida em ferro fundido, estavam outros instrumentos como gargalheiras, algemas, palmatórias, correntes, para citar alguns exemplos.

Essas peças representativas da violência nas relações de poder no âmbito da sociedade escravista integram a coleção do Museu do Homem do Nordeste, cujo acervo é formado em grande parte por peças do antigo Museu do Açúcar, do qual faziam parte os vira-mundos que foram adquiridos em leilão em 1957, comprados da Coleção Museu Simões da Silva.

Como vestígio material de uma das páginas mais aviltantes da nossa história, o *Vira-mundo* não nos deixa esquecer os horrores da escravidão e a necessidade de problematizarmos a herança de uma cultura de violência e tortura que ainda atinge, mesmo que sob outras formas e com outros instrumentos, corpos negros na atualidade.

Cibele Barbosa

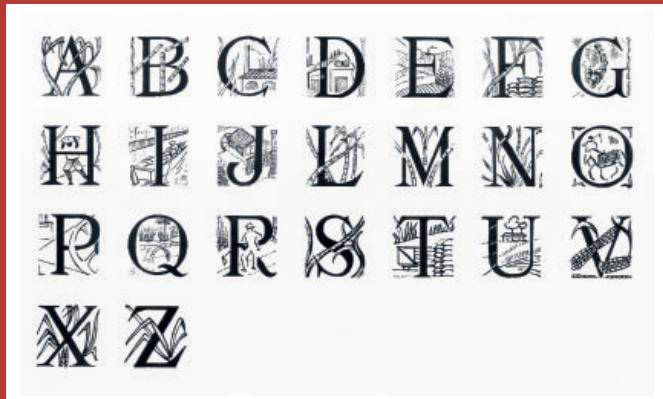
¹ MACHADO, Maria Helena P. T. *Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas – 1830-1888*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 75.

² FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. Recife: Imprensa Universitária, 1963.





ABC DA CANA
Jonathas de Andrade (1982).
26 fotografias coloridas, 2014.
Recife, PE.
142 x 324 x 5 cm.



Cana de açúcar. Abecedário. Brasil Açucareiro, 1957. Luís Jardim.

Nanquim sobre papel. Estudos de identidade gráfica para a revista *Brasil Açucareiro*.
Gentilmente cedido pelo acervo do Cehibra/Fundação Joaquim Nabuco
para o Museu do Homem do Nordeste.

Trabalhadores da Refinaria Tabu realizando o abecedário durante o corte da cana, em Condado-PE.

Este projeto foi inspirado pelos desenhos de Luis Jardim para o projeto gráfico da revista *Brasil Açucareiro*, de 1957.

ABC DA CANA

O *ABC da cana* é trabalho realizado em 2014 pelo artista Jonathas de Andrade, nascido em Maceió em 1982 e residente no Recife desde o início da década de 2000. Um homem do Nordeste, portanto. As 26 fotografias que compõem o *ABC da cana* pertencem, desde 2016, à coleção do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), criado por Gilberto Freyre em 1979. Elas integram também, contudo, o acervo de um outro Museu do Homem do Nordeste (MHN), inventado pelo próprio Jonathas de Andrade em 2013. Museu sem sede que serve como dispositivo flexível para reunir trabalhos do artista, que, embora bastante diversos entre si, têm a ambição comum de rasurar narrativas estáveis sobre a região. Inclusive (ou principalmente), as que ancoram o museu mais antigo do qual toma emprestado o nome, como se fosse seu duplo ou sua sombra contemporânea.

Um museu ficcional que reúne instalações, filmes, objetos, textos e fotografias e que ainda acolhe, a cada vez que é apresentado em museus de fato ou galerias, documentos de outras instituições públicas e privadas do Nordeste do Brasil, desestabilizando seus significados mais assentados. Ter o *ABC da cana* na coleção do Muhne é, assim, ter nele a lembrança de um gesto artístico que lhe é evidentemente próximo, mas que lhe é também conceitualmente distante; é admitir, em seu acervo, um corpo estranho a uma instituição que, como qualquer museu, tem na conservação física e simbólica do que exibe uma de suas principais missões. É, nesse sentido, um exercício

institucional de se abrir às fissuras que a arte contemporânea provoca no campo dos discursos estabelecidos. Exercício de se expor às disputas permanentes embutidas em quaisquer representações que sejam feitas, no campo do sensível, desse “homem” do Nordeste brasileiro. Em cada uma das 26 fotografias que compõem o trabalho, o artista registra um ou mais operários de uma refinaria próxima a Condado, cidade situada na região da Mata Norte de Pernambuco, historicamente associada à produção e beneficiamento da cana-de-açúcar. Nas imagens, os trabalhadores aparecem de corpo inteiro em meio a um canavial, manuseando talos de cana recém-cortados e construindo, com eles, as formas de todas as letras do alfabeto.

Quando expostas juntas sobre a parede, as 26 fotografias constituem um abecedário vegetal, dando concretude natural a uma abstração feita no âmbito da cultura. Abecedário que evoca, agora como objeto vivo, as fontes de letras entrelaçadas por desenhos de talos e folhas da cana desenhadas pelo artista Luís Jardim, em 1957, para a revista *Brasil açucareiro*, publicação do Instituto do Açúcar e do Álcool. Instituição cujo acervo sobre a cultura do açúcar no Nordeste brasileiro integra a coleção do Muhne desde sua criação.

Chama de imediato a atenção de quem se detém nas imagens o fato de que todos os homens retratados são negros ou mestiços, confirmando a existência de uma distribuição de corpos na região (e no país) em que os de pele escura desempenham, quase como norma, atividades repetitivas de trabalho, sejam elas forçadas, como ocorreu durante três séculos de escravidão, sejam mal remuneradas, na posição de cortadores de cana-de-açúcar ou de operários das indústrias instaladas há menos tempo nesse território.

Aos corpos de pele mais clara, ausentes do registro feito – mas implícitos e implicados nesse abecedário –, são destinados, nessa distribuição de origem colonial que ainda vigora, cargos de mando e de trabalho criativo.

Recorte de raça e de classe que faz o *ABC da cana* de Jonathas de Andrade indiretamente remeter ao método Paulo Freire para alfabetização de adultos, cuja implementação – interrompida pelo golpe militar de 1964 – foi tentativamente feita em zonas rurais como essa onde as fotografias foram realizadas. Método cuja etapa primeira era o levantamento, junto aos adultos que não sabiam ler e escrever – majoritariamente pobres e negros –, das palavras e questões que mais importavam para a comunidade onde viviam. Como cana, por exemplo. Como trabalho exaustivo, por exemplo. Para o educador pernambucano, eram os significados sociais desses vocábulos e temas que serviam de base ao aprendizado formal da leitura e da escrita.

Criar letras de talos de cana é lembrar, portanto, de fraturas antigas da história do Nordeste do Brasil, quando a geração de riqueza material fundada na produção de açúcar não se distinguia da geração de desigualdades abissais entre as condições de vida de trabalhadores e aquelas desfrutadas por donos de terras. É lembrar, aos visitantes do Muhne e ao próprio museu, a necessidade de multiplicar e complicar as narrativas de vida dos homens e das mulheres do Nordeste brasileiro. Não somente dos de antes, mas também dos de agora. Como as histórias de vida daqueles operários fotografados refazendo, desde algo que lhes é próximo, o fundamento da linguagem.

Moacir dos Anjos Júnior

CAZUMBA
Abel Teixeira (1939).
Tecido, 2006.
São Luís, MA.
33 x 52 x 32 cm (máscara) – 175 x 90 (túnica).



CAZUMBA

Durante o ciclo junino, as brincadeiras de Bumba-meу-boi – com seus rituais e símbolos religiosos e festivos, danças, músicas, indumentárias e encenações dramáticas – invadem o estado do Maranhão. Festa em devoção aos santos católicos Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, e aos voduns, orixás e encantados cultuados nos terreiros de matriz africana, o Bumba-meу-boi constitui um auto narrado de forma irreverente e cômica, que celebra a vida, a morte e a ressurreição do boi.

Perseguidas e tratadas como caso de polícia durante o século XIX até meados do século XX, por estarem associadas à população negra e pobre, rural e suburbana, e por serem vistas como coisa de arruaceiros e vagabundos, as brincadeiras de Boi só vieram a ser aceitas pelas elites e autoridades governamentais maranhenses a partir da década de 1950. Oficializado pelo governo estadual nas décadas de 1970 e 1980, o Bumba-meу-boi sofreu modificações em suas formas de expressão e significados, convertendo-se em objeto de interesse turístico e em produto no mercado de bens culturais. Transformado em um espetáculo grandioso, o Bumba firmou-se como símbolo de identidade do Maranhão. Em 2011, o Complexo Cultural do Bumba-meу-boi foi reconhecido como patrimônio cultural do Brasil.

Em meio ao processo de espetacularização do Boi, convenciou-se classificar os estilos das brincadeiras pelos “sotaques” – termo que engloba ritmos, toques, instrumentos, indumentárias, personagens e performances

dos grupos –, resultando em cinco grandes grupos: da Ilha (São Luiz) ou de Matracá; de Guimarães ou de Zabumba; de Cururupu ou de Costa de Mão; de Orquestra ou da região do Rio Munim; e o da Baixada ou de Pindaré.

A Baixada Maranhense, berço dos cazumbas ou cazumbás, é “uma região eminentemente afrodescendente, que abrange várias terras de antigos quilombos, habitadas principalmente por lavradores, pescadores, pessoas que trabalham com a extração, coleta e quebra do babaçu, além da feitura de farinha d’água”.¹ Território de brincantes de cazumba como Abel Teixeira, nascido em 1939, mestre artesão de caretas a quem pertenceu a indumentária de cazumba existente no acervo do Museu do Homem do Nordeste.

O conjunto da roupa de cazumba – confeccionada pelo próprio mestre Abel e por ele utilizada no Boi da Floresta – foi adquirida do artesão e pesquisador maranhense Jandir Silva Gonçalves em 2006, por R\$ 360,00 (trezentos e sessenta reais), para integrar a exposição de longa duração do Muhne, *Nordestes: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*. Inaugurada em 2008, a exposição compõe-se de cinco módulos expositivos, dentre os quais estão os referentes a Terra, Trabalho e Identidade, em cujo núcleo Batuques se encontra representado o Bumba-meu-boi do Maranhão, dentre outras formas de expressão cultural em que o samba e o batuque de negros e afrodescendentes constituem a base rítmica, histórica e étnico-social.

Abel Teixeira trabalhou na roça, plantou mandioca e semeou arroz. Todos os anos, no mês de junho, Abel e seus companheiros de faina e festa compravam um pano barato para confeccionar a careta, a máscara

¹ MANHÃES, Juliana Bittencourt. *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do czazumba no Bumba-meu-boi maranhense*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. p. 41.

do cazumba, e faziam a vestimenta com os sacos de estopa utilizados para estocar arroz. As caretas eram bem simples, improvisadas e de uso efêmero, feitas por trabalhadores pobres que não dispunham de tempo e dinheiro para investir no visual do personagem. Tudo feito na *carreira*, como diz mestre Abel: “Os melhores serviços pra brincar boi são aqueles que a gente faz de carreira pra gente mesmo, não é pra outro. Pra você mesmo brincar [...].” Eram brincadeiras vivenciadas nos terreiros da Baxada, feitas pela comunidade e para a comunidade: “Era bonito demais brincar cazumba quando eu comecei, em 58, 60. Era o que dava vida no boi. [...]. A gente brincava com o boi. O boi, vinha, rolava, tinham aqueles que arrastavam a barra assim no chão, melava de lama”.²

Não há consenso entre estudiosos e brincantes sobre quem é o cazumba – esse ser antropomórfico, “figura híbrida, que está entre o animal e o humano, um ser fantástico”.³ Personagem de difícil conceituação, todos parecem concordar, no entanto, que o cazumba é um espírito zombeteiro, cômico, alegre, transgressor; mas que, vez por outra, pode assustar. O cazumba apresenta-se em bando, porta máscara com figuras animalescas, também chamada de careta, confeccionada em madeira, tecido, borracha ou papelão. Carrega chocinhos e usa uma túnica longa, denominada bata ou farda, que encobre todo o corpo – dizem que para aumentar o mistério em torno do personagem –, que pode ser de chita ou de veludo, bordada com imagens de santos católicos, flores, estrelas e outros elementos. Por baixo da vestimenta, traz o cofo, feito de palha de palmeira, preso à altura

² BITTER, Daniel; PACHECO, Gustavo; MAZZILO, Maria. *Careta de cazumba*. Fotografias de Maria Mazillo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005. p. 28.

³ IPHAN. *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: dossier do registro*. São Luís: Iphan, 2011. p. 152.

das nádegas, que facilita o bamboleio característico da dança. O uso da bata bordada e da máscara, com suas “torres” ou “igrejas” com desenhos esculpidos em isopor ou armação de ferro, transpõe o brincante de cazumba para outra dimensão do real, conferindo-lhe uma existência simbólica e sobrenatural, possibilitando-lhe exercer um duplo papel no auto do Boi: ele tanto pode matar o animal como restituir-lhe a vida, fazendo-o ressuscitar.

Nas últimas décadas, com o processo de espetacularização do Boi, as encenações dramáticas foram praticamente excluídas das brincadeiras. O aspecto lúdico, as simbologias e performances tradicionalmente associados ao personagem do cazumba perderam espaço para um modelo estético em que a visualidade das vestes, adereços e objetos cênicos é crescentemente valorizada. O brilho e a cor dos bordados das batas e a altura e o luzidio das chamadas “torres” ou “igrejas”, afixadas às máscaras de madeira, tornaram-se atributos de alto valor e prestígio, tanto entre os brincantes e o público como para o mercado. No entanto, a centralidade assumida pela máscara e pela vestimenta do cazumba tornou-se motivo de discórdias, controvérsias e rivalidades entre os participantes das brincadeiras. Mestre Abel desenvolveu uma visão muito própria sobre essas mudanças: “Aquelhas caretas grandes o cara leva, mas não pode dançar com o boi [...]. Não pode fazer nada, se ele tá com uma careta que não serve para fazer o cazumba, só serve para exibir um trabalho bonito que ele fez, mas pra brincar o cazumba não”. E conclui: “Nunca quis brincar com torre, porque ela empata o cazumba de brincar”⁴.

⁴ BITTER; PACHECO; MAZZILO, *op. cit.*, p. 29.

Contrariando a prática e o gosto prevalentes, mestre Abel continuou a fazer uso do tecido para confeccionar suas caretas; mas as alterou bastante, enfeitando-as com muito brilho e cor, fazendo uso de paetês, canudilhos, lantejoulas, miçangas e palha.

Orgulhoso de si mesmo, diz: “Eu tô inovando”. De fato, além da atualização visual das suas máscaras de tecido para os cazumbas, mestre Abel passou a explorar um filão até então ignorado pelo comércio: as miniaturas de caretas. E assim segue o jogo da vida para o czazumba e o brincante. A atitude de mestre Abel representa a de muitos partícipes da cultura popular que souberam utilizar as mudanças substanciais ocorridas no Bumba-me-boi, à sua revelia, para renovar a prática e o sentido da brincadeira, mantendo-a viva: “É assim, a coisa vai mudando de figura e a gente vai mudando também o estilo de brincar”⁵.

Rita de Cássia Barbosa de Araújo

⁵ BITTER; PACHECO; MAZZILO, *op. cit.*, p. 29.



CARRINHO DE CAFÉ

Autoria não identificada.

Madeira policromada, plástico e objetos variados, 2009.

Salvador, BA.

183 x 33 x 125 cm.



CARRINHO DE CAFÉ

Há 40 anos, o Carnaval de Salvador era sacudido pelos acordes da música “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”, do álbum de mesmo nome lançado pelo saudoso Moraes Moreira, em 1979. Apesar da polissemia de significados da frase, o Brasil que desce a ladeira para o “asfalto” – dualismo que representa as desigualdades sociais do país – é o país da gente pobre e trabalhadora que mora nos morros, cortiços e favelas, e trabalha nos serviços que mantêm a cidade funcionando, inclusive nas atividades que mais representam a cultura popular brasileira, o futebol e o Carnaval. A canção que fala do povo faz uma elegia a quem melhor representa essa gente, aquela que encanta pela beleza, quando “porta-[a-]bandeira”, e também pela força, quando desce os caminhos que levam ao asfalto: a mulher negra. Ela é a musa escolhida para representar a força da mulher brasileira, pois ela é dessas que sobem e descem morros carregando bandeiras (das lutas) e latas d’água (do labor contínuo, fora e dentro de casa).

Essa música marca o ápice da transformação que o Carnaval baiano vinha passando desde a metade da década de 1970, impulsionada pela criação de novos trios elétricos, como o dos Novos Baianos, e pelo retorno do trio de Dodô e Osmar, renovado com a chegada de Armandinho. Esses dois trios são os principais responsáveis pela criação do *swing* baiano, que renova a linguagem musical e visual do Carnaval e transforma os trios elétricos em protagonistas principais da festa.¹

¹ Bahiana, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70-30 anos depois.* [S. I.]: Senac, 2006.

O encanto dessa linguagem musical e visual renovada no trio elétrico espalhou-se na cidade, influenciando outras atividades profissionais além das indústrias da música e da moda. As máscaras, por exemplo, outrora indispensáveis na festa, sumiram, e vieram os abadás.

Salvador experimentava o crescimento de um novo tipo de comerciante ambulante, dos vendedores de café que carregavam a bebida em garrafas térmicas acondicionadas em caixas de madeira, chamadas guias. A presença do vendedor ambulante de rua é secular em Salvador e outras capitais e vem desde o século XVIII nas cidades que eram entrepostos comerciais, tempos em que escravos de ganho e negros libertos ocupavam as ruas vendendo serviços e produtos artesanais.²

Ora, o grande inconveniente era carregar essas caixas, as guias, com várias garrafas térmicas. Foi aí que apareceram as primeiras guias acrescidas de rodas e volantes para facilitar o deslocamento necessário ao modelo de negócio. Aos poucos, os ambulantes foram acrescentando detalhes a essas guias para ficarem semelhantes a miniaturas de veículos, especialmente a caminhões, cujo formato é mais adequado às necessidades do negócio: além da venda de café, leite, chocolate, também vendiam cigarros, isqueiros, cartões de telefone, bombons, chicletes etc.

Quanto mais elementos acrescentassem ao carrinho de café, para dar suporte ao negócio, maior era a necessidade de enfeitar esse instrumento de trabalho, torná-lo belo, para despertar a curiosidade dos clientes e conquistá-los. E a principal referência de visualidade da época eram os trios elétricos, montados sobre as plataformas de caminhões, assim como os

² FRÓES, Eduardo de Araujo. *Um patrimônio em movimento: os carrinhos de café nas ruas de Salvador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Museologia. Salvador, 2019.

carrinhos de café, apesar de miniaturas. Como os trios elétricos, os carrinhos eram enfeitados com cores vibrantes, plásticos, adesivos e uma série de objetos expostos como uma coleção de tudo. O avanço das tecnologias também permitiu a “eletrificação” dos carrinhos de café, primeiramente com os rádios portáteis (a pilha), e depois, com a incorporação de baterias, tornou-se possível a instalação de aparelhos como reprodutores de CD e até televisão.

A visualidade despertou a atenção não apenas de clientes, mas também de profissionais do mundo das artes e do *design*, e isto foi traduzido na realização de várias edições de um Concurso de Guias e Carros de Cafêzinho. A peça que o Museu do Homem do Nordeste adquiriu pertenceu a um colecionador de arte popular, Dimitri Ganzelevitch, que também estava à frente da instituição cultural responsável pela realização dos concursos, a Associação Cultural Viva Salvador. Da data do primeiro concurso, em 1987, até 2009, ano em que o Muhne adquiriu a peça, contavam-se dez edições de um concurso que não despertava interesse para atrair patrocinadores.

Dimitri era um colecionador de arte, francês nascido no Marrocos e radicado em Salvador desde 1975. Ele colecionava tudo, uma vez que era muito crítico ao entendimento comum sobre arte erudita, arte contemporânea, arte popular... A essas formas de definir e classificar a arte, que ele chamava de etiquetas, contrapunha outras, como: “Arte é aquilo que me fala”; “é aquilo que você acha belo”; “a arte está no seu olhar”.³

É nesse espírito de questionamento das representações do que é a arte, do que é o popular e a arte popular, do que é nordestino, típico do

³ Entrevista com Dimitri Ganzelevitch. *Revista Raiz*, n. 02, jun. 2006, São Paulo.

Nordeste (região), ou típico do nordestino (a pessoa), que o Muhne adquiriu para sua coleção um carrinho de café típico dos ambulantes de Salvador, sem que esse carrinho tenha ao menos uma assinatura de quem foi o artesão/ambulante que o fez. O carrinho de café compõe uma coleção que é toda dedicada aos objetos que fazem parte do comércio informal no Nordeste, como carrinho de pipoca, de algodão-doce, tabuleiro de vender pirulito, entre outros objetos. E essa coleção é uma das formas que se podem utilizar para pensar o que é o Nordeste e como representar a pessoa nordestina, quando se sabe que essas formas de nomear foram criadas em contextos históricos determinados para atender necessidades de cenários políticos em que as elites locais sentiram-se ameaçadas de perder o *status quo*.⁴

Para um museu que tem suas origens na etnografia e no colecionismo de arte popular, como é o Muhne, e cuja narrativa é voltada para a cultura local/regional, o carrinho de café, junto com outros objetos, de outras coleções, traz a visualidade da representação de modos de viver, de trabalhar, de habitar a cidade, de estar em um mundo de relações entre diferentes pessoas e coletivos que partilham de coisas comuns, de gostos, de hábitos que fazem pessoas tão diferenciadas sentir-se, por um momento, em determinadas circunstâncias, como unidos em uma identidade comum, de baiano, nordestino, brasileiro. Mas tal identidade não é essencial, nem única, na condição de nossa humanidade, que é planetária e se locupleta nas diferenças e diversidades culturais, de gênero, religiosidades, classes e *status social*, de modos de vida e visões de mundo.

⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2^a. ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

O carrinho de café da coleção do Muhne é um caminhão de cor vermelha, adornado com desenhos coloridos, adesivos, vários objetos e bonecos, um deles vestido de azul e amarelo, com boné, *headphone* e *walkman*; uma reprodução fotográfica de casa-grande, sobre a qual estão colados adesivos, como se estivessem a invadir a casa, do “homem-aranha” e outros super-heróis de histórias em quadrinho.⁵

É um instrumento de trabalho e é também uma caixa-galeria que mostra “coleções de arte” formadas pelo gosto de cada ambulante e expostas a partir de um olhar próprio, de uma perspectiva singular do que é o belo. É um carrinho que mostra, como diz a canção, a criatividade de “quem desce do morro [e] não morre no asfalto”.

Maurício Antunes Tavares

⁵ Acervo Documental do Museu do Homem do Nordeste.



JOIAS (brincos, colar e broche)

Autoria não identificada.

Fios de cabelo, ouro e pérolas, século XIX.

Origem não identificada.

Dimensões variadas.

JOIAS DE FIOS DE CABELO, OURO E PÉROLA

O século XIX foi um período em que hábitos e costumes europeus se espalharam de forma mais ampla em espaços intercontinentais. Incrementos do transporte e das comunicações no período permitiram uma maior circulação de mercadorias e modas que ditavam os hábitos das elites do outro lado do Atlântico.

No Brasil não foi diferente. Umas das modas importadas da Europa era o uso de joias produzidas com fios de cabelos. Em meados do século XIX, essa prática de *hairwork* da era vitoriana se espalhou pela Europa e Américas. Retratos, brincos, colares, broches e outras peças produzidas com cabelos passaram a servir de ornamento pessoal ou decoração de casas das elites.

Se em séculos anteriores esses objetos eram reservados às lembranças dos mortos, no século XIX, a inserção de cabelos na joalheria se transformou também em sinônimo de afetos entre vivos. Naquela época era um grande privilégio carregar uma parte do ente amado consigo.¹ Viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil destacavam o hábito de algumas mulheres das elites rurais de ostentarem joias vitorianas tal qual as mulheres de elite do meio urbano.

Nesse sentido, as mulheres da açucarocracia costumavam ter consigo joias em estilo vitoriano, assim como broches produzidos com cabelo, no

¹ BELL, Jeanenne C. *Collecting victorians jewelry: Identification and price guide*. Iola, WI: Krause, 2004.

qual poderiam constar fotografias de seus entes queridos, principalmente esposos e noivos. Essas peças eram encomendadas a ourives das grandes cidades ou fora do país.² No Brasil, o uso de joias e adereços à moda europeia em vigor era também um marcador social de poder e status.

Exemplos desses artefatos dos afetos e/ou da saudade, representativos dos usos e costumes no Brasil do século XIX, podem ser encontrados atualmente no acervo do Museu do Homem do Nordeste. Nesse caso específico, as peças são compostas por um par de brincos, um colar e um broche produzidos com fios de cabelo em acabamento de ouro e pérola, os quais pertenceram a Maria Amélia Matos Pontual, esposa de Leocádio Alves Pontual, cujo retrato estampa o broche.

Leocádio Pontual foi proprietário da Usina Aripibu, situada na cidade de Escada, na Zona da Mata pernambucana. O conjunto das joias foi doado ao antigo Museu do Açúcar pela neta do casal, Thereza Pontual Brotherhood, em julho de 1969.

Cibele Barbosa

² DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.





BACIA DE BARBEAR
Cobre, século XIX.
Rio de Janeiro, RJ.
8 x 29 cm.



BACIA DE BARBEAR

Uma bacia pode ser recipiente de várias histórias, e a nossa bacia de barbear é uma dessas. Confeccionada e utilizada entre os séculos XVIII e XIX, foi adquirida pelo Museu do Açúcar em 1957 por meio de leilão judicial do espólio de Antonio Carlos Simoens da Silva.¹ Como o próprio nome sugere, era instrumento de trabalho dos barbeiros, e parte destes compunha um nicho específico da mão de obra escravizada, os “escravos de ganho”. Possuindo maior mobilidade em relação a outros que habitualmente trabalhavam acorrentados nas lavouras, os barbeiros escravizados trabalhavam em lojas ou como ambulantes, indo às ruas em busca de clientela para, ao final do dia, trazerem os rendimentos para o seu dono ou locatário.

Betânia Figueiredo² e Carlos Miranda³ nos lembram que a atividade de um barbeiro ia muito além de barbear um cliente: podia atuar também como médico, dentista e algo semelhante a um fisioterapeuta. Além da bacia, alguns deles carregavam outros utensílios como navalhas, bisturis, linha e agulha, com os quais realizavam alguns procedimentos cirúrgicos; bem como alicates para extração de dentes; para pancadas e acúmulo local de sangue, faziam uso de sanguessugas; já para alívio de tensões musculares e outras enfermidades estavam munidos de ventosas. Além dessas prerrogati-

¹ Colecionador que chegou a criar, no Rio de Janeiro, um museu com suas coleções, o Museu Histórico Simoens da Silva. Falecido em 1957, o acervo do Museu foi leiloado como parte do espólio.

² FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. “Barbeiros e cirurgiões: atuação dos práticos ao longo do século XIX”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, VI(2): 277-291, jul.-out. 1999.

³ MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *A arte de curar na colônia: limites e espaços da cura*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2017.

tivas mais técnicas, dominavam também a cura através das ervas e minerais (como os boticários), semelhante ao que chamamos atualmente de medicina alternativa. Desse modo, este objeto nos remete a uma época em que o contingente médico formal era caro e escasso, na qual esses conhcedores das artes de curar atendiam boa parte dos habitantes menos abastados.

Assim como os barbeiros (além dos aguadeiros, bolieiros, estivadores, cozinheiros, sapateiros...), outra função urbana era a de tigreiro. Como Menezes e Araújo⁴ descreveram, por volta de 150 anos atrás não havia de fato um sistema de descarte apropriado de resíduos domésticos – nem nos sobrados, nem nos mocambos. Todas as necessidades fisiológicas das cidades eram depositadas no urinol (espécie de penico), que ficava debaixo da cama e, quando ficava cheio, seguia para um recipiente maior, como um barril. Quando esse recipiente enchia, o escravo tigreiro entrava em ação. Sua missão era se desfazer daquelas “água servidas”, como se falava à época. Assim, com a barrica cheia de urina e fezes sobre sua cabeça, saía pelas ruas em direção a um rio ou praia. O nome tigreiro ou tigre foi atribuído a esses homens provavelmente porque, enquanto carregavam as barricas, escorriam delas os excrementos que se espalhavam rajados sobre seu corpo e (é de se imaginar a aparência e mau cheiro), por isso, os transeuntes corriam afugentados como se fugissem de um animal perigoso, como um tigre. Embora muitos continuassem arremessando suas “água servidas” pelas janelas, a esses trabalhadores é atribuído o aterramento (com lixo) de boa parte das áreas centrais do Recife, pois era grande o número deles pelas ruas todos os dias.

⁴ MENEZES, José Luiz Mota; ARAÚJO, Hamilton Francisco de; CHAMIXAES, José Castelo Branco. *Águas do Prata: história do saneamento de Pernambuco 1838 a 1912*. Recife: Apipucos, 1991.

O recipiente é histórico e o nosso diálogo passeia entre passado e presente: se hoje vemos a popularidade da *barber shop* nas demandas estéticas da sociedade atual, o mesmo ocorreu com a barbeiragem no passado, só que por questão de sobrevivência. As percepções sobre beleza, higiene e cuidado com o corpo estavam sendo influenciadas pelos homens da ciência e pela ideia de civilidade. Em outras palavras, é nesse tempo que se instaura a “missão técnica” dita por Gilberto Freyre,⁵ pretendendo não só embelezar a paisagem material da cidade, mas também seus costumes. É nesse contexto que esses barbeiros, já presentes desde os primeiros séculos de colonização, de tão requisitados, mais tarde travariam conflitos com a Sociedade de Medicina e com a administração da cidade do Recife. Mais do que prestar um serviço, a continuidade do ofício à revelia das ordens das autoridades se tornou pauta de salubridade pública. Não só em Pernambuco, essa resistência se deu em praticamente todos os centros urbanos do Brasil.

Contendas à parte, algo nessas histórias nos parece familiar hoje? De chás para curar às técnicas e tecnologias de ponta utilizadas pela medicina; a preocupação com a beleza e a antropologia corporal; a sabedoria tradicional e as práticas alternativas de cura; nossa relação com o descarte/lixo. São essas e outras possíveis aproximações que uma bacia de barbear pode nos remeter. Bacia esta que represou desde a espuma para barbear na mão do barbeiro às *espumas ao vento* nas asas da memória: nas quais pessoas e histórias esquecidas são lembradas e, assim, as contamos há 40 anos no Museu do Homem do Nordeste.

Alisson Henrique de Almeida Pereira

⁵ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1940.



PAINEL DE AZULEJOS

Autoria não identificada.

Cerâmica vidrada, século XVII.

Portugal.

114 x 57 cm.



PAINEL DE AZULEJOS

Não foi fácil escolher apenas um exemplar para representar a diversidade de tipos e variedades de padrões de azulejos existentes no acervo do Museu do Homem do Nordeste. São 1.898 peças, em sua maioria do século XIX, entre exemplares de origem portuguesa, francesa e raros de origem inglesa.

A palavra “azulejo” é originária do árabe *azuleich*, *alzullavcha* ou *zuleija*, por influência do domínio mouro na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV. Significa “pequena pedra polida” e, além de servir de elemento decorativo das paredes de palácios, jardins, igrejas, conventos, entre outros, no século XIX, ela sai de dentro dos palácios e das igrejas para adornar as fachadas dos edifícios, ganhando popularidade por meio da modificação da paisagem urbana pela reflexão da luz nas superfícies vidradas das fachadas.

Gilberto Freyre, no seu livro *Casa-grande & senzala*, afirma que o azulejo ganhou popularidade no Brasil não só pela beleza, mas também pelo senso de higiene tropical que ele proporciona e pela facilidade de asseio, limpeza e claridade que promove.

Com a renovação da arquitetura brasileira nos anos 1930, após a Semana de Arte Moderna de 1922, o azulejo reassumiu posição de destaque, a partir dos painéis criados por Portinari para o Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro e para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, ambos os edifícios projetados por Oscar Niemeyer, e esse uso de azulejos se prolonga até a inauguração de Brasília, com Athos Bulcão.

A maioria dos azulejos do Muhne revestia as fachadas dos sobradinhos dos séculos XVIII e XIX, e raros são aqueles do tipo tapete, do século XVII,

que formavam painéis de azulejos nas paredes internas dos monumentos históricos brasileiros.

A peça escolhida para representar o acervo azulejar do Museu do Homem do Nordeste foi o painel de azulejos doado pela família de Benício Dias¹ por ser, sem dúvida, a mais antiga da coleção. Segundo classificação do historiador de arte português Santos Simões,² pertence ao século XVII, é do tipo Massaroca de Repetição nas cores azul e amarelo sobre fundo branco, formando uma composição de 2 x 2 azulejos, resultando num quadrifólio de espigas de milho e elementos fitomorfos. É um tipo muito raro no Brasil; é possível encontrá-lo, ainda, no Convento Franciscano de Nossa Senhora das Neves, em Olinda/PE, e na Capela de Nossa Senhora da Pena do Engenho Velho, de Paraguaçu/BA. Em Portugal, ele é mais comum, podendo ser encontrado em Lisboa, Coimbra, Santarém, Évora, Castelo de Vide, entre outras localidades daquele país.

Um conjunto que chama atenção no acervo do Museu é a coleção – doada também pela família de Benício Dias – em azul e branco, cujos azulejos são idênticos aos que revestem as fachadas da atual sede da Academia Pernambucana de Letras (APL), antigo sobrado do Barão Rodrigues Mendes³ revestida com azulejos portugueses de 1870.⁴

¹ Benício Tavares Whatley Dias (1914-1976): professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFPE, colecionador e fotógrafo, doou seu acervo com cerca de 2.392 documentos, entre fotografias (1.432), negativos, documentos bibliográficos e textuais, à Fundação Joaquim Nabuco.

² João Manuel dos Santos Simões (1907-1972): historiador de arte português, especialista na área de azulejos, organizou o que se transformou no atual Museu Nacional do Azulejo.

³ Importante comerciante português de bacalhau, que veio morar no sobrado atual sede da APL. Ver: ALVES, Cleide. "Os românticos do Recife do século 19". *Jornal do Commercio*, Recife, 31 maio 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2PDO1JF>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

⁴ Academia Pernambucana de Letras. *O Casarão*. Disponível em: <http://www.aplpe.org.br/o_casarao/>. Acesso em outubro de 2019.

Os azulejos de figura avulsa revestem toda a fachada do sobrado, formando painéis florais em azul e branco que são contornados pelos frisos retangulares também em azul e branco. Já o frontão triangular da fachada principal é revestido por azulejos com figura geométrica, também emoldurados pelo mesmo friso.

Outra coleção que merece atenção é a formada por azulejos em alto-relevo. A coleção do Muhne é bastante rica, em diversos padrões e cores. São azulejos que apresentam a face vidrada em relevo e que normalmente eram usados para revestimentos de fachadas. Há vários exemplares de edifícios no Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Luís e Belém do Pará com esse tipo de revestimento. Um monumento nacional de Recife que tem esse tipo de azulejo é a cúpula da torre sineira da Igreja de Nossa Senhora do Terço do Recife. Os azulejos são azuis e brancos com elementos florais. A infinidade de tipos de azulejos do século XIX existente no acervo do Museu é de tamanha magnitude que podemos afirmar que o Muhne tem, sob sua guarda, exemplares que podem ser encontrados quase em todos os sobradinhos e monumentos do Norte, Nordeste e Sudeste brasileiro.

A criação da coleção de azulejos do Museu do Homem do Nordeste iniciou-se com a fusão dos três museus: o de Antropologia, o de Arte Popular e o do Açúcar, quando o Muhne herdou os respectivos acervos, os quais foram complementados com as doações realizadas pelas famílias de Benício Dias, Gilberto Freyre, Hildo Leal da Rosa, Murilo Aragão, Sílvio Montenegro e Walter Andrade, alguns entre os que ajudaram a formar o patrimônio azulejar do Muhne.

Apesar desses imóveis não conviverem mais entre nós, os azulejos faziam parte deles e ainda trazem história, saberes e técnicas passadas que ajudam a entender a sociedade nordestina, bem como seu modo de viver e de fazer as cidades de nossa região.

Frederico Faria Neves Almeida



AUTORRETRATO

Mestre Vitalino – Vitalino Pereira dos Santos (1909/1963).
Cerâmica policromada, década de 1950.
Alto do Moura, Caruaru, PE.
20,5 x 8 x 13 cm.



AUTORRETRATO

No final da década de 1940, surge no mundo das artes um ceramista do interior de Pernambuco: Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino (1909-1963). Essa aparição deve-se ao caricaturista Augusto Rodrigues, que organizou exposições de arte popular no Rio de Janeiro e em São Paulo, possibilitando o acesso a esse tipo de arte ao público especializado dos grandes centros, bem como permitindo a publicação de reportagens em jornais e revistas importantes do país.

Natural de Caruaru, Pernambuco, filho de um agricultor com uma louceira, teve seis filhos que seguiram sua maneira de fazer esculturas em barro. Era devoto de Padre Cícero e muito religioso, jogava sueca e tocava pífano aos domingos.

Vitalino iniciou um estilo de fabricação de esculturas em barro, e influenciou gerações de artistas populares em Caruaru e no Brasil, além de dar grande visibilidade ao gênero artístico.

O Museu do Homem do Nordeste possui uma das mais importantes coleções de arte popular do Brasil. Como parte da coleção, há significativas obras produzidas por Vitalino, com mais de cem peças, e, entre elas, *Autorretrato*.

Escultura em barro cozido, *Autorretrato* é um ex-voto, entregue na Capela de Santa Quitéria de Frexeiras, em Garanhuns, e adquirida pelo Museu

do Homem do Nordeste, no ano de 2007, a Ivanildo Guilherme Nanes Júnior, proprietário das terras onde está localizada aquela capela.

Vitalino sofria de erisipela, infecção bacteriana da pele que atinge sua porção mais profunda (derme profunda e tecido gorduroso), causada pela bactéria estreptococos e que tem como características vermelhidão, dor e inchaço da região afetada. A escultura apresenta manchas vermelhas nas duas pernas, caracterizando os sintomas da doença.

O artista frequentava a Capela de Santa Quitéria de Freixeiras, além de outras capelas da região, como informa o livro *Vitalino, sem barro: o homem*,¹ de autoria de Paulino Cabral de Mello:

Mais devoto a santos que propriamente um religioso, Vitalino também prestava sua homenagem a Santa Quitéria, em Frexeiras de Garanhuns, a 100 km de Caruaru, onde esteve por quatro ou cinco anos seguidos, no dia 7 de setembro. São Severino também era de sua devoção. Algumas vezes ele foi a São Severino dos Ramos, perto de Vitória de Santo Antão, em romaria.

Vitalino não produzia todas as esculturas sozinho. Em algumas recebia auxílio de seus filhos, formando um verdadeiro ateliê, ficando a mulher com o trabalho da casa. Ele e família moravam, no final de sua vida, numa casa de taipa no Alto do Moura, hoje *Casa-Museu Mestre Vitalino*. A partir de características específicas na modelagem do barro, é possível diferenciar uma escultura toda produzida por Vitalino ou em parceria com os filhos, ou, por vezes, totalmente produzida pelos filhos. O *Autorretrato* possui todas as

¹ MELLO, Paulino Cabral de. *Vitalino, sem barro: o homem – 80 anos de arte popular*. Brasília, DF: Fundação Assis Chateaubriand, 1995. p. 189.

características das peças produzidas por Vitalino, enumeradas por Paulino Cabral de Mello: “rosto cheio, arredondado, orelhas aplicadas em forma de bengala, linha da boca com traços caídos” (p. 95).

A escultura, com dimensões de 20,0 x 8,0 x 13,0 cm, possui em sua base a marca do carimbo de barro com a inscrição “Vitalino”, medindo 6 cm, usado pelo ceramista entre 1949 e 1961. A peça possui policromia original, em comparação a outras obras do artista. A partir dessas informações, podemos afirmar que esta peça foi confeccionada na década de 1950.

A fisionomia da escultura apresenta características que lembram o rosto de Vitalino, reafirmando ainda mais a convicção de que trata-se de um autorretrato. A primeira é o início de calvície. E a segunda, o formato do bigode. Existe um outro autorretrato feito por Vitalino, localizado na coleção do Museu de Folclore Rossine Tavares, na cidade de São Paulo. O título da obra é *Vitalino e seus filhos fazendo bonecos*, e apresenta o artista e seus quatro filhos homens moldando peças de barro. Ao compará-las, percebe-se que possuem características físicas idênticas.

Vitalino, aos seis anos de idade, trabalhava em cerâmica com sua mãe “louceira”. Aprendeu quando criança a fazer “loiça de brincadeira” e as vendia a outras crianças. Estudiosos afirmam que seu trabalho possui fases, de acordo com as mudanças em sua vida. Iniciou com figuras isoladas, passando para figuras regionais, nascimentos, casamentos e morte. Em sua casa no Alto do Moura trouxe a realidade urbana para suas peças. No que diz respeito à pintura, utilizou variadas técnicas como a pigmentação natural (utilizando tonalidades do próprio barro), tintas industriais, breu com querossene e esmalte, sendo este último para peças direcionadas para compra-

dores de maior poder aquisitivo. Teve alguns discípulos de destaque, como Manuel Eudócio, Zé Caboclo e Zé Rodrigues.

Faço minhas as sempre atuais palavras de René Ribeiro sobre Vitalino: “um artista rústico com intuição criadora e soluções plásticas só dele próprias”.²

Henrique de Vasconcelos Cruz

² RIBEIRO, René. *Vitalino, um ceramista popular do Nordeste*. 2^a. ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1972.





CASAL IMPERIAL
Açúcar, século XIX.
Recife, PE.
13 x 80 cm.



BUSTO DE D. PEDRO II E TERESA CRISTINA

Sem os museólogos, os museus não fariam aniversário. Ainda hoje muitos ignoram, subestimam, ou, pior, deturpam o trabalho dos museólogos. Nos extremos, ou supõem que eles sejam músicos, ou supõem que eles sejam seres maníacos, monotemáticos, alternadamente obcecados por fungos, porcelana de pasta dura, numismática, pintura maneirista ou mobiliário do Império. Corporação de loucos mansos alheios ao que acontece no mundo real. Parece exagero, mas é assim.

No entanto, as ignorâncias e os mal-entendidos acumulados sobre a museologia são profundamente injustos. Museólogos são profissionais sérios, e seu ofício merece respeito e admiração pois o que eles verdadeiramente fazem é extrair a memória dos objetos com o propósito de transformá-la em instrumento de compreensão da vida para os vivos, posto que os mortos já não necessitam compreender coisa alguma. Os museus não vivem imersos no passado, vivem intensamente no presente. Museólogos são historiadores – ou biógrafos – de objetos.

Imperador Pedro II

Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga.

Imperatriz Teresa Cristina

Teresa Cristina Maria Josefa Gaspar Baltasar Melchior Januária Rosalía Lúcia Francisca de Assis Isabel Francisca de Pádua Donata Bonosa Andréia de Avelino Rita Liutgarda Gertrude Venâncio Tadea Spiridione Roca Matilde.

Convenhamos, é difícil ser uma pessoa e ter as atribuições de símbolo. Ninguém escolhe nascer filho de quem é. Nem os príncipes. O nascimento de Pedro e de Teresa Cristina predestinou-os à infelicidade. Viveram juntos a desventura cotidiana provocada pelo sentimento obscuro certa vez definido por García Márquez como o efeito do “amor contrariado”.¹ Pedro jamais amou Teresa Cristina, porém não dispunha de arbítrio para separar o Casal Imperial. Como afirmou Roberto DaMatta, Pedro II “não nasceu, foi fundado”.² Desde o seu primeiro dia foi investido das funções de símbolo nacional, e nem a posteridade concede indulgências a um símbolo.

A estatueta em exposição no Museu era, muito provavelmente, um presente oferecido pelos soberanos aos seus anfitriões no curso de suas numerosas viagens. Registre-se, visitaram Pernambuco em 1859. Trata-se de uma miniatura representando Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina assentes em duas colunas encimadas por um anjo cujas mãos espalmadas sustentam duas coroas de louros. Na secção inferior da escultura, apoiado sobre a base das colunas, encontra-se um escudo com as armas imperiais. A fatura é primorosa e faz lembrar certos figurinos da manufatura de Meissen. Contudo, o principal interesse da obra não reside em

¹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

² DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

seu aspecto, mas, sim, na originalidade de sua matéria-prima. Porque não se trata de mármore, marfim, madeira, ou porcelana de pasta dura: trata-se de pasta de açúcar. Será? Não podemos ter certeza, porquanto, até agora, nossos museólogos jamais retiraram o Casal Imperial de sua redoma comprehensivelmente temerosos de que a escultura não resista à exposição direta ao meio ambiente. E ainda há mais um complicador no caso. Sabemos da existência de outra peça semelhante na forma e nas dimensões – diríamos “quase” uma réplica – pertencente ao acervo do Museu Imperial comprovadamente esculpida em miolo de figueira.

O que fazer? Há uma disputa interna. Há o grupo dos positivistas e o grupo dos românticos (majoritário).

Os primeiros estão inclinados a acreditar que o Casal Imperial foi trivialmente esculpido em madeira como o exemplar do Museu Imperial.

Já os segundos apostam no Alfenim Imperial e seguem obstinadamente procurando pistas que os levem até o alquimista anônimo que deu o ponto na pasta de açúcar que já atravessou um século.

Sob a pequena redoma de vidro repousa uma das mais graciosas dúvidas – ou lendas – da museologia brasileira.

Ciema Silva de Mello



BONECA DE PANO

Autoria não identificada.

Tecido, século XX.

Origem não identificada.

39 x 14 x 7 cm.



BONECA DE PANO

A existência de bonecas desde a Antiguidade é atestada por meio de antigos textos gregos e romanos e por registros de escavações arqueológicas no Egito Antigo. Inicialmente, eram feitas de pedra, osso, madeira e argila, cobertas de trapos e folhas, e não possuíam membros e cabeça.¹ Eram utilizadas em rituais de fertilidade e casamento, cultos a divindades, homenagens a guerreiros, além de serem instrumentos de feitiço usados por curandeiros e bruxos.²

Ao longo do tempo, as bonecas sofreram modificações em função do surgimento de novas técnicas de produção e da crescente manipulação pelas crianças, tornando-se também um brinquedo. Os antigos materiais foram substituídos por tecidos, e as bonecas foram adquirindo formas mais humanas. Essa transição das bonecas de ídolos para brinquedos ocorreu no Egito.³

Em um período da história de Portugal, as bonecas de pano receberam a denominação de marafonas. Elas se caracterizavam pela ausência de face e foram utilizadas para iludir os mouros que tentavam invadir o Castelo de Monsanto. A população refugiada no seu interior utilizou bonecas para

¹ OLIVEIRA, Marcus Vinícius de Faria; COSTA, Tânia; GOMES, Vivianne Limeira Azevedo; CAMPOS, Caroline Cristina de Arruda; LIMA, Priscila Janaina Dantas; MAIA, Lerson Fernando dos Santos. *Brinquedos e brincadeiras populares*. 2^a. ed. Natal: IFRN Editora, 2010. p. 59.

² SOUSA, Roselne Santarosa de. "Descobrindo o lugar da boneca de pano na cultura lúdica brasileira". In: *Encontro Nacional da Abrapso*, 15., 2009, Maceió. *Anais [...]*. Maceió: UFSJ, 2009. p. 1-9.

³ *Ibid.*

simular que cantava e dançava, sugerindo que o cerco não a perturbava. Isso fez que os invasores desistissem do cerco, convencidos de que nada faria os sitiados se renderem. Assim surgiu a tradição de, anualmente, no primeiro domingo de maio, a história ser relembrada e as marafonas serem abençoadas para adquirir virtudes contra maus-olhados.⁴

Alguns autores relataram a existência de bonecas nas tribos indígenas brasileiras, onde eram feitas de barro, madeira e pano. Elas representavam divindades ou eram usadas como brinquedo para meninas, simulando atividades cotidianas. Outros defendem que as bonecas foram trazidas para o Brasil pelos europeus, como brinquedos de criança e como parte das prendas domésticas das noivas. Há também os que afirmam que as bonecas de pano chegaram ao Brasil com os escravos e aqui se transformaram em elemento lúdico das crianças carentes.⁵

Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo definiu a boneca de pano como “brinquedo de criança pobre, indústria doméstica precária e tradicional no Brasil, são documentos expressivos da arte popular”.⁶ Nesse sentido, em solo brasileiro, principalmente no Nordeste, as bonecas de pano passaram da condição de brinquedo de crianças carentes a artesanato mantenedor de muitas famílias de baixo poder aquisitivo. Muitas vezes, bonecas de pano eram fabricadas por meninas para brincar, mas estas, quando adultas, passavam a fabricá-las para aumentar a renda familiar.

A imagem escolhida para este livro retrata uma boneca de pano que foi doada ao Museu de Arte Popular do então Instituto Joaquim Nabuco

⁴ AMADO, João. *Universo dos brinquedos populares*. Coimbra: Quarteto, 2007. p. 65.

⁵ ARAUJO, Iaperí. *Elementos da arte popular*. Natal: Editora Universitária UFRN, 1985. p. 82.

⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p. 139.

de Pesquisas Sociais, no ano de 1975. Atualmente, integra uma diversificada coleção de bonecas pertencente ao Museu do Homem do Nordeste. É um exemplar produzido com retalhos de tecidos diversos, nos moldes das bonecas para brincar. Há, na mesma coleção, uma diversidade de modelos que retratam tipos populares, vestimentas, costumes, festas e religiosidades. Elas representam uma transformação na arte de “fazer das bonecas”, quando deixam de figurar apenas como brinquedo e passam a ser fabricadas também como objeto de decoração ou representativo de traços culturais da população. Nesse sentido, a boneca de pano adquire o importante papel de contar a história de um povo, uma vez que seus traços refletem o imaginário de uma cultura e seus materiais informam particularidades de uma comunidade ou da sua região.

Rosilene Gomes Farias



UNIFORME MILITAR DA GUERRA
DE CANUDOS
Autoria não identificada Tecido, 1897.
Bahia.
138 x 75 cm.



UNIFORME MILITAR DA GUERRA DE CANUDOS

O confronto entre o Exército brasileiro e os integrantes do movimento religioso liderado por Antônio Conselheiro na comunidade de Canudos, no interior do Estado da Bahia, ficou conhecido como Guerra de Canudos. O episódio se desencadeou por uma encomenda de madeira feita por Antônio Conselheiro que viria de Juazeiro, para construir a igreja nova, que já estava paga e não foi entregue. Além dos ex-escravos, os sertanejos andavam em busca de oportunidades de trabalho e se encontravam, em geral, em estado de extrema pobreza. Essas pessoas viram em Antônio Conselheiro um alento e uma esperança de mudança de vida ou de salvação na vida espiritual.

Houve quatro expedições para combater em Canudos. A quarta expedição, sob o comando do general Artur Oscar de Andrade Guimarães, era composta por duas colunas com mais de quatro mil soldados cada: uma comandada pelo general João da Silva Barbosa e a outra por Cláudio do Amaral Savaget. O primeiro combate ocorreu no dia 25 de junho de 1897, em Cocorobó, com a coluna de Savaget. Depois de sofrerem significativas perdas, dois dias depois, no dia 27, os militares chegaram a Canudos. Os seguidores de Conselheiro resistiram até o dia 5 de outubro de 1897.

A despeito da problemática envolvendo os combatentes de Canudos, esse grande confronto trouxe outras reflexões, como a visível diferença entre os militares e os sertanejos como se fossem povos distintos.

O presente uniforme militar pertenceu a Affonso Grey Marques de Souza (1864-?). Natural do Piauí, entrou para o Exército brasileiro em 1882

e, na época da Guerra de Canudos, estava no posto de capitão do 12º Batalhão de Infantaria, integrante da quarta expedição contra os seguidores de Antônio Conselheiro. Durante o combate ocorrido em Cocorobó, em 25 de junho de 1897, o capitão Affonso Grey foi atingido por bala, tendo se retirado dos campos de batalha duramente ferido. Conforme documento da época, “durante a impetuosa carga realizada sob verdadeira chuva de balas expedidas das posições do inimigo emboscado, no seu posto de fiscal, a frente do Batalhão, portou-se com verdadeira bravura dando a seus soldados brilhante exemplo de impavidez, calma e coragem, sendo varado por bala ‘Mannlicher’ retirando-se por isso da ação já quando ela na conclusão”.

O capitão Manoel Benício, em artigo no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, de 19 de agosto de 1897, descreve o momento em que encontrou o capitão Grey após o ferimento a bala: “Em Cocorobó, depois de fazer parte do movimento envolvente que não pôde ser levado avante, Grey meteu-se na carga. Logo no começo foi ferido no ventre. Como escapou não sei. O capitão Grey quando passou por mim ia pálido como um cadáver e eu acenei-lhe com a mão, dizendo: Adeus, Grey; julgando ser a última vez que lhe falava. Felizmente que não”.

Affonso Grey preservou ao longo dos anos o uniforme militar como um troféu por ter sobrevivido ao ferimento durante os combates em Canudos. O corpo do uniforme apresenta a perfuração da bala. Na carreira militar, Affonso Grey chegou ao posto de Coronel em 1913.

Foi doado em 2009 ao Museu do Homem do Nordeste por Paulo Grey de Moura Ribeiro, neto do capitão Affonso Grey.

Henrique de Vasconcelos Cruz



CACHAÇA SENZALA
R. O. MELO JÚNIOR (fabricante).
Vidro, cordão e papel, século XX.
Recife, PE.
30,5 cm x 8 cm.



CACHAÇA SENZALA

De acordo com o folclorista Mário Souto Maior, em seu *Dicionário folclórico da cachaça*,¹ o termo “cachaça” está associado, em sua origem, ao porco-do-mato, conhecido também como caititis ou caititus ou, ainda, cachaço (macho) e cachaça (fêmea da espécie). Tratava-se, originalmente, de uma garapa azeda conhecida como cagassa, desprezada em recipientes imundos, que os escravos utilizavam para amaciá-la carne do porco. Com um teor de álcool que varia entre 38% e 48%, a aguardente brasileira passou a ser servida aos escravos nas primeiras horas do dia, para que pudesse suportar melhor o trabalho árduo no eito, atolados no massapê, sob condições absolutamente desumanas.

O folclorista potiguar Câmara Cascudo conclui, em seu *Prelúdio da cachaça*,² que a ascendência econômica da bebida foi rápida, o que chegou a incomodar a Coroa – em razão da concorrência com a sua aguardente, produzida a partir da fermentação do bagaço da uva, conhecida como bagaceira. A preocupação foi tamanha, que o governo português chegou a tentar proibir a sua produção no Brasil, assim como aumentou sensivelmente os impostos do produto, tendo enfrentado forte resistência dos produtores locais, num episódio histórico, que ficou conhecido como Revolta da Cachaça. Um dos seus líderes, Jerônimo Barbalho, foi condenado à morte,

¹ MAIOR, Mário Souto. *Dicionário folclórico da cachaça*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

² CASCUDO, Câmara. *Prelúdio da cachaça: etnografia, história e sociologia da aguardente no Brasil*. Natal: Coleção Canavieira, 1962.

decapitado e sua cabeça afixada no pelourinho, uma prática comum, utilizada para inibir novas revoltas contra o poder constituído.

A cachaça e o fumo tornaram-se moedas de troca nas transações envolvendo o comércio escravagista. Consoante relatos de historiadores da época, sua importância comercial atingiu grande dimensão, a ponto de não se concretizarem transações dessa natureza sem a cachaça como moeda de troca. Nesse sentido, pode-se concluir, portanto, que a cachaça, sob certos aspectos, contribuiu para o prolongamento da iníqua instituição da escravidão no Nordeste brasileiro. “O escravo custa cachaça e rolos de tabaco aos seus proprietários africanos. É um cheque ao portador” (Câmara Cascudo, 1962).

Por outro lado, movimentos de natureza nativista – e também de algum modo preocupados com a abolição da escravatura no país –, como a Revolução Pernambucana de 1817 e a Inconfidência Mineira, foram blindados com a chamada *água que passarinho não bebe*. Ou seja, se, por um lado, a cachaça esteve associada à manutenção do comércio escravagista, por outro, embalou utopias libertárias de cunho nacionalista e abolicionista.

Possivelmente em razão de suas ligações históricas com a raça negra, a cachaça tornou-se uma exigência protocolar nos cultos de origem afro-brasileira. Sem cachaça, conclui o folclorista Mario Souto Maior, ainda em seu *Dicionário folclórico da cachaça*, não se arma um feitiço eficiente. A cachaça é também muito apreciada na culinária nordestina, acompanhando aqueles pratos ditos “pesados”, como a buchada e a feijoada, por exemplo, sendo servida antes – sob a justificativa de abrir o apetite –, mas também durante e depois, com outros argumentos como justificativa.

O Museu do Homem do Nordeste possui, em seu acervo, uma coleção de 1.700 garrafas de cachaça, em sua maioria adquiridas do folclorista Mário Souto Maior, que foi servidor da Fundação Joaquim Nabuco. Escollhemos, para ilustrar o projeto *40 Anos, 40 Peças, a Cachaça Senzala*. Não apenas pela carga semântica que ela transmite, mas por sua referência à principal obra do sociólogo Gilberto Freyre, criador do Museu do Homem do Nordeste, *Casa-grande & senzala*. Soma-se a isso o fato de o exemplar ter sido doado à instituição, em 9 de agosto de 1993, por uma servidora do Museu do Homem do Nordeste, a museóloga Maria Regina Batista e Silva.

Produzida no Recife, com dimensões de 31,0 x 8,0 cm, traz desenho em bico de pena representando o que seria uma senzala, impresso no rótulo. Atualmente, a peça encontra-se localizada na Reserva Técnica, sob o registro 93.11.1.

José Luiz Gomes da Silva



CANDEIRO DELÍCIA
Autoria não identificada.
Flandre, século XX.
Origem não identificada.
14,5 x 13 cm.



CANDEIRO DELÍCIA

Mesmo após o advento e disseminação das lâmpadas elétricas, nas cidades mais distantes dos grandes centros urbanos, principalmente nas zonas rurais, utilizavam-se os candeeiros como equipamento para iluminar as residências e os trajetos.

A tecnologia desenvolvida para os candeeiros solucionou a vida de muitas pessoas que necessitavam dessa fonte de iluminação simples e econômica, pois somente uma parcela da população possuía sistema próprio de gás ou eletricidade. Nessas localidades, a maioria das pessoas utilizava os candeeiros, que também eram conhecidos como candeias, lampiões, lamparinas, luminárias, lâmpadas a querosene, a óleo, a cera ou vela de cera.

Com o passar dos anos, esses dispositivos de luz foram ganhando formas mais elaboradas, graças ao olhar e à sensibilidade dos artistas que os fabricavam. Podemos dizer que muitos são utilizados para fins estéticos e servem como objeto de estudo de seu tempo, passando a adquirir outras funções e outros significados, tornando-se museália¹ e fazendo parte de outra perspectiva, compondo a narrativa de museus.

O *Candeeiro Delícia* chegou ao Museu de Antropologia pelas mãos da colecionadora Solange Chermont, que adquiriu a peça no ano de 1970 e

¹ Objeto de museu ou museália. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. p. 68.

propôs venda à instituição em 1975.² A peça foi catalogada em 1976 e recebeu a numeração 76.50.62, passando a compor a *Coleção luminárias populares* do Museu do Homem do Nordeste, que possui aproximadamente 540 objetos relacionados ao tema.

A peça foi concebida a partir de uma embalagem de margarina vegetal da marca Delícia, dos anos 1960. A embalagem de lata deu forma ao candeeiro, bem como o metal da alça e do bico que continha o algodão torcido para acender o combustível. O material utilizado na confecção da peça é a folha de flandre, e a técnica utilizada pelo artista é a funilaria e a soldagem.

O objeto faz parte da história do Museu de Antropologia e do Museu do Homem do Nordeste; é um candeeiro portátil e de mesa. Outros tipos similares também são comuns na coleção da instituição, como: candeeiros de suspensão, candeeiros de pé, articulados para mesa ou parede, fixos para mesa ou parede, lanternas, bomba e漏il, miniaturas, brinquedos ou objetos decorativos.³

O *Candeeiro Delícia* é um objeto que, pela sua concepção física e funcional, representa um período que fez parte de uma trajetória tecnológica, de invenções e descobertas. Este objeto é uma fonte de estudo do homem em sociedade e de sua criação. Ressignificado, ele ganha mais um caráter representativo da relação do homem com o seu tempo a partir de uma identidade de caráter social, cultural, artístico e econômico.

Suzianne França

² Processo de aquisição de peças (1977-1979) n. 39. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste.

³ LÉON, Fernando Dantas Ponce de. *Catálogo: Exposição de Luminárias Populares*. Rio de Janeiro: Palácio da Cultura, 1976.





ALMOFADA DE BILRO
Autoria não identificada.
Tecido e madeira, século XX.
São Sebastião, AL.
41 x 55 x 10 cm.

ALMOFADA DE BILRO

A renda de bilro é uma espécie de artesanato realizado sobre uma almofada, a partir da manipulação de muitos fios, cada um deles preso a pequena peça de madeira, um bilro. Para produzi-la, são necessários os bilros, a almofada, o pique, os alfinetes e a linha.¹ Seu nome remete à ferramenta utilizada para tecê-la: os bilros. São hastes feitas de madeira, podendo ser combinada com outros materiais, como ossos, vidros ou marfim. Geralmente possuem uma “cabeça”, um “pescoço” onde os fios são enrolados e o “cabo”, com formatos e ornamentações variadas. O comprimento do pescoço é determinado pela espessura do fio usado para tecer.²

As almofadas são geralmente confeccionadas com tecido de algodão e os modelos variam de acordo com a região: almofada de cavalete, cilíndrica, conservatória e a de rebolo ou redonda. São preenchidas com materiais que facilitem a entrada dos alfinetes: algodão, palha de bananeira ou de milho, capim, espuma ou serragem.³ A peça, originária do estado de Alagoas e doada à Fundação Joaquim Nabuco em 1993, é um exemplar de almofada para tecer a renda de bilros. Ela pertence ao acervo do Museu do

¹ LUZ, Geovana Alves. *De artesanato à tradição: a preservação da prática da renda de bilro na ilha de Santa Catarina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. p. 27.

² SILVA, Vera Lucia Felippi; PERRY, Gabriela Trindade. “Renda de Bilros: estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil”. *Moda Palavra e-periódico*, Florianópolis, v. 11, n. 21, p. 125-146, 2018.

³ *Ibid.*, p. 135.

Homem do Nordeste e integra uma rica coleção de exemplares de rendas e almofadas que ajudam a contar a história da renda de bilros no Brasil.

O pique, molde que a rendeira utiliza para tecer, é um papelão grosso que é perfurado de modo a definir os desenhos que serão formados pela linha. É ele que determina o modelo da renda e o número de bilros necessários para a sua confecção. Os furos do pique servem para fixar os pontos ou laçadas com alfinetes, e têm a finalidade de apoiar e direcionar os bilros no trabalho de tecer a renda.⁴

No Brasil, as linhas de tonalidades branca e bege eram as mais utilizadas na produção da renda. Aos poucos, houve a introdução de novas cores e outros tipos de linha, como as de viscose e de seda, que já eram utilizadas na Europa.⁵ Elas podem variar de espessura, e a presença de dois tipos diferentes na mesma trama produz uma renda chamada “tramoia”⁶.

A origem da renda de bilro provoca discordâncias entre estudiosos. Alguns defendem que ela foi criada na Bélgica, no século XV, e outros que teria surgido na Itália, na mesma época.⁷ A técnica difundiu-se por toda a Europa, onde se tornou um símbolo de distinção e nobreza. Tanto a quantidade quanto a qualidade das rendas que adornavam uma vestimenta eram diretamente relacionadas à posição social de quem a estava

⁴ Ibid.

⁵ KANITZ, Heidi Gracielle; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos. “O uso das rendas de bilros como elemento da identidade cultural para fomentar o turismo em Ilha Grande, Piauí, Brasil”. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, Córdoba, v. 3, n. 3, p. 313-332 , 2017. p. 319

⁶ CAVALCANTE, Fabiana Lopes; SANTOS, Jailson César Borges. “A prática do desenho em uma ação educativa de valorização do patrimônio”. In: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE, 11., Feira de Santana. *Anais [...]*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2015. p. 210-223.

⁷ KANITZ; SOUSA, *op. cit.*, p. 326.

trajando. O “fazer renda” era parte da instrução formal para as jovens, e era ensinado em escolas e conventos de diversos países. França, Itália, Espanha, Portugal, Inglaterra e Holanda foram os países europeus que mais se destacaram na sua produção.⁸

Segundo a tradição oral, a renda de bilros chegou ao Brasil com as famílias portuguesas, durante o período colonial, ornamentando trajes e alfaias da Igreja, toalhas, cortinas, lençóis e peças do vestuário da nobreza.⁹ Como em Portugal, aqui os trabalhos manuais também constituíam parte da educação formal das jovens e eram ensinados em escolas ou conventos. Contudo, não há referências sobre o ensino institucionalizado desse saber, o que indica que a sua difusão ocorreu por vias informais, como o parentesco, a amizade e a vizinhança. Há registros da técnica nas regiões Sudeste, Sul, Norte e Nordeste. Nesta última, existe a teoria de que sua chegada foi influenciada pela presença dos holandeses na região, durante o século XVII.¹⁰

No Brasil, a renda de bilros era ensinada às crianças, que aprendiam a manusear os instrumentos como uma brincadeira. Tornava-se uma responsabilidade principalmente para as meninas e, conforme cresciam, gerava renda para custear seus gastos. A técnica foi aprendida por mulheres de todas as camadas sociais e teve seu uso e significado alterados. Deixou de representar um elemento de *status* e distinção social exclusivo das camadas sociais elevadas e passou a representar uma possibilidade de utilização e de obtenção de renda para famílias menos abastadas.¹¹

⁸ LUZ, *op. cit.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ SILVA; PERRY, *op. cit.*, p. 130.

Por se tratar de um saber transmitido pela tradição oral, é importante que existam ações de reconhecimento e fortalecimento de políticas públicas voltadas para a valorização dessa prática e visando garantir que os seus portadores possam continuar produzindo e transmitindo esse patrimônio para futuras gerações.

Rosilene Gomes Farias



SANTA LUZIA
Antônia Bezerra Leão (1914/1990).
Cerâmica, 1965.
Goiana, PE.
24 x 12 x 10 cm.



SANTA LUZIA

A artesã Antônia Leão nasceu em 1914 em Tracunhaém, Pernambuco, e passou a maior parte da sua vida na vizinha cidade de Goiana. Tornou-se referência da arte popular pernambucana. Junto com seu pai, chegou a produzir representações de animais, mas se destacou nas imagens religiosas, todas em cerâmica natural. Entre as esculturas executadas por Antônia Leão, encontra-se esta *Santa Luzia*, atualmente no Museu do Homem do Nordeste na exposição *Nordestes: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*.

Em 1965, a escultura *Santa Luzia* entrou no Museu de Antropologia através da compra de peças destinadas à pesquisa sobre cerâmica popular, realizada na Zona da Mata e no Agreste de Pernambuco, pelo então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Em 1975, outra peça semelhante, com a mesma representação de Santa Luzia e também da ceramista Antônia Leão, foi adquirida pelo Museu de Arte Popular. Em 1979, as duas obras foram incorporadas ao acervo do Museu do Homem do Nordeste.

Santa Luzia, natural da Itália e conhecida como protetora dos olhos, janela da alma e canal de luz, até hoje é muito amada e invocada por seus fiéis. Sua comemoração no Brasil ocorre anualmente no dia 13 de dezembro. A santa é reconhecida como uma figura de força e resistência. Sua relação com os olhos vem da crença de que ela foi uma mulher cristã e, devido à proibição da religião no período de sua vida – por volta dos

anos 300 d.C. –, foi punida, chegando a abrir mão do próprio corpo e até de seus olhos em virtude de sua fé.

Assim como a imagem de resistência que Santa Luzia carrega, Antônia Leão também se constitui em importante figura representativa dessa resistência, na posição de mulher e artista em visibilidade no acervo do Muhne.

Antônia Leão desenvolveu seu fazer artístico na década de 1920, marcada por um caráter revolucionário no que diz respeito aos corpos e comportamentos de mulheres, mas também às tentativas de manutenção de padrões sociais que posicionavam mulheres enquanto subalternas.

No período em que Antônia começou a atuar na produção como artesã, em boa parte do mundo ocidental mulheres já levantavam suas bandeiras pelo voto feminino, roupas mais leves eram populares no Brasil, a moda apresentava as melindrosas como estilo da vez. Ainda assim, os mesmos veículos de comunicação, os jornais e revistas, que ditavam esses novos costumes, incentivavam que a mulher tivesse como principal atividade a dedicação ao lar, à família e a manter os hábitos de outrora.

Os padrões impostos através dos grandes meios de informação em circulação do período reproduziam hábitos europeus e tinham como público-alvo a elite, ainda que esses padrões respingassem sobre as outras classes. A década de 1920 consolidou-se como conturbada, e a presença feminina nas artes foi de grande agitação nesse período. Em âmbito nacional, logo no início da década ocorreu a Semana de Arte Moderna, em 1922, e trouxe duas mulheres como grandes artistas do modernismo brasileiro: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. É nesse cenário que se desenvolve, em contexto nordestino e, de certa forma, distante das produções nacionais, Antônia Bezerra Leão.

De acordo com os escritos a respeito de mulheres nas artes dos séculos XIX e XX, Ana Mae Barbosa,¹ parodiando Simone de Beauvoir, declara que, “para esquecer que se é mulher, antes de mais nada é necessário ter plena certeza de que se é uma mulher”. Pensar em mulheres nas artes se faz necessário para compreender os processos nos quais se desenvolve a peça e sua artífice, assim como os locais aos quais são destinadas as obras. A situação de representação de mulheres nas artes, não só como objetos de representação, mas também na posição de quem representa, é uma questão de origens muito anteriores à falta de oportunidade e visibilidade em si dada às mulheres.

O problema não é a ausência de mulheres capazes de tais produções, “(...) mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas (...)”². Nesse sentido, tanto a presença de Antônia Leão quanto a imagem representada pela peça em questão são de extrema importância para garantir a pluralidade de perspectivas e representações no Museu do Homem do Nordeste.

*Jamille Barros
Nayara Passos*

¹ BARBOSA, Ana Mae. “Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e educadoras”. In: *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Cachoeira, Bahia, 2010.

² NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>>.



SANTA INÊS

Autoria não identificada.

Madeira policromada, século XIX.

Portugal.

32 x 14 x 10,5 cm.



SANTA INÊS

Escultura em madeira policromada com douramento que carrega na mão esquerda um livro de Visconde da Livraria, do século XIX, que representa Santa Inês. O papel na cor turquesa, com moldura e letras na cor preta, colado na base da imagem revela o nome Antônio Vellozo da Silva, possível escultor ou loja, com o endereço Rua do Ouro, nº 188, Lisboa. De acordo com o jornal *O Correio Médico de Lisboa*, datado de 1º de agosto de 1873,¹ sabe-se que nesse mesmo endereço existiu a Livraria Nacional e Estrangeira. A escultura pertenceu a Inês Escolástica Pessoa de Mello, que foi casada com o Barão e Visconde de Tabatinga, do Engenho Timbó, em Maranguape, Pernambuco, cujo nome era Domingos Francisco de Souza Leão, também seu primo. A aquisição foi feita por compra, no processo realizado em parceria com Severina Lima e Silva, pelo Museu do Açúcar, em 9 de agosto de 1967.

A família Souza Leão está presente no Nordeste há mais de quatrocentos anos e foi tradicionalmente proprietária de vastos engenhos, sendo a maior parte em Pernambuco, emplacando sempre representantes das suas províncias em cargos de poder no Estado. Foi uma das primeiras famílias vindas de Porto, Portugal, para o Nordeste do Brasil. Ligadas ao catolicismo, as mulheres da família eram devotas de Santa Inês.

Santa Inês foi uma jovem virgem, nascida em Roma, que se tornou mártir. Era de família nobre e desde pequena foi educada na fé cristã. Seu nome provém do grego Agnes e significa “casta, pura, sagrada”. Segundo

¹ *O Correio médico de Lisboa*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, ano 3, 1 ago. 1873. p. 36.

José Manoel Tomada,² Santo Ambrósio relata que, aos treze anos, se iniciou o martírio de Inês, ao ser cobiçada pelo filho do prefeito de Roma.

Estava retornando da escola quando foi abordada pelo jovem romano que lhe expressou o seu amor, descrevendo todas as vantagens de um matrimônio. Inês, porém, não foi recíproca à demonstração de interesse do rapaz por causa de sua consagração a Deus. Devido à recusa, o jovem logo em seguida adoeceu e seu pai tentou convencer a jovem a mudar de ideia. Mas, ao constatar a devoção de Santa Inês a Jesus Cristo – era tempo de perseguição contra os cristãos –, o prefeito lhe impôs a escolha entre dois castigos: fazer um sacrifício à deusa Vesta, se quisesse continuar virgem, ou ser exposta nua em um prostíbulo e ser violentada. Inês se manteve irredutível, e por causa desse comportamento o prefeito mandou despi-la e levá-la para um bordel. Os pais de Inês nada puderam fazer mesmo sendo de família nobre, pois o prefeito de Roma era superior a eles. Mas um milagre aconteceu no prostíbulo: uma luz celestial surgiu para protegê-la, não permitindo que ninguém se aproximasse e fazendo que, em seguida, todos entrassem em oração. O rapaz que a tinha cortejado, já recuperado, surgiu no bordel e tentou se aproximar de forma libidinosa, caindo morto em seguida. Ao procurar o filho, o prefeito depara com o corpo do jovem sem vida, mas a virgem mártir que emanava o amor de Deus se pôs em oração e o ressuscitou. Os sacerdotes do templo ficaram sabendo dos acontecimentos e acusaram-na de bruxaria. Por fim, Aspácio, substituto do prefeito de Roma, a condenou à fogueira, mas as chamas não tocaram Inês, e então o vice-prefeito mandou cortar sua cabeça.

² TOMADA, José Manuel dos Santos Martins. *Virgens mártires: discursos de religiosidade no cristianismo antigo*. 2014. Dissertação (Mestrado em História e Cultura das Religiões) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

Após oito dias de sua morte, Santa Inês foi vista pelos seus pais cercada por virgens e anjos, carregando um cordeirinho. Ela pediu que não chorassem a sua morte e relatou que estava feliz. Os estudos não são exatos quanto ao ano em que ela sofreu o martírio. Quintas³ afirma ter sido no ano de 305, durante o reinado de Diocleciano, e Tomada se refere ao ano de 309, no tempo de Constantino. As primeiras lendas dizem que foi executada no final do terceiro ou início do quarto século. Seu culto, de acordo com Quintas, é desde o ano de 336, e sua festa é realizada no dia 21 de janeiro, segundo o documento mais antigo: o Cronógrafo do ano de 354. Os testemunhos mais antigos sobre o martírio são: *De virginibus*, I, 2, de autoria de Santo Ambrósio; a inscrição de Papa Dâmaso gravada no mármore “Sant’Agnese fuori le mura”; e o *Peristephanon*, Hino 14.

São várias as narrativas não confiáveis sobre a execução de Santa Inês, porém todas concordam em um ponto: a idade e juventude da mártir. Sobre a data da perseguição não se tem conhecimento e, segundo Quintas, estudos mais recentes afirmam que sua morte não foi no período da perseguição de Diocleciano, e sim nas do século III que se seguiram às de Décio.

Nas imagens de Santa Inês, ela costuma ser representada como uma mulher adulta de cabelos compridos, usando belos vestidos, diadema na cabeça, estola de ouro sobre os ombros e atributos como o cordeiro branco, a fogueira, a espada e a palma do martírio. A imagem de Santa Inês de Roma tradicionalmente está associada ao cordeiro, devido o seu nome em latim, Agnes, ser parecido com a palavra “agnus”, que significa cordeiro.

Olga Fernandes

³ QUINTAS, Diana Irene de Almeida. *Iconografia das imagens das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*, 2011. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Porto, Porto, 2011.



DA LAMA AO CAOS
Elizângela das Palafitas – Elizângela Maria do Nascimento.
Madeira, papel e plástico, 2009.
Recife, PE.
36 x 100 x 80 cm.

DA LAMA AO CAOS

A obra *Da lama ao caos*, da artista plástica pernambucana Elizângela Maria do Nascimento, conhecida como Elizângela das Palafitas, é uma maquete representativa das palafitas, construções habitacionais onde se utiliza material de baixa qualidade, geralmente tábuas refugadas, papelão, pedaços de telhas, edificadas sobre pilotis de madeira, às margens dos rios ou em regiões alagadiças.

A peça, datada de 2009, é uma homenagem da artista ao médico e geógrafo pernambucano Josué de Castro (1908-1973),¹ que dedicou sua produção científica e intelectual ao estudo da fome no Brasil e no mundo, assinalando seu centenário de nascimento ocorrido em 2008. Josué de Castro foi um incansável defensor dos direitos humanos, empreendendo o combate à fome através da atividade científica e da ação política. Entre inúmeros outros, publicou *Geografia da fome* (1946), livro que se tornou um clássico e um marco teórico para o entendimento do fenômeno da fome no mundo. Além de deputado federal, Josué de Castro ocupou cargos em importantes instituições internacionais, com destaque para a presidência do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO).² Castro cunhou a expressão *homem caranguejo*³

¹ Processo n. 2399/2009. Arquivo Museologia/Museu do Homem do Nordeste. Parecer técnico da comissão instituída pela Portaria Presi n. 99, de 15 de agosto de 2007, identificação e aquisição de acervo para compor exposição de longa duração.

² FAO, sigla do inglês *Food and Agriculture Organization*.

³ Castro, Josué de. *Homens e caranguejos*. São Paulo, Brasiliense, 1967.

para designar essas pessoas que vivem nas periferias das grandes cidades e em condições sub-humanas de habitação.

O Museu do Homem do Nordeste é um museu de antropologia que busca em suas exposições representar os diversos modos de vida e cultura dos diferentes Nordestes do Brasil. Em 2008, o Muhne abriu sua nova exposição de longa duração, intitulada *Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*. Naquele momento, o Muhne assinalava sua adesão formal à Museologia Social através do seu discurso expositivo, o qual colocou em disputa os diversos cenários da vida cultural e social da região onde está inserido. Nesse cenário, *Da lama ao caos* foi adquirida.

A peça foi incorporada à exposição ainda em 2009, buscando um contraponto à representação das ricas residências urbanas ou de engenhos açucareiros. A obra foi colocada em exposição também por ser nas palafitas que moram as populações mais carentes, um dos estigmas mais抗igos da cidade do Recife, um problema social que acomete várias cidades do Nordeste. No Recife, essas moradias são facilmente encontradas às margens do Rio Capibaribe, que corta toda a cidade, onde famílias habitam em condições precárias, insalubres, sem saneamento básico, equilibrando-se sobre pilotis de madeira que impedem que seus barracos sejam arrastados pela correnteza do rio. São famílias, em sua grande maioria, que vivem abaixo da linha da pobreza, vivendo da pesca e da caça aos caranguejos, sururus e outros pequenos moluscos que habitam os manguezais. Essas pessoas vivem em permanente estado de vulnerabilidade, tanto física como mental, principalmente as crianças.

Chama-nos atenção a riqueza dos detalhes na composição da obra. Elizângela reproduz uma comunidade sobre palafitas, assentada em um

manguezal à beira do rio, composta de moradias, posto de saúde, mercearia, bar do “Seu Zé”, uma casa que vende dudu ou sacolé (como é chamado em algumas regiões), crianças brincando em balanços e empinando pipas, pessoas “pescando” caranguejos, fazendo compras, manicures. Toda a composição utiliza material reciclado. A obra mostra um desordenamento “urbano” com palafitas praticamente coladas umas às outras, um emaranhado de fiação elétrica, antenas de TV nas telhas de amianto seguradas por tijolos, sacos plásticos fechando goteiras nas telhas e lama, muita lama.

Da lama ao caos está na exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, no mesmo módulo que apresenta o intelectual e abolicionista Joaquim Nabuco. Este, desde 1884, questionava a indiferença com que a sociedade olhava para a pobreza e as condições de vida do povo, e dizia:

*Eu [...] não separarei mais as duas questões – a da emancipação dos escravos e a democratização do solo. Uma é complemento da outra. Acabar com a escravidão não basta; é preciso destruir a obra da escravidão.*⁴

Em meio a toda lama e ao caos, Elizângela consegue, com sensibilidade, retratar o modo de vida dessas comunidades. E mais, consegue denunciar a enorme desigualdade social que margeia nosso Capibaribe, nosso Recife das palafitas, nossa Veneza Brasileira. Faz ver que há vidas banhadas pelas águas do rio que precisam de dignidade e denuncia a falta de políticas públicas habitacionais. Mais de 130 anos após a fala de Joaquim Nabuco, vemos que pouco avançamos e que o direito à moradia na cidade do Recife ainda é uma grave questão social que precisa ser enfrentada.

Silvana Araujo

⁴ NABUCO, Joaquim. *Campanha abolicionista no Recife, 1884*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.

CALUNGA DONA EMÍLIA
Autoria não identificada.
Madeira, cabelo e tecido, século XX.
Recife, PE.
69 x 39 x 38,5 cm.



CALUNGA DONA EMÍLIA

Presenças significativas nos maracatus nação, as calungas são bonecas “iniciadas” que representam os ancestrais e seus orixás. Utilizando nomes de personalidades afro-brasileiras, os maracatuzeiros prestam assim reverências religiosas. A nossa *Dona Emília* mimetiza bem esse papel, tanto por ser calunga do Maracatu Nação Elefante e ter sido carregada pela rainha Dona Santa, como por ter sido reverenciada pela intelectualidade pernambucana.

Se na atualidade os maracatus nação constituem um forte ícone da cultura pernambucana, podendo facilmente ser vistos nas ruas do Bairro do Recife, ou nas ladeiras de Olinda, isso tem origem em meados do século XX. Segundo a historiadora Sylvia Couceiro (2017),¹ foi nesse período que “intelectuais e artistas, como Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Ascenso Ferreira, entre outros, produziram obras de arte, músicas e textos inspirados nos maracatus nação”. A grande referência para esses artistas foi o Maracatu Elefante e sua rainha, Dona Santa.

Dona Santa era tão querida naquela época que nos periódicos ventilava-se a promessa de que ganharia uma casa nova para sua moradia e que, após sua morte, esse espaço viraria um museu com os objetos do seu Maracatu.² Infelizmente, a rainha faleceu em outubro de 1962, aos 85 anos, e não viu concretizar-se a promessa, e tampouco o museu foi construído.

¹ Texto “Maracatus Nação”, que compõe a exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste.

² *Diário de Pernambuco*, Recife, 01/07/1962, primeiro caderno, p. 3.

Com o fim do Maracatu Nação Elefante, os seus 189 objetos – entre alfaias, roupas e troféus – foram transferidos para o edifício do Centro Artesanal do Movimento de Cultura Popular (MCP), no bairro de Santo Amaro, Recife, onde ficariam até o Museu Municipal ser construído. É nesse momento que vemos uma das aparições de nossa calunga em evento social. Segundo a narrativa do periódico *Última Hora*, “a filha adotiva de Dona Santa se emocionou ao entregar D. Emília para os funcionários da Prefeitura, aproximando-nos das relações afetivas e espirituais que permeavam os integrantes do Maracatu Elefante”. O jornal também entrevistou Maria Cecília do Nascimento, filha de Santa: “Senti muito a morte da minha mãe e a entrega dos objetos do Maracatu, hoje, foi para mim, um outro golpe, principalmente porque fiquei distante de Dona Emília”³.

Com o golpe civil-militar de 1964, ocorre uma mudança nas estruturas do poder local e consequentemente nos interesses culturais: o MCP foi invadido e ocupado pelo Exército. O que houve com a coleção do Maracatu Elefante após o golpe civil-militar de 1964? Os objetos continuaram depositados no edifício do MCP em Santo Amaro, até serem entregues ao Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Na tarde de 27 de maio de 1964, quarta-feira, foi realizada na sede do Instituto, no Recife, a cerimônia de transferência dos objetos pertencentes ao Maracatu Elefante e à sua rainha, Dona Santa, da sede do MCP para o Museu de Antropologia pertencente à instituição. Como ato simbólico da cerimônia, Dona Maria Cecília entregou para Mauro Mota, o diretor-executivo do Instituto, a calunga *Dona Emília*. Após o ato foi profe-

³ *Última Hora*, Recife, 16 mar. 1963, p. 2.

rida, pela antropóloga norte-americana Katherine Royal Cate, a conferência intitulada “Carnaval pernambucano: Maracatu de Dona Santa”, onde foram exibidos *slides* coloridos, feitos pela pesquisadora, sobre a festa mais tradicional do estado.

Além de *Dona Emília*, o Maracatu Nação Elefante ainda possui mais dois calungas, representando *Dom Luiz* e *Dona Leopoldina*. Todos sempre estiveram em exposição no Museu do Homem do Nordeste, desde a exposição inaugural, em 1979, até hoje. Nas primeiras exposições, *Dona Emília* e o Maracatu Nação Elefante foram apresentados como elementos da cultura carnavalesca de Pernambuco. A atual exposição de longa duração, inaugurada em 17 de dezembro de 2008 – e revitalizada em 2016 –, intitulada *Nordestes: territórios plurais, culturais e direitos coletivos*, mostra o Maracatu Nação Elefante no módulo *Terra, trabalho e identidade*, sendo apresentado da maneira mais expressiva possível, como elemento da história de luta e resistência da cultura negra em Pernambuco.

Eduardo Castro



CETRO

Autoria não identificada.

Madeira, século XX.

Recife, PE.

61 x 10 cm.



CETRO DO MARACATU NAÇÃO ELEFANTE

Detentor de uma riquíssima história, emaranhada em conquistas, conflitos e resistências, o Maracatu Nação Elefante, nascido em 1800, adquire significativa notoriedade nos meios de comunicação e entre os próprios maracatuzeiros, principalmente no reinado de Maria Júlia do Nascimento, nascida no dia 25 de março de 1877, eternizando seu nome na memória da cidade do Recife e de seus pares como Dona Santa, Rainha do Maracatu Nação Elefante (1947-1962).

Ao longo de seu reinado, conseguiu construir relações com mediadores culturais da cidade do Recife da década de 1940 e, com isso, proporcionou para a sua e todas as nações de maracatus um reconhecimento jamais visto das culturas de matrizes africanas. Após mais de duas décadas de luta para levar seu Maracatu para as ruas do Recife, Dona Santa nos deixou em 21 de outubro de 1962, aos 85 anos. Nesse momento, iniciou-se o percurso rico de histórias do acervo do Maracatu Nação Elefante ao Museu.

O processo de musealização dos objetos – que também envovia narrativas de vários agentes históricos ligados ao Maracatu, a Dona Santa e a seus membros, e aos próprios funcionários e pesquisadores do Museu – está permeado por desejos e conflitos que demandariam páginas e páginas para serem descritos.

Vale lembrar que o conturbado e violento momento político da época, em meio ao golpe civil-militar e suas perseguições políticas, acabou por interferir de maneira brusca nas instituições públicas. Tal acervo estava localizado no edifício do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Santo Amaro, fechado pela ditadura, até ser entregue ao Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em maio de 1964.

Para uma maior compreensão desse processo, sugiro a leitura do artigo de Henrique de Vasconcelos Cruz e Eduardo Castro, com o título: “Dona Santa e Maracatu Elefante: memória e musealização de um reinado”.¹

Dentre todos, dos aproximadamente 189 objetos, elegi o “cetro de madeira (Cetro 107, T. 65/6/1, C. 0,65)”, que, para além de representar o poder e a força dos povos africanos, resistindo ao “circuito infernal” do processo de escravidão estabelecido nas Américas, pôde nos revelar o simbolismo do círculo, da roda e da circularidade presentes nas tradições que jamais voltam ao ponto de partida, mas que fluem como espiral e se transformam em algo outro.

Sobre o objeto selecionado, os registros contidos no Muhne, principalmente no *Histórico das coleções Waldemar Valente e Maracatu Elefante*, informam que é “confeccionado em madeira torneada e envernizada [...], ocupa a função do bastão de mando, completando o aparato de objetos que mostram o poder real”.

¹ CRUZ, Henrique de Vasconcelos; CASTRO, Eduardo. “Dona Santa e Maracatu Elefante: memórias e musealização de um reinado”. In: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (org.). *Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres*. Recife: Massangana, 2016.

Entretanto, Bruno Brulon, em seu artigo “Reinterpretando os objetos de museus: da classificação ao devir”,² diz que “os objetos de museu escapam sensivelmente às categorias que lhes são impostas”. Desse modo, suas considerações a respeito de objeto-devir, em sintonia com Gilles Deleuze e Félix Guattari, expandem as interpretações dos objetos de modo geométrico. O sentido que lhe foi dado, em determinado espaço, não permanece em outros. Tempo, espaço e os contextos são outros.

Se, para alguns, o Maracatu morre ao entrar no Museu, deixando de brincar pelas ruas do Recife, para outros, e no meu caso como educador, as memórias e histórias que emergem em cada mediação ressignificam com vida a importância e o valor histórico dessa manifestação.

Vale ressaltar, como marca do processo histórico de permanências e rupturas, em movimento com os desejos dos ancestrais e contemporâneos daquele Maracatu de Dona Santa, que desde 1985 “um novo” Maracatu Elefante, com outros mestres e batuqueiros, retorna, presente nas ruas do Recife, com a responsabilidade de não o deixar morrer.

Na minha prática diária, sinto que estamos muito familiarizados com o cetro sob influências simbólicas capturadas através dos filmes e histórias de reis e rainhas europeus. Nesse aspecto, é pouco dito e estudado nas escolas que as culturas africanas não perdião em nada para Henrique VIII, Luís XIV ou João I. A organização política, econômica, social e cultural era tão complexa quanto qualquer outra. Principalmente, quando levamos em

² BRULON, Bruno. “Reinterpretando os objetos de museus: da classificação ao devir”. *Transinformação*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 107-14, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/34wqXjZ>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

consideração a enorme diversidade étnica e formas particulares de organização, de técnicas e de arte.

Quando recebemos escolas no museu, além de contar histórias que abrangem reis e rainhas, etnias e identidades, trabalhadores e escravizados, também praticamos a escuta e a descoberta do outro e de suas potencialidades. Tudo se inicia em uma roda de conversa, onde o outro pode e deve ser protagonista de sua história. Os escravizados aqui trazidos e as memórias impregnadas neles, que nos trouxeram o que hoje se reconhece como Maracatu, também são protagonistas, algo que jamais deve ser esquecido.

Quem nunca aprendeu algo em espaços circulares? Tenha sido em uma roda de capoeira, de cavalo marinho, de ciranda, de coco, de jongo, uma roda de amigos, de familiares, de briga, de namoro, ou mesmo observando o aro da alfaia que toca, da coroa real que brilha, da saia rodada das baianas do cortejo..., mas, nesse caso em especial, de uma manifestação de memória, resistência e cultura. Uma semente que vem escondida, que é plantada e brota. Nesse círculo de vida que gira e nunca volta para o mesmo lugar. Onde se aprende e se ensina.

Em um certo contexto histórico, momento em que “as coisas de negros incivilizados”, que incomodavam “cidadãos de bem”, eram perseguidas de modo violento e incompreendido, acusadas de charlatanismo e superstição, torna-se, mesmo após normas e padronizações de uma cultura superficial receosa de encontrar nas entrelinhas da história oficial seus maiores crimes, algo que resiste nos rastros, nos vestígios das narrativas e revela-se parte do esplendor de uma nação africana (melhor dizendo, de várias).

As vidas que brotaram dos porões dos navios negreiros, para além de serem meras mercadorias, eram pessoas, que carregavam sementes de memórias, que criaram raízes e floresceram nas ruas de pedras como que dizendo: presente!

Sem esquecer e sem deixar apagar seu passado, criaram e ressignificaram sua existência, que vive em todos nós. A história das pessoas que criam e recriam as ditas brincadeiras, e jamais abdicarão do cetro.

Daniel Vicente Santiago



ASSENTAMENTO DE EXU
Manoel Papai – Manoel Nascimento
da Costa (1941).
Argila, búzios e dentes, década de 1980.
Recife, PE.
52,5 x 40 cm.



ASSENTAMENTO DE EXU

"O Senhor da Força é bonito,
vamos cultuá-lo Exu do Corpo,
Senhor dos Caminhos,
dê licença Senhor da Força,
Senhor do Poder
cumprimentamos o Rei do Mundo."¹

Exu é uma divindade do culto de matriz africana, conhecido como dono das encruzilhadas e mensageiro dos orixás. Divindade de difícil definição, no entendimento de Pierre Verger, graças a seus complexos e disparentes aspectos e, especialmente, por não ser “nem completamente mau, nem completamente bom”, é considerado o mais humano dos orixás. Alguns o consideram símbolo do mal e o compararam equivocadamente ao diabo, especialmente no sincretismo religioso brasileiro e cubano. Na verdade, fala-se que, se tratado com consideração, mostra-se prestativo e protetor. Na sua feitura, pode-se fazer uso de uma pedra porosa ou, o mais comum, de um monte de terra, modelado sem muita precisão “na forma humana, com olhos, nariz e boca, enfeitado com fileiras de búzios”,² no qual é colocado o material sagrado, o axé, onde residem a divindade e sua força mágica.

Assentamento é uma representação do orixá no mundo material, pois, segundo o sagrado, não há representações humanas dos orixás na religião iorubá.

¹ Tradução de *Canto a Exu*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/carlitos-doxum/1376946>>.

² VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Currupio, 1981.

O Assentamento de Exu do Museu do Homem do Nordeste é parte integrante da proposta de curadoria de autoria do babalorixá Manoel do Nascimento Costa (Manoel Papai), em janeiro de 1979, da exposição Cultura Afro-Brasileira para o Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, o qual, em conjunto com o Museu do Açúcar e o Museu de Arte Popular, formou o Museu do Homem do Nordeste em julho de 1979. A indicação da aquisição pelo museólogo Aécio Oliveira visava compor a referida exposição do Museu e, ainda, servir aos interesses do II Congresso Afro-Brasileiro.³ A proposta em epígrafe adquirida em 1979 ao Terreiro Obá Ogunté ou Sítio de Pai Adão, casa da tradição Nagô-Egbá do Recife, é composta por: onze assentamentos de orixás, a começar por Exu, seguido do assentamento de Beije (erê), roupas dos orixás, roupa completa, roupa Yaô, roupas de recolhimento de iniciação, roupas de luxo, como a do decá, por exemplo, utilizada na consagração da yvalorixá, lista de roupas para potes de assentamento, lista dos apetrechos de iniciação, lista dos componentes do bory, lista da louça do ori. Consta, ainda, a descrição dos instrumentos de percussão: ilús de cordas (instrumentos feitos com bojo de madeira), batá, abê (instrumento de cabaça e sementes de ave-maria e cordões) e agogô (instrumento de ferro).

Embora faça parte da coleção de 1979, não há registros fotográficos da escultura produzida por Manoel do Nascimento Costa por ocasião da inauguração do Museu. O babalorixá confirmou que a escultura não fora produzida e entregue em 1979. A museóloga Maria Regina Batista e Silva, entrevistada pela autora, informou que

³ Documentação do Processo Administrativo n. 249/1979, Memorando n. 13/1979 do Departamento de Museologia, de 18 de janeiro de 1979, subscrito pelo museólogo Aécio Oliveira. Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste.

o Assentamento de Exu deve ter sido entronizado possivelmente após 1987, pois essa peça não foi catalogada na Coleção Elefante e de Objetos Afro-brasileiros, de minha autoria e de Raul Lody, publicado em 1987. Se não existe registro em inventário dessa peça, atribui-se (termo que usamos para designar quando não temos a datação) aos anos 1980.⁴

O *Assentamento de Exu* do Museu do Homem do Nordeste é uma escultura em tabatinga (massapê, barro) em forma de busto humano, com inúmeros axés, a energia vital, dentro do alguidar (panela de barro usada comumente para oferendas e alguns assentamentos nas religiões de matriz africana), com incrustações de búzios. Como informou Manoel Papai, no que concerne à energia vital, o axé sagrado foi produzido com obi (fruto africano), orobó (fruto africano), pimenta-da-costa, pimenta-malagueta, otá (pedra), otim (cachaça), êpô (azeite de dendê), oim (mel de abelha).

A peça passou por um processo de restauração em 2005, com a recomendação de passar por consultoria do babalorixá Manoel do Nascimento Costa, do Sítio de Pai Adão, quando recebeu o primeiro número de tombo, 2005.1.1., para participar de mostra fora do Recife.

A coleção em tela representa, como referido, a Nação Nagô-Egbá do Recife e, por essa razão, sofre críticas severas por parte de alguns estudiosos e praticantes da religião de matriz africana, pertencentes a outras nações, por representar algum orixá de forma diversa da de sua nação.

O Museu do Homem do Nordeste, em 1979, inovou ao trazer para um museu tradicional a curadoria de um babalorixá, no caso Manoel Papai, do Sítio de Pai Adão, da Nação Nagô-Egbá do Recife. A expografia utilizada

⁴ SILVA, Maria Regina Batista e. *Assentamento de Exu do Museu do Homem do Nordeste*. [Entrevista cedida a Cláudia Oliveira da Silva Braga]. 1 jun. 2019.

à época era revolucionária, ao exibir manequins com indumentárias dos orixás, cada qual tendo a seu lado seu respectivo assentamento, expostos na posição em que o orixá se apresenta em uma gira de santo. Esteve em exposição também um peji (santuário) e um ebora (ritual de iniciação) com todos os seus elementos. Vale ressaltar que as peças foram confeccionadas por costureiras e ferreiros do Sítio de Pai Adão, “dentro dos rigores de uso ritualístico e simbólico de cada objeto [...] a testemunhar de forma clara e objetiva a resistência e permanência da cultura afro-brasileira” (Lody; Batista e Silva, 1987).⁵

Tantas são as histórias sobre o *Assentamento de Exu*, especialmente do impacto sobre as pessoas que provavelmente têm maior sensibilidade. “Senti um arrepio danado aovê-la”, “passei mal”, “não sei o que houve comigo, quase desmaiei”, são depoimentos de visitantes que compartilham suas sensações, ao se colocar na presença do orixá, talvez impressionados com sua figura disforme e imponente, mas que transmite poder e respeito, onde quer que se encontre, guardando os orixás e a quem se deve respeito.

Cláudia Braga

⁵ LODY, Raul; SILVA, Maria Regina Batista e. *Coleção Maracatu Elefante e de objetos afro-brasileiros: Museu do Homem do Nordeste*. Rio de Janeiro; Recife: Instituto Nacional do Folclore; Fundação Joaquim Nabuco, 1987.





INDUMENTÁRIA DE OXALÁ
Autoria não identificada.
Tecido, 1979.
Recife, PE.
Dimensões variadas.



INDUMENTÁRIA DE OXALÁ

Preliminarmente, há de se ter em mente que as indumentárias dos orixás¹ – também chamadas de axós – são consideradas sagradas e exclusivas de rituais litúrgicos da religião de matriz africana. Segundo Campos,² as vestimentas de santo constituem um modo de seus devotos expressarem agradecimento e gratidão aos orixás sob as lentes do processo de industrialização de nossa sociedade que impelem a riqueza na confecção e a importância estética das roupas de seus protetores. Além disso, as regras, os preceitos e a nação do terreiro também regem o ato de vestir seus integrantes nos rituais sagrados, conforme afirma Abrantes.³

Outro ponto de suma importância aborda a relação existente entre gênero e estética nas roupas de santo, uma vez que existem vestimentas de orixás masculinos e de orixás femininos. Nesse sentido, devem ser destacadas as observações de Almeida e Andrade⁴ no tocante às orixás com notórias

¹ Em VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Currupio, 1981, o termo “orixá” (Órísá) vem concebendo a ideia de um ancestral divinizado que, em vida, manteve relações de controle sobre as forças da natureza (trovão, vento etc.) ou, ainda, o exercício de certas atividades, tais como a caça ou, então, o conhecimento das propriedades das plantas e seus usos.

² CAMPOS, Zuleica D. P. “Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana”. *Estudos de Religião*, São Bernardo do Campo, v. 29, n. 2, p. 221-236, 2015.

³ ABRANTES, Samuel. *Atotôobaluayêajuberu: um olhar semiológico sobre a indumentária de Obaluayê*. 1996. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

⁴ ALMEIDA, Anderson D. S.; ANDRADE, Fernando A. G. de. “Artefatos do ‘quebra’: indumentária étnica, história e estética da coleção perseverança”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*, Jequié, ano 1, v. 1, n. 1, p. 188-212, 2016.

características guerreiras, a exemplo de Obá e Oyá, que usam um laço na altura do peito e voltado para trás com o intuito de não atrapalhar a execução de suas danças de luta e caça, mas se diferenciam de outros orixás femininos que utilizam o laço na frente. Os autores vêm revelando que a vestimenta básica dos orixás masculinos pode ser constituída de calçolão, saia armada (ou uma calça larga e presa um pouco acima do tornozelo acompanhada de uma composição de panos na parte de cima) e uma bata simples.

As indumentárias dos orixás compõem a exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, entre as quais se encontra a peça em referência: a *Indumentária de Oxalá*. Essas vestimentas de santo foram adquiridas por encomenda feita ao babalorixá Manoel do Nascimento Costa (Manoel Papai),⁵ o que lhe confere o papel de edificador da memória cultural afro-brasileira na primeira exposição permanente do Muhne. Em entrevista concedida à servidora Cláudia Braga,⁶ Manoel Papai afirma que Oxalá “é o pai dos orixás”. Adicionalmente, Verger⁷ vem argumentando que Oxalá (*Òrisànlá* ou *Obàtlá*) é o mais importante orixá e pertence à família de orixás *funfun*, os orixás brancos, cujas oferendas são de alimentos brancos, e as pessoas que lhe são consagradas vestem-se de branco.

Ocorre que a *Indumentária de Oxalá*, ao ser contemplada para compor o projeto *40 Anos, 40 Peças*, remete a significativas reflexões, a saber, o debate acerca da estética plástica do candomblé em meio a um emaranhado

⁵ A aquisição das indumentárias dos orixás foi instrumentalizada por um contrato de compra e venda de material de culto afro-brasileiro n. CF - 01/79 – Proge e formalizado entre o IJNPS, representado pelo então Presidente Fernando de Mello Freyre, e Manoel do Nascimento Costa, no dia 24 de janeiro de 1979, com vigência até 24 de abril de 1979, conforme Termo Aditivo n. 08/79 – Proge.

⁶ Entrevista realizada em 20 de março de 2019.

⁷ VERGER, *op. cit.*

de códigos com fontes diversificadas para o agrado dos orixás e o consequente benefício na vida de seus adeptos. Tal perspectiva reporta à ampla visibilidade social que as religiões de matrizes africanas vêm tendo no contexto urbano e, segundo Campos,⁸ como consequência da espetacularização das festas públicas com o uso de cores, formas e brilhos das roupas e acessórios dos filhos de santo.

Por outro lado, celebra-se o estético do branco, o branco que representa o “Grande Orixá” e os votos de longevidade, paz, felicidade e proteção muito oportunos diante de um cenário agressivo e desrespeitoso para com a vida humana e que está configurado no cotidiano de nossa sociedade contemporânea.

Jefferson Sousa

⁸ CAMPOS, *op. cit.*



APITO
Rocket Junior (fabricante).
Baquelite, 1969.
São Paulo, SP.
2 x 1,5 x 4,7 cm.

APITO DO MILÉSIMO GOL DE PELÉ

As flautas ou apitos surgiram no período paleolítico (Pré-História). Os primeiros instrumentos musicais com essas características, de acordo com o historiador Bruno Diniz, no site *Eu na História*,¹ foram encontrados próximo aos Alpes suábios, no sul da Alemanha, assim como no noroeste da Eslovênia. O primeiro apito registrado e patenteado pelo homem, no entanto, pertence ao período contemporâneo e foi criado pelo inglês Joseph Hudson, em sua fábrica de Birmingham, Inglaterra, fundada em 1870. Em 1878, os apitos fabricados por Hudson começaram a substituir os lenços e bastões que eram utilizados pelos árbitros de futebol. Assim, além do futebol, também pode ser atribuído aos ingleses a criação de um instrumento para disciplinar as regras dentro das quatro linhas.

Os anos se passaram e chegamos, finalmente, ao dia 19 de novembro de 1969. Esse dia ficaria definitivamente marcado na história do futebol mundial. No Estádio Jornalista Mário Filho, mais conhecido como Maracanã, numa partida entre Santos e Vasco da Gama, realizada numa quarta-feira – jogo que os cronistas esportivos certamente definiriam como *morno* –, aos 33 minutos do segundo tempo, depois de driblar toda a defesa do Vasco da Gama, Pelé sofre um pênalti, provocado pelo zagueiro Renê. Seus companheiros de clube, numa atitude de reverência, protagonizam uma espécie

¹ A ORIGEM DOS APITOS – Da Pré-História para os campos de futebol. Disponível em: <<https://eunahisttoria.blogspot.com>>. Acesso em jun. 2019.

de greve contra o pênalti, nas palavras do profético Nelson Rodrigues, que, muitos anos antes, já havia coroado Edson Arantes do Nascimento como o Rei do Futebol. Nenhum jogador do Santos se dispôs a cobrar aquele pênalti, abrindo o caminho para Pelé marcar, oficialmente, em jogos regulares, o milésimo gol de sua carreira. Isso, naturalmente, depois que toda a arquibancada do Maracanã – pois já não se sabia quem era a torcida do Vasco da Gama ou do Santos – começava a gritar: “Pelé! Pelé! Pelé!”.

Se convertido, aquele poderia vir a ser o milésimo gol de Edson Arantes do Nascimento, o menino de Três Corações, Minas Gerais, apenas por uma mera circunstância geográfica, uma vez que o Rei do Futebol já se tornara um cidadão do mundo, um patrimônio universal que morava em todos os corações dos amantes do futebol-arte. A majestade, diria um Gilberto Freyre, só poderia sair de pés morenos.

Pelé, então, ajeitou a pelota, não esboçou sua famosa paradinha, e estufou a rede, batendo na bola com o pé direito, no canto esquerdo, num chute indefensável para o goleiro argentino Edgardo Norberto Andrada, falecido aos 80 anos de idade. Conhecido como El Gato, de bom currículo futebolístico, ele, certamente, gostaria de ter defendido aquele pênalti, pois esmurrhou o gramado diversas vezes, ao observar a pelota no fundo da rede. Mas entrou para a história do futebol do mesmo jeito, como o goleiro que sofreu o milésimo gol de Pelé. Morreu com o estigma de “Arqueiro Mil”. Depois do feito, Pelé arremessou-se dentro do gol, agarrou e beijou a bola, chorando copiosamente. O momento foi acompanhado por “100 mil pessoas de pé, num silêncio ensurdecedor, que toda a cidade ouvia”,² como ainda observaria o

² RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Seleção e notas Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

grande Nelson Rodrigues ao escrever uma de suas famosas crônicas sobre o episódio. Santos 2 x 1 Vasco da Gama.

Havia muitos atores contracenando naquele espetáculo, além das torcidas, Pelé e o goleiro Andrada. O árbitro Manoel Amaro de Lima, já falecido, que apitava aquele jogo. Havia também o comentarista pernambucano Jota Soares, que narrava o jogo e, por que não, o apito utilizado pelo juiz, que seria muito bem-vindo numa instituição museológica que se propusesse a preservar as relíquias do futebol, como o Museu do Futebol, por exemplo. Mas, ao final daquela partida, o árbitro que apitou a contenda, presenteou o radialista Jota Soares com o apito que usou naquele jogo.

O apito, hoje, encontra-se sob a salvaguarda do Museu do Homem do Nordeste, como parte da coleção do cronista esportivo, adquirida pela Coordenação-Geral de Estudos da História Brasileira – Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra), da Fundação Joaquim Nabuco, por meio de compra. Em 2008 foi transferido para o Muhne. Este instrumento de sopro é construído com diversos materiais, sendo empregado em inúmeras possibilidades, como disciplinar o trânsito, determinar o ritmo em escolas e desfiles de samba, alertar sobre eventual perigo de acidentes, assim como conduzir partidas de futebol. O nosso é confeccionado em resina de plástico e foi usado para apitar uma partida de futebol emblemática, aquela em que o Rei do Futebol assinalou o milésimo gol de sua carreira. A conquista é do Rei, mas o apito é nosso.

*José Luiz Gomes da Silva
Luigi Miranda*



MÚSICOS

Zé Caboclo – José Antônio
da Silva (1921-1973).
Cerâmica policromada, 1966.
Caruaru, PE.
10 x 13 x 18 cm.



MÚSICOS

Como se vê na figura, *Músicos* é uma escultura em barro policromado, de 18 cm de altura, como informa a ficha fornecida pelo Museu, representando dois músicos sentados em um banco; um deles porta uma viola¹ e o outro, um reco-reco. A obra foi comprada em 22 de junho de 1966, na Feira de Caruaru, provavelmente das mãos do autor, que, como alguns artesãos do Alto do Moura, vendiam e ainda vendem pessoalmente sua produção naquela feira, principalmente os que são da família Zé Caboclo, herdeiros e continuadores da obra do mestre. Até a década de 1980, pelo menos, era costume receber algum recurso para adquirir objetos para o acervo do Museu, por compra direta aos artesãos produtores. Provavelmente essa peça compõe um conjunto de Bumba-meu-boi, como parecem atestar anotações na mesma ficha: abaixo do título, “Bumba-meu-boi” e, ao lado do valor, “conjunto”. Foi adquirida para o Museu de Antropologia e registrada sob o número 66.103.1, que indica o ano de 1966 como sua data de incorporação ao acervo permanente daquele Museu, que, em 1979, iria, juntamente com o Museu do Açúcar e o Museu de Arte Popular, formar o Museu do Homem do Nordeste, com a criação da Fundação Joaquim Nabuco.

José Antônio da Silva (1921-1975), José Caboclo, ou simplesmente Zé Caboclo, como costumava assinar suas peças, nasceu e viveu em Caruaru.

¹ Aqui prevaleceram a liberdade e a licença poética própria dos artistas, visto que o instrumento retratado “pelas seis cravelhas, seria um violão, mas o desenho do corpo é do violino. A abertura da caixa de ressonância lembra a da viola supersônica, mas, ao invés de estar no centro, está deslocada para a parte mais próxima do braço”, conforme esclareceu o Prof. Dr. Sebastião Rios, professor da Universidade Federal de Goiás e pesquisador dos temas da cultura popular e do patrimônio de natureza imaterial (em 13. abr. 2019, via correio eletrônico).

Tornou-se, juntamente com Manuel Eudócio, um dos alunos prediletos de Mestre Vitalino quando este foi morar na localidade do Alto do Moura, naquele município, e começou a ensinar a arte da cerâmica para seus vizinhos.²

Zé Caboclo começou reproduzindo os temas e modelos de Mestre Vitalino. Com o tempo e com a morte do Mestre, desenvolveu um estilo próprio e inconfundível, que se popularizou através de suas moringas antropomorfas, das várias representações da Virgem Maria e pelos conjuntos de Bumba-meu-boi, compostos por grandes figuras coloridas, a exemplo da obra em destaque.³ Característica marcante do artista, rara entre os ceramistas, foi a representação do negro – como nos maracatus –, mesmo que “às vezes carregada de sentido anedótico”.⁴ Essa “individualização formal”, antes uma preocupação, além da influência de Vitalino, é fruto também da interação com outros compradores: além dos vizinhos e moradores da região, turistas, críticos de arte, colecionadores, comerciantes de arte, também os profissionais de museus. Lembremos que foi a partir da exposição *Cerâmica popular do Nordeste*, de 1947, no Rio de Janeiro, organizada por Augusto Rodrigues (1913-1993), que os olhos do mercado se voltaram para a cerâmica figurativa como forma de arte.

A seguir, em 1949, o recém-criado Masp apresentou Mestre Vitalino e Severino de Tracunhaém em exposição. Esses eventos, ancorados nos movimentos intelectuais e artísticos de vanguarda na Europa e, no Brasil, na proposta modernista dos anos 1920, traduzida no Recife pelo *Manifesto*

² COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. São Paulo: Salamandra, 1980.

³ *Idem, Ibidem.*

⁴ BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo, *apud* WALDECK, Guacira. *Família Zé Caboclo*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2008. Sala do Artista Popular; n. 143. Disponível em: <www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/catCaboSAP143.pdf>.

regionalista, tendo Gilberto Freyre como protagonista, “ampliaram a noção de arte”, e resultaram na “descoberta” e valorização das “nossas coisas”.⁵

Merece destaque também que essa obra foi escolhida para o cartaz de divulgação da primeira exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste. Justa homenagem à arte de Zé Caboclo, cuja família até hoje continua a produzir arte em cerâmica no Alto do Moura, um dos celeiros da arte em barro do Nordeste brasileiro. Por uma feliz causalidade, objeto semelhante – do acervo da família e sob o título *Cantadores* – compôs a capa do catálogo da exposição Família Zé Caboclo, realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, em 2008. Consta também que o romance *A caverna*, de José Saramago, foi inspirado quando “o escritor ‘descobriu’ umas estatuinhas de barro feitas há quarenta anos por um artista popular, Zé Caboclo, representando figuras humanas”, em visita ao Museu Casa do Pontal.⁶

Hoje, seguindo a trilha do mestre, a família Zé Caboclo dá continuidade à arte da cerâmica figurativa. Sua viúva Celestina e seus filhos, filhas, netos e netas, a exemplo de Helena, Marliete, Socorro, Carmélia, Sônia, Antônio, Paulo e Horácio, Emerson e outros que vêm vindo pelo mesmo caminho, seguem criando esculturas, aceitando grandes encomendas e, paralelamente, fazendo novas opções estéticas e participando de exposições e salões de arte, como artistas que são. Certamente, o trabalho dos que fizeram e fazem o Museu do Homem do Nordeste, nestes 40 anos, contribuiu para a escrita dessa história.

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

⁵ WALDECK, Guacira. *Família Zé Caboclo*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2008. Sala do Artista Popular; n. 143. Disponível em: <www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/catCaboSAP143.pdf>.

⁶ COSTA, Horácio. (2002). “A Caverna”, de José Saramago. *Via Atlântica*, v. 5, p. 186-189. 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49733>>.



PÍFANO

Autoria não identificada.
Madeira e metal, século XX.
Maceió, AL.
50 x 3 cm.

PÍFANO

"Pedacinho do mundo e o mundo todo."

João do Pife¹

Pífano, pífarо ou simplesmente pife, é um instrumento de sopro tocado transversalmente, embora existam pífanos de execução frontal. O nome, estrutura e posição de toque variam de acordo com os legados ancestrais de cada região, sendo um artefato geralmente não padronizado que implica sons também não padronizados.

O instrumento é executado em geral junto com outros, na manifestação cultural nordestina chamada Banda de Pífano. De origem bastante controversa, não cabe ao certo definir, nesses conjuntos instrumentais, e na sonoridade, quais seriam os traços de influências indígenas, europeias ou africanas. Como afirma o músico e pesquisador Carlos Eduardo Pedrasse:²

As informações bibliográficas sobre o surgimento das bandas de pífano no Brasil são poucas e contraditórias. Determinados autores sustentam a origem europeia dessas formações, outros a africana e outros afirmam que são oriundas do meio indígena.

O pife é produzido artesanalmente, podendo ser feito de barro, taboca, aço e até ossos. As bandas de pífano são formadas por músicos populares,

¹ João do Pife define o pífano como um "pedacinho do mundo e o mundo todo". Portal G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2014/noticia/2014/06/joao-do-pife-define-o-pifano-como-um-pedacinho-do-mundo-e-o-mundo-todo.html>>.

² PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

em geral autodidatas, e que são os artesãos de seus instrumentos. Independentemente da sua gênese, o pífano tornou-se integrante da cultura brasileira. É um instrumento muito comum no Nordeste, utilizado para animar festas religiosas e profanas, quando se mescla com outros folguedos.

A peça que hoje se encontra em posse do Museu do Homem do Nordeste foi adquirida pela mediação do médico e folclorista alagoano Theo Brandão com o grupo Esquenta Mulher do Mestre Chico Cotó, do povoado de Bebedouro, em Alagoas, sendo o instrumento parte do conjunto composto por dois pífanos, zabumba, caixa e surdo, todos anteriormente pertencentes ao referido grupo.

O grupo alagoano Esquenta Mulher recebeu esse título pelo “alvorço, agitação que as músicas da zabumba provocavam pelos matos no âmbito feminino. Toda mulher fica quente, com vontade de dançar...”³

Hoje, a peça em questão já não alegra mais as festas nem embala as procissões. Atualmente, o pífano é um objeto gerador de reflexões que possibilita uma análise sobre a cultura popular e o múltiplo homem do Nordeste, que ressignifica materiais simples do dia a dia e os transforma em elementos artísticos de festejos e solenidades.

*Enerson Antônio Silva
Luigi Miranda*

³ BARBALHO, Nelson. *Zabumba*. Recife: IJNPS, Centro de Estudos Folclóricos, 1977. (Folclore, 29).





PARAMPALHO

Mestre Cunha – José Francisco Cunha (1951).

Madeira, 2006.

Jaboatão dos Guararapes, PE.

89 x 70 x 30 cm.



PARAMPALHO

Há adultos que não deixam a ludicidade para trás e continuam a brincar sempre que podem. O brinquedo representa uma recriação do mundo adulto para uma realidade imaginária em que as crianças podem ser tudo o que elas quiserem ser. Os objetos criados em jogos permitem a invenção de brincadeiras sem limites.

Os brinquedos artesanais existem desde as mais remotas sociedades e são de fundamental importância para o desenvolvimento do indivíduo, contribuindo, sobretudo, para o desenvolvimento da aprendizagem. No Nordeste, o brinquedo e o artesanato popular são meios de subsistência de nosso povo e são encontrados em feiras livres, mercados públicos e mesmo em galerias de arte e museus.

O inventor de *Parampalho*, José Francisco Cunha, conhecido como Mestre Cunha, é um artesão pernambucano que sempre quis ser artista, especialmente pintor. Diante da necessidade premente de sobrevivência, relegou tal sonho a segundo plano. Posteriormente, a mesma necessidade o levou a concretizar sonho quando, desempregado, começou a fazer e vender artesanato na rodoviária do Recife. A primeira peça por ele criada foi uma “caneta com cara de bicho, em forma de mulher pelada, de mulher vestida”.

Com essa iniciativa, sente a necessidade de desenvolver obras com uma temática própria, que viessem exclusivamente da sua imaginação, uma mistura de gente, animal e máquina, criando seres que parecem saídos

de histórias do realismo fantástico. Mestre Cunha inventa, com sua criatividade e originalidade, além de seus brinquedos, que são peças únicas, os seus nomes que, a partir daí, possuem uma identidade única, como o do objeto chamado de *Parampalho*, e tantos outros mais.

Nascido em 1951, num engenho localizado em Ipojuca, Pernambuco, Mestre Cunha exerceu diversas atividades antes de realizar o sonho de ser artista. Foi desde cortador de cana-de-açúcar, junto a seu pai, até operário da construção civil. Quando menino, o artista confeccionava seus próprios brinquedos, pois seus pais não tinham condições de sequer prover as necessidades básicas da família. A falta de recursos da família se configurou como oportunidade de desenvolver seu dom: o futuro mestre soltava sua imaginação concretizada em pura arte.

Ainda não tinha despertado para o lucro daquilo que fazia por gosto. Ao sentir mais forte a necessidade de se expressar por meio de sua arte, deixa correr soltas a imaginação e a criatividade em seus brinquedos e esculturas fantásticas. Os seres imaginários de Mestre Cunha começaram a frequentar o Museu do Homem do Nordeste nos anos 2000, nas oficinas do projeto *Brinquedos populares do Recife*, promovidas pela Coordenação de Ações Educativas, à época coordenada pela museóloga Sílvia Brasileiro. O projeto fez parte do programa Artesanato Solidário do governo federal, e é nesse período que o artista começa a ter reconhecimento em escala nacional.

No ano de 2006, durante a renovação da exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, foram adquiridas três peças de Mestre Cunha visando à atualização do acervo de arte popular,¹ entre elas, *Parampalho*.

¹ Processo Administrativo nº 23101002477/2006 – Arquivo Institucional do Muhne/Fundaj.

Obra significativa desse universo criativo do artista, *Parampalho* foi esculpida em madeira de açacu, com pintura em tinta esmalte. Representa uma figura animal, quase cavalo, quase siriema, asas em branco, crina e pés em preto. Um casal está sentado em seu dorso, a mulher pintada em branco com os seios desnudos e homem em preto com o pênis ereto, trazendo o erotismo e a sensualidade nada sutil para o universo lúdico de suas esculturas. A despeito do erotismo explícito, para Cunha, suas peças continuam brinquedos: “Para mim não tem diferença, já que as peças são iguais, só mudam de tamanho!”, disse o artista.

Perguntado sobre como cria seus brinquedos, Mestre Cunha respondeu: “O pensamento..., às vezes eu sonho com aquela peça... e assim a vida segue!”.²

Cláudia Braga
Albino Oliveira

² Entrevista concedida a Cláudia Braga, em 10 de outubro de 2019.

MAMULENGO DE VARA

Luiz da Serra (?/1987).

Madeira policromada e tecido, século XX.

Vitória de Santo Antão, PE.

61 x 14 x 8 cm.



MAMULENGO DE VARA

A peça *Boneco*, do mamulengueiro pernambucano de Vitória de Santo Antão, Luiz da Serra,¹ é a representação material de um folguedo característico da região Nordeste. O teatro de bonecos popular nordestino (Mamulengo em Pernambuco; Babau, na Paraíba; João Redondo, no Rio Grande do Norte; e Cassimiro Coco, no Maranhão) foi reconhecido oficialmente como Patrimônio Cultural do Brasil em 5 de março de 2015,² o que vem contribuir para a salvaguarda dessa manifestação artística tão característica da região. A peça, datada de 1988, pertenceu à coleção do grupo Mamulengo Só-Riso. O Só-Riso é um grupo de teatro de bonecos criado em 1975 em Olinda, Pernambuco.³

Não se sabe a partir de que momento os homens começaram a utilizar os bonecos para a representação ou entretenimento, tratando das coisas da vida, do cotidiano ou das particularidades que envolvem a natureza humana. Talvez essa necessidade de comunicar-se através da arte seja algo inerente ao ato de estar vivo. Uma idiossincrasia dos seres humanos. A ligação de cada indivíduo com sua criança interior. No fundo, somos todos “brincantes” da vida.

¹ SANTOS, Fernando Augusto G. “Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil”. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, ano 2, v. 3, p. 16-35, 2007.

² “Iphan reconhece teatro de bonecos do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil”. *Agência Brasil*. 5 maio 2015. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-03/iphan-reconhece-teatro-de-bonecos-do-nordeste-como-patrimonio-cultural-do>>.

³ “Mamulengo Só-Riso”. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2rTn2Rm>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

A ligação dos seres humanos com suas subjetividades, o ser criativo que mora em cada um de nós, ganha força através das representações da vida mediante a arte, pois o boneco, que também é ator, pode fazer e dizer tudo o que os atores de carne e osso não podem. Não obedecendo, por exemplo, às leis humanas e sequer às da física, e ganhando vida por meio do contato e interação com o público.

O Teatro de Mamulengo, tal qual o conhecemos hoje, tem um processo de construção e representação de personagens típicos das sociedades, os arquétipos: o Capitão, o Matheus, a Catirina, a Morte, o Diabo. Esses últimos, herdados dos autos bíblicos muito utilizados na Idade Média na Europa e cá, no Brasil, na catequização dos indígenas. Herança da *Commedia dell'arte*, forma de teatro popular itinerante, surgida na Itália do século XV, que, assim como no teatro popular do Nordeste, tem seus personagens-tipo, histórias preestabelecidas, o improviso e a interação com o público como mote instigador. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas.

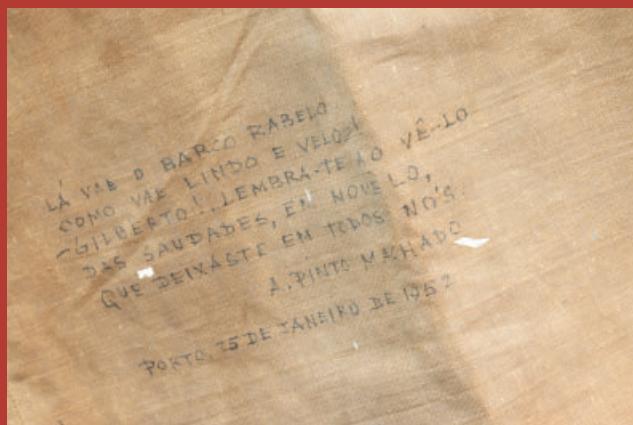
Boneco é feito de materiais muito simples: madeira, arame, tinta e tecido. É um exemplar atípico, pois é manipulado por meio de varões. Na maioria das vezes, os mamulengos são confeccionados para serem bonecos de luva. Os bonecos de luva são geralmente elaborados com a cabeça de madeira, sendo o corpo costurado com tecido. Os movimentos são feitos com o dedo indicador colocado na cabeça do boneco, e o polegar e médio nos braços. A manipulação de mamulengos como *Boneco* acarreta um diferente empenho do mestre na manipulação e performance nos espetáculos, pois a base para a manipulação requer aptidão na apresentação.

O Mamulengo é um tipo de folguedo feito do povo para o povo, em suas apresentações, que podem durar horas. Muitas problemáticas são abordadas em tom de diversão e deboche, numa relação fortemente estabelecida entre o público, a arte e a música. Os bonecos ganham vida através do corpo do ator e, assim, acabam despertando no público as mais diversas relações. Esse folguedo é uma representação popular do Nordeste, que instiga as pessoas a rir, chorar, brincar, tomar partido, em meio à narrativa que é criada junto ao público. Dialoga sobre a vida, despertando relações do humano com a arte, seus desdobramentos e subjetividades. A valoração desse tipo de folguedo pelo Museu do Homem do Nordeste é salutar, pela preservação de nossa identidade como brincantes, espectadores e nordestinos.

Cleyton Nóbrega



BARCO RABELO
Autoria não identificada.
Madeira e tecido, 1952.
Portugal.
48 x 17 x 53 cm.



BARCO RABELO

A peça é uma miniatura de um tipo de embarcação, denominada barco rabelo, utilizada, em Portugal, no transporte de pipas (recipientes similares a barris) de vinho do alto do Rio D’Ouro até Porto, onde eram armazenadas para futura comercialização com outras embarcações que ali passavam. Os barcos poderiam variar na largura da boca (medida entre as bordas, transversalmente). Manejado normalmente por quatro homens, podendo também ter variações nesse número, os barcos apresentavam características nórdicas em sua estrutura e não tão mediterrâneas como as grandes embarcações da época. São considerados precursores da barcaça brasileira.

Atualmente, barcos rabelo podem ser encontrados à margem do D’Ouro, no Porto, com seu uso ligado a eventos da cidade, festas populares, passeios turísticos, travessias do rio e visitas a casas de produção e comercialização do vinho do porto. A peça em miniatura *Barco Rabelo*, aqui destacada, é feita em madeira escura, da estrutura à base, com barris em seu convés, remo disposto na lateral interna do barco, cordames e uma vela que se estende para além do tamanho do barco. Na parte superior da vela, encontra-se uma mensagem escrita à mão com as seguintes palavras: “Lá vai o Barco Rabelo... como vai lindo e veloz! Gilberto! Lembra-te ao velo das saudades, em novelo, que deixaste em todos nós”. Com assinatura de A. P. Machado, datada de 25 de janeiro de 1952, Porto, Portugal.

A peça encontra-se em regular estado de conservação, e traz preservadas sua composição original e camada de verniz, sem apresentar

os efeitos da deterioração provocada pelo tempo. Apenas a vela se mostra com pequenos furos, evidenciando o desgaste do tecido.

O *Barco Rabelo* foi doado por Gilberto Freyre para o Museu de Antropologia, com data de doação próxima a setembro de 1961, segundo ofício, expedido em 6 de setembro de 1961, pelo secretário do Instituto Joaquim Nabuco, Adauto Gonçalves, para o doador, no qual agradece a doação e ratifica a importância da peça para o Museu de Antropologia:

“[...] os agradecimentos desta instituição, relativos ao recebimento de miniatura de um barco Rabelo, usado no norte de Portugal, e considerado o antepassado da barcaça no Nordeste Brasileiro, a qual constituirá uma das mais importantes peças, entre outras já doadas por V. S. ao Museu do IJN [...]”.

Esta peça foi presenteada a Gilberto Freyre pelo cônsul de Portugal Antonio Pinto Machado, que tinha uma relação próxima com o escritor pernambucano e que, também, em outro momento, já doou peças ao Museu de Antropologia. Anos depois, aproximadamente dez anos a contar da data da mensagem na vela, Freyre doa a peça para compor o acervo do Museu de Antropologia, onde foi possível torná-lo objeto de exposição, intensificando seu valor histórico e artístico. A peça encontra-se em reserva técnica, e há tempos não é exposta, com exceção de sua inclusão na exposição de longa duração intitulada *40 Anos, 40 Peças*, realizada entre 2019 e 2020.

Freyre foi um sociólogo, antropólogo e escritor (1900-1987). Um dos idealizadores do I Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926, sua interpretação sociológica do Brasil é considerada inovadora. Em seu mandato como deputado federal, iniciado em 1946, foi autor do projeto de criação

do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1949), atualmente Fundação Joaquim Nabuco. Homenageando o político abolicionista e embajador Joaquim Nabuco (1849-1910), o então deputado buscava promover pesquisas acadêmicas e científicas sobre o Norte e o Nordeste do Brasil, assim como desenvolver e incentivar discussões sobre o contexto sociopolítico que nos cerca como indivíduos históricos.

*Marília Bivar
Luigi Miranda*



MOENDA BOLANDEIRA
Autoria não identificada.
Madeira, 1985.
Paraíba.
410 x 808 x 405 cm.



MOENDA BOLANDEIRA

A moenda é um aparelho rudimentar utilizado para a moagem da cana-de-açúcar. Também denominado engenho, moinho, almanjarra ou bolandeira, confeccionado em madeira maciça e metal, o aparelho pode ser movido por tração animal, humana ou hidráulica. É um equipamento representativo dos engenhos do Nordeste brasileiro que, segundo Geraldo Gomes , existiram em Pernambuco desde o século XVI.

É longínqua a utilização dessas máquinas na produção açucareira, por isso, deve-se considerar que o fator “tempo” influenciou determinantemente seu modo de funcionamento, trazendo modificações que perpassaram épocas, sendo estas, desde a utilização de peças simples confeccionadas artesanalmente até as peças produzidas em fábricas de fundição.

A referida peça, caracterizada por possuir três rolos horizontais, é datada de 1875, e pertenceu a um engenho paraibano. No ano de 1972 foi comprada pelo proprietário de uma fazenda localizada no povoado de Pau Ferro, Bahia, onde foi utilizada durante décadas no fabrico de aguardente. Depois de alguns anos sem funcionar, foi comprada pela empresa cinematográfica Videofilmes, que a restaurou e a utilizou no filme *Abril Despediado*, adaptação da obra homônima* do escritor Ismail Kadaré, realizado por Walter Salles, em 2000. Nesse mesmo ano, o Muhne recebeu a moenda por

**Prilli i Thyer*, no original albanês.

uma carta de doação encaminhada pela referida empresa. A Videofilmes é uma produtora e distribuidora de cinema sediada no Rio de Janeiro, fundada pelos irmãos Walter e João Moreira Salles.

Outrora utilizada para extrair o caldo rico em sacarose da cana-de-açúcar para fabricação de diversos produtos, como rapadura, mel de engenho e cachaça, usada como cenário para uma obra artística que narra um drama sangrento, hoje a moenda é peça fundamental na exposição de longa duração *Nabuco e Massangana: o tempo revisitado* e continua desenvolvendo um importante trabalho no Engenho Massangana, na medida em que se torna o ponto de partida para diversas reflexões acerca do universo chamado cultura açucareira.

Enerson Antônio Silva





JANGADA JOSÉ LIMA VERDE

Madeira, 1972.

Fortaleza, CE.

187 x 280 x 832 cm.

JANGADA JOSÉ LIMA VERDE

No dia 16 de julho de 1972, cinco pescadores cearenses partiram de Fortaleza, Ceará, a bordo da *Jangada José Lima Verde*, em direção a Ilhabela, São Paulo. A jornada, um percurso de 3.400 quilômetros, levou 101 dias para ser concluída, quase o dobro do que havia sido previamente planejado, devido às duras condições de tempo.

Era plena ditadura militar, os destemidos jangadeiros José Eremilson Severiano Silva, Edmilson Sales Silva, Benedito Lopes de Sousa, Aristófanes Bilac de Carvalho e José Mariano da Silva tinham como objetivo levar, em seguida, a jangada até a cidade do Rio de Janeiro, e oferecê-la ao presidente, general Emílio Garrastazu Médici, como homenagem do Ceará ao aniversário de 150 anos da Independência do Brasil. Este era, ao menos, o pretexto para a viagem, uma vez que, para os jangadeiros, o que ela realmente representava era a esperança de melhores condições de vida. Eles queriam atrair a atenção para as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores da pesca artesanal, além de colocar o Ceará em destaque nacionalmente. Meses depois, o Governo Federal concedeu o direito a aposentadoria à categoria.¹ A jornada da *Jangada José Lima Verde* foi não menos do que a nona entre dez grandes viagens de jangadeiros cearenses, e a primeira a oferecer resultados reais quanto à qualidade de vida dos pescadores.²

¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 8 dez. 1972.

² CARUSO, Raimundo C. *Aventuras dos jangadeiros do Nordeste: e as grandes viagens para o Rio de Janeiro, Ilhabela e Buenos Aires*. Florianópolis: Panam, 2004.

Em meados de dezembro de 1972, dias depois de ser presenteado, o presidente Médici doou a *Jangada José Lima Verde* ao Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. O MHN possui alguns documentos sobre ela, em especial relatando que sua doação foi acompanhada pelo professor Renato Lima, do Museu Nacional, e pelo sr. Newton Luz, presidente da Federação das Colônias de Pescadores do Estado de São Paulo, do Ministério da Agricultura.

Ao chegar ao Museu Histórico Nacional, a jangada foi instalada no Pátio de Minerva, na entrada do Museu, ao lado do busto de Gustavo Barroso. A jangada permaneceu nesse local por onze anos com seus dois remos, uma âncora e uma vela, quando o então museólogo Mário Chagas, que trabalhava, nesse período, no Museu do Homem do Nordeste, também vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, propôe, em 1983, um acordo com o MHN para que a jangada fosse enviada ao Muhne, justificando que seria o retorno à sua origem, o Nordeste, como confirma no Ofício nº 326/83 - DG/MHN, expedido pelo diretor-geral do Museu Histórico Nacional, Gerardo Britto Raposo, ao diretor do Museu Naval e Oceanográfico, mencionando tal pedido de cooperação. Outras cartas e ofícios foram trocados até que, em 1984, se concretizou o acordo e a *Jangada José Lima Verde* foi transferida para o Museu do Homem do Nordeste.

A transferência se deu primeiramente com a retirada da peça do MHN até o porto do Rio de Janeiro. Por se tratar de uma peça de grande porte, pesando cerca de 2.500 kg, foi pedido o apoio logístico do I Exército, através do Ofício nº 13/84 - DG/MHN, encaminhado ao chefe do Estado Maior do I Exército. O translado ficou a cargo da Marinha Brasileira, no navio de transporte Barroso Pereira, com a previsão de chegada em 16 de fevereiro

de 1984 ao Recife, como é mencionado no ofício nº 03/84 MHN/Copec/Didec. A jangada é recebida pela museóloga Regina Batista, então diretora do Departamento de Museologia da Fundação Joaquim Nabuco, que confirma o transporte com o tenente Daniel como responsável, possuindo em mãos o guia de remessa nº 02/84 e outros documentos referentes à peça, além de cinco fotografias que registram a operação de embarque no Porto do Rio de Janeiro.³

Ao atracar no Porto do Recife, além da Marinha e Exército, foi pedido o apoio do Corpo de Bombeiros do Recife para o transporte da jangada até o Muhne. Já anoitecendo, a peça chegou ao Museu e foi descarregada por cerca de quinze homens, utilizando troncos de madeira para descer a jangada do caminhão da Marinha.⁴

Recentemente, em 2017, a jangada passou por um processo de restauração,⁵ que foi gerenciado e fiscalizado pelo Laboratório de Pesquisa,

³ MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício nº 326, de 1983: pedido de cooperação. Rio de Janeiro, 24 out. 1983. DG/MHN: Arquivo permanente.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício nº 13, de 1984: Solicitação de apoio logístico. Rio de Janeiro, 13 jan. 1984. DG/MHN: Arquivo permanente.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício nº 17, de 1884: Agradecimento. Rio de Janeiro, 23 jan. 1984. DG/MHN: Arquivo permanente.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Ofício nº 125, de 1983: Cessão de peça do acervo do MHN. Rio de Janeiro, 4 jul. 1983. MHN/SEC: Arquivo permanente.

⁴ ARQUIVO MUHNE. Ofício expedido nº 833, de 1984. Recebimento de embarcação ao Museu do Homem do Nordeste. Recife, março de 1984. Localização PP 43.

ARQUIVO MUHNE. Ofício recebido nº 3, de 1984: MHN/Copec/Didec. Transporte da Jangada ao Museu do Homem do Nordeste. Rio de Janeiro, 10 jan. 1984. Localização PP 43.

ARQUIVO MUHNE. Guia de Remessa nº 2, de 1984. Rio de Janeiro, 18 jan. 1984. Localização PP 43. Arquivo Muhne. *Cadastramento de peça*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1985.

⁵ FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Processo: contratação de empresa para recuperação da base da Jangada e confecção de cobertura. Recife: Fundaj, 2018.

Conservação e Restauração de Documentos e Obras de Arte (Laborarte)⁶ juntamente com a coordenação do Museu do Homem do Nordeste, ao contratar a empresa Estúdio Sarasá.⁷ A restauração consistiu na remoção das partes danificadas e com infestação, sendo, assim, refeita boa parte da estrutura, seguindo o desenho original e produzido por um jangadeiro e marceneiro, pois a técnica também foi levada em conta.

A jangada tradicional nordestina difere da *Jangada José Lima Verde*. Muito simples, sem muitos apetrechos ou equipamentos, sua base não passa de um conjunto de seis paus amarrados entre si. Nessa base são utilizados os troncos de uma árvore nativa conhecida como pau-de-jangada. Os portugueses, em suas viagens, encontraram embarcações semelhantes tanto na Índia (onde era chamada de *janga*) quanto no Brasil, onde os tupis as chamavam de *piperi* ou *igapeba* e as utilizavam por toda a costa. Com o tempo e a influência europeia, o mastro, a vela, a bolina, o leme e outros elementos foram incorporados ao barco indígena, dando origem a embarcações semelhantes à peça em apreço.

Hoje ela se encontra no jardim do Muhne junto a outros objetos que formam a coleção de transportes, com a locomotiva, o bonde e o locomóvel. Assim, a *Jangada José Lima Verde* é o nosso abre-alas.

⁶ O Laborarte é o setor da Fundação Joaquim Nabuco, hoje vinculado ao Muhne, destinado a apoiar e realizar atividades de conservação e de restauração nos acervos da instituição.

⁷ RESTAURAÇÃO de veículos do Museu do Homem do Nordeste. Recife: Estúdio Sarasá, 2018. "Restauração de veículos do Museu do Homem do Nordeste busca registro histórico em suas peças". *Fundação Joaquim Nabuco: Imprensa*, Recife, 13 jul. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/35HTrbW>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

Para a presente pesquisa foram consultados documentos e fotografias que se encontram no Arquivo Institucional do Muhne e na Coordenação-geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade.

*Henrique de Vasconcelos Cruz
Isabel Bezerra
Marília Bivar*







ENGENHO MASSANGANA
Casa-grande e Capela de São Mateus.
Fotos de 2019.
Fotografias: Dudu Schnaider.

ENGENHO MASSANGANA

Em seu período produtivo, entre os finais do século XVIII e ao longo do XIX, Massangana foi um típico engenho de médio porte da Zona da Mata Sul da Província de Pernambuco, voltado para a produção de uma mercadoria de alto valor à época: o açúcar. Fazia parte de uma rede de engenhos que tornaram a região a maior produtora de açúcar do mundo naquele período.

Mais do que unidades de produção, os engenhos constituíam-se em núcleos colonizadores, lugares de trabalho, de convivência e de moradia, nos quais a família patriarcal encontrou a ambiência ideal para se desenvolver. Joaquim Nabuco se refere aos engenhos como feudos, “pequenos domínios fechados a qualquer ingerência externa”.¹ Gilberto Freyre os vê como um importante núcleo gerador da sociedade brasileira, base para uma civilização. Para boa parcela dos brasileiros do período, era nos engenhos que a vida acontecia: os partos, os batizados, os casamentos, as mortes e os enterros.

A atividade produtiva tinha por base uma relação de trabalho cruel: a escravidão de populações negras trazidas da África. Os proprietários dessas unidades produtivas, os senhores de engenho, reuniam tanto poder que eram comparados aos fidalgos do Reino, uma autêntica açucarocracia.

Os primeiros engenhos surgiram em duas áreas da região nas primeiras décadas do século XVI. Uma, com ponto central na cidade de Olinda, foi

¹ NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2004.

se expandindo na direção sul até Penedo, Alagoas, e para a direção norte até o Rio Grande do Norte. A outra, nucleada pela cidade de Salvador, se espalhou por todo o Recôncavo Baiano. Em pouco tempo, acompanhando o percurso dos rios, a paisagem gerada pela monocultura da cana dominou todo o litoral nordestino, denunciando um dos seus mais desastrosos efeitos: a primitiva Mata Atlântica foi substituída por um mar de um verde quase uniforme, monótono, monocromático.

Além das terras de plantação da cana, em geral, os engenhos eram formados pela casa-grande, morada dos proprietários; pela capela, lugar de culto religioso; pela fábrica, ou *moita*, onde se produzia o açúcar, com a moenda, a fornalha e demais equipamentos; e pela senzala, a triste moradia dos escravos. De acordo com Nabuco, em Massangana, no pátio em frente à casa-grande, por ele chamada de *praça do engenho*, além dos edifícios citados, havia a estrebaria, o curral e uma pequena casa usada por seu professor, que servia como escola para as crianças do lugar. Desses edifícios restam apenas a casa-grande e a Capela de São Mateus.

Em seu percurso ao longo do tempo, Massangana tem sido palco de momentos importantes da história do país. A presença de Joaquim Aurélio Nabuco de Araújo, filho de um senador do Império, para lá levado recém-nascido para ser criado por sua madrinha, Dona Ana Rosa Falcão, proprietária do Engenho, é apenas um deles.

O menino Joaquim viveria os primeiros oito anos de vida em Massangana, deixando o Engenho para morar com os pais na capital do Império, após a morte de Dona Ana Rosa. Nabuco se tornaria um intelectual, escritor, historiador e político dos mais atuantes no período, protagonista central de

alguns decisivos episódios da história política, social e cultural do Brasil: o fim do sistema escravocrata, o fim da monarquia, o nascimento da República.

No início do século XX, o Engenho Massangana se tornou um mero fornecedor de matéria-prima para as usinas, repetindo o roteiro dos seus congêneres. Décadas depois, foi adquirido pela Cooperativa Tiriri como parte de um projeto de reforma agrária incentivado pelo Governo Federal, através da recém-criada Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene).

É nesse contexto que, em julho de 1963, em cerimônia com a presença do presidente João Goulart, do governador Miguel Arraes e de outros importantes protagonistas – entre eles, o então superintendente da Sudene, Celso Furtado –, numa ensolarada manhã, a casa-grande como palco, e diante de mais de 80 mil trabalhadores, o governador Arraes sintetizou o sentimento de todos: “Esse mar de gente não chegou até aqui trazido pela curiosidade gratuita, [mas] para dizer que aceita e assume a cota de responsabilidade que lhe cabe no compromisso que vamos hoje e aqui selar”.

Alguns meses depois, abruptamente, o trem da história teve seu curso alterado, frustrando a experiência inicial da Cooperativa Agrícola de Tiriri. O golpe de março de 1964 imprimiu outros rumos a suas atividades.²

Não é sem razão, portanto, que Massangana tenha sido um dos primeiros exemplares do patrimônio histórico a se tornar objeto de proteção. Ser um exemplar relevante de um modo de organização produtiva e social,

² Historiadores consideram essa segunda etapa na história da Cooperativa “intrinsecamente estranha à primeira”. (DABAT, Christine Rufino. “Os primórdios da Cooperativa Agrícola de Tiriri”. *Clio*, Recife, nº 16, p. 41-65, 1996. p. 58).

ser o lugar onde viveu um importante personagem da história, ser o lugar onde novas experiências para a solução de conflitos sociais foram iniciadas, são algumas dessas razões.

Nas primeiras décadas do século XX, é nos estados, e não no âmbito federal, que ocorrem as primeiras iniciativas formais para proteção do patrimônio histórico, com a criação, em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, do Serviço de Defesa do Patrimônio Artístico e Histórico, denominado Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais (IEMN).³ Em agosto de 1929, Aníbal Gonçalves Fernandes, diretor da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, solicita em ofício enviado aos então proprietários da Usina Santo Inácio – a família Brennand, à qual Massangana pertencia – a execução de obras de conservação na Capela de São Mateus. No ofício, Fernandes se refere à capela como “um patrimônio da terra comum”.

Já em 1984, o Engenho consta entre os exemplares do patrimônio arquitetônico tombados pela Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco (Fundarpe). É também nesse ano que o bem passa a ser administrado pela Fundação Joaquim Nabuco.

O Engenho Massangana está situado na cidade do Cabo de Santo Agostinho, município da Zona da Mata Sul de Pernambuco. No seu período produtivo, outros oito engenhos utilizavam os riachos e rios que se derramam até a barra do Rio Suape para alcançar o mar. Massangana é cortado

³ Em Pernambuco, a IEMN foi instalada por Decreto Estadual, em 1928 (FERNANDES, Aníbal G. *Relatório da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais*. Recife: Imprensa Official do Estado de Pernambuco, 1930). São também desse período as bases para o entendimento da necessidade de preservação do patrimônio cultural no Brasil, processo que tem seu marco inicial simbólico na criação do Serviço do Patrimônio Histórico (Iphan).

pelo riacho Massangano, hoje em estado de completa degradação. Era costume adotar a toponímia na denominação das propriedades.

O conjunto da casa-grande e capela está implantado numa elevação do terreno, posição estratégica de domínio e composição com a paisagem circundante. A casa-grande que hoje vemos é bastante diferente da que seria a original: em recente processo de restauro, prospecções arqueológicas demonstraram que o edifício passou por supressões e acréscimos ao longo do tempo, em tal grau que se torna difícil afirmar sua configuração inicial. Na fachada principal, uma placa informa que o edifício foi ampliado por Paulino Pires Falcão em 1870. É dessa data a casa-grande que vemos hoje. Desse modo, o raro pátio central, a composição simétrica da fachada e a marcante água-furtada acima da entrada principal configuraram um edifício de gosto neoclássico, estilo em voga naquele período. É um edifício pequeno quando comparado a outras casas-grandes de engenhos congêneres.

Em plano posterior mais elevado, segundo o modelo clássico dos engenhos, situa-se a Capela de São Mateus. Chama atenção a assimetria da fachada, sugerindo que o edifício passou por acréscimos. O frontão triangular neoclássico marca o volume da nave, as janelas sineiras destacam o terraço lateral que também dá acesso ao coro. Os diversos planos da coberta enriquecem a composição, emprestando dinamicidade ao conjunto. A simplicidade compositiva e de materiais, aliada a uma quase ausência de adornos ou elementos decorativos, confere à edificação uma beleza austera, singular, quase etérea.

Mas é a Nabuco que recorremos sempre que tentamos traduzir em palavras os valores e significados que o Engenho Massangana possui. No

livro *Minha formação*,⁴ o político escritor descreve poeticamente suas sensações quando, já adulto, voltou ao Engenho:

Tornei a visitar doze anos depois a capelinha de S. Mateus onde minha madrinha, d. Ana Rosa Falcão de Carvalho, jaz na parede ao lado do altar, e pela pequena sacristia abandonada penetrei no cercado onde eram enterrados os escravos... [...] Em baixo, na planície, brilhavam como outrora as manchas verdes dos grandes canaviais, mas a usina agora fumegava e assobiava como um vapor agudo, anunciando uma vida nova.

Décadas se passaram e o Tempo parece ter dado uma de suas cambalhotas, pois, hoje, quem for até as janelas sineiras da Capela de São Mateus, descortinando o horizonte, talvez entenda o que Nabuco sentiu naquela sua visita a Massangana: o futuro, nem sempre bonito, parece querer abrir caminho na paisagem; em meio aos infinitos verdes dos canaviais e dos poucos resquícios da Mata Atlântica, as torres metálicas e gruas de fábricas, refinarias e estaleiros anunciam também uma *vida nova*.

Antonio Carlos Montenegro

⁴ NABUCO, Joaquim. *Op.cit.*





EDIFÍCIO GIL MARANHÃO

Arquiteto: Carlos Falcão Corrêa Lima.

Fotos de 2019.

Fotografias: Dudu Schnaider.



EDIFÍCIO GIL MARANHÃO

O Edifício Gil Maranhão foi construído em 1963 para ser a sede do Museu do Açúcar. Vinculado ao Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA), instituição federal que coordenava o setor sucroalcooleiro do Brasil, o Museu foi criado em 1960, no Rio de Janeiro, com a finalidade de preservar, pesquisar e difundir a memória relativa à atividade do setor no Brasil. Com a inauguração do seu edifício-sede, o Museu do Açúcar foi transferido para o Recife.

A homenagem a Gil de Methódio Maranhão, membro de tradicional família pernambucana de proprietários de usinas de açúcar, se deve a sua atuação como colaborador do IAA nos assuntos relativos à preservação do patrimônio memorial da atividade açucareira e como um dos formuladores da proposta de criação do Museu.

Em 1977, o Museu do Açúcar foi transferido para o então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Após algumas adaptações, dois anos depois, o edifício foi reaberto como Museu do Homem do Nordeste, pertencente à já então denominada Fundação Joaquim Nabuco.

Entre essas adaptações, a mais significativa alterou a destinação do pavimento superior, que, originalmente utilizado pelo arquivo fotográfico e pela biblioteca, passou a ser usado como espaço expositivo, recebendo a exposição inaugural do Museu do Homem do Nordeste. Além de suprimir subdivisões internas, a intervenção mudou completamente a fachada principal, retirando as esquadrias originais em ferro e vidro, mudando a relação entre cheios e vazios. Certamente, a alteração foi adotada como solução expográfica, incorporando mais áreas de parede. A fachada teve parcialmente reconstituída sua composição original apenas em 2004.

De maneira sintética, a arquitetura moderna, contrapondo-se ao neoclassicismo e ao ecletismo dominantes durante o século XIX e início do XX, se caracteriza pelo emprego de novas tecnologias construtivas, de formas geométricas simples, sem adereços; pela estrutura autônoma em relação às paredes; pela planta livre, capaz de responder a múltiplas demandas; pelo emprego de pilotis; pelos grandes planos de vidro das fachadas; pela integração entre os espaços internos e externos. Outra característica importante é a adoção dos princípios da racionalidade e da funcionalidade que resultam na setorização e hierarquização dos espaços do edifício segundo seus usos e funções.

A arquitetura moderna brasileira integra-se, desde as primeiras décadas do século XX, ao movimento modernista internacional adotando

esses princípios e modelos. Ao mesmo tempo procurava incorporar elementos do gosto e da cultura arquitetônica e construtiva locais. Em Pernambuco, as experiências de Luiz Nunes, Mário Russo, Acácio Gil Borsói, Delfim Amorim e outros resultam numa produção inovadora e relevante que vai além do regional.

O Edifício Gil Maranhão é parte, talvez pouco difundida, desse processo. O projeto do arquiteto Carlos Falcão Corrêa Lima, escolhido mediante concurso,¹ incorpora os referidos princípios modernistas: a planta livre, a estrutura independente, a volumetria simples sem adornos, a fluidez espacial. A setorização e hierarquização dos espaços são características presentes no edifício. Ao mesmo tempo, o Gil Maranhão possui elementos da tradição construtiva regional, com revestimentos em azulejos e cerâmica, beirais e espaços sombreados. Um único elemento decorativo se destaca: o painel cerâmico do artista plástico Francisco Brennand, no qual a temática – a cana-de-açúcar – e a técnica transportam o visitante de imediato para a cultura artística regional.

Um jardim interno aberto, além de ampliar a organicidade espacial entre o *hall* de recepção, as salas de exposição e o auditório, favorece a leitura visual imediata entre esses setores. O jardim também atende a uma preocupação primordial para os modernistas brasileiros: dotar as edificações de um sistema natural de ventilação, promovendo a troca de temperatura

¹ O concurso de anteprojetos teve âmbito nacional, mas restrito a profissionais do corpo técnico do IAA. A comissão criada para selecionar os projetos foi formada por próceres do ensino da Arquitetura e da preservação do patrimônio histórico do país, à época: arquiteto Delfim Amorim, arquiteto Maurício Castro, ambos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife (hoje, UFPE); historiador José Antonio Gonsalves de Mello, ex-diretor do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; e o engenheiro Ayrton Carvalho, chefe do 4º Distrito Regional do Iphan.

entre os espaços externos e internos, visando a uma melhor adequação ao clima tropical.² Intervenção recente, entretanto, quebra essa lógica espacial, com a inserção de um volume estética e funcionalmente estranho.

Até os primeiros anos do século XXI, o Edifício Gil Maranhão foi o único em Pernambuco, e um dos poucos no Brasil, construído com a finalidade de ser um museu. Nesse sentido, pode ser visto como um marco na arquitetura brasileira, pois a adaptação de antigos edifícios permanece a tônica quando se pensa na criação de um equipamento museal ou correlato. Interessante notar que, no Programa para o Museu do Açúcar, documento norteador do concurso, em seu primeiro parágrafo, consta que o edifício deveria ser “um museu moderno, onde a aplicação sistemática dos progressos da ciência, a todos os elementos do conjunto, provoque um acréscimo de bem-estar coletivo”.

O certo é que, por mais de cinquenta anos, o edifício-sede do Museu do Homem do Nordeste continua a ser um relevante equipamento museológico público que, por meio de suas qualidades e características arquitônicas, associa modernidade e contemporaneidade à cultura e à história, proporcionando, dentro dos seus limites, o desejado *bem-estar coletivo*.

Antonio Carlos Montenegro

² Esse pátio interno é objeto de atenção da comissão que selecionou o projeto, que a ele se refere como “um ambiente de simpatia e tradição”. No parecer, a comissão faz sugestões específicas para o jardim interno.



Edifício Gil Maranhão, do Museu do Homem do Nordeste,
na inauguração, em 21 de julho de 1979.
Hall de entrada e salas de exposição no andar térreo em sua inauguração.
Fotografias de Josenildo Freire.
Acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira
Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra/Fundaj).



Salas de exposição do primeiro andar, na noite de inauguração.

Destacam-se, em sentido horário: a barraca de feira com ervas medicinais; os objetos do Maracatu Elefante e de sua rainha Dona Santa; o panteão dos Orixás do Candomblé Pernambucano; e a coleção de ex-votos.

Fotografias de Josenildo Freire.

Acervo do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira
Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra/Fundaj).

SOBRE OS AUTORES

Albino Oliveira

Museólogo, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é coordenador de Museologia do Museu do Homem do Nordeste.

Alisson Henrique de Almeida Pereira

Licenciado em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), é educador do Museu do Homem do Nordeste.

Antonio Carlos Montenegro

Arquiteto, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste (1991-2003), é coordenador de Exposições e Difusão Cultural do Muhne.

Cibele Barbosa

Historiadora, doutora em História pela Universidade Paris-Sorbonne, pesquisadora adjunta da Coordenação Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra) da Fundação Joaquim Nabuco.

Ciema Silva de Mello

Antropóloga, doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-coordenadora do Museu do Homem do Nordeste (1989-1991; 2012-2013), é chefe da Divisão de Estudos Museais do Muhne.

Cláudia Braga

Advogada, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrou a equipe da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste.

Cleyton de Melo Nóbrega

Teatrólogo, mediador cultural e artístico, concluinte da Especialização em Museus, Identidades e Comunidades pela Escola de Inovação em Políticas Públicas da Fundação

Joaquim Nabuco e mestrandos em Artes Visuais da UFPE, é educador do Museu do Homem do Nordeste.

Daniel Vicente Santiago

Produtor cultural, arte-educador social, graduando em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), foi educador do Museu do Homem do Nordeste até fevereiro de 2020.

Edna Maria da Silva

Pedagoga, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é coordenadora de Ações Educativas do Museu do Homem do Nordeste.

Eduardo Castro

Historiador, mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrou a equipe da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste (2016-2019). É professor do Ensino Fundamental II na cidade de Toritama-PE.

Elida Nathalia Olimpio da Silva

Cursa licenciatura em História e é educadora do Museu do Homem do Nordeste.

Enerson Antônio Silva

Historiador, especialista em Cultura Pernambucana pela Faculdade Frassinetti do Recife (Fafire), é educador do Engenho Massangana do Museu do Homem do Nordeste.

Fernanda Cavalcanti Guimarães

É advogada e graduada pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Atuou como chefe do Escritório Regional Nordeste do Ministério da Cidadania, entre 2019 e 2020. Foi coordenadora-geral do Museu do Homem do Nordeste (2020-2023).

Frederico Faria Neves Almeida

Engenheiro civil, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, seção Pernambuco (2003-2015). Foi coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste (2018-2020).

Geliane Baracho

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrou a equipe da Coordenação de Museologia do Museu do Homem do Nordeste.

Henrique de Vasconcelos Cruz

Museólogo, mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio/Mast), ex-chefe da Divisão de Estudos Museais (2015-2019) do Museu do Homem do Nordeste, coordenador pedagógico do Curso de Especialização em Museus, Identidades e Comunidades da Fundaj.

Isabel Menezes

Bacharelenda em História Antiga e Medieval na Universidade de Edimburgo, integrou a equipe de estagiários do Museu do Homem do Nordeste, é docente voluntária de sua universidade, ministrando as disciplinas de Latim e Cultura Antiga a crianças do Ensino Fundamental.

Jamille Barros

Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é educadora do Museu do Homem do Nordeste.

Jefferson Lindberght de Sousa

Administrador, especialista em Gestão Cultural dos Estados do Nordeste, mestre em Administração pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integra a equipe do Museu do Homem do Nordeste.

José Luiz Gomes da Silva

Cientista político, mestre em Ciência Política pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integra a equipe da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste.

José Neves Bittencourt

Historiador, doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, lotado atualmente na 13º Superintendência Regional. Presta serviços como pesquisador no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte.

Luigi Miranda

Graduando em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), foi estagiário (extracurricular) do Arquivo Institucional da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste.

Maria Regina Batista e Silva

Museóloga, mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-diretora do Departamento de Museologia (1981-1985) da Fundação Joaquim Nabuco. Integrou a equipe do Muhne entre 1974 e 1998.

Marília Bivar

Museóloga, especialista em Patrimônio Histórico: Preservação e Educação pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), graduada em Artes Plásticas pelas Faculdades Integradas Barros Melo, integrou a equipe da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste (2016-2020) e é concluinte da Especialização em Museus, Identidades e Comunidades na Escola de Inovação e Políticas Públicas da Fundaj.

Mauricio Antunes Tavares

Sociólogo, doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste (2014-2016), é pesquisador do Centro de Estudos em Cultura, Identidade e Memória da Fundação Joaquim Nabuco e docente do Programa Associado de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Identidades (Fundaj/UFRPE).

Moacir dos Anjos Júnior

Pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco, pós-doutor em Arte Transnacional, Identidade e Nação na Camberwell College of Arts (Londres). É coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste (Muhne).

Nayara Passos

Museóloga, cursa Especialização em Museus, Identidades e Comunidades na Escola de Inovação e Políticas Públicas da Fundação Joaquim Nabuco. Integrou a equipe de educadores do Museu do Homem do Nordeste.

Olga Fernandes

Turismóloga, especialista em Produção e Gerenciamento de Eventos pelo Senac/PE, é educadora do Museu do Homem do Nordeste.

Rita de Cássia Barbosa de Araújo

Historiadora, doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), é pesquisadora titular da Coordenação Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade, da Fundação Joaquim Nabuco.

Rosilene Gomes Farias

Historiadora, doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é educadora da Villa Digital da Coordenação Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade, da Fundação Joaquim Nabuco.

Silvana Araujo

Socióloga, mestre em Gestão Pública pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ex-coordenadora-geral do Muhne (2016-2018), integra a equipe do Museu do Homem do Nordeste.

Sílvia Paes Barreto

Socióloga, mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integra a equipe da Divisão de Estudos Museais do Museu do Homem do Nordeste.

Suzianne França

Museóloga, cursa Especialização em Museus, Identidades e Comunidades na Escola de Inovação em Políticas Públicas da Fundação Joaquim Nabuco. Integra a equipe da Coordenação de Museologia do Museu do Homem do Nordeste.

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Museóloga, doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professora da Universidade Federal de Goiás (UFG), ex-coordenadora do Museu do Homem do Nordeste (1980-1981). Integrou a equipe do Muhne entre 1980 e 1991.

Esta edição foi composta nas fontes Bebas Neue, Calibri, Myriad Pro e Segoe UI, diagramada no formato 20 x 20 cm, projetada para a veiculação digital em versão E-book (PDF), pelo Setor de Editoração da Editora Massangana, em 2023.

ISBN 978-65-5737-024-7



MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE EM 40 OBJETOS

A presente publicação é fruto das mais de quatro décadas do Museu do Homem do Nordeste e da percepção de que o cuidado com a memória institucional e a reflexão sobre sua trajetória são objetivos a serem perseguidos com o maior zelo e estudos permanentes.

A Divisão de Estudos Museais da Coordenação de Museologia, ao envolver toda a equipe do Muhne na produção dos textos embasados na consulta ao arquivo e na pesquisa, buscou esses objetivos. O leitor não espere encontrar uma linha cronológica destacando datas ou eventos importantes ou mesmo análises aprofundadas sobre esse ou aquele aspecto dos objetos. São antes olhares amorosos sobre um grupo de peças que, para essas pessoas e neste momento, são representativas do Muhne, de seu acervo e de sua trajetória.

Museus são feitos da vontade de pessoas e de um tanto de contingências e oportunidades. O conhecimento do passado é fundamental para entendermos o que somos como instituição museológica e refletirmos sobre o que queremos para o futuro. O Museu guarda objetos e documentos, interpreta-os, organiza-os em exposições, e são as pessoas que, por meio de suas ações e decisões, constroem sua história. Nesta publicação, olhando para a constituição de suas coleções, buscamos reconstruir um pouco dessa trajetória, urdida pelas reflexões e escritas por várias das pessoas que fizeram e fazem o Museu do Homem do Nordeste.

