

Marcela Lins  
Guilherme Benzaquen

# **Um museu freyriano em um Brasil ainda freyriano**



# Um museu freyriano em um Brasil ainda freyriano

**Marcela Lins**  
**Guilherme Benzaquen**

A palavra reparação tem a dupla feição da potência e da insuficiência. Reparar significa retratar – algo a ser exigido por todos os subalternizados. Significa também indenizar – o que só pode ser realizado parcialmente, pois, para certos atos violentos, nenhuma indenização é o bastante. Significa, por fim, a restauração – o que se configura como uma importante questão: em que sentido desejamos restaurar uma situação de opressão? Atentos à semântica, percebe-se que reparar pode remeter a um retorno a um estado anterior, porém, nesse ensaio, preferimos um significado particular extraído da etimologia latina da palavra que remete ao “começar outra vez”. Pensaremos o recomeço não como a reencenação de um passado de opressões, mas como a criação de outros possíveis. Assim proposto, a reparação é um processo que articula o reconhecimento das injustiças, a responsabilização dos opressores e a reinvenção do presente em direção a uma situação em que as violências serão superadas. É com isso em mente que propomos uma

crítica ao Museu do Homem do Nordeste (Muhne) de viés reparatório inspirado pela história dos subalternizados e por suas reformulações na arte contemporânea.

Isso será realizado por meio de um passeio pelas peças do acervo do museu. Esse caminhar tem um princípio metodológico inspirado pelo patrono da instituição. Gilberto Freyre formulou, em suas teorizações museológicas, o conceito de objetos- símbolos para se referir à capacidade de certos objetos de sintetizar e evocar modos de vida<sup>1</sup>. Aqui realizaremos um pequeno deslocamento conceitual para pensar os objetos presentes no Muhne como símbolos de uma imaginação museal freyriana em transformação.

Retornamos, então, a questão ao Mestre de Apipucos e aos seus sucessores na gestão do museu. Um passeio que nos levará a pensar os objetos-símbolos em seus contextos, nas suas narrativas expográficas que muito revelam. Por fim, igualmente importante, serão as críticas realizadas a partir do que identificamos como as múltiplas ausências no Muhne. Não é apenas na presença que um acervo deve ser analisado, pois seus silêncios também o definem. É assim que os convidamos a olhar para esse museu freyriano em um Brasil ainda freyriano.

## Entre feiras e foices

Em 1963, o Museu do Açúcar adquiriu para o seu acervo uma foice utilizada anteriormente no manejo da cana-de-açúcar. O instrumento é composto por um comprido cabo de madeira e uma lâmina de ferro. É um objeto que deixa entrever características de uma determinada concepção de museu. Essa peça entrou no acervo do Muhne no seu ano de formação, em 1979, quando o Museu do Açúcar foi integrado ao antigo Museu de Antropologia<sup>2</sup> para instituir o que seria, no projeto freyriano, um museu “contemporâneo”, entendido como aquele que estabelece um diálogo com o cotidiano de sua região. Freyre reivindicava a construção de uma nordestinidade a partir dos objetos corriqueiros. A inserção da foice no acervo é, portanto, consonante com um esforço de apresentar elementos constituintes do Nordeste.

A contemporaneidade do museu era pensada em negação aos museus estanques que Freyre havia conhecido em uma viagem pela Europa. Ele não tinha intenção de reproduzir instituições dedicadas à exposição de “restos fúnebres de épocas antigas”.

Em seu lugar, propôs uma instituição em que o visitante pudesse se sentir “um intruso ou profanador de intimidades”<sup>3</sup>. Isso foi idealizado e realizado por meio da constituição de um acervo pautado pela proximidade. Cada uma das três instituições que se uniram para formar o Muhne contribuiu de forma específica para esse empreendimento. Do Museu

**1** Ver o texto de Gilberto Freyre Cultura e museus em Mario Chagas e Gleyce Kelly Heitor, O Pensamento Museológico de Gilberto Freyre, Recife: Massangana, 2017.

**2** O Muhne é uma instituição vinculada atualmente à Fundação Joaquim Nabuco que surgiu da junção de três acervos em 1979. Na época, a Fundação chamava-se Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social e já contava com o Museu de Antropologia e o Museu de Arte Popular, pertencente anteriormente ao governo do estado de Pernambuco. A esses acervos iniciais foi somado o Museu do Açúcar, do Instituto do Açúcar e do Alcool. Para uma história resumida do Muhne ver: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com\\_content&view=article&id=721](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=721).

**3** Essas passagens podem ser encontradas no texto 23 também presente em Mario Chagas e Gleyce Kelly Heitor, O Pensamento Museológico de Gilberto Freyre, Recife: Massangana, 2017.

de Antropologia vieram, entre outras, peças indígenas, afro-brasileiras e da cultura popular. Já do Museu do Açúcar, objetos representativos da agroindústria açucareira - dentre eles, muitos da época colonial e, inclusive, instrumentos de suplício. Por fim, o Museu de Arte Popular adicionou ao acervo objetos da cultura popular pernambucana, como brinquedos, cerâmicas e ex-votos.

4 Ver Albino Oliveira e Carolina Ruoso, *A festa do objeto: os signos da participação presentes no Museu do Homem do Nordeste*, em: *Cadernos do CEOM*, ano 27, n. 41, 2014.

O projeto de proximidade e contemporaneidade, entretanto, não se resumiu às peças, pois se materializou também na primeira expografia da instituição idealizada por Aécio de Oliveira. A sua intenção era criar uma experiência similar à de feiras e mercados populares nordestinos. Foi exposto todo o acervo da instituição em um formato atualmente pouco usual, uma vez que dispensou a existência de uma reserva técnica e optou pela supressão das etiquetas das peças. Longe de uma museografia centrada na mediação das vitrines, Oliveira traduziu, com sua museologia problematicamente adjetivada de “morena”, as proposições freyrianas para um projeto de longuíssima duração. Durante 24 anos, a exposição – que, lembremos, se pretendia distante da paralisia dos museus “fúnebres” europeus – ocupou o Muhne, sofrendo pequenas alterações realizadas por seus gestores<sup>4</sup>.



Figura 1 – Primeira expografia Muhne.  
Fonte: Cehibra/Fundação Joaquim Nabuco

Percebemos, nessa exposição inicial, um indício do sucesso do projeto de contemporaneidade defendido por Freyre – uma contemporaneidade, como vimos, relativa à proximidade entre a instituição e a época que a constitui. Porém, acreditamos que isso revela algo mais do que os gestores pretendiam: o acervo e a expografia apontam para uma determinada concepção freyriana de Brasil, que corrobora parcialmente com a manutenção das violências formadoras da nação. A pretensão de que a feira e a foice signifiquem um diálogo efetivo com o povo parece não perceber que esse povo é inserido na instituição de modo desigual.

Deitado em uma rede em seu casarão de Apipucos, Freyre formulou um museu de acordo com sua vontade de dar conta da “ingênua imaginação da nossa gente do povo”<sup>5</sup>. O que se percebe, em seus textos museais, é que há uma constante demarcação da ingenuidade popular, o que revela a similitude com sua interpretação da formação brasileira que reconhece os conflitos, mas busca apaziguá-los sem a reparação efetiva das violências sofridas pelos subalternizados<sup>6</sup>.

Observemos, agora, um outro objeto que constitui o acervo do Muhne desde sua fundação: o viramundo. Essa é uma peça de ferro fundido que data do século XIX e que era usada como instrumento de tortura para as populações negras escravizadas. Ao compor o acervo, de modo pouco problematizado, ao lado de objetos da aristocracia colonial, percebemos que o Muhne, desde seu começo, se configura como “uma reprodução tridimensional da obra do grande Mestre Gilberto Freyre”<sup>7</sup>. Assim como em Casa Grande & Senzala, percebemos no museu um esforço em aproximar visões antagônicas sem dissolvê-las. O problema é evidente: da forma realizada pelo Mestre de Apipucos, isso significa o reforço da desigualdade, dado que as relações de poder não são radicalmente criticadas. O Muhne tem muito do projeto de mestiçagem freyriano, entendido como a preservação das diferenças em uma síntese possível graças a uma lógica de antagonismos em equilíbrio. Freyre está ciente da subalternidade do negro na sociedade colonial, porém, de sua posição de ares aristocráticos, não se propõe a extingui-la na nossa sociedade ainda de traços coloniais. O que percebemos, portanto, é que no museu há visíveis aspectos de mistificação dos tempos açucareiros, com peças domésticas da elite dos engenhos que assumem um caráter quase idílico (“açucarado”), apagando uma miríade de opressões<sup>8</sup>.

Para finalizar esse tópico, gostaríamos de propor uma última observação. Vimos anteriormente que a fundação do Muhne foi a concretização do projeto de contemporaneidade proposto por Freyre, porém é evidente que esse não é o único significado de contemporâneo. Se recorrermos ao proposto por Agamben<sup>9</sup>, será possível defender que o Muhne foi projetado e executado de modo muito pouco contemporâneo. Ao não problematizar a inserção desigual do “popular”, o museu não consegue dissociar-se e projetar uma perspectiva crítica dos processos de violência que constituem nosso país. Parece-nos que o Muhne deveria ter praticado, desde seu início, esse tipo particular de anacronismo sugerido por Agamben que resulta na capacidade de estranhamento com o seu tempo para transformá-lo. Sugeriremos a seguir que a história recente da instituição aponta para alguns esforços nesse sentido, mas que ainda precisam ser aprofundados especialmente em diálogo com os sujeitos subalternizados. Nesse sentido, é preciso que o museu, ainda nas palavras de Agamben, neutralize as luzes de seu tempo e direcione seu olhar para trevas que apontam para outros possíveis.

**5** Ver *Um museu que teria atuação social* presente em Mario Chagas e Gleyce Kelly Heitor, *O Pensamento Museológico de Gilberto Freyre*, Recife: Massangana, 2017.

**6** Uma concepção que foi sedimentada no clássico do pensamento social brasileiro *Casa Grande & Senzala*, Rio de Janeiro: Record, 1994.

**7** Palavras de um visitante coletadas no site TripAdvisor.

**8** Para uma revisão crítica das formulações freyrianas acerca da formação do Brasil, recomendamos o livro de Ricardo Benzaquen *Guerra e Paz: Casa Grande & Senzala e a Obra de Gilberto Freyre nos Anos 30*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

**9** Ver Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó: Argos, 2009.

## Emergências e continuidades coloniais

Em 2016, o Muhne adquiriu para o seu acervo o trabalho ABC da Cana, do artista Jonathas de Andrade. A obra foi realizada em 2014 com a participação de canavieiros da Refinaria TABU, na cidade de Condado. Nela há dois conjuntos principais: 26 fotografias dos trabalhadores, encenando um abecedário com canas-de-açúcar, e detalhes do projeto gráfico de Luís Jardim para a revista Brasil Açucareiro de 1957. É uma série que coloca em questão o modo de existência e a história do trabalho no Nordeste. O conjunto está presente na atual exposição de longa duração do Muhne e aponta para um exercício institucional de abertura às disputas narrativas provocadas pela arte contemporânea, ao expor outras formulações, no campo do sensível, do que seria esse “homem” do Nordeste.



Figura 2 – ABC da Cana – Jonathas de Andrade – Museu do Homem do Nordeste/Fundação Joaquim Nabuco

Junto à obra, figuram outras inserções e transformações que revelam esforços de refeitura do museu em acordo “com demandas urgentes da sociedade”<sup>10</sup>. Na atual exposição vemos também a série fotográfica *Nordestes Emergentes*. Realizada em parceria entre pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco e fotógrafos, a série aloca a visibilidade nas aceleradas transformações sociais dos nossos tempos, propondo uma reformulação de questões, caras a Freyre, relativas à região e à identidade. Dez fotógrafos participaram do projeto e registraram certa diversidade que ainda não havia sido visualizada na instituição. No ensaio vemos fotos de sujeitos e contextos que não se enquadram no imaginário de seca e escassez comum no processo de invenção do Nordeste<sup>11</sup>.

Esse esforço de repensar criticamente a instituição foi realizado, nos anos recentes, por meio de aquisição dessas peças – e algumas outras – e da inserção de objetos na expografia atual. As alterações realizadas buscam tornar evidente tensões e contradições que constituem o projeto de identidade nordestina. A primeira grande sala, por exemplo,

**10** Palavras de Silvia Paes Barreto na *Apresentação* do livro supracitado *O Pensamento Museológico* de Gilberto Freyre.

**11** Sobre o processo de “invenção do Nordeste” a partir de imagens estereotipadas, ver Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste e outras artes*, São Paulo: Cortez, 2011.

que privilegia artefatos eurocentrados – como moedas holandesas, câmeras fotográficas, porcelanas coloniais e a réplica de uma tapeçaria de Gobelins – passou a ser também constituída por uma rede, turbantes e acessórios que remetem à participação das populações indígena e negra na constituição da sociedade brasileira. Acreditamos ser valoroso esse exercício, porém gostaríamos de apontar sua insuficiência.

O Muhne, mesmo em sua atual reconfiguração, parece-nos uma evidência das continuidades coloniais em nosso Brasil pós-independência. É uma instituição que muito ganharia se tomasse para si a crítica decolonial<sup>12</sup>. Com ela, fica transparente o fato de que a colonialidade é um traço constituinte da modernidade e se configura no processo de manutenção de desigualdades entre o Norte e Sul globais. Assim compreendido, o empreendimento colonial no Brasil é visto como um laboratório do colonialismo europeu e do posterior imperialismo estadunidense. Apesar da independência institucional conquistada, é preciso uma crítica que enfatize ser esse um processo ainda em vigor. Dentre suas múltiplas facetas, cabe aqui ressaltar o controle das subjetividades e do conhecimento a partir de parâmetros normativos eurocêntricos.

Ao passear pelo Muhne, a visitante começa por uma parte dedicada à formação do Brasil. Ali, ela vê um claro descompasso em tamanho e visibilidade construído para os artefatos de origem europeia de um lado e indígena e negra de outro. A sala dedicada aos povos originários, por exemplo, tem pouquíssimos metros quadrados e não faz jus à diversidade étnica dessas populações. É um claro exemplo de como uma perspectiva eurocêntrica possibilita uma maior visibilidade para aquilo que é hegemônico na modernidade e, com isso, torna ausente outros saberes<sup>13</sup>. Isso fica evidente também no caráter secundário dos turbantes, que nos referimos acima, em meio aos utensílios domésticos da população branca.

Retomamos o nosso argumento central: apesar dos relevantes esforços institucionais, ainda há uma inserção desigual dos subalternizados no Museu do Homem do Nordeste. Se a decolonialidade for praticada efetivamente, a visibilidade deverá transformar as relações e não apenas adicionar um novo elemento de caráter marginal. Nesse sentido, há inserções que são insuficientes, pois, à maneira de Freyre, elas registram e visibilizam processos cruéis de opressão, porém os enquadram de tal modo que apontam para a busca de uma harmonia desigual. Assim, é importante inserir – como foi feito – uma fotografia do cacique Xikão na exposição de longa duração. A liderança do povo Xukuru é uma referência da luta pela dignidade dos povos indígenas e a imagem não nos deixa esquecer que o Nordeste é a terra onde Xikão foi brutalmente assassinado. Porém, é preciso radicalizar o esforço para não incorrer eternamente no antagonismo em equilíbrio não reparatório. Se assim for feito, Xikão pode ser o ponto de apoio para um Muhne por vir. Nele,

**12** Essa crítica é aqui apresentada a partir do que ficou conhecido como “giro decolonial” realizado pelo grupo Modernidade/ Colonialidade, que tem entre os autores mais conhecidos Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Walter Dignolo.

**13** A respeito das ausências, recomendamos Boaventura de Sousa Santos, *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*, em: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 63, 2002.

o genocídio das populações indígenas ainda em vigor constituiria de tal forma a narrativa expográfica que o açucareiro do senhor de engenho apareceria banhado em sangue.

## **A interpelação do contemporâneo**

Devemos, portanto, aprofundar a crítica trazendo repertórios ainda ausentes no museu. No âmbito da atual produção artística, muito se tem feito para repensar e reparar os processos de violência constituintes da nação. Trazê-los para o debate é reivindicar a potencialidade do contemporâneo no sentido agambeniano. Essas obras e processos artísticos têm direcionado um olhar crítico para o nosso tempo que expandem a tal ponto as fissuras que as tornam irremediáveis. Em contraponto às iniciativas de tons conciliatórios, elas nos lembram que não há conciliação possível com a manutenção transformada da lógica da casa grande e da senzala. Vejamos agora algumas interpelações produzidas no Nordeste – nem sempre por homens, ainda bem – que contribuem para uma crítica reparatória do Muhne.

A pesquisadora e artista visual Ana Lira desenvolve atualmente o projeto CHAMA. Na plataforma em processo, acompanhamos Lira, em diálogo com outras artistas, criando um espaço de mapeamento, articulação e circulação dedicado à poética da diáspora negrodescendente. Vemos como, a partir de uma série de ações em distintas linguagens, as artistas colocam em questão a relação entre vivências coletivas e processos criativos. Tendo como ponto de partida sujeitos dissidentes, o projeto tem uma perspectiva de intervenção que extrapola os limites de uma instituição como o museu. Exatamente por isso, a menção desse projeto é um interessante contraponto ao Muhne. Lira, em toda sua trajetória, tem tido o cuidado de tornar o não-hegemônico mais do que um objeto a ser representado. Em suas obras, há um evidente protagonismo desses múltiplos outros. Isso é realizado a partir de um esforço de escuta que muito tem a ensinar para qualquer instituição. Esse é um processo longo e cuidadoso, que busca respeitar as temporalidades que escapam aos ditames de um museu. Vemos, ainda, que Lira consegue realizar diversas traduções de uma crítica também presente nas propostas decoloniais: a de que o racismo é constituinte da modernidade. No caso da artista, essa crítica reelabora posições e visibilidades indicando que a superação dessa condição é um esforço coletivo a ser realizado no presente.

Outra ausência que carrega em si as potências da transformação pode ser encontrada no trabalho AldeiaFavela de Kadu Xukuru produzido em 2020. O artista apresenta, nesse ensaio, colagens que retomam a questão da identidade e do território dos povos originários. Nessas imagens há uma subversão que nega a mera privação e enfatiza a potência de apropriação e transformação desses sujeitos no contexto urbano. Se quisermos remeter ao acervo do Muhne, vemos aqui um Nordeste



emergente que explora com maior radicalidade os deslocamentos e as reconfigurações pelas quais passa a região. O artista vai além da série exposta na instituição, pois não se contenta em retratar o presente em transformação e intervém com projeções de futuros em que os indígenas se colocam como protagonistas. Assim como em Lira, o sujeito dissidente não é mero objeto e, com isso, a alteridade subverte os modos de ser que buscam silenciá-la.

Passemos para uma outra possível interpelação ao Muhne, dessa vez, produzida pelo coletivo audiovisual Surto e Deslumbramento. O curta-metragem Casa Forte, realizado em 2013, é nomeado em referência a um bairro recifense. No filme, uma voz em off relata, em tom polêmico, as tensões que envolvem a objetificação sexual do corpo negro. O narrador nos incomoda ao ser conivente com essa imagem estereotipada. O incômodo cresce ainda mais conforme identificamos nas imagens uma série de letreiros com nomes de edifícios que remetem ao passado e presente colonial de Recife. As menções ao período escravocrata são bastante explícitas: Senzala, Empresarial Casa Grande, Triunfo Colonial, Engenho Guimarães e Sinhá Joana. A denúncia da continuidade de uma sociabilidade racista é evidente. O legado do Mestre de Apipucos é explicitado de forma quase agressiva, deixando inquieto o espectador que tem de enfrentar a questão de como ele contribui com essa continuidade. O bairro de Casa Forte está repleto dessas marcas e é a casa ou símbolo de uma aristocracia tradicional que remete aos tempos escravocratas. Talvez não coincidentemente, o Muhne está localizado em Casa Forte.



Figura 3 – Casa Forte – Surto e Deslumbramento – Fonte: Acervo pessoal dos realizadores

Concluimos, assim, retomando que Freyre tinha como projeto museal dar conta das dinâmicas da região Nordeste. Porém, ao formalizá-las por meio de uma inserção desigual em uma instituição, o projeto freyriano incorreu na construção de um Nordeste estanque que invisibiliza os muitos outros da região. Desde sua fundação existem importantes

esforços de reformulação que indicam tentativas de dissolução do endosso de narrativas violentas. Acreditamos, porém, que a reparação exige mais. Apontamos algumas poéticas que caminham nesse sentido ao reconhecer as injustiças, responsabilizar os opressores e reinventar o presente. Uma crítica a partir do acervo da instituição, de sua narrativa expográfica e de suas ausências revela que as opressões não podem ser reparadas por meio de uma harmonia entre desiguais e revela também que ao subalternizado não cabe mais a posição de objeto: ele deve ser o sujeito ativo do museu.